

Um die Sprache
Schriften Dokumente Texte

Writings Documents Texts
Around Language

Eduard Sievers

RHYTHMISCH-
MELODISCHE
STUDIEN

gefolgt von

**ZIELE UND WEGE
DER SCHALLANALYSE**

Einleitung von

Stefan Rieger

sdvig press

GENÈVE | LAUSANNE

ISBN : 978-2-9700829-1-0

© 2014 sdvig press & Stefan Rieger

Place de la Louve 3, 1003 Lausanne
www.sdvigpress.org

Some rights reserved for „ Medium/Philologie “ (© Stefan Rieger).

All other parts of this book are licensed under a Creative Commons Attribution – ShareAlike 4.0 unported license.



Digital version in Open Access:
www.sdvigpress.org/pub-100102

Original Editions: Eduard Sievers, *Rhythmisch-Melodische Studien*, Winter, Heidelberg, 1912 & Eduard Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse: Zwei Vorträge*, (Sonderdruck aus der Festschrift für Wilhelm Streitberg: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft) Winter, Heidelberg, 1924.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Medium/Philologie (Stefan Rieger)	7
-----------------------------------	---

Rhythmisch-Melodische Studien

Vorbemerkung	71
--------------	----

Zu Wernhers Marienliedern	73
---------------------------	----

Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses	97
---	----

Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung	115
--	-----

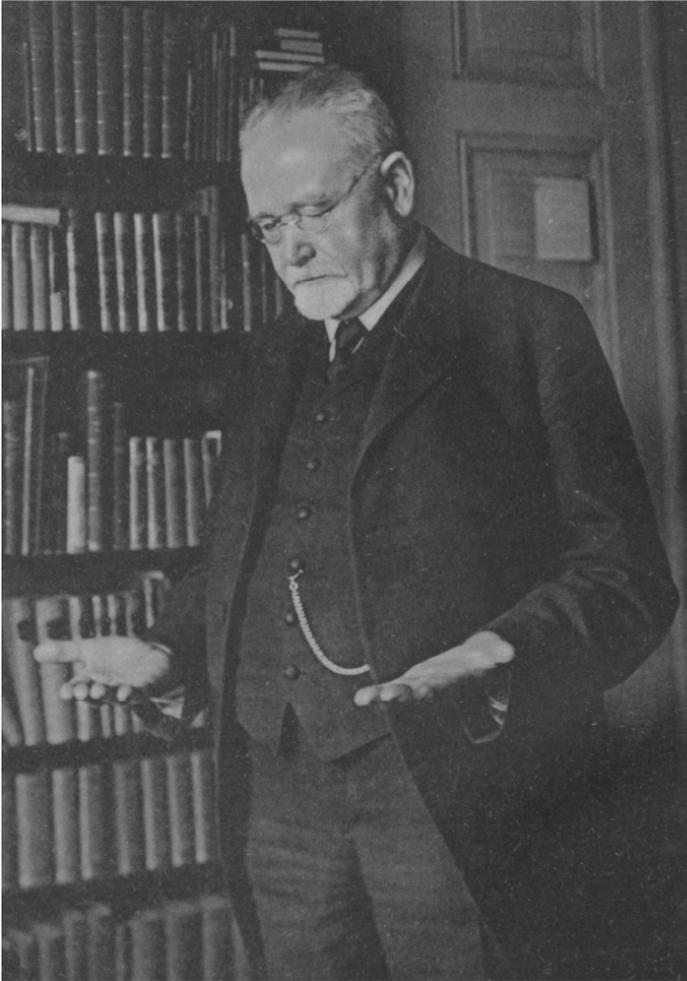
Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik	135
--	-----

Zur älteren Judith	163
--------------------	-----

Ziele und Wege der Schallanalyse

Erster Vortrag	191
----------------	-----

Zweiter Vortrag	217
-----------------	-----



Eduard Sievers beim Taktieren.

Nach *Germanica*. Eduard Sievers zum 75. Geburtstage. 25. November 1925,

Medium/Philologie

„Schließlich erscheint an der Projektionsoberfläche der Sprache das Verhalten des Menschen als etwas, das etwas bedeutet. Seine geringsten Gesten haben bis hinein in ihre unfreiwilligen Mechanismen und bis hin zu ihrem Mißlingen eine *Bedeutung*.“¹

„Nun sind aber die Ausdrucksvorgänge, und hier wieder in überragendem Ausmaße gerade die sprachlichen (implicite auch die schriftlichen) die einzige Öffnung, durch die wir ins seelische Geschehen der anderen hineinzusehen vermögen, wodurch erst ein Einfühlen, Sichversenken, Sichergegenwärtigen möglich ist (die Behauptungen der Telepathie, die noch des Beweises harren, bleiben hier beiseite).“²

„Die von dem Dichter selbst erhaltene Verskurve für *Das Buch* zeigt eine glatte geschliffene Lautfolge und ergibt eine bewegliche Sprachmelodie mit biegsamen Rhythmus. Diese Eigenschaften passen genau zu dem gemütlichen Charakter des Dichters selbst.“³

1. Arbeitsalltag eines Ohrenphilologen

Die hier unter dem Titel Rhythmisch-melodische Studien [1912] versammelten Arbeiten umfassen einen Zeitraum von circa zehn Jahren. Sie zeigen ihren Autor, den deutschen Mediävisten und Sprachwissenschaftler Eduard Sievers (1850-1932), auf der Bühne der Fachwissenschaften und umgeben von einer Fülle einschlägiger

¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1990, 428.

² Erwin Stransky, „Grenzen der phänomenologischen Erkenntnis in der Psychopathologie“, in: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 52, 1922, 305.

³ Edward Wheeler Scripture, „Äußerungen deutscher Dichter über ihre Verskunst [...]“, in: Archiv für die gesamte Psychologie 66, 1928, 251.

Bezugnahmen. Das Betätigungsfeld ist so ausdifferenziert wie die Wahl seiner Titel spezialisiert: Akribie und Genauigkeit, Sachkunde und Spezialistentum – wie in den Texten über Wernhers Marienlieder oder Die Ältere Judith – verorten Sievers auf dem Terrain zum Teil kontrovers geführter Fachdiskussionen und ausgestattet mit dem Rüst- und Handwerkszeug der zeitgenössischen Philologie. Verstrickt in deren eigene Terminologie haben manche Passagen, etwa über die Bindung der Versfüße, fast schon das Zeug zur Wissenschaftskarikatur. Jedenfalls sind sie mitsamt ihrem hochspezialisierten Anliegen nicht unbedingt dazu angetan, von sich heraus das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit zu wecken und damit auch einen Nachdruck seiner schwer zugänglichen Studien zu rechtfertigen. Große Schritte sind mit der Bindung der Füße für den gegenwärtigen Leser jedenfalls auf den ersten Blick nicht zu machen.

„Dieser Gegensatz ist aber kein anderer, als der von dipodischer und monopodischer oder podischer Bindung der Füße, über den ich in Paul und Braunes Beiträgen 13, 121ff. einige vorläufige Bemerkungen mitgeteilt habe, und an dem ich auch gegenüber dem von mehreren Seiten (z. B. von Heusler) erhobenen Einspruch festhalten muß. Geschichtlich betrachtet, ist der dipodische Bau im deutschen Reimvers das ältere, der podische das jüngere; der Gegensatz zwischen beiden deckt sich so ziemlich auch mit dem von Volksvers und Kunstvers, zum Teil endlich (z. B. in der mhd. Lyrik und teilweise auch im Epos) mit dem von rein germanischer und romanisierter Metrik (was freilich noch näherer Untersuchung bedarf).“⁴

Mit solchen und ähnlichen Beiträgen überlebt Sievers, wenn überhaupt, im Fußnotengrab der germanistischen Sekundärliteratur.⁵ Detaillierte Studien über Metrik und Rhythmus, ihre Besonderheiten gerade dort, wo nachweislich unterschiedliche Bearbeiter an Texten ihre Spuren hinterlassen haben, zeigen Sievers auf dem Stand der universitären Auseinandersetzungen seiner Zeit und fast gewinnt man den Eindruck, er würde sich in ihnen verlieren. Als Hochschullehrer, der an den Universitäten Jena, Tübingen, Halle und Leipzig tätig war, bedient Sievers damit vor allem die Bedürfnisse der eigenen Zunft und erfüllt

⁴ Eduard Sievers, „Wernhers Marienlieder“ [1894], (in diesem Band, 78).

⁵ „Zu einer neuerlichen Würdigung Karl-Heinz Best, ‚Eduard Sievers (1850-1932)‘“, in: *Glottometrics* 18, 2009, 87-91.

deren Kommunikationsgepflogenheiten. Was von der Obsession auf die kleine Beobachtung und was von der Selbstgenügsamkeit der wissenschaftlichen Betätigung allerdings verstellt wird, ist der Blick auf das große Ganze, den Sievers eben durchaus auch ermöglicht. Dieses große Ganze zielt auf das zentrale Phantasma unserer Kultur, auf die Frage nach der Individualität des Ausdrucks und ihrer Spurenhinterlegung in sowohl gesprochener als auch geschriebener Literatur. Ausgerechnet der Marienliedtext gibt Aufschluss darüber, wie Sievers die für die Germanistik zentrale Frage nach dem Autor glaubt beantworten zu können.

Was Wernhers Marienlieder auch gegenüber der sonstigen mittelhochdeutschen Literatur nämlich auszeichnet, ist das offensichtliche Beziehen entgegengesetzter metrischer Standpunkte bei Verfasser und Bearbeiter. Diese Standpunkte sind soweit voneinander entfernt, „daß die Frage nach Echtheit oder Unechtheit sich oft glattweg durch einen einfachen Blick auf den Versbau entscheiden läßt.“⁶ Es sind also formale und keine inhaltlichen Aspekte, die solche Einschätzungen ermöglichen und die Sievers eine sehr eigene Rezeptionsgeschichte gerade bei den russischen Formalisten und namentlich bei Viktor Šklovskij, Osip Brik und Jurij Tynjanov bescheren sollte. Die Form, in der die Spur von Individualitäten überlebt, wird auf diese Weise zum Medium der Philologie.

„Zum Schlusse sei mir noch eine Bemerkung allgemeiner Natur gestattet. Die Erfahrungen, die wir hier an Wernher und seinen Bearbeitern gemacht haben, zeigen, wie vorsichtig man bei Werken des zwölften Jahrhunderts in der Beurteilung größerer oder geringerer Formstrenge sein muß. Gewiß nimmt die Glätte des Verses in dieser Zeit im allgemeinen zu. Hier aber haben wir ein deutliches Beispiel dafür, wie ein jüngerer Dichter [...] ein formstrengeres älteres Original mit viel lockerer gefügten Versen durchsetzt.“⁷

Derlei Befundnahmen fallen weder vom Himmel noch sind sie die Ausgeburt privatistischer Gedankenspiele. Ihr historisches Apriori liegt in der Karriere der Physiologie im 19. Jahrhundert, die nicht nur mit ihren Aufzeichnungstechniken einer späteren Medienwissenschaft den Weg weisen wird, sondern die auch für die Geisteswissenschaften im allgemeinen und die Germanistik im besonderen nicht folgenlos bleiben

⁶ Sievers, „Wernhers Marienlieder“ [1894], a.a.O., 79.

⁷ Ebd., 96.

sollte.⁸ Der Körper gilt Sievers als unhintergebar: „Und zwar hat man von dem wohl zweifellos feststehenden Satz auszugehen, daß alle Dichtung ursprünglich Gesang war, und zwar vermutlich Gesang begleitet von Tanz, d. h. rhythmischen Bewegungen des Körpers.“⁹ Es ist dieser jeweilige Körper, ob von originären Verfassern oder vom Bodenpersonal beliebiger Textbearbeitungsstufen, der Spuren hinterlässt, der zur Hinterlassung von Spuren nachgerade gezwungen wird. Für diese physiologischen Zwangsszenen gibt Sievers auch in den hier vorliegenden Studien immer wieder Beispiele und erläuternde Bilder. Die hier versammelten Texte variieren sie – allerdings unter Beibehaltung ihrer grundlegenden Stoßrichtung. So ist die Rede etwa vom Zwang, von der Proportionalreaktion, von der zwangsweisen Herauslockung und nicht zuletzt vom Konzept der Auslösung, das nicht weit entfernt ist von jenem Prinzip der elektromagnetischen Induktion, das einen mühelosen Übergang in Bereiche des Mediumismus und des Spiritismus eröffnet.¹⁰ Mit Veranstaltungen wie der Parapsychophysik werden konzeptuell und terminologisch scheinbar stabile Disziplinengrenzen überschritten, und das auf eine Weise, die Sievers zum Verhängnis werden sollte.

Wenn es darum geht, den Dokumenten verklungener Stimmen nachzustellen und ihnen darüber hinaus einen diese Stimme tragenden Körper mit den Spezifitäten seiner Physiologie zuzuweisen, geht das nur auf der Grundlage technischer Medien und Apparate, von Dispositiven also, die Zeit als Verlaufsform lebender Körper handhabbar machen. Was auf den ersten Blick tautologisch anmutet, allen semiologischen Erkenntnissen zum Trotz das Schreiben erneut auf ein vermeintlich originäres Sprechen verpflichten zu wollen, verliert vor dem Hintergrund allgemeiner Bedürfnisse in der historischen Semantik seine Fremdheit.¹¹ Steht doch mit den Versuchen, Schrift und Stimme anein-

⁸ Zu einer alternativen Mediengeschichtsschreibung aus dem Geist der Physiologie gibt es Gründungstexte: Vgl. dazu für den Fall der Kinematographie Friedrich Kittler, „Der Mensch, ein betrunkenen Dorfmusikant“, in: Renate Lachmann, Stefan Rieger (Hg.), *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*, (Literatur und Anthropologie; 16), Tübingen 2003, 29-43 sowie für den Fall der Phonographie Giulio Panconcelli-Calzia, „Wilhelm Weber – als gedanklicher Urheber der glyphischen Fixierung von Schallvorgängen (1827)“, in: *Archiv für die gesamte Phonetik* II/1, 1938, 1-11.

⁹ Eduard Sievers, „Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses“ [1894] (in diesem Band, 100).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. zu dieser historischen Semantik Niklas Luhman, „Individuum, Individualität, Individualismus“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1993, 149-258 sowie Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/M. 2001.

ander zu koppeln, das grundlegende Bedürfnis nach Zuschreibung, nach Identifizierung und nach Autorschaft zur Verhandlung, ein Bedürfnis, das in der Goethezeit mit den Schutzzäunen juristischer Sanktionen umgeben und mit den Kautelen des Urheberrechts beantwortet wurde.¹² Mit der rechtlichen Regulierung von Autorschaft auf der Grundlage eines eigentümlichen, nicht wieder- und simulierbaren Ausdrucksverhaltens individueller Körper ist ein Standard gesetzt, der sowohl für spätere Zeiten als auch für andere Rechtsbereiche eine adaptionsfähige Vorgabe bereitstellt.¹³ Anonymität in den Zuschreibungsverhältnissen, so Foucault, gilt unserer Kultur und kaum einer anderen Wissenschaft so sehr wie der Germanistik als unerträglich. So ist kein Wunder, dass sämtliche – und damit eben auch die technischen – Strategien zu Klärung dieser Verhältnisse Anwendung finden.¹⁴

In der vermeintlichen Tautologie entsprechender Veranstaltungen, bei denen wie in einer Verweisspirale die Eigentümlichkeit von Artefakten auf die ihrer Produzenten rückgerechnet wird und umgekehrt deren Eigentümlichkeit wiederum für die der jeweiligen Produkte eintreten soll, bergen sich allerdings Abgründe an Spekulation, phantasmatischer Besetzung und phantastischer Ausarbeitung – vor allem dann, wenn die Sprecher, deren Stimmen und Körper für die Erschließung von Texten längst tot oder namentlich so unbekannt oder kategorial unzugänglich sind wie im Fall des Alten oder Neuen Testaments, griechischer oder lateinischer Klassiker oder den technisch vermeintlich unerreichbaren Brachen des Mittelalters.¹⁵ Wenn den Dokumenten längst verklungener

¹² Vgl. dazu Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981. Zur Begründung aus der mathematischen Wahrscheinlichkeit immer noch und immer wieder Johann Gottlieb Fichte, „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Raisonement und eine Parabel“, in: *J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 1, Stuttgart – Bad Cannstatt 1964, 409-417.

¹³ Vgl. dazu etwa Ernst Eisenmann, *Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. Grundlagen zur Beurteilung der neuen Instrumente zu Musikvorführungen* (Phonograph, Teatrophon, Pianola), Berlin u.a. 1907.

¹⁴ Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, 7-31.

¹⁵ Vgl. dazu Eduard Sievers, *Das Neue Testament schallanalytisch untersucht*, Leipzig 1921, sowie ders., „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik“ [1912] (in diesem Band). Natürlich wurden auch andere Texte Gegenstand schallanalytischer Untersuchungen. Zum Versuch sich dem Alten Testament auf der Grundlage hirn- und gedächtnisphysiologischer Denkmodelle anzunähern vgl. Arnold Merzbach, „Über die sprachliche Wiederholung im Biblisch-Hebräischen. Ein psychophysiologischer Versuch“, in: Jeschurun. Monatsschrift für Lehre und Leben im Judentum 15, 1928, 267-287, 401-419.

Stimmen Sprecher zuzuweisen sind, werden aber nicht nur die Fiktionalen literarischer Texte aufgerufen, die genau das zu ihrem Thema und zu ihrem Gegenstand machen – wie in Friedrich Kittlers Beispiel von Goethe, den der Schriftsteller Salomo Friedlaender 1916 in den Phonographentrichter sprechen lässt und so die Stimme des Ahnherrn aller Dichtung aus den Registern des Symbolischen löst und in die des Realen unverwechselbarer Kurven überführt.¹⁶

Mit dem Setzen auf die Individualität individueller Stimmverläufe, sei es in Wissenschaft, in Phantastik oder in beiden, mit diesem Setzen auf die Bewegung eines Sprechens und nicht mehr auf die Anordnung bloßer Lettern, mit dieser versuchten Verlebendigung der Texte hat die Germanistik, ob sie es (wissen) will oder nicht, Teil an einer Entwicklung, die die Physiologie im Verlauf des 19. Jahrhunderts als Leitwissenschaft inthronisiert und damit den Wissenschaften vom Menschen eine Bandbreite unterschiedlicher Bewegungslehren erschließt. Als Interventionsfeld sowohl wissenschaftlicher Zugriffsweisen als auch phantasmatischer Zuschreibungen und zum Teil in abenteuerlichen Verschränkungen beider Kategorien hat der lebende Körper die Bühne eines Wissens betreten, das ganz im Zeichen der Physiologie steht. Dass diese vor Phantasmatik nicht schützt, sondern gerade umgekehrt zu ihrem Generator werden kann, zeigen Diskussionen im Grenzbereich von Spiritismus und Mediumismus, die gerade für die spätere Rezeption von Sievers kennzeichnend werden sollten und bestens dazu angetan waren, ihn nach einer Phase der zum Teil euphorischen Rezeption vollends zu desavouieren.

Die Angriffsflächen, die Sievers bietet, liegen offen zutage und sind entsprechend schnell benannt. Es ist der Vorwurf der Subjektivität und der mangelnden Nachprüfbarkeit seiner Behauptungen. Gegen ihn setzen seine Anhänger auf Überzeugungsarbeit, auf statistische Streuung und nicht zuletzt auf den Einsatz technischer Medien. Der Philologe beschwört die große Zahl sowie die Macht und den Instinkt der Masse:

„Meine Beobachtungen, die sich allmählich auf Hunderte von Versuchspersonen erstreckt haben, haben mich da zu dem praktischen Satze

¹⁶ Vgl. zu Friedlaenders Text „Goethe spricht in den Phonographen“ [1916], Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986. Zur Rückprojektion rhythmischer Besonderheiten auf ganze Gattungen vgl. Th. Zielinski, „Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 7, 1906, 125-142.

geführt, daß in Zweifelsfällen der Instinkt der Masse meist die mehr oder weniger bewußte Auffassung des einzelnen schlägt.“¹⁷

Darüber hinaus fordert er im großen Stil auf, derlei Phänomene systematisch anzugehen, um sie auf diese Weise vom Vorwurf kasuistischer Befundnahmen zu schützen.¹⁸ Einen besonderen Vorteil sieht er in Breitenuntersuchungen, die über die Art der Rhythmisierung, über Besonderheiten der Intonation einigermaßen objektiv Auskunft geben, können ihre Ergebnisse doch als statistisch abgesichert gelten. So scheint er die Skepsis seiner Kritiker durchaus zu teilen, wenn er in „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ [1901] fragt:

„Woher aber stammt in letzter Linie die Melodie, die wir so dem Texte beigelesen? Tragen wir sie lediglich als unser Eigenes in ihn hinein, oder ist sie bereits in ihm gegeben, oder doch so weit angedeutet, daß sie beim Vortrag sozusagen zwangsweise aus uns herausgelockt wird? Und wenn sie so von Hause aus schon dem Text innewohnt, wie kommt sie in ihn hinein, und inwiefern kann sie wieder auf den Vortragenden einen Zwang zu richtiger Wiedergabe ausüben?“¹⁹

Durch vergleichende Massenuntersuchungen und gemeinschaftliche Reproduktion sollen subjektive Störungen ausgeschlossen werden – ein Prozess, den Sievers immer wieder mit dem Hinweis auf eine nicht enden wollende Forschungsarbeit beschwören wird.

„Auch werden ja dem Einzelnen bei der intuitiven Reproduktion der Texte stets subjektive Interpretationsfehler mit unterlaufen, oder er selbst schwankt, wie er diese oder jene Stelle wiedergeben soll. Hier muß also eine vergleichende Massenuntersuchung ergänzend eintreten, d. h. die zweite Aufgabe des Untersuchenden muß sein, die Resultate seiner Selbstprüfung mit den unter tunlichst gleichen Bedingungen zu gewinnenden Reaktionen anderer Leser zusammenzuhalten und dann auf dem Wege

¹⁷ Eduard Sievers, „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik“, (in diesem Band, 138).

¹⁸ Zu einer solchen Diskussion vgl. Friedrich Gropp, „Zur Ästhetik und statistischen Beschreibung des Prosarhythmus“, in: *Fortschritte der Psychologie und ihrer Anwendungen*, 4. Bd., Leipzig 1916, 43-96.

¹⁹ Eduard Sievers, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ [1901], (in diesem Band, 116).

vorsichtigster Ausgleichung etwaiger Differenzen eine Einigung anzustreben, soweit das ohne Zwang möglich ist.“²⁰

Eine entsprechende Datenerhebung wird systematischer Bestandteil seiner universitären Lehre, die dabei, wie er selbst schreibt, den Wechsel von einer Augen- zu einer Sprech- und Ohrenphilologie vollzieht.

„Insbesondere bin ich in den letzten Jahren darauf bedacht gewesen, beim Unterricht in Seminar und Proseminar durch ein konsequent durchgeführtes System gegenseitiger Beobachtungen möglichst einwandfreies Material für die Beurteilung der mancherlei schwierigen Fragen zu gewinnen, die sich an die verschiedenen Probleme der Sprachmelodie anknüpfen.

Als Resultat dieser sammelnden und ordnenden Tätigkeit hat sich mir, ungesucht, und lediglich aus den beobachtenden Einzel Tatsachen heraus, die Überzeugung ergeben, daß die Sprachmelodie auch für die philologische Kritik nur schriftlich überlieferter Texte eine erhebliche Bedeutung besitzt, daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stilleisen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebauten Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse, wenn man die Grenzen des bisher Erkennbaren mit Aussicht auf bleibenden Erfolg erweitert sehen will.“²¹

Neben der Validierung durch das Wissen der Masse und das Gespür der Vielen sind es vor allem Medientechniken und deren Aufzeichnungsformen, die den Geisteswissenschaften Terrain sichern und eine neue, gegenüber den Naturwissenschaften satisfaktionsfähige Objektivität sichern sollen. An die Stelle inhaltlicher Interpretationen sind – nicht nur bei Sievers – Kalküle und Formalisierungen getreten, die Schutz gegen den Vorhalt subjektiver Interpretationswillkür bieten. Es sind Zahlen und Kurven, in deren Gestalt der Geist nicht ausgetrieben, sondern vielmehr erneut ins Recht gesetzt wird.²² Mit ihnen hat aber zugleich auch die Stunde einer Psychologie geschlagen, die ganz un-

²⁰ Ebd., 119.

²¹ Eduard Sievers „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik“ [1912] (in diesem Band, 135)

²² Vgl. dazu Stefan Rieger, *Schall und Rauch. Eine Mediengeschichte der Kurve*, Frankfurt/M. 2009.

gehindert neben den materialen Bedingungen einer entsprechenden Datenerhebung zur Anschrift gelangt.

So untersucht der amerikanische Psychologe und Experimentalphonetiker Edward Wheeler Scripture (1864-1945) mit sozialwissenschaftlichem Rüstzeug die Eigenheiten der Dichtung, spürt mit Fragebogenaktionen den unbewussten Mechanismen bei der allmählichen Verfertigung der Verse nach – mit dem Ergebnis, dass jegliche dichterische Tätigkeit auf das zu dieser Zeit äußerst bilanzierungsfreudige Konto des Unbewussten zu buchen ist. Aber es bleibt nicht bei Fragebögen, vielmehr hält auch die graphische Methode mit ihren Arsenalen an Registrierungs- und Aufzeichnungstechniken Eingang in die Wissenschaften vom Menschen.²³ Und so ergeht sich Scripture nicht nur in den ebenso materialen wie handwerklichen Details der Verfertigung von Kurven, sondern schildert auch noch Ersatzmethoden im Fall von deren Unverfügbarkeit.²⁴ Medienphilologie dieser Art eröffnet Schauplätze und Betätigungsfelder für unterschiedliche Betätigung für eine durchaus handwerkliche Praxis. Die Protagonisten interpretieren nicht nur, wie es Vertreter ihrer Zunft vormals und mit dem Vorsatz, den Dichter besser zu verstehen als dieser sich selbst, taten, sie legen vielmehr selbst Hand an. Sogar für den Fall, dass die dazu eigens ersonnenen Gerätschaften – etwa ein zu Beginn seiner Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang ausführlich geschildertes Berufsgerüst zur Untersuchung sprachlicher Artikulation – nicht zur Verfügung stehen, ist er mit Alternativen aus dem Alltag und dem Haushalt rasch zur Hand. Es darf mit Virtuosität gebastelt werden.

„Ein Bogen geeigneten Papiers wird an einem Ende mit Kleister bestrichen und um eine Trommel gespannt. Nach vollständiger Eintrocknung des Kleisters wird die Trommel auf das Berufsgerüst aufgesetzt. Zur Berussung mit Leuchtgas dient ein langer Brenner mit vielen kleinen Löchern. Das Gas passiert eine Flasche, welche mit Benzin durchtränkte Stückchen von Löschpapier oder Watte enthält. Wenn ein solcher Berussungsapparat nicht zur Verfügung steht, wird ein

²³ Zur graphischen Methode vgl. stellvertretend Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales – La circulation du sang à l'état physiologique et dans les maladies*, Paris 1878.

²⁴ Zur Schule von Edward Wheeler Scripture vgl. ders., *The Elements of Experimental Phonetics*, New York, London 1902 sowie zu seiner Rolle als Experimental-Poetologe ders., „Whence does the Poet get the Form of his Verse?“, in: *Modern Languages* V/6, 1924, 163-173; ders., „Äußerungen deutscher Dichter über ihre Verskunst [...]“, a.a.O.

besonderer kerzenähnlicher Kellerleuchter mit sehr grossem Dochte – ein sogenannter ‚rat de cave‘ – benutzt.“²⁵

Mit der vermeintlichen Unscheinbarkeit solcher Bastelszenen und mit ihren materialen Produkten verändern sich, wie Scripture selbstbewusst schreibt, Theorie und Praxis der Philologie.

„Durch die Analyse von Kurven des gesprochenen Verses ist eine vollständig neue Verswissenschaft entstanden, welche genaue, festgegründete metrische Prinzipien aufgestellt hat. Diese sind nämlich psychologischer Natur und verlangen psychologische Erklärung.“²⁶

Bei einer solchen Fundierung des Verses, der vielleicht am besten untersuchten Sonderform einer sprachlichen Struktur, können natürlich andere Disziplinen und namentlich die Psychologie selbst nicht unbeteteiligt bleiben. Reim und Rhythmus, Vers und Metrum werden auf einem Feld behandelt, das jedenfalls nicht mehr länger germanistisches Stammland ist – etwa in Zeitschriften zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, im Umfeld der experimentellen Psychologie, aber auch in Kontexten, die wie die experimentelle Pädagogik oder angewandte Psychologie durchaus praktischen Belangen gelten. Von dort aus werden sie sämtliche Bereiche eines Lebens erobern, das von Körpern und deren Eigenzeit diktiert wird, und das in der Physiologie seinen Takt erhält – ob für die Belange der Kunstproduktion oder der Psychopathologie des Alltags, ob für den Nachweis von Textbearbeitungsstufen oder für die kriminalistische Spurensicherung ist dabei zweitrangig.²⁷ Der Psychologe Max Breitung wittert in der phonographischen Stimmprüfung gar eine *pièce de resistance* für die Belange der Anthropometrie. Weil jeder in der Stimme er und nur er selbst ist, wie Breitung weiß, kann er eben kein anderer sein. Betrug im Modus der Stimmführung ist

²⁵ Edward Wheeler Scripture, *Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang*, Leipzig 1927, 1.

²⁶ Scripture, „Äußerungen deutscher Dichter über ihre Verskunst [...]“, a.a.O., 216.

²⁷ Adolf Mayer, „Zur Psychologie des Reimgefühls“, in: *Die Kultur. Viertel-Jahrschrift für Wissenschaft, Literatur und Kunst* 14, 1930, 449-454, sowie Arnold Pick, „Psychiatrische Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Reimes“, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 21, 1899, 401-416. Zu analogen Phänomenen, etwa dem unwillkürlichen Tacthören, vgl. Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*, Jena 1922, 402, Fußnote. Zur Alliteration vgl. auch Anathon Aall, „Zur Psychologie des Stabreims“, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 122, 1931, 98-108.

daher ausgeschlossen – jedenfalls bis zum gelungenen Nachweis des Gegenteils.

„Ich glaube und weiss, dass ein Mimiker sein Gesicht so verändern kann, dass man eine andere Person zu sehen glaubt, eine Verstellung der Stimme bis zur Vortäuschung einer fremden Individualität stelle ich vorerst unbedingt und so lange in Abrede, bis ich durch eine concrete Thatsache anders unterrichtet bin.“²⁸

2. Die Schallanalyse und ihre Medien

In Begriff und Sache der Sieversschen Schallanalyse finden all die bisher genannten Aspekte ihre Verdichtung. Sie erschließt dem Hochschul-lehrer auch über den engen Geltungsbereich universitär-philologischer Betätigung hinaus Formen der Wahrnehmung und eröffnet eine Karriere, die als Strohfeuer mit einer nur kurzen Halbwertszeit im wissenschaftlichen Betrieb verlodern wird. Einen der Höhepunkte in der Darstellung der Schallanalyse markieren zwei Vorträge, die Sievers im Jahr 1924 unter dem Titel *Ziele und Wege der Schallanalyse* gehalten hat. Ihnen kommt ein besonderer Stellenwert zu, weil sie in hohem Maße selbstreflexiv die Geschichte der eigenen Rezeption zum Gegenstand machen und sich in eigener Sache an die Zuhörerschaft richten. Sievers geht nach vielen Angriffen darstellungstechnisch in die Offensive und versucht unverdrossen, vor der Schilderung des Verfahrens selbst, alle nur möglichen Einwände und Zweifel zu Wort kommen zu lassen, die man an die Schallanalyse adressieren kann und tatsächlich auch adressiert hat. Die Vorsicht, mit der Sievers sein Projekt vorträgt, besteht im vorausseilenden Gehorsam gegenüber den Unbotmäßigkeiten einer verstandesmäßig zugänglichen Objektivität. Beide Vorträge, mit denen er sich an ein breiteres Publikum wendet, werden zu einem regelrechten Stafettenlauf zurückgeschraubter Erwartungshaltungen.

„Und wiederum trete ich doch auch mit einer gewissen Besorgnis vor Sie hin, in dem klaren Bewußtsein, wie schwer es ist, hier das gewünschte Ziel der Verständigung zu erreichen. Was ich Ihnen vorzutragen

²⁸ Max Breitung, „Über phonographische Stimmprüfung“, in: Monatsschrift für Ohrenheilkunde sowie für Kehlkopf-, Nasen-, Rachen-Krankheiten 33, 1899, 537-548, hier: 546.

habe, sind nicht irgendwelche verstandesmäßige Lehrsätze, die durch Überlegung oder Spekulation gewonnen wären, die sich also auch rein verstandesmäßig lernen und nachprüfen lassen, über die man also, mit anderen Worten, auch mit Erfolg debattieren kann.“²⁹

Der immer wieder vorgebrachte Vorwurf des Subjektivismus wird von Sievers nicht nur zugestanden, sondern regelrecht ausgestellt und sowohl gegen eigene Erfahrungen als auch gegen ein grundsätzliches Defizit im Apparatebau in Anschlag gebracht. Das maschinelle Experiment, mit dem eine intersubjektiv zugängliche Objektivierung der Sieversschen Befunde gelänge, versagt aus Gründen, die neben dem Status der Technik das komplizierte Verhältnis von Subjektivität und Objektivität selbst zum Gegenstand haben. Sievers, der überdies einen seiner Mitarbeiter, W. E. Peters, entsprechende Untersuchungen anstellen lässt, gerät gerade durch den Versuch einer rein technischen Überprüfung an eine Befundlage, die in ihrer Zirkularität tautologischer kaum sein könnte. Seine Mahnung zur Vorsicht gibt sich informiert, argumentiert sie doch auf dem profunden Kenntnisstand dessen, was die einschlägigen Wissenschaften an Techniken zur Verfügung stellen oder gestellt haben.

„Sie werden mir da nun vermutlich sofort einwerfen, warum ich nicht an das maschinelle Experiment appelliere, um solche Streitfragen zu entscheiden. Der Einwurf wäre an sich auch ganz berechtigt, wenn das maschinelle Verfahren nur wirklich Aussicht auf besseren Erfolg böte als die direkte Beobachtung des menschlichen Sprechens, die man gern als ‚subjektive‘ Beobachtungsweise zu brandmarken liebt, soweit man nämlich darüber nicht im klaren ist, was hier die Wörter ‚subjektiv‘ und ‚objektiv‘ *in praxi* bedeuten. Ich habe auch selbst schon vor einigen Jahren eine Reihe solcher maschineller Untersuchungen anstellen lassen, und habe dabei doch manches gelernt, was zur Vorsicht mahnt: nämlich erstens, daß für die meisten klanglichen Erscheinungen, die es festzulegen gilt, brauchbare Registrierapparate erst noch zu erfinden wären, wenn sie überhaupt zu erfinden sind (was ich vorläufig einigermassen bezweifle); und zweitens, daß auch der sinnreichste Apparat nichts nützt, wenn der Experimentator nicht vorher weiß, was er als Material an ihn heranbringt. Und das weiß er eben nicht, und kann es nicht wissen, wenn er

²⁹ Eduard Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge* [1924] (in diesem Band, 191)

nicht imstande ist, dieses Material vorher eben durch ‚direkte‘ Beobachtung ausreichend zu prüfen.“³⁰

Das Verhältnis von Subjektivität und Apparat wird auch noch an einer anderen Stelle zum Gegenstand einer sehr dezidierten Stellungnahme, die vor allem der Abhängigkeit eines bestimmten Datentyps von der technischen Ausgestaltung jener Apparatur gilt, die ihn zur Anschrift bringen soll. Wie nebenbei befindet Sievers, dass die Kurve nicht objektiver Ausdruck einer Natur, sondern lediglich die Variable einer Apparatur ist, und weist auf entsprechende Konsequenzen für die mögliche Weiterverarbeitung hin. Das Versagen der Technik oder die technisch induzierte Verzerrung der gewonnenen Daten rufen in der Schallanalyse nicht etwa eine Verfeinerung der apparativen Zugriffsweisen, sondern vielmehr ein hermeneutisches Subjekt als korrigierende Größe auf den Plan:

„Eine zweite Serie von Untersuchungen über den Einfluß der Signale auf natürliche Tonhöhe und Klangfarbe der verschiedenen Vokale ist von dem Bearbeiter nicht zu Ende geführt worden, weil die mit dem Gartenschen Photokymographion gewonnenen Aufnahmen nach seiner Angabe eine für die mathematische Analyse hinlänglich genaue Ausmessung nicht gestatteten. Gerade bei dieser Versuchsreihe trat die absolute Unentbehrlichkeit der Subjektivkontrolle aufs deutlichste hervor.“³¹

Jenseits unterschiedlich polemisch geführter Debatten wird die Schallanalyse wegen ihrer Ausrichtung auf ein starkes einfühlfähiges Subjekt zu einem Glaubenssatz, der um die eigene Unzugänglichkeit weiß, mit dieser kokettiert und gerade dadurch besondere Aufmerksamkeit erheischt.³² Sievers beginnt seine Selbstdarstellung, indem er vorab die Bandbreite möglicher Einwände zu keinem anderen Zweck in den Raum stellt, als um sie eben auszuräumen. Dabei spielt, neben der Eigenlogik irgendwelcher Apparate und der sie produzierenden Datentypen, natürlich auch die Aufmerksamkeit auf die mit solchen Experimenten jahrelang beschäftigten Personen eine Rolle. Was an anderer Stelle kaum verhohlen als mediale Befähigung des Experimentators

³⁰ Ebd., 193.

³¹ Ebd., 193.

³² Eine dieser Debatten, die im Zeichen von Seriosität und Selbstkritik steht, wird mit Hans Lietzmann geführt. Vgl. dazu Eduard Sievers, *H. Lietzmann und die Schallanalyse. Eine Kritik und eine Selbstkritik*, Leipzig 1921 sowie Hans Lietzmann, *Schallanalyse und Textkritik*, Tübingen 1922.

gehandelt wird, beschreibt Sievers als unbewusste *déformation professionnelle*, die es ihm überhaupt erst gestattet, seine Profession auszuüben. Er selbst wird zum intentional ungedämpften Instrument, er wird zu einem Medium der Philologie, das sich im Zuge einer metaphorisch veranschlagten Selbstjustierung immer genauer auf den Stand der zu analysierenden Dinge einstellt und dadurch dem Ruch von mangelnder Objektivität und Selbstmanipulation aussetzt:

„Durch die viele Jahre hindurch in fast täglicher Arbeit fortgesetzten Reaktionsversuche hat sich bei mir ein Zustand von Überreizbarkeit speziell des Stimmorgans eingestellt, der nun fast alle Reaktionen, wenn ich sie nicht künstlich dämpfe, in so übermäßiger Verstärkung auftreten läßt, daß dem Hörer wirklich leicht der Verdacht kommen kann, ich möge absichtlich übertreiben, oder doch mit Bewußtsein einstellen, was in Wirklichkeit doch nur vollkommen unbewußt erfolgende Zwangsreaktion auf dargebotene Reize ist.“³³

Kompensiert werden die hohen Anteile an Subjektivität durch ein Ethos von unablässig fortgesetzter Arbeit und den Appell an eine Exaktheit, mit dem Sievers den Ball an seine Zuhörer zurückzuspielen und deren Erwartungshaltungen zurückzuschrauben scheint. „Ich muß also auch Sie, verehrte Anwesende, bitten, von dem, was ich Ihnen zu sagen habe, nur das als diskutabel in sich aufnehmen zu wollen, was Sie selbst während des Vortrags bzw. bei daran angeknüpften weiteren Versuchen mit- oder nacherleben zu können meinen: was folgen muß, kann ich Ihnen dann nicht mehr geben; das bringt dann nur die eigene Weiterarbeit.“³⁴ Diese unterstellt Sievers dem Prinzip der denkbar größten Genauigkeit in der Ausführung der vorgeschriebenen oder vorzuschreibenden Bedingungen. „Hier heißt es also unerbittlich: lieber gar nicht als inexakt arbeiten.“³⁵ Mit der Sorgfalt bei der Arbeit allein ist es allerdings nicht getan, verlangt Sievers doch von möglichen Experimentatoren eine bestimmte Disposition als Voraussetzung für eine erfolgreiche Untersuchung. Einmal mehr fordert dabei die Typenbildung in der Psychologie ihr Recht, und wieder ist für seine Verwendungszwecke der Typus des Motorikers besonders gefragt. Erst nach all diesen Präliminarien gelangt Sievers endlich zur Ziel- und Umsetzung seiner Analyse:

³³ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 195.

³⁴ Ebd., 194f.

³⁵ Ebd., 195.

„Damit haben wir uns denn endlich unserer eigentlichen Aufgabe genähert, d. h. einer Darstellung dessen, was die sog. Schallanalyse will, und der Art, wie sie bei ihrem Vorgehen arbeitet. [...] Erstens: Die Schallanalyse will versuchen, mit Hilfe planmäßig durchgeführter psychisch-physiologischer Reaktionsversuche festzustellen, unter welchen psychisch-physiologischen Bedingungen überhaupt geformte menschliche Rede zustande kommt, und welche auch ungeschriebenen spezifischen Eigenschaften sie demgemäß besitzt. Dabei ist es einerlei, ob es sich um mündlich produzierte und demnach gehörte Rede handelt, oder um Rede, die nur in schriftlicher Überlieferung vorliegt, also erst klingend reproduziert werden muß, ehe man an die eigentliche Untersuchung gehen kann. In beiden Fällen hat zweitens die Schallanalyse sich des Hilfsmittels der klingenden Reproduktion zu bedienen. Sowohl das Gehörte als auch das mit den Augen Gelesene ist also nachzusprechen (bzw. zu singen usw.), und zwar einmal instinktiv nach dem Eindruck, den man unbewußt bekommen hat, dann aber auch in bewußter Variation, damit man dabei beobachten und beurteilen lerne, inwiefern etwa diese Variation den Charakter des Vorgetragenen verändert.“³⁶

Der Königsweg zu den psychophysischen Bedingtheiten jeder geformten Rede führt über das Verfahren der klingenden Reproduktion. Wenn und weil gilt, dass dieser Weg sowohl gangbar ist, wenn die geformte Rede in mündlicher oder in schriftlicher Form vorliegt, wird das Verfahren von der Verlaufszeit lebender Körper entkoppelt. Seiner Anwendung auf beliebige und beliebig weit zurückliegende Gegenstände steht damit nichts im Weg. Sievers' nächster Schritt benennt einen Grundsatz, der mit der Projektion und der Kurve ein gleichermaßen operatives wie datentechnisches Fundament betrifft: „Es zeigt sich nämlich bei weitergehender Untersuchung, daß jeder psychische Bewegungsvorgang sich nach außen hin in Gestalt einer körperlichen Begleitkurve projizieren läßt, und zwar immer nur in einer einzigen, also wieder spezifischen Art, mit Ausschluss aller andern Arten, wenn man nicht Hemmungen hervorrufen will. Mit diesen Begleitkurven mögen also auch unsere Einzelbetrachtungen beginnen.“³⁷ Mit dieser Gleichsetzung von Verallgemeinerung, Eineindeutigkeit und Externalisierung in Form einer nach außen projizierten Kurve sind die Grundlagen für die weitere Durchführung vollständig.

³⁶ Ebd., 196f.

³⁷ Ebd., 199.

Die Umsetzung der klingenden Reproduktion besteht in ihrer einfachsten Variante darin, Texte von ausgewählten Personen laut lesen zu lassen und dabei deren Körperhaltung, Bewegung, Stimmführung und andere motorische Details zu beobachten. Mit der Auswahl der Personen, die für die klingende Reproduktion herangezogen werden, sind allerdings bereits Vorentscheidungen getroffen, die nicht unbedingt den Standards der Versuchspersonenauswahl und damit deren Status im gängigen psychologischen Experiment entsprechen. Dabei unterscheidet Sievers zwischen einer *instinktiven* Reproduktion, die er als Agentur eines Unbewussten veranschlagt, und einer bewussten Variation, die durch willentliche Einstellung als Kriterium für die Stimmigkeit der unbewussten Reproduktion bzw. als ein Kriterium zu deren Kontrolle dient. Das, was mittels der klingenden Reproduktion und auf der Grundlage einer Typenentscheidung bei der Versuchsprobandenauswahl an Daten erhoben wird, wird nun mit weiteren Typenbildungen kurzgeschlossen, wie sie die differentielle Psychologie ebenso zahl- wie variantenreich zur Verfügung stellt. Bei einer dieser ins Kraut schießenden Typenbildungen, auf die Sievers gezielt zurückgreift, erfolgt die Modellierung ausgerechnet selbst wiederum als Kurve – sowohl der Form als auch der Semantik nach.

Zum datentechnischen Fundament von Sievers' Schallanalyse gerät nämlich das Schema der so genannten Personalkurven, wie sie der Musikwissenschaftler Gustav Becking (1894-1945) aus Untersuchungen über Rhythmusphänomene in der Musik ableitet.³⁸ Auskunft über Ziel- und Umsetzung gibt er in seiner Monographie *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* aus dem Jahr 1928, deren Vorrede mit einer Danksagung an Sievers endet und die in ihrem gesamten Verlauf immer wieder auf ihn rekurriert. Becking schildert sein Anliegen zunächst als eines, das vorrangig musikwissenschaftliche Details betrifft. Doch wird diese Fachgeschichte unterbrochen, um einer sehr viel breiteren Operationsbasis Raum zu geben. Dies geschieht unter Verweis auf zwei weitere Protagonisten, Herman Nohl und Joseph Rutz, auf dessen Arbeiten Sievers in der achten Fußnote der hier wieder abgedruckten Studie „Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik“ auch eigens eingeht.³⁹

³⁸ Vgl. dazu Hanno Möbius, „Teilung und Zusammensetzung. Heinrich von Kleist und die Entwicklung zum Rhythmusbegriff in Tanz und Arbeit sowie in der Literatur“, in: ders., Jörg Jochen Berns (Hg.), *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*, Marburg 1990, 169-182.

³⁹ Vgl. dazu auch Rainer Rosenbergs, „Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation“, in: Hans Ulrich Gumbrecht,

Mit einer entsprechenden Verbreiterung der Bemessungsgrundlage, die in beider Namen erfolgt, gelangt Becking zur Möglichkeit, ganze Epochen und schlussendlich ganze Weltanschauungen auf Kurvenform zu bringen.⁴⁰ Bevor es allerdings dazu kommt, den Geist derart in Form zu fassen, setzt die Arbeit mit der Erhebung von Individuationswissen ein.⁴¹ Wie für Sievers bilden auch für ihn bestimmte Begleitbewegungen bei der Reproduktion von Liedtexten einen ersten Anknüpfungspunkt, dienen sie doch als rubrizierendes Hilfsmittel, „das uns das Scheiden und Ordnen in dem Wirrsal rhythmischer Unterströmungen ermöglicht“.⁴² Die Erschließung dieser Begleitbewegungen zu Zwecken der Analyse schreibt Becking als genuine Leistung Sievers zu:

„Den Gedanken, rhythmische Gehalte von Ton- und Wortdichtungen durch Mitbewegungen zu erfassen, und eine planmäßige Durcharbeitung dieses bislang unbeachteten Gebietes verdankt man Eduard Sievers, der in jahrzehntelanger Arbeit seine Methoden fortschreitend verbesserte und die Ergebnisse seinen Schülern laufend vermittelte. Ihn leitete stets das Interesse an der ‚Schallanalyse‘. Bisher unbekannte ‚Eigenschaften‘ der ‚Schallmasse‘ (der jeweils vorliegenden Wort- oder Tonkunstwerke) sollen auf neuen empirischen Wegen durch Beobachtung und ‚Versuch‘ festgestellt werden.“⁴³

Becking, so seine Selbstbeschreibung, hat das Verfahren der klingenden Reproduktion persönlich bei Sievers in Leipzig kennen gelernt. Doch war es ein anderes Erkenntnisinteresse, das er damit glaubte stillen

K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. 1988, 107-120.

⁴⁰ Zu einer Formalisierung der Verhältnisse zwischen Urheber und Interpreten auf Grundlage einer allumfassenden Psycho-Physio-Biologie vgl. Wilhelm Heinitz, „Klangformeln (Heinitz-Formeln)“, in: Mitteilungsblatt des Landesverbandes der Tonkünstler und Musiklehrer, LTM VII/5, März 1958, 3-7.

⁴¹ Wie eine Untersuchung Fritz Gieses verdeutlicht, ist das Verhältnis von Individualisierung und Typisierung auch dort am Werk, wo es um die Bestimmung des Verhältnisses von Individuum und Epoche geht. Vgl. dazu ders., „Individuum und Epoche in Taktierbewegungen“, in: Archiv für die gesamte Psychologie 90, 1934, 380-426.

⁴² Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Stuttgart 1928, 16. Eine zentrale Rolle spielen die Begleitbewegungen in der Pädagogik des Sprechens (etwa in der Stottererbehandlung). Vgl. ferner Wendel Krey, *Abnorme imitierende Mitbewegungen bei einem nervengesunden Erwachsenen. Zugleich ein Beitrag zur Pathophysiologie der Mitbewegung*, Dissertation, Würzburg 1943 oder Thomas Harald, *Unzweckmäßige Mitbewegungen. Beobachtungen an 3-9-jährigen Kindern*, Dissertation, Leipzig 1944.

⁴³ Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, a.a.O., 16f.

zu können: „Nicht Empirie und Erforschung von Schallkomplexen interessierte ihn eigentlich, sondern er quälte sich damit, dunkel vorausgefühlte Eigenheiten der künstlerischen Erscheinungen ins helle Bewußtsein zu heben.“⁴⁴ Jenes quälende Interesse, das da in der Beschreibungssprache einer diffusen Einfühlungshermeneutik geäußert wird, gilt einer Formalisierung und begrifflichen Fassung bestimmter kompositorischer Merkmale. Weil die musikalische Stil- und Formkunde dazu keine geeignete Handhabe bot, wendet sich Becking der Schallanalyse zu. Die damit verbundene Hoffnung trügt ihn nicht. „Sie stellte sich indessen nur als Bruchteil eines sich plötzlich schließenden Erkenntnissystems heraus, über das hier berichtet werden soll.“⁴⁵

Analog zu Sievers soll ein hochgradig spezialistisches Ansetzen am Körper (und an seinen sowohl steuerbaren als eben auch unsteuerbaren Bewegungen) zu Erkenntnissen führen, die nicht in einer diffusen Kasuistik verbleiben und hinter deren Universalisierung ein veritables Erkenntnissystem zu Tage tritt. Aller Ausdifferenzierung von Wissen und Lebenswelt zum Trotz folgen also die erkenntnistheoretischen Bemühungen dieser Autoren hier gerade nicht den allgemeinen Vorgaben und damit dem Trend der Moderne. Nicht irgendwelche Teilaspekte sollen erklärt werden, vielmehr steht das große Ganze selbst zur Disposition. Wie Becking ausführt, ist Sievers bei den von ihm angestellten Untersuchungen ständig mit von der Partie und steht mit seiner unerhörten Feinfühligkeit als Versuchsperson beharrlich zur Verfügung. Auch für seine eigenen Untersuchungen skizziert der Musikwissenschaftler für die Jahre 1919 bis 1921 den Durchbruch der Schallanalyse. An der Weiterentwicklung von Sievers Arbeit nach dieser Phase und den diversen Applikationen, die den Becking-Kurven im weiteren Verlauf zu Teil wurden, war er selbst nicht weiter beteiligt.

Wie Sievers setzt Becking an bestimmten, historisch nicht veränderbaren Typen an, wie er sie der Lehre von Josef Rutz entnimmt. Ausgehend von der Gesangslehre identifiziert Rutz drei körperliche Grundhaltungen und Haupteinstellungen, die er als anthropologische Konstanten veranschlagt und denen der Körper bei der Reproduktion des Liedes oder des zu sprechenden Textes zwangsläufig zu folgen hat. Auf der Annahme dieser unhistorischen Typen errichtet Rutz ein hypertrophes Rubrizierungsschema, das in seiner Universalität schier alles zum Gegenstand hat und das in den allgemeinen Typisierungsbemühungen der Moderne

⁴⁴ Ebd., 17.

⁴⁵ Ebd.

einen festen Platz einnahm.⁴⁶ Weil das Schema eben auf alles angewandt werden kann, bleibt die Applikation auf die Literatur nicht aus.

Dieser Allanwendbarkeit leistet Rutz dadurch Vorschub, dass er es bei der bloßen Identifizierung seiner Typen nicht belässt. Vielmehr rechnet er sie auf andere Phänomene hoch: „Jedem Typus gehören zu: 1. konstante Stimmqualitäten (Stimmtypus), 2. konstante psychische Voraussetzungen (Gemüsstypen, später mehr allgemein Seelentypen genannt), 3. gewisse stilistische Eigenarten (Stiltypen).“⁴⁷ Vor allem diese Zurechnungen erlauben Anschlüsse, die in die Gefilde hermeneutischer Großkonzepte und namentlich zu Wilhelm Dilthey führen werden:⁴⁸ „Von der Philosophie schloß sich seinen Forschungen Herman Nohl an, der die Rutzschen Typen der Körperhaltung ins Stilistische verfolgte und im Sinne der Weltanschauungstypen W. Diltheys auslegte.“⁴⁹ Doch Becking wendet sich wieder der Musik zu und identifiziert unterschiedliche Kurven, die er ausgehend von einzelnen Komponisten gewinnt und in einer historischen Tabelle der Schlagfiguren auch eigens niederlegt. Zwischen Adjektiven, die Formen beschreiben, und Skizzen, die graphische Darstellungen entsprechender Bewegungsbilder sind, finden diese Formen ihren Weg in das System der Aussagen. Der Rhythmus wird für Becking als Bezugspunkt unhintergebar. Hypostasiert als *Ding-an-sich* verleiht er Form, und das nicht nur in den Versuchsordnungen der klingenden Reproduktion und mit den Dispositiven ihrer Datenerhebung, sondern auch hier universalisierend, im Leben, in der Konfrontation mit der Welt überhaupt:

„So tritt die Schwere einem jeden, der als Schaffender oder Nachschaffender einen Rhythmus zu formen hat, als etwas schlechthin Gegebenes, als Ding-an-sich gegenüber, mit dem er sich auseinanderzusetzen hat. Die Art und Weise aber, wie er diese Aufgabe erfüllt, hängt aufs engste zusammen mit seinem Verhalten zum Gegebenen, zur Welt. Die Haltung des Menschen vor dem Ding-an-sich bewährt sich im Rhythmus

⁴⁶ Zu den Details, auch zu den Abbildungen, in denen das Imperium Rutz Gestalt annimmt, vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001, sowie Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt/M. 2002.

⁴⁷ Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, a.a.O., 62.

⁴⁸ Zur Versprachlichung dieser Typen in Form von Adjektiven und zur Charakterisierung überhaupt vgl. ebd., 70ff. Dort kommt es auch zum Versuch einer Engführung unterschiedlicher Typensysteme, namentlich mit Karl Jaspers Psychologie der Weltanschauungen.

⁴⁹ Ebd., 62.

all seines Tuns. Der Philosoph gibt sie in Begriffen, der Künstler stellt sie anschaulich dar, und der ‚gewöhnliche Mensch‘ offenbart sie vor den Aufgaben des praktischen Lebens. Persönlichkeiten, Völker und Zeiten unterscheiden sich nach der grundsätzlichen Stellungnahme.“⁵⁰

Nicht immer waren die Berührungen, Beilehungen und Gemeinschaftsaktionen so sauber in klar getrennte Zuständigkeiten und in institutionell getrennte Kompetenzen eingebunden, wie das bei Sievers und seiner Erklärung der Schallanalyse der Fall war. Nicht immer spielten sich derlei Dinge im sorgsam gehegten Raum akademischer Forschung und seiner Gepflogenheiten ab, zu denen die höfliche Bitte um Unterstützung ebenso zählte wie die ehrenvoll angetragene Aufforderung zur direkten Mitarbeit.⁵¹ Nichts vermag daher auch so wunderbar die Phantasmatik einer neuen (!) Körperlichkeit zu belegen, wie der Fall Rutz. Dieser tritt nicht vor dem disziplinären Hintergrund ausdifferenzierter Wissenschaften, sondern zunächst als privatistische Angelegenheit in Erscheinung, um im weiteren Verlauf und im Zuge eines geschickten Marketings dann dennoch eine verhängnisvolle Allianz mit Sievers schließen zu können. Ihr Agent ist ein singender Zollinspektor aus München, ein sorgsam auf Kommerzialisierung bedachter Familienverbund und ein Anliegen, das auf wundersame Weise vom Hypertrophwerden bestimmter Verwissenschaftlichungsstrategien in der Moderne handelt und damit eines der zentralen Kriterien dieser Moderne immens verdichtet. Weil die Beteiligten als Missionare in eigener Sache unterwegs sind, nimmt das Ganze eher den Charakter eines publizistischen Feldzugs und einer breit angelegten Werbekampagne an, denn den einer universitär gehegten Facheinwanderung mit ihren eigenen Standards. An dieser Schnittstelle erfolgt etwa durch personale Vereinnahmungen eine strategisch betriebene Durchlässigkeit von Spezial- und Laienwissen. Die Annäherung wird so groß sein, dass die Kopplung beider Eigennamen zu einer etablierten Größe gerät –

⁵⁰ Ebd., 22. Was hier als Schwere konzeptualisiert wird, stellen Anordnungen nach, die, wie bei Viktor von Weizsäcker oder Paul Christian, dem Verhältnis von System und Umwelt gelten, die an der Jeweiligkeit im Umgang mit Kräften, mit Schwerkraft, aber auch mit Kräften, wie sie in bestimmten Anordnungen und Experimenten abgreifbar sind, die Besonderheit menschlicher Wahrnehmungs- und Bewegungsform ableiten und bestimmen wollen – jenseits psycho-physischer Reduktionismen, zugleich aber mit einem enormen apparativen Aufwand.

⁵¹ Für die Breitenrezeption vgl. Wilhelm Kaiser, „Die Rutz’sche Lehre“, in: Leipziger Illustrierte Zeitung 3480, 1910.

auch wenn Sievers selbst demgegenüber unverhohlen Skepsis anmeldet: So enthält ein Bericht über den internationalen Kongreß Singen und Sprechen in Frankfurt am Main 1938 neben Artikeln über die Physik der Sprachklänge und die Schallanalyse einen kurzen Bericht Forchhammers, der den *Rutz-Sieverschen Beobachtungen* gewidmet ist und von deren Aktualität handelt. Verbunden mit einer entsprechenden Konjunktur und versehen mit einer entsprechenden Aufmerksamkeit wird es der Kurve möglich, den Raum von Gesangsausbildung, Physiologie und Experimentalphonetik zu verlassen und in die Höhenlagen von Philosophie und Weltanschauungslehren vorzudringen.

Der Philosoph und Pädagoge Herman Nohl (1879-1960) jedenfalls unternimmt den Versuch, Weltanschauungstypen, wie er sie den Arbeiten Wilhelm Diltheys entnimmt, mit Kurvenformen zu verbinden und das eine als Ausdruck für das andere zu verdingen.⁵² Zu diesem Behuf beleiht er nun seinerseits keinen anderen als Sievers – um mit diesem Anschluss an das Kurvenmäßige von Seelentypen, Geisteshaltungen und eben Weltanschauungen zu gewinnen. Die Form einer Kurve ist damit nicht mehr länger Ausdruck eines besonderen, physiologisch verbürgten Details, sondern sie ist Ausdruck von etwas Abstraktem, etwa von einer Geisteshaltung oder von einem Weltanschauungstypus.⁵³ Folgt man der Rekonstruktion von Nohls *Stil und Weltanschauung* aus dem Jahr 1920 in einer *Einführung in die Schallanalyse* der beiden Sievers-Schüler Gunther Ipsen und Fritz Karg, so ist es Nohl, der die – weitgehend anthropologisch begründete und auf Philosophie bzw. Literatur angewandte – Weltanschauungslehre Diltheys, die er auch für seine Pädagogik geltend macht, hochgradig generalisiert und beide Befundlagen einander annähert. „Nohl hat auch als erster und bisher einziger die Stimmtypen von Rutz-Sievers mit den Diltheyschen Typen verbunden, indem er jene aus diesen deutet, den Begriff des Rhythmus als Mittelglied einführend“.⁵⁴ Doch Nohl will mehr. Im Gegensatz zur bloßen Typenbildung um der Typenbildung willen, wie er sie bei Rutz und Sievers verwirklicht sieht, zielt sein Anliegen ins Grundsätzliche aller Bedeutung sowie ihrer Herstellung und landet bei einem Körper, der das Charakteristische verbürgen soll. „Man fragt sich, was bedeutet denn

⁵² Vgl. dazu Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

⁵³ Eduard Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“, in: *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik*, I. Bd., 1914, 225-252.

⁵⁴ Gunther Ipsen, Fritz Karg, *Schallanalytische Versuche. Eine Einführung in die Schallanalyse*, Heidelberg 1928 (Germanische Bibliothek; 2. Abteilung: Untersuchungen und Texte; 24. Bd.), 309.

nun eine solche Körperhaltung oder eine solche an sich völlig unverständige Muskelspannung, die den Typus charakterisiert? Sie sind doch auch nur Ausdrucksorgan, Ausdrucksorgan einer inneren Gesamthaltung.“⁵⁵

In Nohls Rekonstruktion ist die Herangehensweise von Sievers ungleich bescheidener (um nicht zu sagen vorsichtiger) als die von Rutz: „Die Versuche von Rutz, weiter in die Struktur der Typen einzudringen, werden von Sievers als zu dilettantisch abgelehnt. Er selbst begnügt sich damit, die ‚Reaktion‘ bloß als ein Werkzeug für die philologische Kritik zu benutzen. Die Ästhetik kann jedoch hierbei nicht stehen bleiben.“⁵⁶ All die Vorwürfe einer Äußerlichkeit, die Nohl an solche Typisierungs-bemühungen richtet, sollen im Namen Schillers und Diltheys, und vor dem Hintergrund ihrer Großeinteilungen, verblassen. Ihnen bleibt es vorbehalten, Werke im emphatischen Sinne „von innen in ihrer geistigen Struktur und Bedeutung zu erfassen. Anders ausgedrückt: diese Untersuchungen sind mit den Schiller-Diltheyschen zu verbinden“.⁵⁷ Während das Typenschema von Rutz an der Aufspürung immer weiterer Untertypen interessiert ist, stellt Nohl drei Typen und deren graphische Repräsentation in den Mittelpunkt: Von den drei die Typen repräsentierenden Kurven aus soll es ihm gelingen, den immer weiter ausdifferenzierten Sortieralgorithmus wieder zu entdifferenzieren.

Was immer an Typen und Untertypen möglich ist, soll in den Grundeinteilungen von Schiller und Dilthey seine taxonomische Heimstatt finden. Aus einem Verfahren, das als technisches Hilfsmittel für die Gesangspraxis ausgebildet und von Sievers zu einem Werkzeug der wissenschaftlichen Arbeit *entwickelt* wurde, wird nun etwas, das den Übergang zu einer ganz anderen und scheinbar konträren Gemengelage erlaubt. Möglich wird so der Anschluss an idealistische Großkonzepte, wie sie Hegels System der Ästhetik oder Diltheys Einteilung in unterschiedliche Weltanschauungen begründeten. In jenem Moment, in dem die Physiologie eines lebendigen Körpers zur Registrierung gelangt, sollen auf einmal einer älteren Einteilung geschuldete Kategorien wie Pantheismus, Idealismus und Naturalismus das Sagen haben, genauer noch: sollen im semantischen Schlagschatten der Philosophie stehende

⁵⁵ Nohl, *Stil und Weltanschauung*, a.a.O., 94. Nohls Arbeit besteht aus den beiden Teilen „Die Weltanschauungen der Malerei“ (1908) sowie „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (1915).

⁵⁶ Ebd., 95.

⁵⁷ Ebd.

Kategorien das Ausdrucksverhalten mühsam und aufwendig individualisierter Körper steuern.

Der Körper und sein Ausdrucksverhalten geraten im System Rutz in den Bannkreis einer Vielfalt unterschiedlich ausgewiesener Bezüge: Ob Physiognomik oder vermeintliche Physiologie, ob Tradition oder Innovation, ob philosophische Großunterteilungen oder kleinteilige Vorschläge für die Reform des Kunstgesangs, was immer sie formieren, sie tun es im Zeichen der Kurve.⁵⁸ Die Not der Begründungsbegründung ist dabei so hoch, wie der Wille zur Begründung ungebrochen. Die Kurve gerät in den Sog unablässiger Bedeutung(sgenerierung) und bleibt immer wieder mit der Frage konfrontiert, wie sie zu ihrer Bedeutung gelangt, wem oder welchem Verfahren sie geschuldet ist. Rutz resp. das *System Rutz*, das über einen Zeitraum von rund zwanzig Jahren im Diskurs gegenwärtig war und mit so genannten, heutigen Tupperware-Parties vergleichbaren Rutzabenden um Anhänger warb, organisiert seine publizistische Offensive um zwei semantische Pole: Innovation und Physiognomik. So werden *Eine neue Welt des seelischen Ausdrucks* und *Neue Ausdrucksmittel des Seelischen* beschworen, und *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme* sowie *Neue Methoden der Ausdruckswissenschaft* zur Verfügung gestellt.⁵⁹ Ein *Lehrbuch der Physiognomik* handelt vom Ausdruck des Menschen überhaupt und noch der *Physiognomie des menschlichen Rumpfes* ist eine eigene Abhandlung gewidmet – nicht im geselligen Umfeld sangesfreudiger Zollinspektoren, sondern im publizistischen einer *Ärztlichen Rundschau*.⁶⁰ Der Geniestreich des Systems Rutz besteht in den Belangungen eines akademischen Zielpublikums, von dem Bestätigung, Anerkennung und damit auch Legitimation auf das Unternehmen abstrahlen soll. Und dabei war es nicht nur Sievers, der in die diskursive Nähe zu Rutz und seiner auf Kommerzialisierung ihres Systems bedachten Familie geriet. Wie Forchhammer in seinem kurzen Bericht über den Verbund Rutz und Sievers einleitend mitteilt und mit einer Liste an durchaus imposanten Namen

⁵⁸ Ottmar Rutz, *Die Rutz'schen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs*, als Manuskript gedruckt, ca. 1904.

⁵⁹ Ottmar Rutz, „Eine neue Welt des seelischen Ausdrucks. Vortrag, gehalten im Richard Wagnersaal des Bayerischen Hofes in München“, in: Ostwalds Annalen der Naturphilosophie 9 (1910), S.159-193; ders., „Neue Ausdrucksmittel des Seelischen“, in: Archiv für die gesamte Psychologie 18, 1910, 234-248 sowie ders., *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme*, München 1908.

⁶⁰ Ottmar Rutz, *Vom Ausdruck des Menschen. Lehrbuch der Physiognomik*, Celle 1925 sowie ders., „Zur Physiognomie des menschlichen Rumpfes“, in: *Ärztliche Rundschau*, 1910, 28-29.

untermauert, waren derlei Bemühungen keine Einzelschicksale, deren Relevanz sich im Anekdotischen zu erschöpfen hätte.

„Über die Rutz-Sieverschen Beobachtungen und Methoden ist im Verlauf der Jahre nicht so ganz wenig geschrieben worden. Über Rutz hauptsächlich von seinem Sohn Ottmar Rutz, über Sievers in erster Linie von ihm selbst, dann aber auch von einer Reihe von Philologen und einzelnen Musikwissenschaftlern: ich nenne: Becking, Blümel, Dilthey, Habermann, Heusler, Ipsen, Karg, Kittel, Lietzmann, Luick, Nohl, Nowack, Peters, Saran, Schaezler, Walzer, Beckmann, Gjerdman, Hammerich, Pipping, Viderö und nun zuletzt die Kopenhagener Habilitationsschrift von Arnholtz.“⁶¹

Für derlei Typisierungsbemühungen ist ein Zusammenspiel von Individuellem und Allgemeinem zentral, das ausgerechnet im Namen der Kurve stattfinden soll. Die Kurve hat den Raum ihrer Erhebung, den Raum der Physiologie und des Lebens verlassen, um dennoch Leben zu adressieren und zu bezeichnen. Bevor Nohl groß angelegt auf Geistes-typen setzt, bevor die Kurve Weltanschauungen, Epochen und Denkweisen charakterisieren und physiognomisch *ausdrücken* soll, beginnt auch er sehr kleinteilig mit Kurven als Entsprechung hochgradig individuierter Taktierens, mit Kurven also, die nicht dem großen Ganzen, sondern dem Stil individuierter Körper gelten.⁶² Im Verbund von Induktion und Deduktion verlässt die Kurve das beliebige Einzelne, um das große Ganze zu bedeuten, das wiederum selbst nur auf der Grundlage irgendwelcher Einzeldaten entstehen kann.

3. Der Draht und die Biegsamkeit des Wissens

Wenn erstens gilt, dass jeder psychische Bewegungsvorgang sich nach außen in Gestalt einer körperlichen Begleitkurve projizieren lässt, und wenn zweitens gilt, dass jeder rhythmische Vorgang des lebenden Körpers sich formalisieren und in Form von Beckings Personalkurven

⁶¹ V. Forchhammer, „Die Rutz-Sieverschen Beobachtungen“, in: *Bericht über den internationalen Kongreß Singen und Sprechen in Frankfurt am Main 1938*, München, Berlin 1938, 175-177, hier: 175.

⁶² Für den Versuch, anhand der Bewegung epochale Schichtungen, also Zeitformationen sichtbar werden zu lassen, ferner als Beleg für die Konjunktur einschlägiger Herangehensweisen vgl. Fritz Giese, „Individuum und Epoche in Taktierbewegungen“, a.a.O.

anschreiben lässt, steht einer Engführung beider Kurven nichts mehr im Wege. Endlich (und ausgerechnet) im Zeichen der Kurve kommt es zum hermeneutischen Zirkel. Sievers ruft in seiner Selbstdarstellung die Personalkurven Beckings als etwas in Erinnerung, das als weitgehend invariant und daher als stabil gilt: Weil im Körper verankert, verfügen sie über keine Freiheitsgrade im Sinne einer biographischen Abänderung – ein Kriterium für Stabilität, das für die Autorisierungsbemühungen zentral werden wird. Bei aller Diskursivität, bei all den operativen und auch medialen Handgreiflichkeiten, bei aller Anschreibbarkeit und Externalisierung der Kurven bedarf es zu ihrer Identifizierung wie oben gezeigt einer besonderen Sensibilität, verkörpert in der Person Sievers selbst.

So ist es kein Wunder, dass in anderem Zusammenhang von schwer durchschaubaren Schülerverhältnissen und einem hochgradigen Subjektivismus die Rede ist. Der Begründer der Schallanalyse gerät zunehmend in die Position eines Mediums. Der Kult um seine Person steigert sich bis zum Vorwurf eines kaum mehr überbietbaren Subjektivismus – vergleichbar mit Geheimwissenschaft und mittelalterlichem Adeptenwesen.⁶³ Dabei sind es gerade Arbeiten seiner Schüler, die an ihrer eigenen Zielsetzung vorbei den medialen Status ihres eigens so apostrophierten Meisters und dessen Sonderbefähigung immer weiter festschreiben. Die *Schallanalytischen Versuche* seiner Schüler Karg und Ipsen etwa, die im Zeichen von Vorsicht, von Überprüfbarkeit und unter Zurückweisung überzogener Erwartungen an die Schallanalyse herantreten, akzeptieren in topischer Demut die gegebenen Grenzen – nicht zuletzt solche der Sichtbarkeit:

„Wir wissen, daß uns in dem Bestreben, Wege zu den Problemen der Schallanalyse zu führen, Grenzen gesteckt sind. Klang kann durch Buchstaben nur bedingt lebendig gemacht werden, selbst wenn man, wie wir es getan haben, dem Verständnis durch graphische Darstellung entgegenzukommen trachtet.“⁶⁴

Aber gerade solche Zugeständnisse und Bescheidungen veranlassen die beiden, ihrem akademischen Lehrer Sievers umso nachdrücklicher die entsprechende Einmaligkeit zu attestieren. Die Rede von der *imitatio* mit all ihrem religiösen Pathos ist sicherlich wenig geeignet, die Skeptiker der Schallanalyse zum Verstummen zu bringen:

⁶³ Dazu noch einmal Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, a.a.O., v.a. 97ff.

⁶⁴ Ipsen, Karg, *Schallanalytische Versuche. Eine Einführung in die Schallanalyse*, a.a.O., 303.

„Es scheint uns auch nicht fraglich, daß Ihre Schallanalyse für immer einzigartig bleiben wird: nicht so sehr, weil heut und lange noch Niemand über Ihre Erfahrung verfügt; vielmehr, weil die Haltung, woraus die Schallanalyse Ihnen erwachsen ist, einen nie wiederkehrenden Augenblick der europäischen Geistesgeschichte voraussetzt: jene schlechthin grenzenlose, mit Leib und Seele unbedingte Hingabe an den Gegenstand, unberührt, ungetrübt von eigner Art und sonder Willen – jene unheimliche Wandlung der Person zur reinen Stimme, jene *imitatio*, welche die Schatten der Vergangenheit vom Tode auferweckt.“⁶⁵

Auch Walter Nowacks Untersuchung *Die schallanalytische Methode von Eduard Sievers* stößt in dieses Horn und schildert Sievers als ein mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit agierendes Medium – nicht um irgendwelche Gespenster, sondern um den Geist selbst zu beschwören.⁶⁶ Nowack, der dem Zusammenhang von Augen- und Ohrenphilologie und damit der Synästhesie als Figur innerhalb einer Erkenntnistheorie Raum gibt, läßt es bei bloßem Jubel nicht bewenden. Gegenüber Sievers, der dem apparativen Zugriff mit Zurückhaltung begegnet und der anlässlich technischer Unzulänglichkeiten die subjektive Kontrolle so nachhaltig hervorhebt, setzt Nowack gerade umgekehrt große Hoffnungen in einen verbesserten Apparatebau. Dieser läßt ebenso wenig auf sich warten wie eine Fülle von Anordnungen, in denen entsprechende Gerätschaften zum Einsatz gelangen. Jenseits erfolgreicher Debatten und zum Teil aberwitziger experimentalphonetischer Nachstellungen wird die Schallanalyse zu einem Glaubenssatz, der mit seiner Unzugänglichkeit kokettiert und dadurch zugleich besondere Aufmerksamkeit erheischt. Die Begleitkurven, die in Form einer Projektion abzuleiten und anzuschreiben sind, unterteilt Sievers in Generalkurven und in Spezialkurven, „d. h. sie haften entweder an dem einzelnen Individuum als solchem, so daß sie in allen seinen Handlungen gleichmäßig hervortreten, oder sie haften an einer Einzelhandlung des Individuums, also z. B. an einem Einzelstück seiner Rede, etwa einem bestimmten Satze, einem bestimmten Verse, einer bestimmten Strophe, oder auch an einem ganzen Gedicht u. dgl. mehr“.⁶⁷ Sievers geht auf die gemeinsame Arbeit

⁶⁵ Ebd., IX. Vgl. ferner zur historischen Situierung Fritz Karg, „Die Schallanalyse. Eine historische Betrachtung“, in: Indogermanisches Jahrbuch 10, 1925, 1-16.

⁶⁶ Walter Nowack, *Die schallanalytische Methode von Eduard Sievers*, Langensalza 1924 (Schriftenreihe: Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik u. ihrer Hilfswissenschaften; 969).

⁶⁷ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 199.

mit Becking über Taktstrukturen in der Musik ein und überträgt diese auf das Handeln im weitesten Sinne. Die so gewonnenen Generalkurven sind synonym zu den Becking-Kurven oder Personalkurven.

„Sie drücken nach des Entdeckers Auffassung die spezifische Art des psychischen Spannungsablaufs aus, der allem Handeln des Menschen (also auch seiner Rede) zugrunde liegt. [...] Über sie scheint mir durch meine Untersuchungen einwandfrei festgestellt zu sein, daß sie das Konstanteste sind, was es überhaupt beim denkenden und handelnden Menschen gibt: wenigstens ist mir trotz mehrjährigem Suchen kein Fall bekannt geworden, daß ein Individuum beim eigenen Produzieren über mehr als eine Beckingkurve frei verfügte, mag es auch sonst noch so reich sein an klanglicher Variabilität.“⁶⁸

Ihrem Diktat und der Allgemeingültigkeit dieses Befundes haben sich sogar Dichturfürsten zu fügen. „Selbst ein Mann wie Goethe, der an klanglichem Reichtum weitaus alles übertrifft, was mir sonst bekannt geworden ist, bleibt von Anfang bis zu Ende seines Lebens seiner einen Beckingkurve getreu.“⁶⁹ Grundlage dafür, auch das gilt für Sievers als unstrittig, bildet eine Vererbungslehre, die dem Menschen mit der Geburt die entsprechenden Kurvenform beschert – eine Determination, die Sievers schon bei Neugeborenen festgestellt haben will und die manchmal ganze Völker fast bis zur Ausschließlichkeit bestimmt.⁷⁰ Die drei Becking-Kurven charakterisiert Sievers in der typischen Kopplung von Formelementen und Eigennamen:

- I. (z. B. bei Goethe herrschend) hat die Grundform ‚spitz-rund‘ [...]
- II. (z. B. bei Schiller herrschend) hat die Grundform ‚rund-rund‘ [...]
- III. (z. B. bei Heine herrschend) hat die Grundform ‚spitz-spitz‘ [...].“⁷¹

⁶⁸ Ebd., 200.

⁶⁹ Ebd. Zum Status Goethes vgl. auch Friedrich Kainz, „Zur Psychologie der ästhetischen Grundgestalten bei Goethe“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 90, 1934, 427-494.

⁷⁰ Zu einer entsprechenden Biologisierung des Rhythmus vgl. auch Edward Wheeler Scripture, „The Biology of Verse“, in: *Nature. A Weekly Illustrated Journal of Science* CXIV (1924), 825-826.

⁷¹ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 200.

Zwischen diesen idealtypischen Grundformen gibt es interpersonelle Variationen, die als Veränderungen der Kurven deren Formvielfalt steigern und die Nöte der Versprachlichung ins schier Unermessliche treiben:

„Die Grundformen aber variieren von Person zu Person stark nach Einzelgestalt und Dynamik, z. B. durch Betonung des Vertikalelements oder des Horizontalelements [...], II insbesondere auch durch die relative Lage der beiden Schlingen [...]; III [...] auch dadurch, daß an die eigentliche sichelförmige Kurve noch (rechtsläufige) ‚Luftschlingen, antreten können, die nur der Verbindung dienen und in klanglich leere Zeiten fallen [...]“.⁷²

Zuständig für die Hervorrufung der Kurven ist die Tätigkeit des *Schlagens*, dem dann auch eine Reihe von praktischen Empfehlungen und theoretischen Erwägungen gilt. Damit sind Formen der Mitbewegung gemeint, die reflexhaft die Frage nach willkürlicher Zugänglichkeit resp. ihrem Gegenteil aufwerfen.⁷³ Die Schlagführung erfolgt in ihrer einfachen Gangart mit dem vorgestreckten Zeigefinger der rechten Hand, aber auch deren Aufrüstung mit einem Taktstock kann zielführend sein. Wieder ist eine immense Sorgfalt auf Details des Taktierens die Folge, umrahmt von Spekulationen über noch so geringfügige Änderungen im Aufbau, die gleichwohl auf die Form der Kurve Einfluss nehmen. Erneut treten Aspekte von Konstanz und Variabilität hervor, die nicht nur die Form einzelner Kurven, sondern deren System bestimmen. Weil in einem komplexen System der Versuch zwangsläufig scheitern muss, einzelne Faktoren ohne irgendwelche Nebenwirkungen zu isolieren, bleibt das für die Form der so genannten Spezialkurven nicht ohne Folgen: „Ja, bei dieser verrät sogar bei der Begleitkontrolle schon die unbewaffnete Hand, daß es sich um einen untrennbaren Komplex von beherrschendem Grundfaktor und modifizierenden Nebenfaktoren anderer Art handelt.“⁷⁴

⁷² Ebd., 200f.

⁷³ Dazu übergreifend Felix Krueger, *Mitbewegungen beim Sprechen, Singen und Hören*, Leipzig 1910, zur Kopplung an die Phonetik Wilhelm Heinitz, „Untersuchungen über willkürliche Mitbewegungszuordnungen zu phonetischen Artikulationskomplexen“, in: *Vox* 18/1-2, 1. August 1932, 1-4, sowie zur Bemühung um Typisierung June E. Downey, „Muscle-Reading: A Method of Investigating Involuntary Movements and Mental Types“, in: *The Psychological Review* XVI, 1909, 257-301. Zur Manipulation der Steuerung Ernst Schultze, *Über die Umwandlung willkürlicher Bewegungen in unwillkürliche*, Leipzig 1897.

⁷⁴ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 203.

Diese zweite Kurvenart fasst Sievers terminologisch als Taktfüllkurve, Füllkurve oder einfach nur als Figur: „Will man neben der Gliederung, wie es notwendig ist, auch die innere Bindung der Taktglieder berücksichtigen, so müssen an die Stelle der eckigen Taktschlagfiguren abgerundete Formen treten, in denen das, was in der herkömmlichen Figur (betonte) Ecke oder Zacke ist, nun als Durchgangspunkt einer bindenden Kurve erscheint.“⁷⁵ Über die Form entscheidet keine Theorie, sondern der empirische Abgleich einer großen Anzahl möglichst verschiedenartiger Musikstücke von bekannter Taktart. Als Kriterium für die Stringenz einer Kurvenform dient deren Anschmiegsamkeit an die musikalische Vorgabe, ein Vorgang, für den Sievers das Adjektiv hemmungslos bereithält. Für Becking und seine Spezialkurven sind Unterschiede in der Durchführung zu beachten, so die Verwendung der rechten und der linken Hand zum Schlagen oder die Position der jeweils ruhenden Hand. Die so gewonnene Befundlage lässt ein Zwischenfazit zu, das den beiden Kurventypen sowie den ihnen zugrunde liegenden Mechanismen gilt: Damit geraten Kurven aneinander, von denen die einen starr, die anderen variabel sind.

„Wir fanden vorher, daß jeder produzierende Mensch nur eine einzige Beckingkurve besitzt: in der Verwendung der Taktfüllkurven unterliegt er dagegen keiner andern Beschränkung als der, die er sich etwa selbst durch die Begünstigung von Lieblingsformen auferlegt. Wie der Komponist in jeder beliebigen Taktart und -unterart komponieren, so kann eben auch der Dichter in jeder beliebigen Taktart oder Taktfüllungsart seine Verse bilden: nur das Eine scheidet sie, daß der Musiker mit Bewußtsein die eine oder andere numerische Taktart wählt und in ihr arbeitet, während Auswahl und Arbeit sich beim Dichter unbewußt vollziehen.“⁷⁶

Die Crux des Anliegens ist unübersehbar. Zum einen soll die Kurve einen einigermaßen stabilen Typus verkörpern, zum andern soll ihre Semantik eben genau jener Vielfalt Rechnung tragen, die ihr als Datentypus zugeschrieben wird. Wieder erscheint die Rede von der Mannigfaltigkeit, wieder ist zwischen einer unendlichen Vielfalt der Formen und einer generalisierenden Einheit der Aussage zu vermitteln und wieder sind in diesem Schematismus Einzelpersonen oder Einzelschicksale widerspruchsfrei zu verorten: „Die in der Tabelle angegebenen

⁷⁵ Ebd., 204.

⁷⁶ Ebd., 212.

Kurvenformen sind abermals nur schematische Grundformen, die noch mannigfaltigster Differenzierung unterliegen können, ebenso wie das bei den Beckingkurven [...] der Fall war.⁷⁷ Der Eindruck einer formalen Stereotypie wird immer wieder gebrochen durch Formulierungen, die auf Fülle, auf Unerschöpflichkeit und die Kombinatorik verschiedener Formelemente setzen. Fluchtpunkt solcher Kurvenvielfalt und -politik ist Goethe, ein Autor, der die (für die Schallanalyse als Theorie maßgebliche) Linientreue zu seiner Personalkurve mit einer fast unerschöpflichen Formenvielfalt verbindet:

„So ähnlich geht es nun in Musik wie in Sprechdichtung in tausendfachem Wechsel weiter, da ja überall die Gegensätze von von Grad, Bogend, Kreisend und Schleifend, von Steigend und Fallend, von Normal und Umgelegt in die Variation miteinbezogen werden können, neben Form, Größe, Lage und Dynamik der Begleitkurve. In Goethe erreicht diese Variabilität der Taktfüllung ihren Höhepunkt: sein Reichtum an immer neuen und neuen Formen ist fast unerschöpflich. Auch Schiller ist reichhaltig genug an Wechselformen, wie überhaupt die ältere deutsche Dichtung von der klassischen Zeit an. Die deutsche Dichtung der Paar letzten Jahrzehnte ist dagegen im allgemeinen wieder zu wesentlich starrerem und einfacheren Formen der Taktfüllung zurückgekehrt.“⁷⁸

Beim Versuch, die drei maßgeblichen Personalkurven Beckings klingend zu reproduzieren, drängt sich erst einmal die Beschreibungssprache in den Vordergrund, mittels deren Bewegungsformen und Bewegungsbilder in Text und Diskurs überführt werden. Das Repertoire an Formen in seiner typisierten Variabilität erscheint als Kombination von Adjektiven und in Gestalt flüchtiger Bewegungsskizzen. Sievers' Terminologie wie überhaupt die gesamte Performanz wirken dadurch hölzern und zum Teil auch umständlich. Einmal mehr sind Binnendifferenzierungen in Form und Semantik nötig, in denen etwa neben die Konstanz der Personalkurve die Varianz der Taktfüllkurve tritt – zwangsläufig, weil eben auch zwischen unterschiedlichen Weisen der Geformtheit menschlicher Rede sorgsam zu unterscheiden ist:

„Taktmäßige Gliederung ist das einzige Merkmal, welches die Poesie eindeutig von der Prosa abhebt. Taktfüllkurven erscheinen daher auch

⁷⁷ Ebd., 213.

⁷⁸ Ebd., 215.

nur in Musik und Poesie, d. h. versifizierter Rede. Dagegen zieht sich nun, wenn auch in verschiedener Weise, gleich der Beckingkurve wiederum durch alle Art menschlicher Rede (also einerlei, ob Poesie oder Prosa) die dritte Art von Kurven hindurch, die noch zu erörtern ist. Das sind die Kurven, in denen die unten näher zu besprechenden ‚optischen Signale‘ zu bewegen sind, mit deren Hilfe man den Sprechenden auf bestimmte Klangarten einstellen kann. Nach diesem äußerlichen Zusammenhang mit der Handhabung der Signale mögen unsere Kurven einstweilen als ‚Signalkurven‘ bezeichnet werden. Über sie läßt sich aber nur im Zusammenhang mit der ganzen Qualitätsfrage handeln, für deren Erörterung der zweite Teil unserer Betrachtungen bestimmt ist.⁷⁹

Es ist die Besonderheit dieses dritten Kurventyps, der so genannten Signalkurven, dass ihm im Gegensatz zu den anderen Kurven ein Potenzial zugeschrieben wird, das auf die Bewegung selbst Einfluss zu nehmen vermag. Die Kurve wechselt also von der bloßen Deskription wie im Fall der Personal- und der Taktfüllkurven zu einer Präskription, die ausgerechnet den terminologischen Vorgaben der elektromagnetischen Induktion folgt. Damit werden Versuchsanordnungen möglich, die systematisch von Sievers' Mitarbeiter Peters durchgeführt werden; Versuchsanordnungen, in denen ein Kreislauf von Kurvendaten sichtbar wird, der bei typisierenden Beschreibungen nicht stehen bleibt, sondern selbst in die Produktion der Bewegung eingreift und diese steuert. Der Weg führt von induktiv erhobenen Einzelbefunden zu Deduktionen, die in Form der Becking-Kurven Gestalt annehmen, um von dort aus als Signalkurven den Versuchspersonen erneut zugeführt zu werden, mit der Absicht, zu registrieren, inwieweit die Präsentation solcher Signalkurven nun ihrerseits Veränderungen induzieren. Ähnlich wie im Fall der Sprechpädagogik bei Hermann Gutzmann werden Rückkopplungsschleifen zwischen den Subjekten und Vorgaben geschaltet und so die Subjekte buchstäblich einstellbar. Denkbar elegant und schlüssig resümiert Forchhammer Sievers' Politik der drei unterschiedlichen Kurventypen:

„Ich bedaure, daß die Zeit es mir nicht erlaubt, auf die einzelnen Teile der Sieversschen Lehre einzugehen: Die Art, wie die inneren Bewegungen

⁷⁹ Ebd., 215. Die erstmalige Demonstration dieser kleinen Apparate, der Signalkurven, datiert Sievers auf den Oktober 1913 und den Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Dazu Eduard Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“, Archiv für experimentelle und klinische Phonetik I, 1914, 225-252, hier: 235.

sich auf verschiedene Kurven hinaus projizieren lassen, die sogenannten Taktfüllkurven und Becking- oder Personalkurven, Kurven, die wiederum, wenn man sie richtig schlägt, als Leitkurven dienen können, um die entsprechenden Bewegungen hervorzurufen.⁸⁰

Die kontrollierte Verwendung von Signalkurven im Experiment setzt allerdings deren Externalisierung voraus. Wie aber kann man Kurven, die der Vielfalt von Bewegungsformen entsprechen sollen, überhaupt materialisieren? Die Klärung dieses Details führt Sievers zu bestimmten Sparten der Metallverarbeitung und namentlich zum Draht, der zum Vademecum der Problemlösung wird. In seiner Unscheinbarkeit findet die Enthemmung der Form ihren Ort. Was immer an Formen überhaupt möglich sein soll, hat in seiner Biegsamkeit die Möglichkeit der beliebigen Nachstellung.⁸¹ Um nicht immer nur von menschlichen Medien wie Sievers zu reden, wird der Draht zu einem materialen Medium, das für die Modellierung von Formen regelrecht prädestiniert scheint – so sehr, dass er zur Verkörperung einer ganzen Episteme taugt. Im Geist, der Draht geworden ist, findet diese ihr Modell.

Sievers greift nicht zuletzt deswegen zum Draht und macht sich dessen Biegsamkeit operativ zu eigen, weil dieser oder, besser, weil das Vorzeigen von Drahtfiguren weniger brachial zu sein scheint, als es die unmittelbare körperliche Intervention wäre, die Sievers bei Rutz und seinen diversen Einstellungsexerzitien am Werke sieht. Spätestens ab diesem Punkt einer direkten Intervention und verbunden mit einer Kritik an bestimmten pädagogischen Konsequenzen, die der Rutzschen Lehre in ihrer praktischen Anwendung eigen sind, beginnt Sievers eine Absetzungsbewegung vom dominanten Typenschema des singenden Zollinspektors. Er setzt dazu an der mangelnden Praktikabilität von dessen Unterscheidungskriterien an: „Viel wichtiger ist uns gleich hier die Frage, wie es denn möglich sein soll, alle diese verschiedenen Stimm- und Muskelaktionsarten auch praktisch voneinander zu scheiden, namentlich auch so, daß der Sprecher und Sänger für seine Zwecke dabei direkte Förderung findet.“⁸² Mit dem Hinweis auf die mangelnde Praktikabilität greift er etwas auf, was in der Berichterstattung über Rutz immer wieder angeführt und entsprechend polemisiert wird – die Unmöglichkeit,

⁸⁰ Forchhammer, „Die Rutz-Sieverschen Beobachtungen“, a.a.O., 177.

⁸¹ In ähnlicher Funktion kommen auch andere Materialien wie etwa der Sand zum Einsatz. Vgl. dazu Stefan Rieger, „Sand“, in: ders., Benjamin Bühler, *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*, Berlin 2014 (im Druck).

⁸² Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 224.

dergestalt komplexe Operationen überhaupt handhaben zu können. Die Umsetzung erfolgt bei Rutz mittels eines detailliert geschilderten Programms fortgesetzter muskelgymnastischer Übungen. Neben semiotischen Schwierigkeiten, die noch einmal dem Verhältnis gegenläufiger Adjektivpaare und mit diesen korrespondierenden Bewegungskurven gelten, richtet sich Sievers' Einwand vor allem gegen eine Brachialität, die mit einem solchen unmittelbaren Ansetzen am Körper verbunden ist. Deren Effekte – etwaige Hemmungen und Fehleinstellungen – stellen für Sievers nicht nur einen Grobianismus gegenüber dem agierenden Körper dar, sondern auch eine mögliche Fehlerquelle:

„Es galt also, einen Weg zu finden, der zu geringerer Gewalttätigkeit der Körperaktion, verbunden mit größerer Genauigkeit, führte, und einen solchen Weg glaube ich gefunden zu haben in der Einführung gewisser optischer Signale, welche durch ihren bloßen Anblick auf dem Wege der sog. Irradation im Körper des Beschauers die jeweiligen geforderten Muskelaktionen auslösen und damit den Weg zu korrekter und freier Einstellung des Atem- und Stimmapparats eröffnen.

Den ersten Ausgangspunkt gaben mir bei meinen Untersuchungen einige rein zufällig beim Theaterbesuch gemachte Beobachtungen über den Zusammenhang gewisser Gesten mit gewissen Stimmveränderungen. Es zeigte sich z. B., daß man mit ausgebreiteten (d. h. nach vorn zu divergierenden) Armen anders spricht, als wenn man die Arme nach vorn zu konvergieren läßt, und der beobachtete Stimmunterschied war in bestimmten Fällen genau der, den Rutz für seinen Gegensatz von Warm und Kalt in Anspruch genommen hat. Eine wesentliche Förderung brachte mir sodann die ebenfalls zufällig gemachte Beobachtung eines stark motorisch veranlagten Zuhörers (Dr. H. Schamberger), daß er beim Betrachten von Bildern auch die Rutzschen Muskelgefühle bei sich wahrnehme. Das war wichtig, insofern es zeigte, daß auch auf optischem Wege die Rutzschen Reaktionen im Menschen ausgelöst werden können.“⁸³

Sievers gibt statt Muskelgymnastik der Rückkopplung mit dem optischen Kanal und daher der Exposition seiner Drahtmodelle den Vorzug. Die unterschiedlichen Bewegungsformen des Runden und Eckigen, des Schwingens und Biegens, des Kreisens oder Schleifens, des Drehens oder der Geradlinigkeit werden so als Signalkurven umgesetzt. Wieder ist dabei ein Kreis unterschiedlicher Datenverarbeitungsprozeduren zu durchlaufen.

⁸³ Ebd., 225f.

Dabei gilt es, ausgehend von Texten erstens deren immanente Bewegungsformen abzuleiten, diese zweitens zu versprachlichen und in entsprechende typographische Notationen zu überführen sowie in einem dritten Schritt nach außen treten zu lassen und als Signalkurven zu externalisieren. Bei all dem finden immer wieder und immer weitere Übersetzungen von etwas in etwas anderes statt – Übersetzungen etwa von Bewegungen in Form, die den Vorgaben der Evidenz homolog sind. Sievers entwickelt zu deren Beschreibung und damit zur Handhabung der Umsetzungen eine eigene Nomenklatur mit Siglen und einer physiologischen Graphik, deren Notationssystem die so benannten Bewegungszeichen wiederum mit potenziellen Textlektüren verbindet:

„Und nun endlich zu den Zeichen oder Signalen selbst, mit denen ich arbeite und die mit ein oder zwei Ausnahmen von mir allein gefunden worden sind. Auch dabei hat keinerlei Spekulation mitgewirkt; es ist vielmehr alles einfach empirisch ausprobiert worden, ob es ‚passe‘ oder ‚nicht passe‘. Die Zeichen bestehen, wie Sie sehen, einfach aus gebogenen Messingdrähten, an deren Enden vielfach (aber durchaus nicht immer) Pfeilspitzen angebracht sind, die auf den Beschauer eine gewisse Zugwirkung ausüben.“⁸⁴

Was da derart geformt zum Einsatz gelangen und mögliche Probanden im Wortsinn unter Zugzwang setzen soll, diese ebenso einfachen wie formenvielfältigen Figuren, beinhalten implizit eine Metatheorie der Form. So unscheinbar Sievers' Signale zunächst im Raum des Wissens stehen, so fundamental ist ihr Möglichkeitsgrund und so weitreichend sind die entsprechenden Applikationen. Die Frage, ob etwa die Natur der Geometrie an Formen überlegen ist oder ob umgekehrt die Geometrie den Formenreichtum der Natur auf die Plätze verweist, findet im Griff zum Draht eine vorläufige Antwort. Der Verweis auf den Draht scheint im Grunde die Frage selbst überflüssig zu machen – je nach dem, welcher Seite der Differenz man ihn zuschlägt, figuriert er die Belange der Natur ebenso wie die der Kultur. Damit schließt sich jener Zirkel zwischen Individualisierung und Kodifizierung, der eben auch dem hermeneutischen Zirkel der Kurven und Linien eingeschrieben ist, und zugleich überträgt sich seine Struktur auf die zum Einsatz gelangenden Anordnungen und die dabei verwendeten Medien. Generativität und Repertoire kommen durch den Einsatz des Drahts zur Deckung.

⁸⁴ Ebd., 229.

Wie gewandt der unscheinbare Draht das darzustellen vermag, belegt eine Konstellation in seiner Datengeschichte, die das präfigurierende und das postfigurative Moment der Kurve wie in einem noch nicht geschriebenen Lehrbuch zur anthropologischen Datenverarbeitung abhandelt. Diese Konstellation betrifft ihrerseits zwei Paradigmen der Menschenwissenschaft, die auf einen ersten Blick kaum weiter von einander entfernt sein könnten. Dabei verdoppeln zwei Extrempositionen, die praxisbezogene Psychotechnik und die theoretisch ausgerichtete Gestaltkreislehre, was eine bloße Datengeschichte nur abstrakt zu formulieren vermag. Trotz gegensätzlicher Zielsetzung benutzen beide die gleichen Modelle, Vorgehensweisen und nicht zuletzt auch die gleichen technischen Medien – nur mit dem Unterschied, dass der eine Zugriff gerade dort ansetzt, wo der andere endet: beim Verhältnis von Individualisierung und Kodifizierung von Bewegungstypen. Wieder wird dabei der hermeneutische Zirkel der Kurve sicht- und greifbar. Der Einsatz der Psychotechnik und ihre analogen Bestrebungen erfolgt induktiv. In arbeitswissenschaftlichen Untersuchungen, etwa bei Frank B. Gilbreth, werden Menschen beim wiederholten Verrichten bestimmter Bewegungen beobachtet und auf der Grundlage dieser induktiv erhobenen chronozyklographischen Aufzeichnungen Bewegungen abgeleitet, die für die Belange von Arbeitsökonomie und Betriebswirtschaft als ideal gelten.⁸⁵ Um diese Bewegungen sicht- und handhabbar zu machen, verwendet Gilbreth Anordnungen, die bestimmte Wahrnehmungsdispositionen des Menschen ausnutzen. Gegenläufig zur Geschichte der Kinematographie oder allgemein des Bewegungssehens werden dazu Bewegungen zerlegt, wird ihre Stetigkeit unterbrochen, etwa durch jene Stroboskopie, die auch in der Akustik zum Einsatz gelangt. Andere Verfahren greifen auf leuchtende Punkte zurück – umgesetzt durch Lämpchen, die am sich bewegenden Körper befestigt sind, um den Eindruck dieser Leuchtpunkte als Kurve abzuleiten und zu synthetisieren.⁸⁶

⁸⁵ Für die Modellierung der Bewegung im Rahmen der Betriebswirtschaft vgl. Frank Bunker Gilbreth, *Angewandte Bewegungsstudien (Applied Motion Study). Neun Vorträge aus der Praxis der wissenschaftlichen Betriebsführung*, Berlin 1920, sowie ders., „Motion Models: Their Use in the Transference of Experience and the Presentation of Comparative Results in Educational Methods“, in: William R. Spriegel, Clark E. Myers (Hg.), *The Writings of the Gilbreth*, Homewood, Illinois 1953, 245-260.

⁸⁶ Zur Kurve, ihrer Entstehung und ihrem Status vgl. Viktor von Weizsäcker, „Die Analyse pathologischer Bewegungen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 3. Bd., Frankfurt/M. 1990, 429-439.

Wie bei Sievers werden diese idealen Bewegungsverläufe nach außen gewendet und, so im Fall des amerikanischen Arbeitswissenschaftlers Gilbreth, mit Draht nachgebildet. Den deduzierten Drahtmodellen kommt ihrerseits eine präskriptive Funktion zu, geben sie doch mit ihrer Gestalt die Norm und mit dieser Kriterien für die Optimierung der auszuübenden Bewegungen vor.⁸⁷ Abweichungen von der idealen Form (und damit von der Effizienz einer auszuführenden Bewegung) werden auf diese Weise konstaterbar und natürlich auch in der Zukunft korrigierbar. Norm und Abweichung sind nebeneinander abbildbar – als direkter Vergleich und unmittelbar dem Auge zugänglicher Kommentar zur Welt möglicher Formen und zur Idealität der besten Form, zu den Bizarrerien ihrer Formgebung und natürlich als Vorgabe, auf die eine potenzielle Klientel zwangsmäßig einzustellen ist. Wann eine Bewegung als normal oder als abweichend, als pathologisch oder künstlerisch wertvoll klassifiziert wird, wann und wie aus solchen Datenerhebungsspielen Bewegungsmodelle mit Vorbildcharakter abgeleitet werden, all die genannten Aspekte sind für die Moderne prägend und erreichen diese vielerorts – vom Ausdruckstanz und seinen Schulen, von den Bewegungsvorschriften in Sport und Gymnastik bis in die moderne Arbeitswelt hinein.⁸⁸

4. Induzierte Bewegung: Signalgebungsstudien

Sievers bleibt im weiteren Verlauf seines Vortrags und nach all den oben geschilderten Vorsichtsmaßnahmen Demonstrationen seines Könnens vor einem zur eigenen Miteinfühlung angehaltenen Publikum nicht schuldig. Die Induktion als Einpegeln um einen vorgegebenen Wert ist sein Ziel für die unmittelbare Konfrontation mit einem Signal; das gilt sowohl bei der freien als eben auch bei der reproduzierenden Rede:

„Ich möchte diese Beispiele in zwei Abteilungen zerlegen, solche für produzierendes und solche für reproduzierendes Sprechen, indem ich

⁸⁷ Vgl. dazu u.a. Inke Arns, Mirjam Goller, Susanne Strädling, Georg Witte (Hg.), *Kinetographien*, (Schrift und Bild in Bewegung; 10), Bielefeld 2004.

⁸⁸ Für das Feld der Applikation vgl. stellvertretend Hermann Krukenberg, *Lehrbuch der mechanischen Heilmethoden*, Stuttgart 1896 und Rudolf Magnus, *Körperstellung. Experimentell-physiologische Untersuchungen über die einzelnen bei der Körperstellung in Tätigkeit tretenden Reflexe, über ihr Zusammenwirken und ihre Störungen*, Berlin 1924.

Ihnen einerseits zeige, wie sich meine Stimme unter dem Einfluß der Signale beim improvisierenden Freisprechen ändert, andererseits wie jeder einmal geformte Text nur eine einzige klanggerechte und damit zugleich hemmungsfreie Reproduktion gestattet.“⁸⁹

Es folgt ein Ausflug in eine bunte Welt beliebiger Beispielhaftigkeit, bei der vor allem ein Differenzkriterium zur Rutzschen Typenlehre sichtbar werden soll, das in anderem Zusammenhang auf die Rede von der einschränkenden oder starren Physiognomik bei Rutz führt. Wie es 1929 in der *Experimentellen Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre* durch den Arzt Hans Schulte heißt, geraten mit den beiden Protagonisten unterschiedliche Verständnisse von Physiognomik aneinander. „Sievers nimmt dies hingegen nicht mehr an; er findet, daß sich bei einem Individuum der Typ oft sogar innerhalb kurzer Zeit ändert; damit ist der Typus aber nicht mehr das, was Rutz darunter versteht; er nähert sich dann mehr der Ansicht Delsartes; sein Typ ist nur noch eine Hauptausdrucksweise. Rutz hat indessen seine Lehre zu einer starren Physiognomik ausgebildet.“⁹⁰ Dessen Grundannahme, jeder Mensch verfüge nur über eine Stimmart, teilt Sievers keineswegs. Stattdessen führt er munter die Verwendung mehrerer Stimmarten sowohl bei der improvisierenden Freiproduktion als auch beim Nachsprechen geformter Texte vor. Er selbst jedenfalls ist in der Lage, unter Beibehaltung seiner invarianten Personalkurve die Stimmart beliebig zu variieren, was er an sechs Proben mit drei verschiedenen Stimmarten vorführt. „Die Beckingkurve ist natürlich in allen diesen sechs Proben ein und dieselbe [...]“.“⁹¹ Mutmaßungen über die Verschiedenheit der Stimmarten leiten ihn sowohl auf das Feld der Vererbung als auch auf das der Anpassung an externe Vorbilder, die im Augenblick der Produktion vorschweben. Auch hier sind Unterschiede festzuhalten, die Sievers mit Blick auf Weimars Klassiker gekonnt (wenngleich sprachlich gewöhnungsbedürftig) durchspielt:

„Schiller hat z. B. vom Vater ein *Gwarm* geerbt, von der Mutter ein *2groß kalt* und *2groß warm* (+ *dur* | *moll*), mit ganz verschiedener Bewegung: von einer Anpassung an Fremdes habe ich dagegen bisher bei ihm

⁸⁹ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 231.

⁹⁰ Hans Schulte, „Experimentelle Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 70, 1929, 119-208, hier: 121.

⁹¹ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 233.

noch keine Spur gefunden. Um so stärker ist dies Element bei Goethe ausgebildet. Von sich aus arbeitet er mit drei Stimmen, von denen er *5kalt* und *1kalt* von der Mutter, *6warm* (ev. bis *5warm* drehend) vom Vater ererbt hat. Durch Anpassung aber gelangt er daneben auch zu allen anderen Stimmarten, nicht nur bei Übersetzungen, sondern auch da, wo er nur intensiv an Personen denkt, deren Körperbild ihm deutlich vorschwebt (optische Einfühlung) oder deren Stimme ihm innerlich vorklingt (akustische Einfühlung).⁹²

Ein ebenso sachdienliches wie topisches Beispiel Goethes benennt eigens die These von der Vererbung und Anpassung und ist damit an Selbstreferentialität nur noch schwer zu übertreffen. In kaum einem der Versuche zur experimentellen Nachstellung von Sievers' Annahmen wird es nicht zum Gegenstand der Untersuchung. Sievers' Anschrift von literarischem Exempel und dem in Klammern gesetzten Beiwerk lässt einmal mehr die Sperrigkeit seiner Terminologie und die Umständlichkeit seiner Rubrizierung erahnen:

Vom Vater hab ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,

[Taktfüllkurve Fig. 91, Stimmformel (o. S. 99) 6wd ??? (F. mit Handschluß)]

Vom Mütterchen die Frohnatur,
Und Lust am Fabulieren.

[Taktfüllkurve Fig. 92, Stimmformel ??? (F. mit Fingerspreizung)]⁹³

Nach all dem und am Ende eines doch sehr langen Vortrags kommt Sievers zum Punkt aller Punkte, zur Frage nach der Relevanz und allgemeinen Nutzenanwendung. Auf den selbstredend nur hypothetisch formulierten Einwand seiner geduldigen und unverdrossenen Zuhörer – „Wozu das alles? Lohnt es sich wirklich der Mühe, so viel Zeit und Arbeit auf eine Sache zu verwenden, die doch am letzten Ende vielleicht

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., 234. Zur Biologisierung von Rhythmus und Vers vgl. Wilhelm Heinitz, „Ein biologisch gerichteter Beitrag zur deutschen Versforschung“, in: Fritz Martini (Hg.), *Vom Geist der Dichtung. Gedächtnisschrift für Robert Petsch*, Hamburg 1949, 326-357.

keine rechte Bedeutung hat, weder für Theorie noch für Praxis?“ – antwortet er mit einem Verweis auf Gesangs- und Sprechausbildung, die Behebung von Sprachschäden und den Taubstummenunterricht auf der Grundlage *hemmungsloser* Anschmiegsamkeit, um sich nach solchen Praxisbezügen und Nützlichkeitsabwägungen in eigener Sache, nämlich als Philologe zu Wort zu melden. Neben der Klärung von Autorschaften gibt die Schallanalyse vor allem Mittel an die Hand, „um tiefer in den Werdegang ganzer Schriften, ja ganzer Literaturgattungen auch der fernen Vergangenheit einzudringen, als es ohne Beziehung des Klanglichen je möglich wäre.“⁹⁴ Was sich so auftut, ist das weite Feld einer Textkritik und damit einer Philologie, der es nicht nur um das nebulöse Eindringen zu tun ist, sondern die in der Rückbindung an das Klangliche Kriterien für eine geordnete Einfühlung gewinnt. Was ihm abschließend bleibt ist, auf die Vorläufigkeit der Schallanalyse hinzuweisen und noch einmal das Pathos der exakten Einfühlung auf der Grundlage präziser Arbeit zu beschwören:

„Sie sehen, verehrte Anwesende, es gibt der Probleme und der winkenden Aufgaben genug: der Weg ist geöffnet; aber auch nur das. Wer ihn gehen will, muß dazu dreierlei mitbringen: die natürliche Anlage für das Motorische, strenge Selbstzucht und unermüdliche Geduld. Wer das hat und sich nicht durch ein paar erste Mißerfolge abschrecken läßt, die niemand erspart bleiben, dem ist am Ende ein reicher Lohn für seine Mühe sicher, mag er nun Künstler oder Wissenschaftler oder Lehrer sein. Nur mit ein paar flüchtig herumtastenden Versuchen zur Belustigung des Verstandes und Witzes ist weniger als nichts getan: die führen nur zum Irrtum, zur Unlust und zum Ärger.“⁹⁵

Das Verfahren gerät zwischen die Fronten eines Ethos der Arbeit und der experimentellen Überprüfung oder, genauer noch, es war von Anfang an dort angesiedelt. Gerade die Einführung der Signalkurven und die mit ihnen verbundene Behauptung einer unmittelbaren Verhaltensänderung waren besonders dazu angetan, in die Labors und dort auf den Prüfstand zu geraten. Unternommen werden solche Untersuchungen an verschiedenen Stellen, von verschiedenen Sachwaltern und mit durchaus geteilten Absichten. Eine davon, an der Sievers selbst beteiligt ist, unternimmt W. E. Peters am staatlichen Forschungsinstitut für Psychologie

⁹⁴ Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*, a.a.O., 238.

⁹⁵ Ebd., 238.

und mit Unterstützung durch Wilhelm Wundt.⁹⁶ In der umfangreichen Veröffentlichung *Stimmgebungsstudien I. Der Einfluß der Sievers'schen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie. Experimentalphonetisch untersucht*, die auf das Jahr 1917 fällt, meldet sich im kurzen Vorwort Sievers zu Wort, dankt Wundt für dessen Unterstützung beim Versuch, die bisher nur subjektiv zugänglichen Rutzschen Reaktionen endlich auf das objektive Fundament experimenteller Überprüfung zu stellen und dadurch beizutragen, der Vorhaltung des Subjektivismus (oder gar der eines seiner eigenen Person geschuldeten Mediumismus) ein Stück weit entgegenzuwirken.

Einigkeit herrscht nach Sievers über die Relevanz der nach ihm und Rutz benannten Befundlage, die diverse Disziplinen wie Psychologie, Sprachforschung und Philologie *aufs höchste* interessieren muss. Peters setzt in einem Abschnitt *Problemstellung und Versuchsanordnung* mit dem Befund ein, dass die optischen Signale bestimmte Reaktionen beeinflussen, wobei diese in zwei Richtungen weisen, von denen Peters in der vorliegenden Untersuchung allerdings nur eine verfolgen wird. Dem positiven Nachweis von Vorhandenheit und Art einer objektivierbaren Reaktion gelten die experimentalphonetischen Anordnungen, nicht aber der umgekehrten, *ex negativo* gestellten Frage nach den Auswirkungen falscher Signalgebung: ob also „die Anwendung falscher Signale und Bewegungen im Sprechenden gewisse psychische Hemmungen hervorrufen, welche ihn hindern, insbesondere über die Regelung der Sprechmelodie so frei zu verfügen, wie er es beim unbeeinflussten Sprechen oder bei richtiger Einstellung durch richtige Zeichen und richtige Bewegung vermag“.⁹⁷ Die erste Abhandlung soll ausschließlich dem positiven Nachweis vorbehalten bleiben. „Treten beim Anschauen Sievers'scher Signale unter gleichzeitiger Ausführung Sievers'scher Bewegungen durch sprechende Versuchspersonen in deren Sprachmelodie objektiv nachweisbare Reaktionen ein, und welcher Art sind sie?“⁹⁸ Um diese Frage zu klären, werden Versuchspersonen gleichzeitig sowohl laryngographisch als auch phonographisch aufgenommen. Wieder sind für die Auswertung Interventionen an den gewonnenen Kurven notwendig, wie sie auch im Kontext der Formtransformationen ihren Platz hatten:

⁹⁶ Martin Seydel, „Wilhelm Wundt in seinen Beziehungen zur Stimmkunde“, in: *Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene* 15, 1920/21, 38–40.

⁹⁷ Peters, „Stimmgebungsstudien I. Der Einfluß der Sievers'schen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie. Experimentalphonetisch untersucht“, a.a.O., 390.

⁹⁸ Ebd.

„Das so gewonnene Kurvenmaterial wurde dann von mir und meiner Frau mittels des Meyerschen Kurvenmeßapparates ausgewertet, die neuen Kurven dann mit Hilfe eines von mir erfundenen Reduktionsapparates auf 1/5 ihrer Länge reduziert und in dieser Form auf das von J. Forchhammer auf dem Ersten Internationalen Kongreß für experimentelle Phonetik (Hamburg 1914) gezeigte Notenpapier übertragen, dann für die Publikation in der nunmehr vorliegenden Gestalt photographisch ein zweites Mal verkleinert.“⁹⁹

Die Versuchsperson wird dann so aufgestellt, dass sie den Probetext und die Drahtfiguren gleichzeitig vor Augen hat, dabei aber möglichst ungehindert artikulieren kann.

Die Apparateanordnung wurde vor jedem Versuche genau nachgeprüft. Sie bestand (vgl. Zeichnung Nr. 4) aus: A. einem gut laufenden Zimmermannschen Kymographion (K) zur Aufnahme von laryngographischen Kurven; B. aus Schreib- und Übertragungsapparat nach Krüger-Wirth (KS); C. einem Phonographen (Modell Excelsior (Ph) mit einem den Trichter (Tr) aufgesetztem Gestell, welches in bequemer Blickhöhe den Text und die konstant bleibende Zeichenanordnung (II groß kalt) darbot.¹⁰⁰

Es folgen, der Topik solcher Experimente entsprechend, Details über die Auswahl der Personen, die Ausschaltung möglicher Voreinstellungen und die Kontrolle durch den bei den Versuchen mitanwesenden Sievers. Der Befangenheit gegenüber Dispositiven und Dispositionen der gesamten Anordnung wird ebenso Raum geschenkt wie dem Bemühen, die Konstanz der Bedingungen sicherzustellen. Durch probeweise Gewöhnung an das Gerät sollen der Befangenheitsabbau gewährleistet und mögliche Verfremdungseffekte ausgeschlossen werden. Eine weitere Vorsichtsmaßnahme gilt den Wechselsuggestionen der Probanden, deren Melodiekurven ja unmittelbar verglichen werden. In diesem Vergleich hofft Peters die Bestätigung der Ausgangsthese zu finden. Schlicht dieser Grund hält ihn (nebst seiner Frau) von der Teilnahme an den Versuchen ab, sind sie es doch, die *qua* beruflicher Gewöhnung mit

⁹⁹ Ebd. Vgl. dazu auch Peters' Bericht „Experimentelle Prüfung der Siever'schen Methoden durch E. W. Peters“, in: Psychologische Studien X, 1917, 387ff.

¹⁰⁰ Peters, „Stimmgebungsstudien I. Der Einfluß der Sievers'schen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie. Experimentalphonetisch untersucht“, a.a.O., 390.

der Form der Kurven einigermaßen vertraut sind und diese entsprechend hätten beeinflussen können, indem sie auf gewisse Resultate hinarbeiten. Selbst Sievers wird aus Gründen der totalen Unvoreingenommenheit (und auf eigenes Anraten) in bestimmte Dinge nicht eingeweiht, um auch hier den Vorwurf mangelnder Objektivität gar nicht erst aufkeimen zu lassen:

„Der letzte Zweifel an der Ungewolltheit der mit unseren Versuchen erzielten Resultate muß schwinden, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß die aus den Kurven ersichtlichen Stimmreaktionen zum bedeutenden Teile selbst mir und meiner Frau neuartig waren. Unsere Untersuchungen sind daher gewissermaßen von Anfang an ein Schritt ins Dunkle und daher in geringerem Maße bewußten Einflüssen ausgesetzt gewesen, als viele andere psychologische Experimente, bei denen doch wenigstens der Veranstalter eine Vorahnung von den zu erwartenden Resultaten hat.“¹⁰¹

Was dieser Eidesformel ungetrübter Authentizität folgt, ist der minutiöse Vergleich der gewonnenen Kurven. In schwer nachvollziehbarer Breite werden Regungen beim lauten Vorlesen in Engführung mit den gezeigten Signalen registriert, miteinander verglichen und vieles mehr. Allein die Auswertung der Daten der acht Versuchspersonen (A bis H) nimmt weite Strecken detaillierter wie auch normierter Schilderung in Anspruch. Betroffen sind davon Aspekte der Produktion, die dem schwierig nachzuweisenden Verhältnis willkürlicher Einflussnahmen auf die Sprechweise gelten. Fast scheint es, als ob auf dem Feld der schallanalytischen Untersuchungen Raum für unterschiedliche und mehrfach induzierte Künstlichkeiten herrscht. Die Rede vom verbildeten Leser macht die Runde, der seiner eigenen Naturgemäßheit durch schnöde Effekthascherei die Schau stiehlt.

„Sodann ist zu beachten, daß unsere Aufnahmen nicht ohne weiteres die natürliche Sprechweise der Versuchspersonen wiedergeben, sondern, sofern überhaupt eine Einwirkung der Sievers'schen Signale und Bewegungen stattfindet, das Resultat von Kompromissen zwischen Natursprechweise und der durch die gegebenen Direktiven geforderten. Daß dabei aber die Eigenart der einzelnen Sprecher doch nicht ganz unterdrückt wurde, geht schon aus dem Sichtbarwerden dialektischer Ver-

¹⁰¹ Ebd., 397f.

schiedenheiten in den Kurven hervor, vor allem aber daraus, daß die Kurven jeder einzelnen Versuchsperson unter sich durch eine gewisse Ähnlichkeit zusammengehalten werden und dadurch in einen geschlossenen Gegensatz zu den Kurven jeder anderen Versuchsperson treten.¹⁰²

Das Ergebnis bestätigt die Vorannahme, und zwar in einer Deutlichkeit, gegenüber der sich auch die Versuchsleiter erstaunt zeigen. Was für sie nach dieser Untersuchungsreihe feststeht, ist der Befund von sorgsam unterscheidbaren Eigenartsverhältnissen. Kurven und ihre Form setzen Sprecher und Texte gleichermaßen in ihr Recht – und behaupten dennoch den Einfluss von Direktiven, die von den in Draht geformten Signalen ausgehen.

„Man darf hiernach natürlich auch gar nicht erwarten oder fordern, die Kurvenbilder hätten, als unter gleichen Direktiven entstanden, auch alle gleich ausfallen müssen. Es haben auch weder Rutz noch Sievers behauptet, daß die von ihnen behandelten Reaktionen auf das bloße Kopieren einer Vorlage hinausliefen. Bei dem Rutz-Sieversschen Verfahren wird vielmehr die Eigenart des ausführenden Sprechers ebenso sorgfältig geschont wie die Eigenart des behandelten Textes sorgfältig untersucht wird.“¹⁰³

Peters' Untersuchungen wirken wie ein Stück Gefälligkeitsforschung, gerade weil sie so sehr bemüht sind, diesen Eindruck zu kaschieren. Scheinbar kritischer geht es bei anderen Autoren zu. Auch der Arzt Hans Schulte ist in seiner *Experimentellen Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre* um den Abgleich von Sievers' Theorie mit eigenen Laborbefunden bemüht und setzt dabei den Apparatepark der Menschenswissenschaften eindrucksvoll in Szene. Mit investigativem Scharfsinn werden signalinduzierte Regungen in aller Breite untersucht. Nach den größten Aufgeregtheiten bringen sie die Objektivität experimenteller Verfahren nicht zuletzt gegen die Probanden selbst in Anschlag. Störquellen wie Autosuggestion oder Selbsttäuschung müssen dabei, so gut es eben geht, berücksichtigt werden.

Während bei Peters der Diskursivitätsbegründer Sievers noch unter der Sigle A die Schar der Untersuchten anführt (und seine Vorrangstellung in einer der bei allen Probanden mitgelieferten Kurzbiographie

¹⁰² Ebd., 409.

¹⁰³ Ebd., 409f.

auch eigens erläutert wird), treten bei Schulte Vorbehalte gegen seine Methode auf, die nicht zuletzt der Probandenauswahl gelten. Weil diese gegenüber ihren eigenen Reaktionen durchaus Misstrauen zu Protokoll geben und weil sie selbst Diskrepanzen vernehmen oder zu vernehmen glauben, ist technischer Sachstand nötig, mit dem die Spiele des Wissens und der Vorurteile möglichst gering gehalten werden. Um dem Leben des anderen im Namen eigenen Lebens auf den Leib zu rücken, sind Vorgaben zu klären. Diese gelten den Veränderungen des Rutzschen Verfahrens durch Sievers, sie gelten der Formulierung einer Zielsetzung und ihrer Umsetzung im Experiment: „Unser Ziel war nun, diese Rumpfmuskeinstellungen, die beim ungezwungenen Lesen auftreten sollen, objektiv nachzuweisen.“¹⁰⁴ Die Sorgfalt auf den Körper ist entsprechend, und so finden neben Versuchen in der bequemen liegenden auch solche in aufrechter Haltung statt: „Die Vpn. stehen dabei, durch einen fahrradsattelähnlichen Sitz etwas gestützt, fest auf dem Boden auf, während der Rücken an eine nur wenig gepolsterte Wand angelehnt ist.“¹⁰⁵ Die Ableitung von Daten erfolgt mittels Gummibällen, die an folgenden Körperstellen angelegt werden und die, wo es denn nötig ist, mit einer kleinen Pappscheibe von etwa fünf Quadratzentimetern unterlegt werden, um so, wie im Fall der Abdominalatmung, signifikante Ausschläge zu erzielen:

„1. Thorax, in der Gegend der rechten Mammilla. Bei weiblicher Vp. oberhalb der Mamma. (Bezeichnet als Thoracal. sagittalis [superior]). 2. Abdomen, Medianlinie, etwas oberhalb des Nabels. (Bezeichnet als Abdominal. saggittalis.) 3. Thorax, Regio pectoralis lateralis d. (Bezeichnet als Thoracal. lateralis.) 4. Abdomen, Regio abdominis lateralis d. (Bezeichnet als Abdominal. lateralis.) 1 und 2 verzeichnen Verschiebungen in sagittalem Durchmesser, 3 und 4 in frontalem. Später kam hierzu noch ein weiterer Pneumograph an der Brust.“¹⁰⁶

Exponiert werden die Texte selbstredend anonym und in einer Maschinenschrift, die irgendetwelche Rückschlüsse auf die Herkunft ausschließen soll. Insgesamt, so berichtet Schulte, wurde mit einem eigens erstellten Textkanon aus Prosa und Lyrik gearbeitet, der sogar vor

¹⁰⁴ Schulte, „Experimentelle Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre“, a.a.O., 122.

¹⁰⁵ Ebd., 123.

¹⁰⁶ Ebd., 123f. Zur ästhetischen Valenz Wilhelm Leyhausen, „Über die ästhetische Bedeutung der von Rutz aufgestellten Theorie in Stimme und Sprache“, in: Archiv für die gesamte Psychologie 30 (1914), 1-30.

eigenwilligen Kombinationen nicht zurückschreckt, durch die das Genre so genannter Mischtexte begründet wird: „Um nun hier eine Autosuggestion auszuschalten, wurde, wie Walther dies bei Goethe-Schiller-Briefen getan, ein Keller-Schiller-Mischtext hergestellt.“¹⁰⁷ Selbst beim stillen Lesen werden Kurven abgeleitet. Die Folge ist ein Medienspektakel, bei dem die Umkehrung der Versuchsanordnung wieder zum Ausgangspunkt neuer Untersuchungen wird. Nicht mehr nur gezeichnete Skizzen oder in Draht gebogene Formen, sondern ein ganzer Medienverbund aus analoger Bild- und Tonaufzeichnung soll auf seine verhaltensverändernden Einflüsse hin untersucht werden.

„Die körperlichen Rutzschen Typenhaltungen wurden an Hand von Photographien eingeübt. Vor dem Lesen wurden dann abwechselnd eine dieser Körperhaltungen eingenommen, und es wurden die gesprochenen Worte mittels Parlographs festgehalten. Es konnte nun festgestellt werden, ob die Stimmlage, der Klang der Worte sich im Sinne der Rutzschen und Sieverschen Typen verhielt. Ferner war zu untersuchen, ob die Texte, die mit richtiger typischer Körperhaltung gelesen waren, auch den besten Vortrag zeigten. Die stets gleichzeitig aufgezeichneten Atemkurven unterrichten, ob die Vp. auch dem vorgeschriebenen Typ eingehalten hat, ob nicht im Laufe des Vortrages sich Veränderungen einstellen.“¹⁰⁸

Und wie in den Bemühungen um die Erforschung der Klangfarbe, in der Konfrontation mit Medien muss auch hier den technischen Verfremdungen Rechnung getragen werden. Beruht der Nachteil der Wiedergabe der menschlichen Stimme durch den Parlographen darin, dass der Klang infolge einer ungleichmäßigen Wiedergabe der Obertöne verändert wird, so liegt ihr Vorteil in der Wiederholbarkeit und damit der Beurteilbarkeit durch mehrere Personen. Neben den Verzerrungen durch den Parlographen müssen selbstredend auch andere Faktoren der Beeinflussung Berücksichtigung finden und Störungen wie die Selbsttäuschung der Versuchspersonen so weit wie nur irgend möglich zurückgedrängt werden. Bei aller Sorgfalt variieren dennoch die Aussagen gerade dort, wo es um die Charakterisierung von Stimmeigenheiten und die Zuteilung von Adjektiven geht: „Die Beurteilung des Stimmklanges war, wenn wirkliche Unterschiede vorhanden waren, übereinstimmend. Allerdings lauteten die Bezeichnungen nicht stets gleich denen von Rutz

¹⁰⁷ Schulte, „Experimentelle Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre“, a.a.O., 157.

¹⁰⁸ Ebd., 192f.

und Sievers angegebenen. So wurde oft hoch und tief statt der Bezeichnungen hell und dunkel gebraucht. Auf feinere Einzelheiten wurde kein Gewicht gelegt.¹⁰⁹

Das Prinzip der Induktion mündet in das der Induzierung – zu dem nicht mehr nur abstrakte Signalkurven, sondern auch Photographien von Körpereinstellungen brauchbare Vorlagen liefern. Aus der Datentechnik ist eine technische Affizierung durch Daten geworden. Damit ist der hermeneutische Zirkel der Kurve auf eine Weise geschlossen, die nicht aufhört, immer weitere Untersuchungen zur Folge zu haben. Zwar unterstellt Sievers sein Verfahren strenger Wissenschaftlichkeit, doch wird er die Altlast der Physiognomik (und ihrer zum Teil strittigen Verfahren der Bedeutungsgenerierung) nicht los. Reinhart Meyer-Kalkus lässt in seiner Arbeit *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* Sievers „eine wissenschaftliche Physiognomik der Stimme als Grundlage philologischer und sprachwissenschaftlicher Forschung“ begründen. Die Strategie der gesuchten Nähe zu den Naturwissenschaften lässt wenig Zweifel an der Selbstverortung von Sievers' Verfahren: „Mit dem Begriff ‚Schallanalyse‘ schließt Sievers bewusst an die Terminologie der physikalischen und physiologischen Akustik an, wie sie durch Hermann von Helmholtz begründet worden war. Ihm mußte es willkommen sein, daß durch solche Namensgebung die Zugehörigkeit seiner Untersuchungen zu den naturwissenschaftlich exakten Forschungen suggeriert wurde, die sich allgemeiner Anerkennung erfreuten.“¹¹⁰ Doch der Anschluss an die naturwissenschaftliche Objektivität bleibt erschlichen – jedenfalls so lange, wie die Physiognomie der Stimme eben eine Physiognomie ist. Damit behauptet eine semantische Altlast ihr Recht, die bei Rutz sowohl im Zentrum seiner Arbeiten als auch in zahlreichen seiner Titel steht.

Der Kritik an der Schallanalyse ist dabei von vorneherein Tür und Tor geöffnet, oder anders gesagt, sie ist mit ihr aus einer Reihe von Gründen gleichursprünglich. Die Schallanalyse ist ebenso umstritten wie ihr Platz im Niemandsland verschiedener Einflusszonen und Mutmaßungen. Neben dem Vorwurf eines haltlosen Subjektivismus und einer sektierisch gehandhabten Politik der Wissensverteilung, neben der umstrittenen Frage, ob die Ergebnisse experimentell überprüft und damit sowohl von der Person ihres Diskursivitätsbegründers als auch von Eigenheiten der am Experiment Beteiligten gelöst werden können, ist es der Umgang mit den Signalkurven selbst, an dem Kritiker Anstoß nehmen. Für Carl

¹⁰⁹ Ebd., 193.

¹¹⁰ Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, a.a.O., 95.

Stumpf etwa bleiben Sievers' Drahtfiguren nichts anderes als eine unbegreifliche Selbsttäuschung – eine harsche Einschätzung, die der große Psychologe und Musikfachverständige fast ein wenig kopfschüttelnd zu Protokoll gibt:

„Die damit in Verbindung stehenden Sieverschen Drahtfiguren, deren Anblick den Sänger zum richtigen, stilgemäßen Vortrag eines Liedes anleiten soll, kann ich leider nur als eine unbegreifliche Selbsttäuschung des berühmten Germanisten und Phonetikers einschätzen.“¹¹¹

Umgekehrt geht Sievers in die Offensive und berichtet vom geglückten Umgang anderer mit den Drahtfiguren, um so die eigene These durch intersubjektive Referenzen zu stärken.

„Sehr richtig hat der Referent der Vossischen Zeitung [...] die Eindrücke, die er von gewissen von mir im Anschluß an eine Sitzung der Berliner Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft vorgeführten Versuche gewonnen hat, in die Worte zusammengefaßt: ‚Ein Gedicht vom Typus I etwa klang am besten und natürlichsten, wenn der Draht vom Typus I den Vortragenden unterstützte; der Draht des Typus II aber bewirkte deutlich wahrnehmbare Hemmungen, die sich kundgaben in veränderter Stimmlage, undeutlicher Artikulation, fremdartiger, unnatürlicher Sprachmelodie, Stockungen im Rhythmus u. dgl.‘“¹¹²

Eine weitere und spätere Einschätzung durch den Sprachwissenschaftler Gerold Ungeheuer ist dabei ähnlich typisch wie die Einschätzung dieser Einschätzung bei Meyer-Kalkus konsequent.¹¹³ Ungeheuer setzt auf das Argument der Zeit und auf ein Stadium mangelnder technischer Beherrschung – so, als ob es die Zukunft mit ihren technischen Verfahren und ihrem rechnerischen Fortschritt noch richten würde: „Es ist eine zu wohlwollende Deutung, wenn G. Ungeheuer rückblickend auf die Massenuntersuchungen meint, daß diese wohl ‚an einem Mangel ausgefeilter Resttechnik und fehlender Beherrschung der mathematisch-statistischen Methodik, die zu jener Zeit auch innerhalb der Mathematik

¹¹¹ Stumpf nach Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, a.a.O., 107.

¹¹² Eduard Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“, a.a.O., 247.

¹¹³ Zu den Einschätzungen auch Gerold Ungeheuer, „Die Schallanalyse von Sievers“, in: ders., *Sprache und Signal*, Hamburg 1977, (Forschungsberichte des Instituts für Kommunikationsforschung und Phonetik der Universität Bonn; 40. Bd., Reihe II Phonetik und Phonologie), 85-113.

noch nicht voll entwickelt war⁴, scheitern mußte (G. Ungeheuer: „Die Schallanalyse von Sievers“, S.95)¹¹⁴.

Derlei Einschätzungen, früh schon bei Stumpf und später dann bei Ungeheuer, greifen allerdings nicht nur technikteleologisch zu kurz. Was Sievers, vielleicht sogar gegen die eigene Intention, leistet, ist etwas anderes: Seine Schallanalyse und sein Einsatz für sie machen deutlich, dass Daten und Physiologie, dass Kurven allem Anschein nach und entgegen aller von ihm gezielt benutzten Semantik naturwissenschaftlicher Objektivität, semiotische Konstrukte sind – Effekte einer Datenpolitik von Individualisierung und Kodifizierung. Damit sind sie dem Menschen selbst gleich, der ebenfalls dieser sich nicht ausschließenden Begriffsdyade untersteht. Gegen eine ausgebliebene Erfolgsgeschichte der Schallanalyse innerhalb der Fachdisziplinen ist daher ein formales Argument stark zu machen: Die Figuration der Kurve, ihre Veräußerlichung, ihre Externalisierung nimmt im Aussageraum um das Verfahren der Schallanalyse in besonderer Weise, weil im Wortsinn, Gestalt an. Dies geschieht im Anschluss an zwei Aspekte: zum einen an eine Theorie der Form und ihrer unablässigen Vielfalt; zum anderen an eine Praxis der Bewegungsmodellierung, wie sie in den Arbeitswissenschaften, in der wissenschaftlichen Betriebsführung, in einer auf Bewegung fußenden Ästhetik oder in welchen ausdifferenzierten Anliegen auch immer zu finden ist. Das Lehrstück, das die Schallanalyse parat hält, gilt dem Umgang mit Formen, dem Problem der Form, der Funktion der Formträger und nicht zuletzt jenen Mechanismen, über die Formen zu Bedeutungen gelangen. Und es gilt dem, was im Namen solcher Bedeutungen erneut an Wissen abgeleitet wird, gleichgültig, wie umstritten die Prämissen dabei auch immer sein oder gewesen sein mögen und unbeschadet dessen, was welche Nachstellungen haben zu Tage fördern können.

5. Mediendämmerung

Bei all dem, was mit der Schallanalyse möglich sein soll, lässt die Stunde der germanistischen und damit der fachinternen Bewährung nicht lange auf sich warten. Neben den Objektivierungsbemühungen mittels technischer oder, wie es bei Sievers heißt, mittels maschineller Verfahren, hält die Fachgeschichte der Philologie die vielleicht eindrück-

¹¹⁴ Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, a.a.O., 87.

lichste Form der Überprüfung bereit. Diese findet nicht in den kleinteiligen Untersuchungen und lang angelegten Probestunden statt, von denen Peters und Schulte so ausgiebig handelten, sondern auf dem Höhenkamm der deutschen Literatur und im Schlagschatten der für diesen Höhenkamm zuständigen Wissenschaft. Fast scheint es dabei, als ob in dieser Konstellation und in einem Teilsegment der Fachwissenschaftsgeschichte Eduard Sievers und seine Schallanalyse von ihrer eigenen und damit von der Phantasmengeschichte der Geisteswissenschaften selbst eingeholt würden: Es kommt zum disziplinar angeleiteten Schlagabtausch der Genies von Produktion und Rezeption, zwischen Sievers und keinem Geringeren als Goethe selbst. Das Setzen auf besonders geeignete Ohren und die Eigenarten ihrer Träger ist, wie bereits angemerkt, für die Historiographie der Schallanalyse kennzeichnend. Zur Fortsetzung gelangt dabei die Vorstellung von individuellen Geistern, die, wenig verwunderlich, den Grund für entsprechende, weil in ihrem Namen auftretende Wissenschaften bilden. Die Gemengelage zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, zwischen vermeintlicher Objektivität und notwendiger Subjektivität, zwischen Beglaubigung und Bestätigung, zwischen Behauptung und Überprüfung, zwischen Akzeptanz und Ignoranz ist gerade wegen der jeweils angestrebten oder postulierten Vormachtsstellung hochgradig explosiv. Damit ist der Showdown auch fernab der psychologischen Labors und ihrer nachträglichen Überprüfung vormaliger Behauptungen programmiert: Er findet statt zwischen einfühlbaren Einflussforschern und Ausnahmedichtern, zwischen medial veranlagten (oder entsprechend inszenierten) Wissenschaftlern wie Eduard Sievers und skeptischen Philologen wie dem Germanisten Julius Petersen (1878-1941).

In diesem gemischten Doppel zwischen Eduard Sievers und Julius Petersen, Johann Wolfgang von Goethe und Johann Peter Eckermann wird manifest, wie sehr eine Erneuerung, eine methodische Neuorientierung für das genuin germanistische Interesse an Zuschreibung auf die Verfahren der Stimmanalyse setzen darf.¹¹⁵ Die Spielanordnung handelt vom ureigenen Phantasma einer Wissenschaft, Texte zum Erklingen zu bringen, zu einem (neuen) Leben zu erwecken, um so dem Schreiber in der Intimität seiner stimmlichen Verlautbarung nahe zu rücken, ihn

¹¹⁵ Zu Goethe als Paradigma experimentalphonetischer Untersuchungen vgl. auch Edward Wheeler Scripture, „Analyse einer Aufnahme des Anfangsmonologs des Urfaust“, in: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane I/102, 1927, 310-329. Zu dieser Konstellation Avital Ronell, *Der Goethe-Effekt. Goethe, Eckermann, Freud*, München 1994.

beim Denken zu observieren, ihm beim denkenden Schreiben ganz unmittelbar auf der Spur zu sein.¹¹⁶ Die Aufmerksamkeit gilt nicht mehr den Edda-Liedern oder der Bibel, sondern sie gilt Goethe. Dieser verkörpert das Paradoxon, über ein immenses Spektrum an Ausdrucksvariation zu verfügen, dabei aber dennoch Zeit seit Lebens seiner, das heißt Beckings Personalkurve treu sein zu müssen – wie Sievers es ihm ja gegen Schiller so nachdrücklich attestiert hat. Jenes Versatzstück, das von der Verzahnung zwischen Ausdruck und Einfühlung handelt, wird für eine Spielaufstellung relevant, die ihrerseits für die Germanistik als Wissenschaft virulenter nicht sein könnte. Deutlich, weil in vollständiger Verdichtung sichtbar, wird das, wofür die Schallanalyse steht, nämlich für die Wissenschaft von den Texten, in einer Konstellation, in der ein führender Fachvertreter der Germanistik, Julius Petersen, Goethe und seinem Sekretär Eckermann nachstellt.¹¹⁷ Die unterschiedlichen Auseinandersetzungen, Überprüfungen, Kontrollüberprüfungen, die das Verfahren der Schallanalyse begleiten, finden hier einen ebenso würdigen wie auch dramatischen Höhepunkt: „Da hält ein Kind den Kopf oder dreht die Achsel, genau wie es Vater oder Großvater getan hatte, und aus seiner Kehle erschallen bestimmte Laute mit denselben Modulationen, die jenem geläufig waren; die leisesten Anlagen, Fähigkeiten und Eindrücke der Seele, warum sollten nicht auch sie sich wiederholen?“¹¹⁸

Als der Literaturwissenschaftler Julius Petersen sich die für seine Zunft schwerwiegende Frage nach der Authentizität von Goethes diktierten Gesprächen mit Johann Peter Eckermann stellt und ihr im Beitrag *Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit* aus dem Jahr 1924 eigens nachgeht, kommt es zum Schlagabtausch zwischen den wissenschaftlichen Arbeitsweisen. Es kommt zur Konfrontation von Buchstaben und Kurven. Petersen verbleibt zunächst im Reich der ersteren und versucht die Frage nach der Glaubwürdigkeit mit einem nachgerade abenteuerlichen Aufwand an positivistischer Forschung und chronistischen Einzelnachweisen zu beantworten. Dieser Positivismus,

¹¹⁶ Marcus Hahn, „Das Eckermannproblem. Versuch in Berührungstheorie“, in: Ludwig Jäger, Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, 215-231.

¹¹⁷ Petra Boden, Bernhard Fischer, *Der Germanist Julius Petersen (1878-1941): Bibliographie, systematischer Nachlaß und Dokumentation*, Marbach am Neckar 1994. Zu Petersens Anspruch auf Wissenschaftlichkeit vgl. ders., *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, Heidelberg 1914 sowie ders., *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methoden der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl. Mit Beiträgen aus dem Nachlaß herausgegeben von Erich Trunz, Berlin 1944.

¹¹⁸ Jakob Grimm nach Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methoden der Literaturwissenschaft*, a.a.O., 300.

so lautet sein Argument und zugleich die Rechtfertigung seiner Methodenwahl, erlaubt die Unterscheidung zwischen dem, was Goethe nachweislich gesagt hat, was Eckermann ihm in den Mund gelegt oder was der Sekretär – selbst am Frauenplan geschlagen mit dem Fluch menschlicher Unvollkommenheiten – einfach nur falsch verstanden haben könnte. Aufklärung darüber verspricht ein Netzwerk aus Kommentaren und Äußerungen, aus Tagebucheintragungen oder Gesprächsnotizen, das die Art und Weise, wie Goethes Kommentare und Äußerungen ihrerseits durch den Sekretär kommentiert und geäußert wurden, zu seinem Gegenstand hat und das durch ein penibles Notationssystem erfasst wird, welches Petersen eigens glaubt rechtfertigen zu müssen.

Notiert werden so allerhand Psychologika, etwa ob Eckermann am fraglichen Tag einer Befundnahme aufmerksam, ob er mit hinreichendem Eifer bei der Sache war oder was auch immer sonst noch über Schreiber zu sagen ist. Nicht zuletzt der Bericht über subjektive Tagesformen diktiert das Geschäft über die Berichterstattung des Berichterstattens. Petersen dekliniert Goethes Eckermann gekonnt durch sämtliche Register dessen, was Medien auszeichnet und er nimmt Eckermann als *Medium* beim Wort. Damit wird ein Konzept von Medien bemüht, wie es nicht zuletzt in der Diskussion um den wissenschaftlichen Spiritismus zum Thema wird. Wie einer der entsprechenden Sachbearbeiter, Fritz Grunewald, in seinen *Physikalisch-mediumistische Untersuchungen* anlässlich entsprechender Kontrollversuche zu berichten weiß, sind Medien dieser Art pädagogischen Interventionen nicht unzugänglich. Wie weiter versichert wird, liegt vor allem im kontrollierten Austreiben genialischer Flausen die Option auf halbwegs nachvollziehbare Versuchsergebnisse.¹¹⁹ Der notwendige Verzicht von Medien auf eigene Individualität wird von Petersen benannt und mit einem nur bedingt schmeichelhaften Psychogramm des Schreibers verbunden. Fernab von Goethe wirkt dieser ausgesprochen blass. Dabei wird ein Bild des so fleischlos fleischgewordenen Sekretärs gezeichnet, das ihn sowohl gegenüber den Gegebenheiten von Medien und Kulturtechniken positioniert, das die Frage nach den Abweichungsspielräumen stellt und schlussendlich vor den formgebenden Einflüssen des Dichterfürsten kapituliert. Weder verdrahtete Signalkurven noch photographische Einstellungsregieanweisungen, sondern die Aura des in Realpräsenz vorhandenen Goethe führt über den Schreiber Eckermann Regie:

¹¹⁹ Vgl. dazu Fritz Grunewald, *Physikalisch-mediumistische Untersuchungen*, Pfullingen i. Württ. 1920.

„Eckermann hatte sich während der neun Jahre so vollgesogen von Goethe, daß auch für den Rest seines Lebens nur Goethesches in Anschauung und Wort aus ihm hervorgehen konnte. Dieses Hineinwachsen in Goethes Denkform war durch eine weiche Natur und leichte Anpassungsfähigkeit des Autodidakten begünstigt, der keine starke eigene Individualität zu opfern brauchte. Sein niederdeutscher Sinn für Ordnung und Klarheit, der bei einem frühen Hang zu versonnener Mystik wenig stürmisch gärende Jugendlichkeit hatte, gab von vornherein eine Disposition zur Aufnahme von Goethes Altersanschauungen.“¹²⁰

Was Petersen fürderhin zur Sprache bringt, ist eine ganze Fülle sachdienlicher Details, die in ihrer aberwitzigen Rekonstruktion Aufschluss darüber geben sollen, was Goethe an bestimmten Tagen nun tatsächlich gesagt oder gar gemeint haben könnte. Weil aber am Weimarer Frauenplan diktiert und nicht gedichtet wird, muss – soviel ist Petersen Eckermann und dieser sich selbst und seinem Status als Medium schuldig – das Gespräch und damit seine Tätigkeit als Aufzeichner auf dem Umweg eigener Reflexion entsprechende Aufwertung erfahren. Eckermann setzt auf den Anspruch eigener Individualität und stellt sich damit über die Funktion eines bloßen Steno-, Phono- oder gar Photographen, und gegen den Status eines subalternen Sprachrohrs und Vollstreckers. Den Eindruck der mangelnden Individualität möchte er tunlichst vermeiden. „Er will sein Werk nicht als maschinenmäßige Reproduktion eines guten Gedächtnisses angesehen wissen und lehnt die photographische Wirklichkeitstreue ab: ‚Wäre bloß diese eine Fähigkeit bei der Hervorbringung des gedachten Buches wirksam gewesen, so würde etwas entstanden sein, ohne alle höhere Wirkung, ähnlich der ganz gemeinen Realität der Lichtbilder.‘“¹²¹

Die höhere Wirkung wird etwa durch eingeschobene Aphorismen erzielt, die gegenüber den Verlautbarungen Goethes ihren Stand behaupten und darüber hinaus das eigene, auf einen medialen Status beschränkte Tun vor den Augen und Ohren der Nachwelt in seiner Eigenständigkeit rechtfertigen. Kurzerhand erklärt Eckermann das Gespräch und damit *en passant* die durch ihn vorgenommene Notation zur Quelle aller Dichtung. Bescheidenheit ist in Goethes Umfeld keine

¹²⁰ Julius Petersen, *Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit*, 2., vermehrte und verbesserte Auflage mit einem Faksimile und einem Anhang ungedruckter Briefe von und an Eckermann, Frankfurt/M. 1925 (Deutsche Forschungen; Heft 2), 146. Die erste Auflage datiert aus dem Vorjahr.

¹²¹ Ebd., 145.

Zier.¹²² Eine subjektiv gefilterte Aufzeichnung gesprochener Sprache, die explizit nicht Stenographie und also keine bloße Schreibtechnik im Umfeld irgendwelcher Sekretariatskünste ist, steht an der Wiege der Literatur. Jenes Schreibverfahren, mit dem Petersen die Aufzeichnung Eckermanns gegen die Tristesse bloßer Verdopplung abgrenzt, wird einfach zur Grundlagenarbeit an der Literatur schlechthin erklärt. Umso dringender ist die Frage nach der Autorschaft, der Authentizität des Berichteten und der Zuverlässigkeit des Berichterstatters. Am Punkt der titelgebenden Glaubwürdigkeit darf der technische Sachstand der Schallanalyse, dürfen endlich Kurven und damit nicht mehr länger nur symbolische Datentypen Auskunft geben, darf endlich kein Geringerer als Sievers die Bühne betreten.

Peterson schildert die Begegnung mit der Stimmkurvenforschung, diese Urszene zwischen Sievers, Goethe und sich selbst zunächst mit unverhohlener Skepsis. Mit besonderem Nachdruck verweist er darauf, dass dem Analyseverfahren Sievers, allem objektiven Anschein zum Trotz, ein signifikantes Einschränkungsmoment auf Beobachterseite gegenübersteht. Dieses hat natürlich seinerseits, auch das hat Tradition in der Fachgeschichte der Germanistik, seine eigene Tradition und zwar in der, selbstredend oft belächelten, aber eben auch nur schwer zu verabschiedenden Frage danach, was der Dichter seinem Leser nun tatsächlich hat sagen wollen. Das ist weder polemisch noch trivial: Was in der Kopplung der Intentionalität von Texten und dem, was man biographisch an dieser Intentionalität rekonstruieren kann, aufscheint, ist jener Kurzschluss von Leben und Dichtung, der mit Dilthey richtungsweisend und für die Geisteswissenschaften im allgemeinen sowie für die Germanistik im besonderen lange Zeit richtungsbestimmend sein sollte:

„Es bleibt nun die Frage, ob es diesen unmittelbaren Aufzeichnungen gelungen ist, das gesprochene Wort Goethes wirklich in stenographischer Treue festzuhalten. Der Maler Wilhelm Zahn, der am 8. September 1827 mit Rieme, Meyer, Coudray und Eckermann bei Goethe speiste, hat Eckermann beobachtet, wie er mit eingezogenem Atem auf die Worte des Meisters lauschte, ‚die er wie Orakelsprüche sofort auswendig zu lernen schien‘.¹²³

¹²² Dazu kommen bestimmte Nöte der Eckermannschen Selbstvermarktung.

¹²³ Ebd., 100.

Diese letzte Frage nach der stenographischen Treue mit ihrer ganzen semantischen Schwere und mit ihrer ganzen methodischen Bürde adressiert Petersen kurz entschlossen an das Verfahren der Schallanalyse und namentlich an ihren Begründer. Eckermann macht sich dabei als Störmedium, weil mit Spurenelementen eigener Individualität versehen, geltend:

„Für die Untersuchung, ob Goethes oder Eckermanns Wortlaut vorliegt, bietet sich die schallanalytische Untersuchungsmethode an, die durch die neueste Veröffentlichung von Sievers dem motorisch veranlagten Beobachter zur Übung in die Hand gegeben ist. Da Goethes Ausdrucksform an die Personalkurve I gebunden ist, während Eckermann dem Typus II angehört, muß dieses Verfahren, dessen Geltung allerdings umstritten ist, bei längeren Partien zu klarer Erkenntnis führen. Im allgemeinen sind alle größeren Reden, die Eckermann Goethe in den Mund gelegt hat, nur in der Beckingkurve II zu lesen. Dieses Ergebnis ist nicht überraschend, da ja Eckermann kein Stenograph war, und da alle Reden durch sein eigenes Medium hindurchgegangen sind.“¹²⁴

Weil Petersen, wie er schreibt, gegenüber dem Verfahren der Schallanalyse selbst weder Erfahrung noch Überzeugung aufbringt (was ihn nicht hindert, das Spektrum einschlägiger Arbeiten von Sievers zu zitieren), ist das der Punkt, an dem Sievers selbst die Verhältnisse zwischen Goethe und seinem Sekretär untersuchen und auf diesem Wege gleich noch das eigene krisengebeutelte Verfahren unter Beweis stellen soll. Es kommt im Jahr 1923 zur Kontaktaufnahme, bei der die Germanistik die Schallanalyse auf eine ihrer heiligen Kühe explizit angewandt wissen will. Auf Petersens Bitte hin schreitet Sievers zur Tat und gelangt nach sorgfältiger Prüfung zu der Einschätzung, „daß einzelne kurze Aussprüche die Goethesche Wortfolge bewahrt haben“.¹²⁵ Petersen extrapoliert den schallanalytischen Befund und gelangt ins Grundsätzliche germanistischer Zuschreibungen: „Würde die Gesamtheit der Gespräche solcher Untersuchungen unterzogen, so müßten – dies wäre der Prüfstein des Verfahrens – gewiß auch an anderen Stellen Goethes *ipsissima verba*, wie Riemer sie nennt, zu erkennen sein.“¹²⁶

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., 101.

¹²⁶ Ebd.

Mit solchen Aemulationen der Selbstheit ist es aber nicht getan. Wie Petersen den Schalluntersuchungen Sievers' bescheidet, setzen diese nicht nur eine Psychologie individueller Differenzen und damit, der große Psychologe William Stern steht hier einmal mehr Pate, das Programm der Psychologie überhaupt ins Werk. Petersen, der skeptische, lernwillige und für seinen Positivismus alles erhoffende Germanist, berichtet über eine weitere, ihm zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme selbst noch unbekannt Nuance, die Sievers' Verfahren bereithält. Ins Visier geraten dabei neben den Personal- oder Becking-Kurven auch die legendären Signalkurven. Über deren besondere Analyseleistung scheint Petersen noch begeisterter als über die bloße Identifizierung von unterschiedlichen und interindividuellen Autorschaftsanteilen. Auf der Grundlage der Signalkurven würde ein lang gehegter Philologentraum Wirklichkeit, zu dem nicht zuletzt die Germanistik selbst den Anlass gab – der Traum, unter Verwendung der Signalkurven Kenntnisnahme von den Segmenten eines Lebens zu erlangen. Signalkurven sollen zum Lackmустest für Phasen innerhalb einer Biographie werden und damit Bestimmungen intraindividuelle Art Vorschub leisten:

„Die schallanalytische Methode von Sievers gibt nicht nur die Möglichkeit, mittels der Beckingschen Personalkurve den Anteil verschiedener Persönlichkeiten an einem Schriftstück zu scheiden, sondern sie setzt sich sogar zum Ziel, mit Hilfe der sogenannten Signalkurven an Werken desselben Schriftstellers die Unterschiede der Altersperioden zu erkennen. Von dieser Ausdehnung und Verfeinerung der Methode wußte ich noch nichts, als ich im Frühjahr 1923 Eduard Sievers aufsuchte, um sein Urteil über die Frage Goethe oder Eckermann für einige kleinere Aussprüche zu erbitten.“¹²⁷

Und nur wenige Zeilen weiter darf die Skepsis im Namen unbewusster Erwartunglenkung benannt und zur weiteren Entscheidung an das Forum der zuständigen Psychologie verwiesen werden. Über den Einwand solcher Einflussnahmen, so Petersen gegen Sievers' Schallanalyse, könne an dieser Stelle letztendlich nicht entschieden werden: „Ein skeptischer Kritiker könnte nun allerdings sagen, daß diese Interpolationen sich einfach logisch erschließen lassen [...] und daß diese Logik den sinngemäßen Vortrag beherrschen und die schallanalytische Beobachtung im Unterbewußtsein beeinflussen müsse. Dieses grundsätzliche

¹²⁷ Ebd., 102f.

Problem, das vor das Forum der Psychologie gehört, kann hier nicht weiter erörtert werden.“¹²⁸ Petersen kehrt zur Skepsis und damit zur Vorwegnahme möglicher Einwände gegen ein Verfahren zurück, das seinen Positivismus in ein Zeitalter nicht seiner technischen Reproduzierbarkeit, sondern seiner individuellen Zuschreibbarkeit überführt hätte oder gerne hätte überführen wollen. Dabei ist es Sievers selbst, der mit fast schon aufdringlicher Zurückhaltung seine Lehre unter die Leute bringt. Je mehr er im Namen wissenschaftlicher Redlichkeit die Erwartungshaltung (und nicht zuletzt sich selbst) bremst, desto mehr trägt er zu ihrer Steigerung bei. Für Petersen scheint die Schallanalyse eine Episode gewesen zu sein, die dennoch oder deshalb die Erwartungen und Wünsche, die Begehrlichkeiten und die affektiven Besetzungen gegenüber dem Verfahren manifestiert. Das vorläufige Ende schallanalytisch entfachter Begeisterung naht und das lodernde Strohfeuer droht zu verlöschen. Petersens groß angelegte *Wissenschaft von der Dichtung* aus dem Jahr 1939 führt die Schallanalyse noch in einem Abschnitt über das *Versteckspiel des Verfassers*. Er ist dem zweiten Hauptteil *Text und Verfasser* untergeordnet, einem Kabinettstück über die Irrungen und Wirrungen von Autorschaft. Die Rekonstruktion verfällt auf das Präteritum, die Schallanalyse ist Geschichte:

„Ein bei richtiger Handhabung Wunder wirkendes Mittel für die Ausscheidung fremden Anteils, ja sogar für die Feststellung verschiedener Arbeitsphasen desselben Verfassers war die von Eduard Sievers im Anschluß an Rutz und Becking ausgebildete Methode der Schallanalyse. Was Fingerabdrücke als sicheres Erkennungszeichen des Individuums, was Graphologie für die charakterologische Analyse der Schriftzeichen, was Physiognomik für die Abzeichnung des Seelenlebens, das bedeutete dieses Verfahren für die Erkenntnis des Charakteristischen in Wort und Klang.“¹²⁹

Was da bei richtiger Anwendung Wunder wirken soll, mag auch noch auf den letzten Blick ein wenig wunderlich wirken – jenes Interpretationsimperium um einen singenden Zollinspektor, seine Typen und deren Kurven. Petersen durchläuft das Reich körperbezogener Daten, zieht Daktyloskopie, Graphologie und Physiognomik als Vergleichsfälle heran,

¹²⁸ Ebd., 103.

¹²⁹ Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methoden der Literaturwissenschaft*, a.a.O., 106.

um dann einen Hauptunterschied und mit diesem auch einen der Haupteinwände gegen die Schallanalyse zu formulieren. „Nur daß Fingerabdruck und Fingerzeichen objektiv gegeben sind und dauernder Beobachtung zur Verfügung stehen, während Ton und Schall immer wieder reproduziert und gehört werden müssen, worin zwei mögliche Fehlerquellen bestehen, nämlich falsche klangliche Reproduktion und falsche Aufnahme des Gehörten. Wohl muß ein immanenter Klang und Rhythmus für jeden Text angenommen werden, der sich verständnisvollem Vortrag mitteilt, aber um das Charakteristische wahrzunehmen, ist wiederum ein zur höchsten Feinheit ausgebildetes Gehör notwendig.“¹³⁰ So steht und fällt das Verfahren mit der Qualität, genauer noch mit der Sensibilität individueller Ohren. Ein zur höchsten Feinheit ausgebildetes Gehör ist daher systemnotwendig – allem Aufwand objektivierender Verfahrenstechnik und ihrer intersubjektiv zugänglichen Erkenntnisveräußerlichungen, vulgo: aller Drahtfiguren und Kurven zum Trotz.

„Wenn auch von der Körperhaltung abhängige Typen des Vortrags auf bestimmte Kurven der Taktgebung festzulegen und willkürlich nachzubilden sind und wenn die Beobachtung durch den Gebrauch von Drahtfiguren, die der Wünschelrute gleichen, mit einer gewissen Autosuggestion unterstützt werden konnte, so blieb doch hier, wie beim Medium des Rutengängers, der eigentliche Aufnahmeapparat subjektiv und konnte bisher durch kein Instrument mechanischer Aufzeichnung ersetzt werden. Dieses Medium bleibt etwas Irrationales, und das Verfahren muß vorerst der Vergangenheit zugerechnet werden als ein Geheimnis, das Eduard Sievers mit sich ins Grab nahm, da es ihm trotz aller Bemühung und trotz der Übertragung auf einzelne Schüler doch nicht gelang, es als eine zuverlässig zu handhabende Methode allgemein zugänglich zu machen.“¹³¹

Petersen scheint mit seiner abschließenden Beurteilung nicht nur die Möglichkeiten des Verfahrens, sondern auch ein wenig die eigene Begeisterung über dessen philologisches Potenzial zu relativieren. Die Rede von den Medien und den Wünschelruten, von Sievers und seinem im Grab verschwundenen Geheimnis lassen die Schallanalyse als Episode eines nachgerade medial begabten Genies erscheinen. Im Anmerkungsapparat seiner Dichtungswissenschaft erwähnt er zwar Weiterführungen

¹³⁰ Ebd., 106.

¹³¹ Ebd., 106f.

der Schallanalyse unter Einsatz des Tonfilms, jedoch nur, um sich von den dort aufwendig zu Tage geförderten Ergebnissen dann doch wenig überrascht zu zeigen. Die umständlichen Experimente, mit Hilfe eines Tonfilms die Musikalität von Kleists Sprache zu erschließen, von denen die ungedruckte Dissertation eines gewissen Alb. Mittringer unter dem Titel *Heinr. v. Kleist. Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Dichtung* (Wien 1932) Auskunft gibt, bleibt mit ihren Erkenntnissen im Rahmen des Erwartbaren. Die Versuche, so heißt es nüchtern, „scheinen wenigstens zu dem keineswegs überraschenden Ergebnis geführt zu haben, daß auch bei verschiedenen Personen, die dieselbe Stelle zum Vortrag bringen, eine gewisse rhythmisch-melodische Gleichheit zu finden ist“.¹³² Ihre eigene Epigonalität hat die Schallanalyse schnell erreicht. Nicht ganz frei von Ironie wird mit Sievers im womöglich gerade beginnenden Medienzeitalter bereits ein Medium zu Grabe getragen, ein Medium, dessen Psychogramm zum disziplinären Feindbild (und europäischen Prototypen) taugt. Der große Experimentalphonetiker und Historiograph sämtlicher Akustikmedien Giulio Panconcelli-Calzia läßt es sich jedenfalls nicht nehmen, Sievers zum personifizierten Gegner aller Experimentalphonetik zu erklären. In seiner gehässigen Haltung gegenüber dieser Disziplin könnten der *ausgesprochen autoritativ eingestellten Persönlichkeit* Sievers und der von ihm ausgehenden Suggestivkraft nur seine Alter Egos, in England Henry Sweet und in Frankreich Paul Passy, das Wasser reichen.¹³³ Sievers, *der ein erbitterter Feind unseres Faches war*, trägt daher mit seiner Person zum Misstrauen gegen die Experimentalphonetik bei, eine Attitüde gegenüber dem Fach, die Panconcelli-Calzia nur schwerlich nicht persönlich genommen haben dürfte.

Wie nötig und wie wenig geklärt die Autorisierungsbemühungen trotz aller Anstrengungen sind, zeigt eine Stellungnahme zur Selbststunzugänglichkeit bestimmter Strukturen bei ihren eigenen Produzenten. Was auch schon Friedrich Groppe für eine bestimmte Lage innerhalb der Romantik behauptet oder rekonstruiert hat, wird durch Petersen bestätigt: der Befund, dass ausgerechnet professionelle Sprach-Rhythmus-Experten wie Dichter und Philologen bei der Einschätzung sowohl eigener als auch fremder Texte erhebliche Fehler begehen. Petersen

¹³² Ebd., 600.

¹³³ Giulio Panconcelli-Calzia, *Geschichtszahlen der Phonetik* (1941), New edition with an English Introduction by Konrad Koerner, Amsterdam, Philadelphia 1994 (Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science; Series III – Studies in the History of the Language Sciences; Vol. 16), 62.

schließt mit diesem Fazit unmittelbar an seine Bewertung von Sievers' Schallanalyse und ihrer Unübertragbarkeit auf seine Schüler an: Das Versagen der Dichter und philologisch Geschulten scheint das Verfahren, scheint die minutiösen, die philologisch kleinstteilig vorgehenden Verfahrensschritte seiner Schüler Karg und Ipsen zu konterkarieren.

„Unbewußt mag jeder feinfühlig etwas von diesem Unterscheidungsvermögen in sich tragen. Es ist aber auffallend, daß gerade die Dichter, denen man das sicherste sprachliche Sensorium zutrauen möchte, im Gefühl für Echtheit und Stileinheit oft versagt haben. Beispielsweise hat Ludwig Tieck, der auch den unechten Shakespearestücken seine besondere Liebe zuwandte, ein Drama von Maximilian Klinger, ‚Das leidende Weib‘ in seine Gesamtausgabe aufgenommen. Die scharfsinnigen Kritiker August Wilhelm und Friedrich Schlegel sollen es fertiggebracht haben, die ‚Agnes von Lilien‘ der Caroline von Wolzogen für ein Werk Goethes zu halten. Gustav Freytag nahm in seine Ausgabe der Werke Otto Ludwigs zwei Erzählungen auf, die zwar denselben Verfassernamen trugen, aber als Pseudonym eines Mannes, mit dem der Eisfelder Dichter nichts zu tun hatte. Dabei waren sowohl die Brüder Schlegel als Freytag gelehrte Philologen.“¹³⁴

Von diesen Auseinandersetzungen zeigt sich Sievers wenig berührt. Weil aber mit der operativen Bedeutungslosigkeit die Phantasmatik keineswegs verblasst, gibt es immer noch Scharmützel um die rechte Lehre. Eine letzte Szene zeigt ihn, den Drahtzieher der Schallanalyse und all der Anordnungen, die in deren Vollzuge angestellt wurden, bei einer sonderbar anmutenden Überlegung. In den Praxiszitate der operationalen Zeugenschaft gewinnt sein Anliegen Kontur, und der Diskursbegründer positioniert sich unfreiwillig selbst darin noch einmal auf eine Weise, die für das Auseinandertreten von Selbstanspruch und disziplinärer Wahrnehmung kaum bezeichnender sein könnte. Während der Stab über sein Verfahren gebrochen ist, wozu nicht zuletzt der vernichtende Vergleich mit der Wüschelrutengängerei seinen Beitrag geleistet hat, scheint ihr Begründer von einer Expansion zu träumen, die das eigenhändige Biegen des Drahtes durch maschinelle Fertigung ersetzt. Für eine ins Große getriebene Herstellung von Signalkurven

¹³⁴ Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methoden der Literaturwissenschaft* a.a.O., 107.

erwägt Sievers jedenfalls Drahtstärken, die dem Übergang von der Manufaktur zur maschinellen Massenfertigung Rechnung tragen könnten. Materialiter stünde so der Massenanalyse der Signalkurven nichts mehr im Wege.

„Bequem freihändig zu biegen ist Messingdraht noch bis zu einer Stärke von 1,75 mm, die ich gewöhnlich benutze; bei etwaiger maschineller Herstellung würde ich aber doch die Stärke von 2 mm mehr empfehlen, da die größere Breite des Metalls etwas ausgiebiger wirkt und doch auch beim Lesen usw. noch nicht stört.“¹³⁵

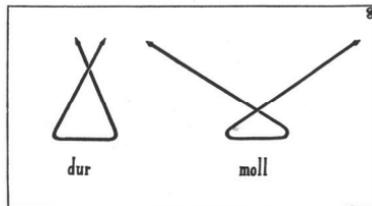
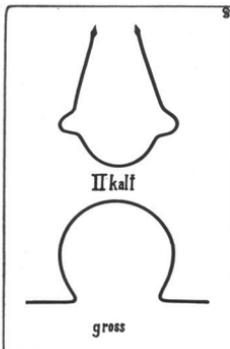
Es wäre einfach, die Schallanalyse als eine epigonale Episode im Vorfeld heutiger Philologien abzutun. Natürlich ergäbe es ein gefälliges und anekdotenreiches Narrativ, ihre umwegige Geschichte mitsamt ihren umtriebigen Protagonisten und der Kasuistik ihrer vielfältigen Anliegen zu karikieren. Aber gerade eine solche Erzählung wäre nicht erschöpfend. In der Art und Weise, wie sich die Schallanalyse den Belangen einer kulturellen Semantik fügt, hat sie auch in ihrem vermeintlichen Scheitern Bestand. Sie gerade nicht an ihrer operativen Durchführbarkeit oder an einem vermeintlichen Erfolg zu messen, ist vielleicht der zentrale Beitrag einer historischen Epistemologie. Was für diese stattdessen sehr viel stärker ins Gewicht fällt, ist der Ort einer solchen Analyse in der Ordnung des Wissens. In diesem Sinne haben sich Sievers und seine Studien nicht überholt. Ihr Nachdruck ist daher überfällig und konsequent.

¹³⁵ Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“, a.a.O., 237.



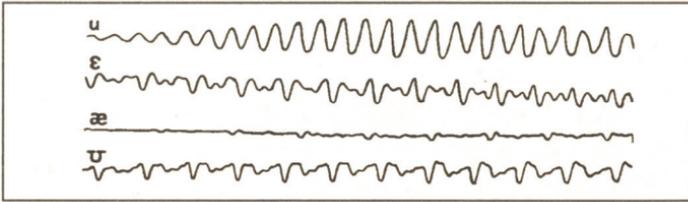
Lautaufnahme der Sievers'schen Typen.

Herrn Geheimrat Sievers zu seinem 75. Geburtstage in herzlicher Erinnerung an die Lautaufnahmen in seiner Wohnung, Frühjahr 1925. Wilhelm Doegen [zit. nach Originalbeschriftung]. *Germanica, Eduard Sievers zum 75. Geburtstage*. 25. November 1925, a.a.O., o.P.



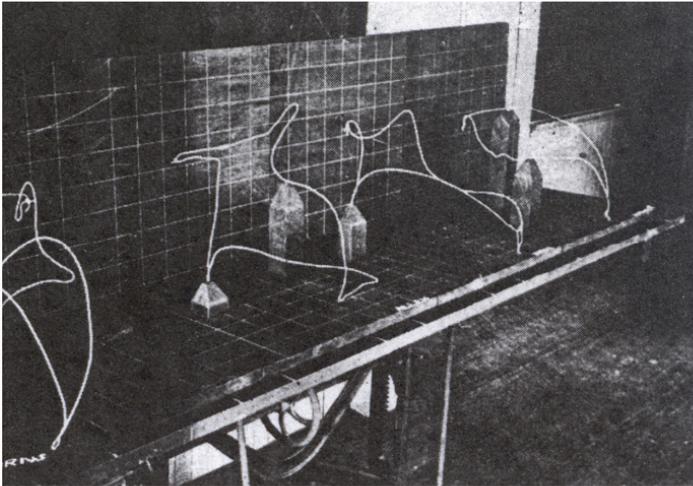
Drahtfiguren.

Nach Eduard Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“, in: *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik I* (1914), 225-252, hier: Tafel I.



Graphische Aufnahme des Dichters Franz Karl Ginzey.

Nach Scripture, *Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang*, a.a.O., 73.



Standard Wire Models.

Nach Frank Bunker Gilbreth, Lillian Moller Gilbreth, *Motion Study for the Handicapped*, New York 1920, face p. 16.

Rhythmisch-Melodische Studien

Vorbemerkung

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

München 1908; Sprache, Gesang und Körperhaltung, München 1911; „Neues über den Zusammenhang zwischen Dichtung und Stimmqualität“, *Indogermanische Forschungen* 28, 301 ff. und neuestens das große Werk: *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911). Was trotzdem hie und da an sachlich Neuem hinzugekommen ist, steht in eckigen Klammern, ebenso wie die wenigen Noten, die ich den früher veröffentlichten Stücken bei diesem Neudruck hinzugefügt habe (ein paar Schreibfehler und Druckversehen sind stillschweigend verbessert worden). Zur Ergänzung des Vorgetragenen verweise ich endlich noch auf einzelne ältere Ausführungen in meinen *Metrischen Studien I* (Leipzig 1901), S. 25–72 und in meinen „*Alttestamentlichen Miscellen*“ 1–10 in den *Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* von 1904, 1905 und 1907.

Zu Wernhers Marienliedern

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

Ein vierhebiger Vers wird – abgesehen von seiner Zeiteinteilung, die hier als selbstverständlich gegebenes Element nicht besonders in Betracht kommt – ganz allgemein dadurch charakterisiert, daß er vier Hebungen besitzt, d. h. vier Silben, die in irgendwelcher Weise stärker hervorgehoben werden, als die mit ihnen im Verse vereinigten übrigen Silben, die wir als Senkungssilben bezeichnen. Zur Hervorhebung von Silben aber stehen überhaupt drei Mittel zur Verfügung: Abstufung des Nachdrucks, der Tonhöhe und der Dauer. In der jetzt bei uns

herrschenden Vortragsweise gehen diese drei Abstufungen im ganzen derart zusammen, daß die nachdrücklichere Silbe auch am ehesten eine gewisse Dehnung empfängt, und daß sie in der musikalischen Vortragskala auch am höchsten liegt.¹ Sehen wir ferner von den etwaigen Dehnungen als einem mehr nebensächlichen Punkte ab, so bleibt als Kern dieser Erwägungen der altbekannte Satz übrig: jede Hebung ist stärker und höher als die ihr beigeordnete Senkung. Fügen wir dazu den ergänzenden Satz, daß die Senkung² durch eine auf Fußlänge zu dehnende Hebung aufgesogen werden kann (Synkope der Senkung), so haben wir damit den allgemeinen rhythmisch-melodischen Rahmen auch für den altdutschen Reimvers gewonnen.

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

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

² Richtiger: „die Senkungszeit“

Jener allgemeine rhythmisch-melodische Rahmen mit seinem Wechsel von stärker und schwächer, höher und tiefer würde uns, ohne Abstufung in den eben formulierten Punkten, nur das Bild oder Eintönigkeit gewähren, das uns allen aus der stümperhaften Schulschulung des Anfängers bekannt ist. Wahren Zusammenschluß und wahres Leben gewinnt der Vers erst durch kunstvoll geregelte Abstufung in jenen drei Richtungen, und je nachdem man das eine oder andere Maß der Abstufung wählt, ergibt sich für den Vers ein verschiedenes Ethos. So wenig es für den Charakter und die Wirkung eines Musikstückes gleichgültig ist, ob es in schnellerem oder langsamerem Tempo vorgetragen wird, ob es starke Gegensätze von forte und piano bietet, oder den Unterschied zwischen Hebung und Senkung mehr ausgleicht, ob es endlich in größeren oder geringeren Intervallen fortschreitet, so wenig sind diese Fragen auch für den Sprechvers gleichgültig; ebenso wenig aber brauchen wir bei diesem, sofern es nur auf eine allgemeine Charakteristik ankommt, bestimmtere Angaben über das Maß der Differenz im einzelnen.

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

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

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

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

Gedáhte man ir ze gúote niht
 von dèn der wérldē gúot geschíht,
 so wàrēz állez àlse níht
 swaz gúotes in der wèrlt geschíht.
 5 Der gúote mán, swaz dèr in gúot
 und niwan der wérlt ze gúote tìot,
 swer dàz iht ánders wàn in gúot
 vernémen wíl, der míssētìot.

Man wird auch leicht empfinden, daß das Ganze in kräftigem und nicht zu langsamem Tone genommen werden muß. Der Abstand zwischen Hebung und Senkung ist groß, in den Senkungen stehen nur sprachlich ganz unbetonte Silben. Ganz anders da, wo Gottfried zu den gewöhnlichen Reimpaaren übergeht. Von jener regelmäßigen Scheidung von zwei stärkeren und höheren und von zwei schwächeren und tieferen Hebungen keine Spur: die Zahl der ausgezeichneten Hebungen schwankt beliebig, oft steht nur eine im Verse. Die schwächeren und tiefer liegenden Hebungen (bzw. Füße) dürfen aber deswegen nicht überhastet, nicht so herabgedrückt werden wie die entsprechenden Stücke der Vierzeiler, wenn nicht der Sinn des Ganzen geschädigt werden soll. Schon das weist auf einen getrageneren Charakter hin, bei dem Stark und Schwach (im weitesten Sinne) mehr nivelliert ist. Dazu stimmt dann wieder, daß in den Senkungen öfters sinnvolle und nachdrückliche Wörter stehen, die geradezu den höchsten, wenn auch nicht den stärksten Ton der Zeile für sich in Anspruch nehmen (in der folgen-

den Probe sind sie durch gesperrten Druck hervorgehoben):³ es kann also auch der Abstand von Hebung und Senkung nicht so stark gewesen sein wie in den Vierzeilern. Man vergleiche etwa folgende Stelle, bei der man namentlich auf die Tonhöhenunterschiede der mit ´ und ` bezeichneten Hebungen achte:

- 45 Ich hà`n mir èinē unmü´ezekèit
 der wérlt ze liebe vü`r gelèit
 und édelen hérzen zèiner hàge,
 den hérzen dèn ich hërze tràge,
 der wérldē in die mîn hërze siht.
- 50 ich mèinē ir áller wérldē niht,
 als die von dèr ich hæ`re ságen,
 diu dehèine swæ´re mü`ge getràgen
 und niwan in frö´uden wèlle swèben:
 die lá`zē ouch gòt mit frö´uden lében.
- 55 Der wérldē und dísem lèbene
 enkúmt mîn rède niht èbene:
 ir lében und mí´nez zwéient sich.
 ein ánder wérlt die mèine ich,
 diu sàment in éinem hérzen tréit
- 60 ir sü`eze sú`r, ir liebez léit,
 ir hèrzeliēp, ir sènedē nò´t,
 ir liebez lében, ir lèiden tó´t,
 ir lieben tó´t, ir lèidez lében:
 dem lèbene sí` mîn lében ergèben

Man versuche nur, solche Zeilen nach dem Betonungsschema der Vierzeiler vorzutragen: *ich hà`n mir èinē unmü´ezekèit | der wérlt ze liebe vü`rgelèit* | oder *ich mèinē ir áller wérldē niht* (oder *ich mèinē ir áller wérldē niht*) | *als die von dèr ich hæ`re ságen* (oder *als die von dèr ich hæ`re ságen*), und man wird sich des großen prinzipiellen Gegensatzes sofort bewußt werden.

Dieser Gegensatz ist aber kein anderer, als der von dipodischer und monopodischer oder podischer Bindung der Füße, über den ich in Paul und Braunes *Beiträgen* 13, 121ff. einige vorläufige Bemerkungen mitgeteilt habe, und an dem ich auch gegenüber dem von mehreren Seiten

³ Ähnliche Beobachtungen über nhd. Verse s. besonders bei W. Reichel, *Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht* 6, 174 ff.

(z. B. von Heusler) erhobenen Einspruch festhalten muß. Geschichtlich betrachtet, ist der dipodische Bau im deutschen Reimvers das ältere, der podische das jüngere; der Gegensatz zwischen beiden deckt sich so ziemlich auch mit dem von Volksvers und Kunstvers, zum Teil endlich (z. B. in der mhd. Lyrik und teilweise auch im Epos) mit dem von rein germanischer und romanisierter Metrik (was freilich noch näherer Untersuchung bedarf). In rhythmischer Beziehung unterscheiden sie sich zunächst so, daß im podischen Vers jeder Fuß dem andern im Prinzip gleichwertig ist (was natürlich eine tatsächliche freie Abstufung gegeneinander nicht ausschließt), im dipodischen Vers dagegen je ein stärkerer Fuß mit einem schwächeren (doch in beliebiger Folge) zu einer höheren Einheit gebunden wird (das tritt in Gottfrieds Vierzeilern, die doch schon eine etwas gekünstelte Abart des alten Verses darstellen, nicht überall mehr so klar hervor wie anderwärts). Diese höhere Einheit, die Dipodie, spielt im dipodischen Verse dieselbe Rolle wie der einzelne Fuß im monopodischen, d. h. wenn hier abgestuft wird, so wird Dipodie gegen Dipodie abgestuft, nicht Fuß gegen Fuß. Die dipodische Bindung hat aber auch noch andere Folgen. In der Dipodie handelt es sich nicht nur um den Unterschied von Hebung und Senkung, also von einfachem „stärker“ und „schwächer“, sondern um den Unterschied von ausgezeichnete und zurücktretender Hebung einerseits und um den Gegensatz der beiden Hebungen gegen ihre Senkungen andererseits, also, wenn man die beiden Senkungen als gleichwertig betrachten will, um mindestens drei Grade der Abstufung: Maximum und Minimum (an Stärke und Tonhöhe) werden also hier weiter auseinander getrieben, da noch ein Mittelglied Platz finden muß. Mit anderen Worten, dem dipodischen Verse eignen normalerweise größere Stärkeabstände und größere Intervalle zwischen Hebung und Senkung als dem podischen Verse.⁴ Aber auch das Tempo der beiden Versarten wird sich unwillkürlich verschieden gestalten. Für den podischen Vers, dessen Einzelfuß meist aus je einsilbiger Hebung und Senkung besteht, gelten die allgemeinen Temporegeln der Sprechakte von geringer Silbenzahl, für die Dipodie, die bei vollständiger Ausfüllung mindestens vier Silben umfaßt, die Temporegeln der Sprechakte von größerer Silbenzahl. In solchen Sprechakten werden nämlich erfahrungsgemäß die einzelnen

⁴ Daß auch im monopodischen Vers eine einzelne Hebung aus Sinnesgründen besonders verstärkt und in die Höhe getrieben werden kann, soll damit natürlich nicht im mindesten gelehnet werden. Das ist dann eben ein einzelner Spezialfall, der mit der regelmäßigen Abstufung innerhalb der Dipodie nichts zu schaffen hat.

Silben kürzer gesprochen als in Sprechakten von weniger Silben (vgl. meine *Phonetik* § 663 [§ 714] u. ö.). Auf den Vers angewendet heißt dies: der dipodische Bau bringt an sich ein lebhafteres, rascheres Tempo mit, als die rein podische Bindung. Auch diesen Gegensatz können die oben aus Gottfried gegebenen Beispiele erläutern.

Daß alle diese Gegensätze mit der Wortwahl im innigsten Zusammenhang stehen, und daß sie aus einer Untersuchung der Wortwahl heraus erkannt werden können, ist bereits oben betont worden. Der Dichter wählt eben seine Worte so, daß sie sich demjenigen rhythmisch-melodischen Spezialschema anschmiegen, daß er als das für seine Zwecke passendste empfindet, und das ihn demgemäß während der Produktion vorschwebt. Wie sehr dabei der eine oder andere von der allgemeinen Tradition beeinflusst wird oder nicht, wie weit es ihm gelingt, etwa neue Gattungen zu schaffen, wie weit er bewußt oder unbewußt arbeitet, das alles kommt für die Hauptfrage, die sich nur um den Gegensatz im allgemeinen dreht, nicht in Betracht. In der neueren Dichtung handhabt derselbe Dichter oft genug die eine Art der Versbildung ebenso wie die andere: in der mittelhochdeutschen Periode ist ein Beispiel wie das Gottfrieds schon eine große Seltenheit. In der Regel verfügt dort ein Dichter, wie nur über ein *genus dicendi*, so auch nur über ein *genus metri*. Und das ist der Punkt, wo die Fragen, die uns bisher beschäftigt haben, auch für die Kritik, die höhere wie die niedere, von Bedeutung werden.

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

Wernhers *Driu liet von der maget* sind bekanntlich zu einem großen Teile nur in den überarbeiteten Fassungen der beiden Handschriften in Wien und Berlin erhalten. Als zugegeben darf man wohl betrachten, daß der Berliner Text (D)⁵ stärker ändert als der Wiener (A), und daß die Überarbeitung in der Hauptsache von entgegengesetzten Tendenzen beherrscht wird: abgesehen von Änderungen einzelner Verse (die hauptsächlich dem Zwecke dienen, ungenaue Reime zu entfernen) hat

⁵ Ich bediene mich im Folgenden selbstverständlich der althergebrachten Siglen für die einzelnen Handschriften und Bruchstücke.

A eine Neigung zu kürzen, während der alte Text in D starke Zusätze erfahren hat.

Stehen nun neben A und D noch andere Zeugnisse zur Verfügung, so wird sich meist ohne Schwierigkeit entscheiden lassen, auf welcher Seite das Rechte liegt, und speziell auch, ob ein Minus in A auf Kürzung des Originals durch den Bearbeiter dieses Textes oder auf eine Erweiterung desselben in D zurückzuführen ist, und dementsprechend *mutatis mutandis* bei den Plusstücken von D. Wie aber soll man entscheiden, wo solche ergänzende Zeugnisse fehlen?

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

Hier treten nun metrische Kriterien ergänzend ein. Um das volle Gewicht dieser Kriterien ganz klar hervortreten zu lassen, müßte freilich von Rechts wegen eine umfassende Untersuchung des gesamten Materials vorgelegt werden. Indessen springt das, worauf es ankommt, sofort so sehr in die Augen, daß ich vielleicht hoffen darf, auch durch einige kürzere Andeutungen meinen Hauptzweck annähernd zu erreichen, d. h. die große Kluft aufzudecken, die in rhythmisch-melodischer Beziehung zwischen dem Original und speziell dem Bearbeiter des Berliner Textes D liegt.⁶ Um für die Vergleichung der verschiedenen Standpunkte eine sichere Grundlage zu bekommen, wird es nötig sein, ein Stück des ursprünglichen Textes, soweit tunlich, zu rekonstruieren und die Abweichungen der beiden Überarbeitungen daneben zu stellen. Ich

⁶ Es ist wohl selbstverständlich, daß die aus der Untersuchung einer kleinen Textprobe gewonnenen Charakteristika nicht ohne weiteres glatt für die ganze, erst noch genauer zu untersuchende Textmasse durchzugehen brauchen. Einzelne Ausnahmen mögen sich immerhin finden.

wähle zu diesem Zwecke das Stück A 1189 ff. = D 163, 40 ff., weil hier zur Kontrolle nicht nur das alte Docensche Fragment B, sondern zum Teil auch ein Stück von C zu Gebote steht, der alte Text sich also mit relativ großer Sicherheit ermitteln läßt. Verse, die in A wesentlich umgearbeitet sind, bezeichne ich durch vorgesetzte Sterne, solche, die in A fehlen, mit den Buchstaben *a*, *b*, *c* usw. hinter der Verszahl von A. Wo D vom Original stärker abweicht, ist seine Lesung in der rechten Kolonne speziell angegeben. Kleine, bloß sprachliche Abweichungen von den Hss., wie die Setzung oder Streichung unbetonter *e* u. ä., sind in den Varianten nur ausnahmsweise verzeichnet.

	A B (C) D.	
	. . . ir gewonheite ⁷	163,40
1190	sage ⁸ ich iu gereite. ⁹	
	alle morgen vil ¹⁰ fruo	41
	sô gedâhte sî ¹¹ dâzuo	
	* daz sî ir gebetes huote,	42
	* diu reinę und diu ¹² guote ¹³	
1195	mit michelem ¹⁴ flîze	164,1
	unz zuo dem imbîze. ¹⁵	
	sô die frouwen gâzen,	2
	wider an ir werc ¹⁶ gesâzen,	
	den half sî unz an die ¹⁷ nône.	3
1200	sô gie sî ¹⁸ ave schône	
	* für den ¹⁹ altâre,	4
	* daz ²⁰ sî ir kurs dâ lâre. ²¹	
	* dâ stuont sî ²² unz an die vesper, ²³	5

⁷ ir(e) gewonheit BC, al ir g. A, ir site vnd ir g. D

⁸ saget B, die sage D

⁹ gereit BCD, bereit A

¹⁰ vil fehlt C

¹¹ si wol B

¹² die vil C

¹³ in A lautet das Verspaar daz si ir gebetes guot | phlak in rehter huot

¹⁴ unt mit allem A

¹⁵ biz ôf daz imbeiz A

¹⁶ vñ wider an ir w. D, unt an ir w. A, wider zu werke C

¹⁷ unz zu C

¹⁸ si gienc B, so gie A

¹⁹ vor dem B, hin für den D!

²⁰ da B

²¹ churs da lare B, salter lare D, gebete spreche C

	daz alle die swester	
1205	daz sanc ²⁴ ane viengen, ²⁵	6
	ir ²⁶ tagezît begiengen.	
	sô ²⁷ kom geflogen ²⁸ Gabriël,	7
	der gotes engel vil ²⁹ hêr, ³⁰	
	er ³¹ brâht ir ³² daz himelbrôt,	8
1210	daz er der küneginne ³³ bôt ³⁴	
	daz noz sie mit kivshem libe	9
	div nie wart ze wibe	
	<i>a</i> ûz sîner hant in die ir: anders aze sie niht vil	10
	<i>b</i> anders az si niht vil. ³⁵ als ich ivh bewisen will	
	swaz man ir gap ze spîse,	11
	daz ilte ³⁶ diu maget wîse	
	armen ³⁷ ellenden	12
	in die stat senden. ³⁸	
1215	al diu ³⁹ samenunge al der fröen sammunge,	13
	alte ⁴⁰ unde junge	
	die wurden dô ⁴¹ wol inne ⁴²	14
	der tougenlichen ⁴³ minne	
	die sî mit dem engel ⁴⁴ habete.	15

²² si] si an B

²³ in A lauten die vorhergehenden drei Verse hin für den alter, | dá las si ir salter | vil stæte unz an die vesper.

²⁴ daz gesanch AD, den sanc C

²⁵ angevingen C

²⁶ v̄ ir D

²⁷ do A

²⁸ geflogen fehlt B

²⁹ vil fehlt B

³⁰ snel A

³¹ der A

³² ôh ir D, ouh ur C

³³ chunigennen B, ivnchfröen D

³⁴ enbot B

³⁵ Vers 1210^{ab} fehlen A

³⁶ gehilt C

³⁷ den armen D

³⁸ ze senden ABC

³⁹ alliu diu AB

⁴⁰ alten B, alt C, bediu alte D

⁴¹ do fehlt A

⁴² innen C

⁴³ tugentlichen C

⁴⁴ den engeln B, dem egelen C

1220	sie selbē ez wol verdagete: doch was ez unverborgen: ⁴⁵ daz kunde ⁴⁶ sî niht besorgen. Sâlige ⁴⁷ swester wonten ⁴⁸ dô in Salemônis templo.	16 17	
1225	die wâren dô ⁴⁹ gehôhet: sît ⁵⁰ sint si gar zestôret: nû ⁵¹ habent ez besezzen ritter vil ⁵² vermezzen, die werent ez ⁵³ mit kreften ⁵⁴ vor ⁵⁵ der heidenschefte ⁵⁶	18 19 20	
1230	Dô diu keiserinne, diu erwelte gimme, a zuoversiht der werlte, b diu ir ⁵⁷ den sal erwelte ⁵⁸ * dâ ⁵⁹ si woldē erschînen ⁶⁰ bî den ⁶¹ heiligen ⁶² wîben,		
1235	dô lobte sî unsern herren daz er si sô ⁶³ verre ⁶⁴ ûz den andern erhuop ⁶⁵ * daz ⁶⁶ si senftlichen truoc ⁶⁷ * al[le] die arbeite	mit den was div maget reine also daz si stæte scheine zaller slahte arbeit	21 22

⁴⁵ niht verborgen A
⁴⁶ enmahte D, enmocht C
⁴⁷ Sæligen D, Heilige C
⁴⁸ waren A
⁴⁹ da B, fehlt A
⁵⁰ sider C, nu D
⁵¹ sit D
⁵² gar A
⁵³ die ez werent D
⁵⁴ crefte BA
⁵⁵ uon B
⁵⁶ heidenscheften A
⁵⁷ ir fehlt B
⁵⁸ V. 1233^{ab} fehlen A
⁵⁹ daz C
⁶⁰ wold er ... B, wolde beliben i
⁶¹ bi den] Lücke in B
⁶² reinen A
⁶³ ... so B, daz er sie also C
⁶⁴ verren ABC
⁶⁵ erhube B
⁶⁶ da B
⁶⁷ senftlichen ... B, senftliclichen trug C

1240	* die sie ze gwonheite ⁶⁸	die sie ze gwonheit	
		* heten gesprochen under in. ⁶⁹	23
	nieman mohte ir den sin		
	errecken ⁷⁰ noch ergrunden. ⁷¹		24
	si ilte si alle schunden ⁷²	sie mante sie zallen stunden	
1245	* ze gotes dieneste,	werben nach gotis hulde.	25
	* ze der ewigen gniste. ⁷³		
	a si was ane allez wandel,	si was an alle schulde	
	b kiuscher denne ein ander. ⁷⁴		
	ir nehein ⁷⁵ was so wise.	gut wolgemut milt v wise.	26
	si az ⁷⁶ die gotes spise	sie lebet der heren spise	
		die ir der engel brachte.	
1250		neheines ⁷⁷ uebeles ⁷⁸ si gedahte.	27
	a an der guote was si state	kivsche diemut vnde stete	28
	b in geistlicher wate, ⁷⁹	die tri tvgende si hete	
	vasten unde wachen ⁸⁰		
	daz enmohte si ⁸¹ a niht gemachen		
	bleich ⁸² oder ⁸³ truobe.	(s. unten)	
	des wundrote ⁸⁴ gnuoge. ⁸⁵		
	a daz beste hete si erkorn.	mit den andern vzerchorn.	29
	b ouch huop si ⁸⁶ deheinen zorn. nit hochfart v wiplich zorn		

⁶⁸ arbeit: gewonheit BC; vgl. aber Reime wie 246. 261. 318. 363 usw. A; zu gewonheit vgl. die Anm. zu gnuoge 1254

⁶⁹ in A lauten diese fünf Verse ûz den andern erhûb | daz si ane trûb | mit grôzer arbeit | gedultechlichen leit | gepresten under in

⁷⁰ erreichen A

⁷¹ für V. 1241-43 heißt es in C hatten gesprochen | und nimant en mochte | den iren sin erkunden noch ergrunden

⁷² si ilte zu allen stunden C

⁷³ dienste: geniste B., dinst: genist C; in A lauten die Verse ze gotes dienst unt sinem lobe. | dem lac si statichlichen obe

⁷⁴ die andern C; V. 1247^{ab}. fehlen A

⁷⁵ dehein A, neheine B, keine C

⁷⁶ aze B

⁷⁷ deheines A, neheines B, keines C

⁷⁸ arges D

⁷⁹ V. 1250^{ab} fehlen A

⁸⁰ vasten noch wachen A, v. oder w. D, wachen vnd vasten BC

⁸¹ des mocht su C daz chunde si A

⁸² misseuar D

⁸³ noch AC

⁸⁴ wundrot A, wnderot D, wundert BC

⁸⁵ genuoge alle; gnuoge ist aber für das 12. Jahrh. noch die Normalform; vgl. auch zu 1240

⁸⁶ ja derhub C, das damit abbricht

		vant an ir neheine stat,	30
		wand me fröe so hohe getrat	
		ze sælden v̄ ze eren gliche.	31
		des ist hivte ir lop so riche.	
	<i>c</i>	die zuht si umbe gurte.	32
	<i>d</i>	der bôsen antwurte fluchen v̄ bose antwrte	
	<i>e</i>	newolde s̄ niht geruochen.	
	<i>f</i>	schelten unde fluochen	
	<i>g</i>	daz was ir seltsâne. muste ir sin unerchant.	33
	<i>h</i>	der sunden was si âne. ⁸⁷ si was an der sunden bant.	
		vasten oder wachen	34
		daz enmahte si niht gemachen	
	<i>(s.oben)</i>	misseuar noch trube.	35
		des wnderot genuge.	
1255	Ir hûsgeñôzinne	alle ir husgnozinne	36
		die starcte s̄ in der ⁸⁸ minne	
	<i>a</i>	ze bezzerem teile,	
	<i>b</i>	ze sâlden und ze heile, ⁸⁹	
		daz sie die ⁹⁰ ubermuote	37
		ersluogen mit der guote	
		und allez unreht vermiten.	38
1260	* alsô lûterliche site ⁹¹	ze also luterlichen siten	
	lêrte sie diu suoze.	cherte sie div suzze.	39
	nu bitet ⁹² daz wir s̄ muozen	nu bittet sie daz sie uns mûzze	
	* sô inneclîche ⁹³ an ruofen,		
	daz s̄ in der uns geschuofe		
1265	in ⁹⁴ unser teil gewinne,	widercheren von den sünden	40
	daz er ⁹⁵ uns enzundē in ⁹⁶	v̄ an ir minne erzunden.	
	sîner minne		
	Hêt ⁹⁷ ich ein zunge		

⁸⁷ V. 1254^{a-h} fehlen A

⁸⁸ an der B, in gotes A

⁸⁹ V. 1256^{ab} fehlen AD

⁹⁰ ir A

⁹¹ mit so reinem siten A

⁹² bit A

⁹³ innechlichen B; in A lautet die Zeile alsus an gerüefen

⁹⁴ an A

⁹⁵ daz er] und A

⁹⁶ mit A

⁹⁷ Vnde hete A

	diu als daz îsen ⁹⁸ klunge		
	<i>a</i> gesmidet ûzer stâle,	Nie wart so wol sprechender man	41
	<i>b</i> diu mir die rede gâbe, ⁹⁹	der ie uon buchen sin gewan	
	janę mohtę ich ¹⁰⁰ kristen-	daz ez tohte im einen	42
	licher schar		
1270	nimmer gesagen gar	ze sprechen von der reinen	
	wie sich diu maget zierte	uollekliche nah ir werdicheit,	165,1
	gên ¹⁰¹ dem himelischen wirte,	an die got sinen fliz leitę,	
	der si gemaheln ¹⁰² solde	als er si gemâheln wolte	
	und samt ir bûwen ¹⁰³ wolde	vnd bi ir bûen scholte.	2
1275	durch sîn ¹⁰⁴ barmunge.	eines sites sie do begunde	3
	eines sites si begunde	den weder wip noch man chunde	
	den weder wip noch man	noh uor ir geburte ie uernam.	4
	vor ir geburt nie vernam ¹⁰⁵	swânnęz also cham	
	swer daz kint ¹⁰⁶ gruozte	daz sie ieman grûzte	5
1280	daz ¹⁰⁷ si daz gelten muoste	ÿ si daz gelten müste,	
	* sô sagete si genâde	so gnadet sie got zehant	6
	* dem ir schepfâre. ¹⁰⁸	der ir heil so hete gewant	
	si blicte hin ze himele,		
	daz ir diu werlt hie nidene		
1285	senftiu wort zuo sprach,	daz ir div werlte zusprah	
	sô sî ir bildę ane sach. ¹⁰⁹	senftiv wort da sis ansah.	7
	swennę ave si ¹¹⁰ daz ¹¹¹ gruozsal		8
	solte bieten uberal,		
	dô bat si ¹¹² gezogenliche	si bat herzeklichen	9

⁹⁸ sam ein wafen A

⁹⁹ V. 1268^{ab} fehlen A

¹⁰⁰ ich moht der A

¹⁰¹ gegen B

¹⁰² mehilen A

¹⁰³ und in ir wonen A

¹⁰⁴ von siner A

¹⁰⁵ gewan A

¹⁰⁶ daz kint] si A

¹⁰⁷ unt A

¹⁰⁸ V.1281-82 lauten in A so saget si dank sere | irem schepfere

¹⁰⁹ swer ir bilde angesach A

¹¹⁰ swanne si A, swa si aver D

¹¹¹ den AD

¹¹² si bat A; mit gezogenli bricht B ab

Schon diese kurze Probe genügt, den allgemeinen metrischen Charakter des Originals hervortreten zu lassen. Vor allem fällt eine für dessen Zeit ungewöhnlich große Regelmäßigkeit der Form auf: die Verstechnik ist, abgesehen natürlich von den Reimen, eigentlich schon ganz die der klassischen Zeit.

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

Auch die Senkungen sind meist einsilbig, nur selten zweisilbig und auch dann wieder durchaus leicht. Zudem sind die meisten überlieferten Senkungen dieser Art ohne weiteres wieder durch Elision oder durch Anschleifung eines Pronomens an eine vokalisch auslautende Verbalform zu beseitigen, vgl. z. B. *den half sî unz an die nône* 1199 (ähnlich noch 1203. 1235. 1244. 1256)¹¹³, oder *daz kunde sî niht besorgen* 1222 (so noch 1252. 1254e). Dann bleiben in unserer Probe noch *daz ilte diu maget wîse* 1212, *dô bat si gezogenliche* 1289 und *sâlege swester wonten dô* 1223. In V. 1239 wird man *al[le]* lesen, in V. 1263 das überlieferte *n* von *inneclîchen* streichen und also *sô inneclîche an ruofen* lesen dürfen; überdies ist *inneclîche*, das nur durch B gewährt wird, textkritisch nicht einmal sicher.

Eine wesentliche, aber leicht erklärliche Ausnahme von diesen Bestimmungen bieten nur die sog. verlängerten, richtiger stärker gefüllten Schlußzeilen mancher Absätze, die Wernher aus der älteren Technik noch herübergenommen hat; unsere Probe hat nur ein Beispiel: *daz er uns enzûnde in sî'ner minne* 1266, das durch viersilbigen Auftakt[?] gekennzeichnet ist. Andere Beispiele der Art sind z. B. *wir sulen sie ân*

¹¹³ Vielleicht ist auch 1263 nu bitet daz wir-s muozen zu lesen, statt bitet mit Verschleifung und wir si.

riúfen unde flê 'gen A 44. D 147,24. G 58,13, *du bist daz tóu in Gédeonis wólle* D 148,6. G 59,6 (= *du bist diu touwige wolle* A 76), *diu mügen iu (iu wol F) gehêlfen an der sê 'le* D 149,40. F 91 (= *des geruoche wenden unser sêre* A 188), *zuo íme enmac sich niemen genô 'zen* D 151,14 (= *daz nieman des was sîn genôz* A 298), *ir fréude wart gemischet mit léide* D 156,5 (= *ir freude mischte sich mit weinen* A 630), *wer schól dich dîner frúme (dînes vrumen C, dîner êren D) flê 'gen* D 158,28. C 200. F 481 (= *ze gotes güete unt ze sînem segen* A 824), *daz nieman sîn wúnder kan volschrî 'ben* A 910, *sô ' wir územ éllende (von disem enlende C) kê 'ren* D 162,32, C 474 (= *sô wir von hinnen müezen kêren* A 1124) usw.

Diese geschwellten Schlußverse hat D, wie man sieht, mit dem Original noch gemein, aber in Beziehung auf den Bau der gewöhnlichen Verse weichen seine Zusätze stark ab. Das zeigt sich schon in der Behandlung der Auftakte und Senkungen, die viel häufiger über das Maß einer Silbe hinausgehen und dabei auch schwerere Formen zeigen als der alte Text. So begegnet zweisilbiger Auftakt in D: *daz gesanc ane viengen* 164,6, *al der frouwen sammunge, | bêdiu alte und junge* 164,13ab, *daz enmahte si niht besorgen* 164,16, *des ist hiute ir lop sô riche* 164,31, *alle ir húsgrôzinne* 164,36, *widerkêren von den sunden* 164,40, *volleklîche nâch ir werdekeit* 165,1, *noch vor ir geburte ie vernam (oder noch vor ir geburte?)* 165, 4, dreisilbiger Auftakt in *und wider an ir werc gesâzen* 164,2 (wenn nicht *und wider an ir werc* zu betonen ist) und in *den weder wip noch man kunde* 165,3. Zweisilbige Senkung: *daz nôz si mit kiuschem lîbe* 164,9, *werben nâch gotes hulde* 164,25, *guot wôlgemuot milt und wise* 164,26, *die drî tugende si hæte* 164,28, *wand nie frouwe sô hôhe getrat* 164,30, *ze sælden und z'êren glîche* 164,31, *fluochen und bæse antwurte* 164,32, *nu bittet sie daz sî uns muoze (oder bitet mit Verschleifung)* 164,39, *nie wart sô wol sprechender man* 164,41, *sénftiu wórt dâ sis áne sâh* 165,7 (165,2a kann *ers* gelesen werden).

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

Der Hauptunterschied der beiden Texte liegt aber in der Rhythmik. Man sieht bald, daß das Original ganz auf dem Boden des altheimischen dipodischen Baues steht. Es können daher auch höchstens zwei gleich

stark und gleich hoch betonte Wörter in einem Vers zusammenstehen (Betonungen wie *àlle mórgen* 1191, *àllez únreht* 1259, *àl diu sámenunge* 1215; *màget wí`se* 1212; *sá`lege swéster* 1223, *bô`sen ántwurte* 1654d, *sénftiu wórt* 1285, oder *gótes éngel* (oder *gótes éngel?*) 1208, *gótes spi`se* 1249, oder *áne viengen* 1205, *úmbe gúrte* 1254c, *zúo sprách* 1285, *áne sách* 1286, *kóm geflógen* 1207 sprechen natürlich nicht gegen diese Regel, denn hier gilt ja auch in der nhd. Betonung noch dieselbe Abstufung). Die schwächeren Hebungen fallen konsequenterweise auf wesentlich schwächer betonte Wörter als die beiden stärkeren Hebungen. Neben den eben aufgeführten Belegen kommen als relativ schwer noch in Betracht die zweiten Glieder von Kompositis (*tagezî`t* 1206, *hímelbrò`t* 1209, *éllènden* 1213, *zúoversiht* 1232a *ántwürte* 1254d, *únreht* 1259, *tóugenlí`chen* u. ä. 1218. 1238. 1250b. 1260. 1263. 1269. 1289), ferner ein paar vereinzelte Fälle wie *ánders az sí niht vil* 1210b, *niemen móhtè`ir den sín* 1242, *si`i`ltes àlle schúnden* 1244, *si wás án àllez wánder* 1247 in Betracht, die ja aber auch alle den normalen Betonungsverhältnissen entsprechen. Sonst ruhen die schwächeren Hebungen ausschließlich auf ganz schwachtonigen Wörtern (Partikeln, Präpositionen, Pronominibus, Hilfsverben u. ä.) oder auf Ableitungs- und Endsilben.

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

Besonders charakteristisch für Wernher ist weiterhin seine große Vorliebe für klingenden Versausgang. Von den 61 Verspaaren der Probe sind nur 14 stumpf gereimt. Die 28 Verse dieser Art gehören vorwiegend (ca. 16) dem Typus B (Haupthebungen 2. 4) zu, und wiederum haben diese B-Verse nach der alten Regel noch gewöhnlich (sicher 11 mal) Synkope der Senkung nach der ersten Haupthebung (*àlle mórgèn vil frúo* 1191, *der gótes éngèl vil hé`r* 1208, *úz sí`ner hánt in die ír* 1210a, *ánders áz sí niht vil* 1210b; vgl. ferner 1237. 1238. 1242. 1259. 1278; mit aufgelöster Hebung *daz èr der kü`neginne bó`t* 1210; vgl. auch *den wèder wí`p nõch mán* 1277, wo vermutlich *nõch [der] mán* oder dgl. im Original gestanden haben wird). B-Verse ohne diese Synkope sind *sò`gedâ`hte sí dâzúo* (lies *gedâ`htès?* vgl. oben S. 24) 1192, *bèten gespróchen únder ín* 1241, *àlsó lú`terli`che síte* 1260, *jane móht ich kristenlí`cher schár* 1269, *sòlte bíeten ü`berál* 1288. Dazu kommen

einige Beispiele des Typus E (Haupthebungen 1. 4): *daz béste hète si erkörn, ouch húop si dehèinen zórn* 1254ab; ferner von A (Haupthebungen 1. 3) mit Nebenton an letzter Stelle: *er brâ'ht ir daz himelbrô't* 1209, *in Sâlemônis témplò* 1224, *âllè die ârbèit, | die si zè gewónhèit* 1239 f. (doch s. die Anmerkung zur Stelle), *nimmèr gesâgen gâr* 1270, *swenn âve si daz grúozsâl* 1287, und desgleichen von C (Haupthebungen 2. 3): *sênftiu wórt zúosprâch | sò' sî ir bîldē âne sâch* 1285 f. (etwas zweifelhaft ist die Betonung von *dò kòm geflôgen Gâbriē'l* 1207, und *sâ lege swéster wónten dô'* 1223, die mit der Betonung *Gâbriē'l* und *wónten dô'* zu B gehören würden).

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

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

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

Der prinzipielle Gegensatz zwischen stärkeren und schwächeren Hebungen ist aufgehoben. Ein Vers wie 164,98a kann weder *daz nô'z si mit kiuschem lî'be* (Typus C) betont werden, noch *daz nô'z si mit kiuschem lî'be* (Typus A), denn beide Betonungen geben einen unnatürlichen Sinn, sondern nur mit wesentlich gleich schwebenden Hebungen *daz nô'z si mit kiuschem lî'be*. Ähnliche Verse sind z. B. noch *wérben*

nâch gôtes hülde 164,25, *guot, wôlgemuot, milt und wi'se* 164,26, *kiusche, diemuot und stæ'te* 164,28 (s. unten), *die dri' tûgende si hæ'te* 164,28, *nî't, hô'chfart und wi'plich zörn* 164,29 (s. unten), *wând nie frôuwe sô hô'he getrât* 164,30, *ze sæ'lden und z'ê'ren glî'che* 164,31a, *des ist hiute ir Iôp sô ri'che* 164,31b, *flûochen und bæ'se antwürte* 164,32, *den weder wi'p noch mân künde* 165,3, *sô gnâ'dete si gôt zehânt* 165,6. Auch Verse wie *mit den wàs diu máget rên | alsô dâz si stæ'te schên* 164,21 oder *si was â'ne der sünden bânt* 164,33 u. ä. sind bei dipodischer Betonung absurd. In einem Verse wie *al der frôuwen sâmnunge* 164,13, bei der die erste Hebung durch den längeren Auftakt in die Höhe getrieben wird, fehlt die dipodische Gliederung, u. a. m.

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

Da ferner im podischen Vers die Hebung nur ihre zugeordnete Senkung mit zu tragen hat und der Unterschied der Betonung zwischen Hebung und Senkung geringer ist, so können hier, wie wir bereits oben S. 14 an Gottfrieds Beispiel sahen, die Senkungen stärker beschwert werden. Hierher fallen aus unserer Probe Verse wie *guot, wôlgemuot, milt und wi'se* 164,26, *kiusche, diemuot und stæ'te* 164,28 (doch siehe unten im übernächsten Absatz), *nî't, hô'chfart und wi'plich zörn* 164,29, auch wohl *an die got si'nen flî'z léit* 165,1 (denn so, nicht *an die gôt*, ist doch wohl die natürliche Betonung).¹¹⁴

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

Wegen des geringeren Abstandes von Hebung und Senkung kann ferner im podischen Verse leichter eine Versetzung des Tones oder schwebende Betonung eintreten. Ein ganz sicheres Beispiel für erstere ist *flûochen und bæ'se antwürte* 164,32, und – da man schwerlich viersilbige Senkung wird annehmen wollen – auch *vollecli'che nâch ir werdekeit* 165,1. Diese Verse lassen es daher als durchaus möglich erscheinen, daß auch 164,28 mit schwebender Betonung *kiusché, diemuot und stæ'te* und 164,29 *nî't, hô'chfart und wi'plich zorn* zu betonen ist. Auch solche Betonungen sind dem Original natürlich fremd.

¹¹⁴ Übrigens gehört auch die größere Häufigkeit zwei- und mehrsilbiger Senkungen in D hierher, mindestens zum Teil.

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

Ferner ist zu beachten, daß in unserer Probe 6 neue stumpfe Reimpaare zu dem alten Bestand (oben S. 27f.) hinzugekommen sind: 164,21. 30. 33. 41. 165,1. 6. Diese lassen zugleich, im Verein mit einigen Umbildungen alter stumpfer Zeilen, eine weitere rhythmische Neigung des Bearbeiters erkennen, nämlich die, den Versausgang auf $\acute{_} \times \grave{_}$ oder $\grave{_} \times \acute{_}$ zu bilden: *als ich iuch bewi'sen wil* 164,10 (= *änders äz si niht vil* 1210b), *alsô daz si stæ'te schëin* 164,21, *mit den andern û'zerkôrn* 164,29, *want nie frouwe sô hô'he getrât* 164,30, *muoste ir sîn ûnerkânt, si was âne der sünden bânt* 164,33, *der ie von buochen sîn gewân* 164,41, *volleclîche nâch ir wêrdekêit* 165,1, *dô gnâdete sî gôt zehânt* 165,6. Diese Neigung ist dem Dipodiker Wernher durchaus fremd, und zwar aus naheliegenden Gründen. Ein stumpfer Schluß kann sich bei dem dipodisch abgestuften altdeutschen Reimvers zunächst nur in drei Fällen finden: 1. in Versen des Typus A mit Nebenton am Schluß, also mit dem Ausgang $\acute{_} \grave{_}$ (oder [31] aufgelöst $\acute{_} \times \grave{_}$) für $\acute{_} \times$; Belege hierfür aus Wernher s. oben S. 27 f. (man beachte die Auflösungen *himelbrô't* 1209, *gesâgen gâr* 1270, *âne sâch* 1286); 2. in Versen des Typus B (x) $\grave{_} \times \acute{_} \times \grave{_} \times \acute{_}$, und endlich; 3. in Versen des Typus E (x) $\acute{_} \times \grave{_} \times \acute{_} \times \grave{_} \times \acute{_}$. Den beiden letzteren gemeinsam ist der aufsteigende Schluß $\grave{_} \times \acute{_}$, der denn natürlich auch bei Wernher belegt ist (s. a. a. O.). Für den im Text D beliebten absteigenden Schluß finden sich aber höchstens zwei Belege: *Gâbrië'l* 1207 (wenn so zu betonen ist, vgl. oben S. 28: der Fremddname bringt eben den Dichter in eine Notlage) und *sâ'lege swêster wônten dô'* 1223, wenn dieser Vers so, d. h. nach dem Typus C und nicht vielmehr als *sâ'lege swêster wônten dô'* nach B zu betonen ist (s. ebenda). Wernher steht also hier auf einem sehr altertümlichen Standpunkt, da er die Umbildung von $\acute{_} \grave{_}$ zu $\acute{_} \times \grave{_}$ (vgl. meine Altgerm. Metrik § 116) im allgemeinen nicht kennt.

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

lernt, wenn man sich nur einigermaßen an die scharf ausgeprägten Rhythmen und Melodien Wernhers gewöhnt hat.¹¹⁵

Viel schwieriger ist es für den Bearbeiter des Wiener Textes A, einen bestimmten Charakter nachzuweisen, denn seine Tätigkeit ist größtenteils negativ. Er ist ein bequemer Mann: wenn er ein Verspaar mit unreinem Reim ohne allzu großen Schaden für den Sinn auslassen kann, so tut er das einfach, ohne daß er daran denkt, neue Verse zu machen (vgl. in unserer Textprobe die Lücken von A nach 1210. 1232. 1246. 1268); ja auch ohne den Anstoß unreiner Reime läßt er bekanntlich oft Verse aus (Näheres bei Bruinier S. 42 ff.).

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

- | | | | |
|-----|---------------------------|---|--|
| 60 | und áller túgende smác | = | aller túgende wá'z unde smác <i>D</i>
147,32. <i>G</i> 59 |
| 65 | fur áller wérldé nó't | = | áller ménnisken nó't |
| | Und dír den grúoz enbó't | = | und dir die mándunge erbó't |
| | in dítze já' mertál | = | in diz klégeli' che tal <i>D</i> 148,1. |
| 95 | diu mílch wárt ze óle, | = | diu mílch verwandelt sich in [daz] óle, |
| | dô ér uns schréib sô wóle | = | dô èr uns schréib alsô wóle <i>D</i> 148,17 |
| 134 | nú' woldé ich ir rá't | = | nu wòlt ouch ích dèn ir rá't <i>D</i>
148,39. <i>F</i> 5 |
| 189 | ín dem gótes námen | = | (<i>fehlt</i>) |
| 231 | in díse wérlt gebórn | = | ein mán gebórn in díse wérlt <i>F</i> 132
(ein man in díse werlt geborn <i>D</i>
150,17) |
| 237 | sín gü'ete wás sô grô'z | = | sín éinválte wàs sô grô'z |

¹¹⁵ Sehr schön prägt sich der Gegensatz zwischen Wernher und D z.B. in dem bei Bruinier S. 35ff. in Paralleldruck von D und A gegebenen Abschnitt aus.

- daz ér sîn wól genô´z = daz èr sîn sí´t vil wól (sîn von rehte
D) genô´z D 150,20. F 138
- 372 dáz er dár trúoc = daz ìm sîn hí´wisch dár trúoc D
152,18. F 150
- 483 wie frœ´lich si flúgen,
dâ´ sî ir júngen zúgen = wie frô´li` chèn si flúgen,
dâ´ sî (durch daz si CF) ir
júngi`de (iunge C) zúgen D 154,4. F
275. C 100
- 507 állez dáz ie wárt = állez dâz der ìe (ie und ie D)
wárt D154,18. F301. C126
- 546 als ich dir ságende bín = als ich dir kúndènde (kundigen C)
bín D 154,38. F 340. C 165
- 771 als éz ze réhte sól
dî´nen sæ´lden wól = ze di`ner sæ´lekèite wól
wand ùnser réde dâmite schól D
157,38
- 805 wan dáz si lóbtèn gót = wan dâz si lóbeten àlle (alle *fehlt* D)
gót D 158,15. F 456
- 809 [dô ríetèn dem mán
álle sî`ne úndertà`n]
daz ér des éngels rá´t
vólgetę an der stát = die rieten dem héiligen mán,
daz er wúrde gehó´rsám
dem éngel und sî`nen wórten.
si sprâ´chèn si vórhten F 462
(D 158,17 *abweichend*)
- 817 dáz du héim solt várñ
und sólť dîn wî´p bewárn
sî´t ez álsô wírt
dáz si dír gebírt = dâz du héim mùozest váren
dù ne wéllest èz bewáren,
du múost èz engélten
daz A´nnà sô sélten
nâch dír unwéinunde wírt.
du wéist wol dâz si dír gebírt
èine tóhter gúote F 472 (*ähnlich* C
191 ff.; D 158,23 ff.
stärker abweichend).

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

- 142 phaffen, leien, frouwen = phâffen ûnde (die laigen und die D)
frôuwen F 13. D 148,43
- 143 wie daz kint die muoter kôs = daz ìm die múotèr erkô's F 16, D 149,2 .
- 152 herre, fleisch unde brôt = hîrte und lêbendigez brô't F 25. D
149,6 .
- 162 sande Marien, (fehlen FD)
diu wolde uns wol frien
von den schemelichen jochen
- 167 [den haz ich hie verdinge] = den nî't wil ìch verdîngen,
unt nît unz ich für bringe ûnze ich fûre bringe F 46. D 149,18
- 222 als ez von schulden tuon = als èz vil wóle máhte F 123. D 150,12
mohte
- 391 dich ze einem solchen = súsgetâ'ne geséllen F 169. D 152,29
gesellen
- 401 dâvon sîn ganc, sîn kêre = ernę wôlte ouch nie mê're
Wart in daz hûs nie mære wider in sîn hû's kê'ren F 179. D
152,34. C 4
- 415 an nihte versûmen sich = an nihte sich versû'men,
mit klage unt vil kumberlich klâgen ûnde kû'men (CF chumeren)
wold er sîn in der einœde in der éinô'de F 193. C 18
(D 153,1 *abweichend*)
- 422 sie wære gewesen lieber tô't = dô wâ're ir lîebèr der tô't
F 206. D 153,8. C 30
- 426 daz klagte si herzeclîchen = des wàs ir klâge míchel F 210. D
153,10. C 34
- 447 mînen man sô guoten = mînen kârlen âlsô gúoten F 235 (*fehlt*
D; herre also gute C 60)

- 562 ir wart nie niht geliches = ir newàrt nie níemèn geli'ch (?) F 356
 mër (fehlt D; ir wart nie kein vrouwe glich
 C181)
- 568 si mohte sîn niht mër = si nemàhtę in mè're niht geséhen F
 gesehen 262 (D 155,1 *abweichend*).

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

- 600 wunne unt liebe beide = wünne ùnde wéide
 hêt ir der éngel gében ùnt vil stâ'tigen ségen
 und éinen stæ'ten ségen. hêt ir der éngèl gegében.
 ire wî'p rief si áne: ir wî'be rúofte sî éiner: (einer
 rófte sie *Hs.*)
 diu kô'men ál zesáme. diu kóm ir àl ze séine.
 dô rief si der magede: dô rúofte sî der mágede:
 der was niht líhte ze sagene, diu wàs vil úngeságede F 399.

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

Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses

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

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

Ein jedes Kunstwerk, auch das poetische, wirkt zunächst in seiner Totalität als eine in sich geschlossene Einheit. Der Eindruck, den es hervorbringt, kann sehr mächtig sein, auch ohne daß der Genießende sich aller der einzelnen Faktoren getrennt bewußt wird, aus denen sich dieser Eindruck zusammensetzt. Aber ein volles Verständnis der Wirkung werden wir doch erst erreichen, wenn es uns gelingt, jene Gesamtwirkung zu zergliedern und dadurch auch zu lernen, jeden Einzelfaktor seinem Werte nach abzuschätzen und seine künstlerische Verschlingung mit den übrigen Faktoren zu verfolgen, mag es sich dabei um eine Wirkung in gleichem Sinne oder um Spiel und Widerspiel handeln.

Dem Metriker speziell fällt also die Aufgabe zu, den Anteil festzustellen und zu zergliedern, den die lautliche Kunstform der Poesie im Gegensatz zur Lautform der ungebundenen Rede an der eigentümlichen

Wirkung des einzelnen Dichtwerks wie der Dichtung überhaupt hat. Damit ist denn zugleich gesagt, daß die altherkömmliche Auffassung der Metrik als der Lehre von den Zeitmaßen der gebundenen Rede viel zu eng und einseitig ist, und auch die Herbeiziehung der Betonungsschemata, wie sie in der deutschen Metrik auch jetzt noch geübt wird, reicht nicht aus, die Aufgaben der wissenschaftlichen Metrik vollständig zu lösen. Die Lehre von den Zeitmaßen wie von der Betonung der gebundenen Rede ist nur je ein Kapitel aus der Lehre von der spezifischen Lautform der gebundenen Rede überhaupt. Die wissenschaftliche Metrik hat vielmehr alles in ihren Bereich zu ziehen, was dazu beiträgt, der Lautform der gebundenen Rede ihren Kunstcharakter zu verleihen, und jedes dieser Elemente muß sie auf seinen Wirkungswert hin prüfen. Es ist nicht anders als bei dem Kunstwerk selbst. Fällt bei diesem auch nur eines der den Kunstcharakter bedingenden Momente aus, so verliert das Kunstwerk den Charakter der Vollendung, durch den es andernfalls auf uns wirkte, und, entgeht ein solches Moment dem zergliedernden Theoretiker, so verliert er damit ein Mittel zum Verständnis eben jener Kunstwirkung, von der er Rechenschaft ablegen soll. Was bleibt von dem wohl lautendsten Verse, von der formvollendetsten Dichtung an Wirkung übrig, wenn wir etwa, Form und Inhalt voneinander trennend, bloß das sog. metrische Schema herauspräparieren? Gewiß nicht mehr, als wenn man aus einem in blühender Schönheit strahlenden lebendigen Organismus das tote Knochengestüt heraus Schälen wollte.

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

Hierbei tritt nun eine eigentümliche Schwierigkeit gerade dem Metriker hemmend in den Weg. Das Werk des Malers oder Bildhauers wirkt direkt in der Gestalt, die ihm sein Urheber gegeben hat: es ist sozusagen authentisch überliefert und kann von jedem Beschauer in dieser seiner authentischen Gestalt genossen und geprüft werden. Anders beim Dichtwerk. Nur selten wird der Genießende wie der Theoretiker in der glücklichen Lage sein, ein solches Werk in der Gestalt in sich aufzunehmen, wie es aus dem Munde des Dichters selbst quillt, der, getragen von einer beherrschenden Stimmung, dieser Stimmung selbst, dem innern Drange folgend, unwillkürlich den beredtesten Ausdruck verleiht, Vorausgesetzt, daß auch der Dichter selbst imstande ist, der innern Stimme mit seinen Ausdrucksmitteln gerecht zu werden. In der Regel wirkt das Dichtwerk durch eine schriftliche Überlieferung hindurch, die doch nur als ein kümmerliches Surrogat für das lebendige Wort gelten kann. Um voll wirken zu können, muß das in der Schrift erstarrte Dichtwerk erst durch mündliche Interpretation, durch Vortrag wieder ins Leben zurückgerufen werden. Das kann aber nicht anders geschehen, als indem der Vortragende sich zunächst in Inhalt und Stimmung der Dichtung so versetzt, daß sie in ihm, wie einst in ihrem Urheber, wieder lebendig wird, daß er von ihr so ergriffen wird, als ob er sie im Augenblick aus eigener Stimmung heraus selbst erzeugte. Und so ist es nicht unrichtig, wenn man sagt, daß ein guter Vortrag, eine gute Aufführung der beste Kommentar zu einer Dichtung sei.

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

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

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

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

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

Ein fertiges Musikstück aber setzt sich aus zwei wesentlich verschiedenen Elementen zusammen, aus Rhythmus und Melodie; wenigstens ist das die Regel, die durch einzelne Ausnahmen (wie etwa die bloß rhythmische Musik der Trommel oder die bloß melodische Musik der Orgel) nicht gestört wird.

Die Bildung der Melodien unterliegt in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern den mannigfaltigsten Modifikationen: für sie lassen sich also allgemeine Regeln kaum aufstellen. Die Grundgesetze des Rhythmus aber sind für alle Zeiten dieselben gewesen und werden ewig dieselben sein: nur die spezielle Füllung der einzelnen Grundformen kann dem Wechsel unterliegen. Im Rhythmus selbst aber verschlingen sich wieder zwei Elemente: Zeit und Kraft (oder Nachdruck),

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

d. h. der (musikalische) Rhythmus verlangt einerseits die Zerlegung des Tonwerks in bestimmte Zeitabschnitte (wie sie z. B. die Takte unserer Musik darbieten) und deren weitere Gliederung nach einer bestimmten Anzahl primärer Zeiteinheiten (der χρόνοι πρώτοι der griechischen Terminologie), andererseits eine dynamische Abstufung der Lautmassen gegeneinander, die zur Füllung der einzelnen Zeiteile dienen.

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

Nun möchte es auf den ersten Blick scheinen, als sei Gesang und Sprechvortrag etwas *toto genere* Verschiedenes. Und in der Tat ist ihr Abstand sehr beträchtlich. Aber es ist doch nur ein Gradunterschied, kein Wesensunterschied. Auch der Sprechers hat Rhythmus und Melodie (nur sind sie anderer Art als im Gesang). Ja Rhythmus und Melodie sind für den Sprechers ebenso wesentlich wie für den Gesang: sie verleihen auch ihm sein charakteristisches Gepräge. Nur dann erst kann auch der Sprechers für vollständig analysiert gelten, wenn sein rhythmischer wie sein melodischer Gang richtig erfaßt ist. Es ist also eine der ersten Aufgaben des Metrikers, sich die prinzipiellen Unterschiede sowohl wie das Gemeinsame zwischen Gesangs- und Sprechers klar zu machen.

Wie verhält sich der Rhythmus des gesprochenen Verses zum Gesangsrythmus? Um diese erste Frage richtig beantworten zu können, muß man sich zunächst von den überlieferten Vorstellungen freimachen, die aus der hergebrachten Bezeichnungsweise des sog. musikalischen Taktes geflossen sind. Unser Taktstrich scheidet im Prinzip weder rhythmische noch melodische Teilstücke aus; er dient also weder der rhythmischen noch der melodischen Gliederung, sondern nur der abstrakten Zeitmessung, indem er die Zeiteinheiten zählt und ordnet, die von Hebung zu Hebung verfließen (er ist nur ein praktisches Hilfsmittel für richtige Zeiteinhaltung beim Vortrag). Eine rhythmische oder melodische Gruppe oder Figur aber entsteht dadurch, daß man eine Reihe von Einzelschällen (Noten bzw. Gesangssilben) dadurch zu einer höheren Einheit bindet, daß man sie mit einem gemeinschaftlichen Willensimpuls

hervorbringt. Das Ein- und Absetzen dieser Impulse scheidet die einzelnen Gruppen voneinander. Natürlich kann eine solche Grenze auch dahin fallen, wo wir den Taktstrich setzen, d. h. unmittelbar vor eine Hebung; aber das ist auch nur ein möglicher Fall. Ebensogut wie mit einer Hebung kann eine rhythmische oder melodische Gruppe auch mit einer oder mehreren Senkungsilben beginnen, und ebenso frei ist auch der Schluß. Mit andern Worten: die Hebung kann ebensowohl zu Eingang einer Rhythmusgruppe stehen (wir sprechen dann von fallendem Rhythmus), oder zu Schluß (steigender Rhythmus), oder in der Mitte (fallend-steigender Rhythmus). Wir werden somit auf die antike Unterscheidung von rhythmisch gegensätzlichen Versfüßen wie Daktylus $\acute{\text{—}}\text{—}\text{—}$ Anapäst $\text{—}\text{—}\acute{\text{—}}$ und Amphibrachys $\text{—}\acute{\text{—}}\text{—}$ oder von Trochäus $\acute{\text{—}}\text{—}$ und Iambus $\text{—}\acute{\text{—}}$ als die vollkommeneren Art der Rhythmenbezeichnung zurückgeführt. In ihnen ist die eigentliche rhythmische Bindung gleich mitbezeichnet, während unser Taktstrichsystem alle numerisch gleichen Rhythmusgruppen unterschiedslos zusammenfallen läßt, also die vierzeitigen Daktylen, Anapästen und Amphibrachen im 4/4-, die dreizeitigen Trochäen und Iamben im 3/8- (oder halben 6/8-) Takt zusammenwirft, oder die sechszeitigen Ionici a maiore $\acute{\text{—}}\text{—}\text{—}$ und a minore $\text{—}\text{—}\acute{\text{—}}$ im 3/4-Takt. Richtig ist dabei allerdings, daß diese verschiedenen Rhythmusformen bei numerischer Gleichheit innerhalb ein und desselben Musikstücks ineinander übergeführt werden können, d. h. daß bei gleichmäßig durchlaufender Zeiteilung die Bindung wechseln kann. Freilich wird dieser Rhythmuswechsel in der Instrumentalmusik, wo die äußeren Kriterien für Bindung und Nichtbindung nicht so deutlich sind, oft vernachlässigt; aber im Gesang, wo die Rhythmusgruppen mehr oder weniger mit Sinnesgruppen zusammenfallen, wird er – wenn auch unbewußt – mit größter Sicherheit zum Ausdruck gebracht. Ja, hier ist der Rhythmuswechsel geradezu ein sehr beliebtes Mittel der Variation, und besonders gern wird der Schlußzeile einer Strophe ein abweichender Rhythmus gegeben, um den Abschluß der Periode zu bezeichnen. Einen Wechsel von drei steigenden und einer fallenden Reihe zeigt z. B. das Studentenlied *Es sä- | ßen beim schä 'u- | menden, fún- | kelnden Wéin || drei froh- | liche Bür- | sche und sán- | gén; (p) || es schm- | te und bráus- | te das Jú- | bellied, || und | lústig die | Bécher er- | klán- | gén*, dreifachen Wechsel (steigend, steigend-fallend, fallend) das Lied *An den Rhéin, | an den Rhéin, | zieh' nicht | an den Rhéin, || mein Sóhn, | ich rá- | te dir gut; || da géht dir | das Lében | zu lieb- | lich éin, || da | blüht dir zu | fréudig der | Mut. ||*

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

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

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

Daß sich hiernach ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Auftakt, d. h. einer unbetonten Silbe oder Note, die ungebunden einer Rhythmusgruppe vorausgeht, und einer Eingangssenkung, d. h. einer gebundenen Senkungssilbe zu Eingang einer Rhythmusgruppe, ergibt, ist selbstverständlich. So sind die Eingangssilben der drei ersten Zeilen unseres Beispiels Eingangssenkungen, das *und* zu Eingang der letzten Zeile aber echter Auftakt (man kann oft beobachten, wie gerade hinter diesem *und* eine Atempause gemacht wird).

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

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

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

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

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

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

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

Ein zweiter wichtiger Punkt betrifft den Umfang und etwaige innere Gliederung der Gruppen. Wie die Musik einfache und zusammengesetzte Takte unterscheidet, so muß dies auch die Rhythmik des Sprechverses tun. Der zusammengesetzte Takt der Musik entsteht aber dadurch, daß man je zwei (seltener mehr) einfache Takte durch Unterordnung des einen unter den andern zu einer höheren Einheit zusammenfaßt (so besteht z. B. der 6/8- aus zwei 3/8-Takten, von denen einer dominiert).

Koordiniert sind dann nicht die einfachen Takte oder deren Hebungen, sondern die zusammengesetzten Takte oder Taktgruppen und deren Hebungen. Ebenso sind beim Sprechvers einfache und zusammengesetzte oder monopodische (oder podische) und dipodische Bindung zu unterscheiden. Im podischen Vers sind alle einfachen Rhythmusgruppen oder „FüÙe“ (wie wir nun sagen können) im Prinzip koordiniert, ihr Nachdruck wechselt daher nicht nach bestimmten rhythmischen Verhältnissen, sondern lediglich nach den etwaigen Abstufungen des Sinnesakzents; im dipodischen Vers sind je zwei FüÙe derart zu einer Einheit verbunden, daß der eine dem andern im Nachdruck untergeordnet ist. Man vergleiche etwa Verse wie

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

mit solchen wie

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

oder

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

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

Besonders auffällig ist ferner in den Versen dipodischer Bindung die Häufigkeit und Leichtigkeit des Rhythmuswechsels, d. h. der Wechsel und die Bindung von steigenden und fallenden Dipodien. Man wird

gut tun, diesen Wechsel auch technisch zu bezeichnen, also etwa Verse mit gleichlaufendem oder gebrochenem Rhythmus zu unterscheiden (Beispiele: gleichlaufend *als ich noch ein | Knäbe wär*, gebrochen *sah ein Knáb' | ein Rö'slein stehn* u. dgl.). Hierin ist der Sprechvers mannigfaltiger als der Gesangsvers, dem die auch rhythmisch feststehende Melodie an korrespondierenden Stellen gleichen Rhythmusgang vorschreibt, während der Sprechvers ohne Zwang den natürlichen Abstufungen des Sinnesakzents folgen kann, da der rhythmische Charakter jedes Einzelfußes gewahrt wird.

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

Machte sich schon hier ein merklicher Gegensatz zwischen Gesangs- und Sprechvers geltend, so ist nun noch eines Punktes der Rhythmik zu gedenken, in dem der Sprechvers dem Gesangsvers diametral gegenübersteht: der Zeitaufteilung innerhalb der rhythmischen Gruppe. Der musikalische Takt bzw. die Rhythmusgruppe im Gesang baut sich aus einer bestimmten Anzahl ideeller Zeiteinheiten oder $\chi\rho\nu\omicron\nu\iota$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\iota$ auf, die man beim Taktschlagen oder Taktzählen einzeln markieren kann; solcher Zeiteinheiten hat z. B. der Tripeltakt drei, der Quadrupeltakt vier usw. Der Gesangsvers hat also eine ausgesprochene Doppelteilung der Zeit, in Takte und $\chi\rho\nu\omicron\nu\iota$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\iota$ innerhalb derselben. Der Sprechvers kennt nur die Fußteilung: innerhalb der Füße ist die Zeitteilung frei, sie richtet sich nach den natürlichen Quantitäten der einzelnen Silben (die wieder mannigfach variiert sein kann je nach Nachdruck und Betonung) und deren Anzahl. In andern Worten: der Sprechvers hat

keinen χρόνος πρῶτος oder, was dasselbe ist, keine bestimmte Taktart, die sich durch eine Vorzeichnung ausdrücken ließe. Diese tritt allemal erst dann ein, wenn ein Sprechvers durch Komposition auf eine bestimmte Taktart gebracht wird.

So einleuchtend dieser Unterschied ist, so lange hat es gedauert, bis man sich seiner deutlich bewußt wurde. Wie lange hat man nicht versucht, den alten Gesangsdaktylus (also einen Viervierteltakt) durch ein künstliches System ausgeklügelter Längen und Kürzen schematisch nachzuahmen, da doch für den Sprechvers das alte, nur für den Gesang bestimmte Verhältnis von Länge und Kürze (d. h. einer 1/4- und zwei 1/8-Noten) fast gänzlich irrelevant ist! Will man den Sprechdaktylus, d. h. den Vers mit vorwiegend dreisilbigen Füßen, überhaupt einem Gesangsfuß vergleichen, so kann man ihn höchstens als einen aufgelösten Tripeltakt (Tribrachys $\acute{_}_$ statt Trochäus $\acute{_}$) mit freier Verschiebung der Quantitäten bezeichnen, d. h. er nähert sich dem ungeraden Takt. Umgekehrt vergleichen sich die Verse mit vorwiegend zweisilbigen Sprechfüßen, also die sog. Iamben und Trochäen, denen im Gesang von Haus aus der ungerade Tripeltakt zukam, nun eher dem geraden (zwei- oder vierzeitigen) Takt, sofern man überhaupt die freien Quantitäten des Sprechverses den χρόνοι πρῶτοι der Musik zur Seite stellen kann.

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

Die übrigen Mittel der Variation, wie Wechsel der Stimmqualität, des Tempos, von Forte und Piano usw. besitzt er ebenso wie der Komponist: durch die freie Verfügung über jene andern Mittel aber ist er ihm überlegen, d. h. er kann überall und ohne Schwierigkeit (wenn wir von der spezifischen Wirkung des Gesangs als solcher absehen) denselben Zusammengang von Sinn und Form erzeugen, den der Komponist nur etwa bei der Durchkomponierung eines Liedes erreichen kann. Daß freilich, je größer der Reichtum an Mitteln für die Variation des Ausdrucks ist, um so größer auch die Schwierigkeiten für den subjektiven Nachinterpretieren werden, braucht nicht erst gesagt zu werden.

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

Aus dem Gesagten ergibt sich ohne weiteres, daß die dipodischen Verse in melodischer Beziehung einförmiger sein müssen als die podischen, da im allgemeinen wenigstens jeweilen der schwächere Fuß der Dipodie auch musikalisch tiefer liegt als der stärkere (vgl. wieder Beispiele wie *als ich noch ein Knäbe wår* oder *såh ein Knåb' ein Rø'slein stèhn*, oben).

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

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

Der Morgen, kam, ; es scheuchten, seine, Tritte
Den leisen, Schlaf, , der mich gelind, umfing,
Daß ich, , erwacht, , aus meiner, stillen, Hütte
Den Berg hinauf, mit frischer Seele, ging.
Ich freute mich, bei einem jeden Schritte
Der neuen, Blume, , die voll Tropfen, hing;
Der junge Tag, erhob sich, mit Entzücken,
Und alles, war erquickt, , mich zu erquickten.

Platen, *Grab im Busento*:

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
Aus den Wassern schallt es Antwort, und in Wirbeln klingt es wieder!
Und den Fluß hinauf, hinunter ziehn die Schatten tapfrer Goten,
Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Toten.

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

Herz, mein Hérz, was soll das gében?
Was bedrä´nget dich so sehr?
Welch ein frémdes, néues Lében!
Ich erkénne dich nicht mehr!
Wég ist alles, was du liebtest,
Wég, warum du dich betrübtest,
Wég dein Fléih und deine Rúh –
Ách, wie kámt du núr dazú?

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

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

Weh, steck' ich in dem Kérker noch?
Verflúchtes, dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trü´b durch gemalte Scheiben bricht!
Beschránkt von diesem Bü´cherhauf,
Den Wü´rmer nagen, Stáub bedeckt,
Den bis ans hohe Gewö´lb hinauf
Ein angeraucht Papier umsteckt;
Mit Glä´sern, Bü´chsen rings umstellt,
Mit Instruménenten vollgepfropft,
Urväter Háusrat drein gestopft:
Das ist deine Wélt, das heißt eine Wélt.

Einen bestimmten Gegensatz hierzu bildet eine Versart, die ich als *Skalenverse* bezeichnen möchte. Hier steigt der Vers in Nachdruck wie in Tonhöhe stufenweis, in kleinen Intervallen zu einem Höhepunkt auf oder von ihm herab oder verbindet beides. Vgl. z. B. Goethes Vorklage:

Wie nimmt ein léidenscháftlich Stämmeln
Geschrieben sich so seltsam aus!

Nun soll ich gar von Haus zu Háus
Die losen Blä'tter alle sammeln.

Was eine lánge, weite Strecke
Im Lében voneinander stand,
Das kommt nun unter éiner Décke
Dem guten Leser in die Hand

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

- Wagner: Verzeiht, ich hört' euch deklamieren:
Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?
In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
Denn heutzutage wirkt das viel.
Ich hab' es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.
- Faust: Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist,
Wie das denn wohl zumeilen kömmen mag.
- Wagner: Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist
Und sieht die Welt kaum einen Feiertag,
Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten,
Wie soll man sie durch Überredung leiten?
- Faust: Wenn ihr's nicht fü'hlt, ihr werdet's nicht
erjágen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkrá'ftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Äschenhäufchen 'raus!
Bewúndrung von Kindern und Äffen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Hérz zu Hézen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht!

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

Das Wässer ráuscht', das Wässer schwóll,
Ein Físcher sáß daràn,
Sàh nach dem Ángel rúhevóll,
Kü' hl bis ans Hérz hinàn.
Und wie er sízt und wie er láuscht,
Tèilt sich die Flút empòr:
Àus dem bewéigten Wässer ráuscht
Ein feuchtes Wéib hervòr.

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

Zum Schlusse noch eines. Es wird sich Ihnen bei den eben gegebenen Ausführungen die Frage aufgedrängt haben, ob die aufgestellten Unterschiede nicht rein zufälliger Natur sind, ob sie wirklich einer mehr oder weniger bewußten Intention des Dichters ihren Ursprung verdanken. Manches ist sicher nur Zufall, und von einem bewußten Schaffen der rhythmischen und melodischen Formen kann wohl auch nicht die Rede sein. Aber unwillkürlich bildet sich bei dem Dichter ein Gefühl aus, welche von den verschiedenen Formen für jeden Einzelfall die passendste ist, und aus diesem Gefühl heraus trifft er die Wahl seiner Formen im einzelnen. Das kann man deutlich da erkennen, wo ein Dichter zwei oder mehrere nach unserer Auffassung gegensätzliche Formen selbst in

Gegensatz bringt. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an den Faustmonolog, in dem die wechselnden Stimmungen Fausts in so wunderbarer Weise auch rhythmisch-melodischen Ausdruck gefunden haben, oder, um ein größeres Beispiel zu wählen, an Schillers Glocke, wo die auf den Glockenguß bezüglichen Strophen in melodischen Dipodien, die betrachtenden Strophen in reinen Monopodien gehalten sind.

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

Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung

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

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

Ich beginne mit einer kurzen Vorerinnerung.

Was man als Sprachmelodie zu bezeichnen pflegt, ist nicht in allen Punkten den musikalischen Melodien, speziell den Gesangsmelodien, gleich zu denken, trotz mancher Berührungen der beiden Gebiete. Im Gesang gebrauchen wir die Singstimme, in der Rede die Sprechstimme, die an sich durch ein Mindermaß musikalischer Eigenschaften charakterisiert ist. Die Musik arbeitet hauptsächlich mit festen Tönen von gleichbleibender Tonhöhe, die Sprache bewegt sich vorwiegend in Gleit-
tönen, die innerhalb einer und derselben Silbe von einer Tonhöhe zur anderen auf- oder absteigen. Insbesondere aber bindet sich die Sprache

Rede, gehalten bei der Übernahme des Rektorats und gedruckt in dem Universitätsprogramm zum Rektoratswechsel an der Universität Leipzig am 31. Oktober 1901, sowie in Ostwalds Annalen der Naturphilosophie I, 76 ff., und in Ilberg-Richters Neuen Jahrbüchern, Jahrgang 1902, I. Abt., IX. Band, S. 53ff.

nicht an die fest bestimmten Tonhöhen und Intervalle der musikalischen Melodien: sie kennt nur ungefähr bestimmte Tonlagen, und ihre Tonschritte sind zwar meist der Richtung nach (ob Steigschritt oder Fallschritt) fest gegeben, aber nicht auch der Größe nach, vielmehr kann diese nach den verschiedensten Gesichtspunkten wechseln. Man darf also bei der ganzen Untersuchung auch in der Poesie nur relative Tonverhältnisse zu finden erwarten, nicht die festen Verhältnisse der Musik.

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

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

Die Sache liegt offenbar so, daß der Akt der poetischen Konzeption und Ausgestaltung beim Dichter mit einer gewissen musikalischen, d. h.

rhythmisch-melodischen Stimmung verknüpft ist, die dann ihrerseits in der spezifischen Art von Rhythmus und Sprachmelodie des geschaffenen Werkes ihren Ausdruck findet. Bedürfte es dafür äußerer Zeugnisse, so ließen sich auch die unschwer in reichlicher Fülle auffinden: hier will ich nur zweier einschlägiger Äußerungen gedenken. „Mir ist zwar von Natur“, so läßt Goethe einmal seinen Wilhelm Meister sagen,¹ „eine glückliche Stimme versagt, aber innerlich scheint mir oft ein geheimer Genius etwas Rhythmisches vorzuflüstem, so daß ich mich beim Wandern jedesmal im Takt bewege und zugleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch denn irgendein Lied begleitet wird, das sich mir auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt“. Und ohne Einschränkung auf das Lied und die etwaige Besonderheit der Situation schreibt Schiller an Körner²: „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin“. Diese Worte bedürfen keines Kommentars: es genügt, auch durch sie die Priorität oder mindestens die Gleichzeitigkeit der wirkenden Stimmung an charakteristischen Beispielen festgelegt zu sehen.

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

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

Anders, sobald die Rede sich höhere Ziele steckt. Wer neben der inhaltlichen Wirkung zugleich eine Formwirkung erzielen will, muß auch

¹ Weimarer Ausgabe XXV, 66.

² Am 25. Mai 1792. S. Schillers Briefe, herausgegeben von Fr. Jonas III, 202.

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

Übt nun so die vorgestellte Melodie beim arbeitenden Dichter einen nicht gering anzuschlagenden suggestiven oder prohibitiven Einfluß auf die Wortwahl aus, so veranlaßt umgekehrt die von ihm getroffene Wortwahl beim Leser auch wieder die Auslösung bestimmter Melodien, wenn er einen dichterischen Text nach den ihm für die einzelnen Wortfolgen und Wortgruppen geläufigen traditionellen Betonungsweisen in laute Rede umsetzt. Dabei wird der Leser die Melodien des Dichters wenigstens ihrem Grundcharakter nach um so sicherer und treuer reproduzieren, je naiver und reflexionsloser er sich dem Gelesenen hingibt, d. h. je mehr sein Vortrag den Charakter einer unwillkürlichen Reaktion auf unbewußt empfangene Eindrücke trägt. Das ist wenigstens, wie ich hier ohne nähere Rechtfertigung einschalten möchte, das Ergebnis meiner Beobachtungen, und es muß um so schärfer hervorgehoben werden, als eine solche Leseweise unserer modernen Vortragsgewöhnung widerspricht, die weniger auf Hervorhebung des Gemeinsamen als des Individuellen

und Gegensätzlichen ausgeht, und die es demgemäß liebt, das dichterische Kontinuum verstandesmäßig in kleinste Einzelteile zu zerschlagen und diese dann miteinander in scharf pointierten Kontrast zu setzen.

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

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

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

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

Dieser günstige Fall tritt aber bei weitem nicht überall ein, auch nicht, wenn man nur aufs Ganze geht und einzelne Differenzen, die sich überall finden, als nebensächlich beiseite läßt. Vielmehr spaltet sich, wenn man mit einer größeren Zahl von Lesern zusammenarbeitet, deren Schar ganz gewöhnlich, trotz nachweislich gleicher Auffassung von Inhalt und Stimmung des Gelesenen, in zwei scharf getrennte Lager. Das eine melodisiert dann in einem, das andere in genau umgekehrtem Sinne. Oder, wo bei der einen Gruppe von Lesern hohe Tonlage herrscht, wendet die andere Gruppe tiefe Tonlage an, wo die eine Gruppe die Tonhöhe steigen läßt, läßt die andere sie sinken, und umgekehrt.³ Auch in diesem Falle bleibt zwar, wie man sieht, das Prinzip der Proportionalreaktion gewahrt, das auf immanente Verschiedenheit der Texte zu schließen gestattet, nur kann man dann ohne das Hinzutreten weiterer Entscheidungsgründe (die es übrigens meist gibt) nicht wissen, welche von den beiden gegensätzlichen Melodisierungsarten vermutungsweise mit der des Dichters selbst zu identifizieren ist.

Diese Umlegung der Melodien, wie man die ganze Erscheinung wohl nennen kann, sieht zunächst befremdlich aus. Aber sie verliert bald alles Auffällige, wenn man ihren Gründen nachgeht. Sie beruht nämlich einfach darauf, daß im Deutschen überhaupt zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung einander gegenüberstehen, auch in der einfachen Alltagsrede. Diese Systeme wiederum sind landschaftlich geschieden. Wir kennen zwar die geographischen bzw. dialektologischen Grenzlinien der beiden Gebiete noch nicht genauer, im ganzen herrscht aber doch das eine Intonationssystem im Norden, das andere im Süden des deutschen Sprachgebietes, während das Mittelland in sich mehrfach gespalten ist.⁴ Man kann daher die beiden Systeme vorläufig wohl als das norddeutsche und das süddeutsche bezeichnen, natürlich unter dem Vorbehalt, daß weitergehende Untersuchungen erst noch zu lehren haben werden, ob das, was uns jetzt als ein einheitliches Gesamtsystem erscheint, nicht vielmehr in eine Anzahl von Untersystemen zu zerlegen ist, die nur in gewissen Hauptzügen Zusammengehen. Meine eigene Intonationsweise folgt, beiläufig bemerkt, dem norddeutschen System. Ich werde also sicher einen Teil meiner verehrten Hörer bitten müssen, die Einzel-

³ Ausgenommen hiervon sind nur gewisse mechanisch bedingte Spezialfälle, die mit der freien Melodisierung der Rede nichts zu tun haben. Über sie vgl. meine Grundzüge der Phonetik, 5. Aufl., Leipzig 1901, § 665.

⁴ Thüringen und Sachsen stehen z. B. im ganzen auf der Seite des süddeutschen Systems, aber durch Einfluß von Schule und Bühne sind bei den Gebildeten viele Kreuzungen entstanden, so daß es oft sehr schwer wird, reine Resultate zu erhalten.

angaben, die ich im folgenden zu machen habe, in ihr Gegenteil zu verkehren, damit sie auch für sie direkt verständlich werden.

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

Schwieriger ist es, den individuellen Differenzen beizukommen, in Fällen, wo die subjektive Auffassung des einzelnen Lesers für die Melodisierung im einen oder anderen Sinne maßgebend ist, mag nun diese Auffassung bloß auf Intuition beruhen, oder durch bewußtes Raisonement gewonnen sein. Hier bleibt schließlich nichts anderes übrig, als gemeinschaftliche Diskussion der Einzelstelle in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtcharakter des Werkes, dem sie angehört. Dieser Gesamtcharakter des Einzelwerkes, auch im Melodischen, ist also jedesmal zuerst festzustellen, und zwar auf Grund derjenigen (an Umfang übrigens meist sehr überwiegenden) Partien, bei denen individuelle Verschiedenheiten der Auffassung nicht vorhanden sind. Demnächst aber ist zu untersuchen, ob und wieweit jedesmal das Ganze gewinnt oder verliert, je nachdem man die subjektiv zweifelhaften Stellen beim Vortrag jenem Gesamtcharakter anpaßt oder individuell behandelt. Das Ergebnis dieser Prüfung kann natürlich im einzelnen sehr verschieden sein: stellt ja doch auch unter Umständen absolute Freiheit der melodischen Bewegung einen besonderen und oft sehr wirkungsvollen Typus der dichterischen Form dar. Aber im ganzen glaube ich doch schon jetzt die These aufstellen zu können, daß da, wo überhaupt im Gesamthabitus eines Werkes eine gewisse Bindung des Melodischen greifbar hervortritt, nivellierender Vortrag der subjektiv zweifelhaften Stellen eine reinere und bessere und damit wohl auch eine ursprünglichere Wirkung hervorbringt, als individualisierende Behandlung, und zwar um so mehr, je typischere Formen jener Gesamthabitus aufweist, d. h. je mehr man eine Beherrschung des produzierenden Dichters durch vorgestellte Suggestivmelodien voraussetzen darf.

Daß bei allen hier zutage tretenden Verschiedenheiten der melodischen Formgebung einmal die Verschiedenheit von Stimmung und Affekt, sodann aber auch die Verschiedenheit der dichterischen Produktionsart,

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

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

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

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

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

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

5. *Die Frage nach den spezifischen Trägern der Melodie*. Hier kommt es vor allem darauf an, ob alle Silbenarten des Verses gleichmäßig als

für die Melodiebildung wesentlich empfunden werden, oder ob das melodische Schema sich wesentlich nur auf den Tonfolgen der betonten oder betontesten Stellen, also insbesondere der Vershebungen, aufbaut. Letzteres ist im ganzen der gewöhnlichere Fall.

Bei der bloßen Beschreibung dürfen wir uns aber nicht beruhigen. Wir müssen sofort weiter fragen, einmal allgemein: Was und wieviel trägt die Wahl eines bestimmten Typus zur Formcharakteristik und Formwirkung eines Werkes oder eines Abschnitts bei, dann speziell: Welche Wirkungen beabsichtigt und erreicht der Dichter durch etwaigen Wechsel dieses Typus?

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

Der erste, unruhig berichtende Abschnitt des Monologs zeigt sogenannten dipodischen Versbau. Für diesen ist in melodischer Beziehung charakteristisch, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, doch mit freiem Wechsel von Hoch und Tief. Man vergleiche etwa die Stelle⁵:

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

Hier ist der Abstand von Hoch und Tief ziemlich bedeutend, der Rhythmus im ganzen lebendig. Erst gegen den Schluß des ganzen Abschnittes hin wird der kommende Umschlag der Stimmung durch die

⁵ Will man volle und reine Tonwirkung erzielen, so ist bei allen den folgenden Fauststellen der Wortlaut des Urfaust einzusetzen.

Wahl schwererer Rhythmusformen und die Verkleinerung der melodischen Intervalle voraus angedeutet:

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

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

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

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

Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht!
Beschränkt von diesem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt,
Den, bis an's hohe Gewölb' hinauf,
Ein angeraucht Papier um steckt, usw.

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

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

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

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

Wagner.
Verzeiht! Ich hört' Euch deklamieren!
Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?

In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
Denn heutzutage wirkt das viel.
Ich hab es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren

Faust.

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

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

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

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

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

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

wo es früher mit den typischen Tiefschlüssen Faustischer Rede hieß:

Hab nun, ach, die Philosophie,
Medizin und Juristerei,

Und leider auch die Theologie
Durchaus studiert mit heißer Müh,
u. dgl. mehr.

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

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

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

Prüft man nämlich die Quellen, deren Echtheit im ganzen und deren Wortlaut im einzelnen keinem kritischen Zweifel unterliegt, so ergibt sich, daß der einzelne mittelalterliche deutsche Dichter, mit ganz wenigen, besonders zu erklärenden Ausnahmen, in der Wahl seiner melodischen Ausdrucksmittel durchaus stabil ist, im direktesten Gegensatz zum modernen oder auch z. B. zu dem mittelalterlichen provenzalischen Dichter, der sich keinerlei derartige Beschränkung auferlegt. Die Stabilität ist in einzelnen Punkten, z. B. bezüglich der Stimmlage, so groß, daß sie fast einer Zwangsbeschränkung ähnlich sieht. Ein norddeutscher Leser mag aufschlagen, wo er will: er wird beispielsweise Hartmann von Aue beim Vortrag unwillkürlich stets tiefer legen als etwa Wolfram von Eschenbach oder gar Gottfried von Straßburg. Wollte er die Tonlagen etwa einmal versuchsweise vertauschen, so würde er eine ganz unnatürliche, oft an das Parodistische streifende Wirkung erzielen. Man kann eben nicht Gottfried mit tiefer Stimme erzählen lassen:

Ein hêre in Parmenîe was,
 der jâre ein kint, als ich ez las:
 der was, als uns diu wârheit
 an sîner âventiure seit,
 wol an gebürte kûnege genôz,
 an lande fürsten ebengrôz,
 oder Hartmann hochstimmig:
 Ein ritter so gelêret was,
 daz er an den buochen las
 swaz er dar an geschriben vant.
 der was Hartman genant,
 dienstman was er ze Ouwe, usw.

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

Owê war sint verschwunden elliu míniu jâr?
 ist mir mîn leben getroumet oder ist ez wâr?
 daz ich ie wânde daz iht waere, was daz iht?

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

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

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

Ich beginne mit der formalen Textkritik.

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

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

„Sláfęst du, friedel ziere?
wan weckęst uns leider schiere,
ein vogellin sō wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.“

„Ich was vil sanfte entslâfen:
nu rüefęstu kint Wâfen.
liep âne leit mac niht gesîn:
swaz du gebiutęst, daz leiste ich, friundin mîn.“

Diu frouwe begunde weinen.
„du rîtęst hinnen⁶ und lâst mich eine(n).
wenne wilt du wider her zuo mir?
owê du fueręst mîn frōide samet dir.“

Ganz anders bei der Gestalt, in die der Text in Minnesangs Frühling gebracht ist. Da finden wir ein wunderliches Gemisch melodischer Gegensätze: wo der handschriftliche Text gewahrt ist, behält er das alte Gepräge, aber alle abweichend konstituierten Zeilen sind gegenüber der mitteltiefen Stimm- lage des übrigen unnatürlich in die Höhe getrieben; außerdem aber haben sie zum Teil die lebhaftere Stimmbewegung gegen eine einförmigere, mehr im Niveau bleibende Betonungsweise

⁶ Wahrscheinlich ist hinne zu streichen und demnach du rîtest zu lesen,

vertauscht und sämtlich wieder die sonst charakteristischen Tiefschlüsse verloren. Man urteile selbst:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein besonders willkommenes Hilfsmittel liefert uns die Melodieprobe da, wo es gilt, die Arbeit von Nachahmern von den echten Werken eines Autors zu trennen. Ein glücklicher Zufall hat es nämlich so gefügt, daß gerade in der Tonlage die Nachahmer ihre Vorbilder fast nie zu kopieren verstanden haben, und oft auch in anderen Punkten der melodischen Technik nicht. So beginnt z. B. die kurze Verserzählung *Von der halben Birne*, die sich, wie wir jetzt wissen⁷, mit Unrecht als Werk Konrads von Würzburg bezeichnet, mit den Worten:

Hie vor ein rîcher kûnec was,
als ich von im geschriben las
der het ein wunneclîchez wîp
und eine tohter, der ir lîp
stuont ze wunsche garwe.

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

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

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

⁷ S. K. Zwierzina, Zeitschrift für deutsches Altertum XLIII, 107 f.

Ebenso isoliert steht z. B. das sogenannte *Zweite Bûchlein* den etwa 25000 echten Versen Hartmanns von Aue gegenüber. Hartmann ist überall Tiefstimmer mit ausgeprägter Vorliebe für Tiefschluß, daneben – von den lyrischen Gedichten ist hier abzusehen – ein Meister lebendiger Modulation. Ich greife, um das zu illustrieren, zum Vergleich ein, übrigens nicht einmal sehr charakteristisches Stück, den Schluß, aus dem sicher echten sogenannten *Ersten Bûchlein* heraus. Es lautet:

„Ouch behalt du dînen glimph, nû sûme dich niht mêre:
daz sî in emest ode in schimph ich bevillh dir unser ère,
von dir daz wort iht verneme unser heil stêt an dir:
daz sî zeheime hazze neme, nû soltu, lîp, hin zir
und ervar ir willen swâ dû kanst, unser fürspreche sîn.“
ob dû dir saelde und heiles ganst. „daz tuon ich gerne, herze
mîn.“

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

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

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

hier eben nur gestreiften oder noch gar nicht berührten Frage einer späteren Gelegenheit Vorbehalten.⁸

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

⁸Eine eingehende Untersuchung der ganzen Frage gedenke ich in der Fortsetzung meiner „Metrischen Studien“ vorzulegen, deren erster Teil („Studien zur hebräischen Metrik“) in den Abhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XXI, Nr. 1 u. 2 (Leipzig 1901) erschienen ist.

Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik

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

Als Resultat dieser sammelnden und ordnenden Tätigkeit hat sich mir, ungesucht, und lediglich aus den beobachtenden Einzeltatsachen heraus, die Überzeugung ergeben, daß die Sprachmelodie auch für die philologische Kritik nur schriftlich überlieferter Texte eine erhebliche Bedeutung besitzt, daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stilllesen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebauten Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse, wenn man die Grenzen des bisher Erkennbaren mit Aussicht auf bleibenden Erfolg erweitert sehen will.

Auch über dies Problem habe ich, im Zusammenhang mit andern Dingen, bereits einmal, im Herbst 1901, in einem Leipziger Vortrag gehandelt, der vielleicht einigen von Ihnen durch den Abdruck in Ilberg-Richters Jahrbüchern bekannt geworden ist, und auf den ich mich für manche Einzelheiten berufen darf. Wenn ich mir trotzdem für unsere Versammlung abermals das Wort zu einem Vortrag über dieses Thema

¹S. darüber die Vorbemerkung

erbeten habe, so ist das aus dem Wunsche heraus geschehen, einen Gegenstand, der mir am Herzen liegt, den ich für wichtig halten muß, und der sich ohne mündliche Erläuterung überhaupt nicht gut behandeln läßt, der Aufmerksamkeit eines speziell philologischen Hörerkreises von neuem zu empfehlen. Damit ist zugleich wohl noch eine Sonderentschuldigung für gewisse notwendige Einschränkungen des zu behandelnden Themas gegeben. Auf die psychologischen Grundlagen der in Rede stehenden Erscheinungen kann ich schon deswegen nicht eingehen, weil sie vorläufig noch völlig dunkel sind. Ebenso schließe ich hier die ästhetische Seite der Frage aus, vor allem die Frage nach den eigentümlichen Wirkungsformen der verschiedenen melodischen Typen in der künstlerisch gestalteten Rede und den Zusammenhang von Form und Inhalt. Ich beschränke mich vielmehr absichtlich auf die Vorführung einer Anzahl nackter Tatsachen, wie sie eben die Beobachtung ergeben hat, und auf den Versuch, an einigen Beispielen zu zeigen, wie auch der philologische Kritiker die Untersuchung der Tonhöhenverhältnisse seiner Quellen sich zu nutze machen kann.

Doch zur Sache selbst.

Alle gesprochene menschliche Rede besitzt zugestandenermaßen einen gewissen rhythmisch-melodischen Charakter. In lebendigem Wechsel bewegt sich speziell die Stimme bald in einer höheren, bald in einer tieferen Lage und steigt oder fällt sie, sei es innerhalb der einzelnen Silbe, sei es von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort, von Satz zu Satz.

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

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

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

In der gesprochenen Rede werden die Satzmelodien hörbar produziert. Sie haften aber selbstverständlich ebenso an dem nicht gesprochenen, sondern bloß gedachten Satze. Der Unterschied ist nur der, daß die Melodien im letzteren Falle bloß vorgestellt werden, zugleich mit den Wortreihen, die ihre Träger sind, und aus denen erst durch die – innerlich vollzogene – Addition von Rhythmus, Melodie usw. überhaupt sinnvolle Sätze hervorgehen.

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

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

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

Diese subjektive Ausdeutung der Schriftzeichen durch den Lesenden kann entweder „richtig“ oder „falsch“ sein, je nachdem er die von dem

Schreiber vorgestellte Melodie trifft oder nicht. Wir müssen also, um Geschriebenes richtig verstehen und würdigen zu können, darauf bedacht sein, Methoden für tunlichste Beseitigung etwaiger Fehlerquellen bei der Deutung ausfindig zu machen.

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

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

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

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

Der typische Autorenleser ist unter den nicht kunstmäßig geschulten Sprechern am häufigsten vertreten. Er hat meist keine besondere Kunst, und strebt also auch nicht danach, Kunst zu entfalten. Er erwartet nichts von seinem Autor, er läßt sich nur durch ihn treiben. Er reagiert eben, instinktiv und ohne zu wissen warum und wie, sozusagen zwangsweise auf die melodischen Reize, die ihm das Wortgefüge seiner Texte nach dem seiner Sprechweise geläufigen System von Führtönen, Satzkadenz u. dgl. darbietet. Daher reproduzieren denn auch verschiedene Leser dieser Art ein und denselben Text, den man ihnen vorlegt, durchschnittlich mit auffälliger Gleichartigkeit der Melodisierung. Gewiß kommen auch bei ihnen Differenzen vor, aber sie sind meist leicht zu beseitigen. Denn der einzelne erkennt, eben weil er mit einem natürlichen Instinkt der Reaktion auf die Reize seiner Texte begabt ist, bei der Diskussion

streitiger Fälle gewöhnlich ohne besondere Schwierigkeit, daß und wo er sich etwa vergriffen hat.

Ganz anders der typische Selbstleser. Er ist oft ausgesprochener Verstandesmensch, andererseits hat er noch öfter etwas vom Künstler an sich, oder wünscht es zu haben. Darum findet er sich häufiger bei den ausgebildeten Kritikern und Kunstsprechern als im Kreise der naiven Laien. Meist besitzt er eine stärkere Individualität und einen ausgeprägt persönlichen Geschmack (auch bezüglich des Verstandesmäßigen), und diese beiden Elemente sind bei ihm so kräftig entwickelt, daß er sie beim Lesen unwillkürlich in seinen Autor hineinprojiziert, an den er mehr oder weniger bewußt analysierend und mit einem fertigen Kunst- oder Geschmacksprogramm herantritt. Eben darum ist's auch oft mehr ein Spiel des Zufalls, wenn verschiedene Leser dieser Spezies denselben Text in gleichem Sinne melodisieren, namentlich da, wo es sich um höheren Stil, insbesondere um stimmungsvolle Poesie handelt. Abweichenden Auffassungen gegenüber pflegt der Selbstleser sehr skeptisch zu sein, weil er von seinem Geschmacksstandpunkt nicht lassen mag, und Massenuntersuchungen über die Reaktionen der gemeinen Menge als unkünstlerisch mißbilligt. Sein Haupteinwand gegen die Angabe: „die meisten machen es unwillkürlich so oder so“ pflegt zu lauten: „man (oder ‚ich‘, je nachdem) kann es aber auch anders machen“. Daß er damit die ganze Fragestellung verschiebt, wird er nicht leicht zugeben. Außerdem pflegt er, da er selbst jede Stelle individualistisch zu interpretieren gewöhnt ist, für jede unbewußte Reaktionserscheinung einen besondern Einzelgrund zu verlangen. Er ist auch öfters ungeduldig und möchte nicht gern Zeit auf lange Experimentreihen verschwenden, von denen er „a priori“ (ich zitiere nach der Erfahrung) zu wissen glaubt, daß sie keine Resultate liefern können.² Übrigens regt sich der bewußte

² Eine weitere Spezies von Selbstlesern ist mir erst neulich entgegengetreten, lange nachdem das Obenstehende geschrieben war. Wer diesen Dingen besonders hilflos gegenübersteht und sich in glücklichem Wahn doch stärker fühlt als andere Leute, der besteigt auch wohl das Roß der Selbstgerechtigkeit und sucht die Wissenschaft mit Geschrei vor der Unwissenschaft zu retten, statt mit Gründen. Besonders eifervolle Stilübungen in dieser Richtung s. neustens im Anzeiger für deutsches Altertum 34, 222 ff. — Was würde man wohl dazu sagen, wenn sich die Farbenblinden zusammentäten, um den Normalsichtigen ihre Farbenempfindungen wegzudisputieren, weil sie sie nicht in gleicher Weise haben? In der Philologie aber dünkt sich ein Tauber der oben gekennzeichneten Art wohl gar eigens deswegen zum Richter berufen zu sein, weil er taub ist, oder weil er doch noch nicht gelernt hat, richtig zu hören, was um ihn herum vorgeht. — Womit ich mich übrigens selbstverständlich nicht auf jeden Einzelansatz bei Habermann oder irgendeinem anderen Beobachter festgelegt haben will: Irrtümer sind ja bei einer so schwierigen Sache überall möglich und zurzeit auch wohl noch unvermeidlich. Um so

und kunstvolle Individualismus des habituellen Selbstlesers in voller Stärke meist nur da, wo er weiß, daß der Fragende an bestimmter Stelle eine bestimmte Reaktion erwartet, und wo er also entweder von vornherein besonders auf der Hut ist, oder wo er selbst den Wunsch hat, eine kunstmäßige Leistung darzubieten, *in specie* zu zeigen, nicht was sein Autor ist, sondern was er aus ihm machen kann. Sonst kann auch der Selbstleser zuzeiten ganz ordnungsgemäß reagieren, denn selbstverständlich schließt auch bewußt kunstmäßiges Sprechen die Möglichkeit „richtiger“ Intuition und Interpretation nicht aus. Aber das eine bleibt doch bestehen, daß der individualistische Selbstleser viel mehr der Gefahr ausgesetzt ist, Persönliches in seinen Autor hineinzutragen, als die große Masse der bloß naiv reagierenden Autorenleser, und eben darum wird bei Untersuchungen über die unwillkürlichen Reizwirkungen, die von den geschriebenen Texten ausgehen, sein Einzelurteil gegenüber der instinktiven und gleichartigen Massenreaktion in der Regel zurücktreten müssen.

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

ernster und mit um so besserem Willen sollte man diesen denn doch wahrhaftig wichtigen Fragen zu Leibe gehen.

geht deswegen durchaus nicht verloren: in manchen Fällen tritt es sogar deutlicher hervor als bei stärker markiertem Vortrag, und vor allem sicherer, weil mit der Herabsetzung der Stimmenergie auch ein Nachlassen der geistigen Gesamtspannung verbunden ist, das den Leser reaktionsfähiger macht und ihn so vor dem Hineintragen individueller Einzeleffekte schützen hilft.

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

Es gibt nämlich, wie ich schon verschiedentlich an anderer Stelle hervorgehoben habe, im Gesamtgebiet der deutschen Sprache nicht ein einheitliches Intonationssystem, sondern zwei solcher Systeme stehen einander schroff gegenüber,³ ganz abgesehen von den Partialsystemen der einzelnen kleineren Landschaften, die sich doch immer wieder auf die beiden Hauptssysteme zurückführen lassen. Diese Systeme sind, grob ausgedrückt, das niederdeutsche und das hochdeutsche. Die Bühnenintonation geht im ganzen mit dem niederdeutschen System. Der Unterschied der beiden Systeme aber besteht darin, daß – von bestimmten, für unsere Zwecke ausschaltbaren Ausnahmen abgesehen – alles, was beim Niederdeutschen hoch liegt, beim Hochdeutschen als tief erscheint, und daß, wo der Niederdeutsche von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort usw. mit der Stimme steigt, der Hochdeutsche einen Fallschritt macht, und umgekehrt. Die Kurven für niederdeutsche und hochdeutsche Intonationen und Satzmelodien verhalten sich also im allgemeinen wie zwei Spiegelbilder zueinander. Ich muß also, da ich selbst niederdeutsch intoniere, meine hochdeutschen Hörer bitten, eventuell meine Angaben

³ Gegenüber der Skepsis, welche dieser Anschauung auch in neuester Zeit noch von verschiedenen Seiten entgegengebracht wird, muß ich so schroff wie möglich betonen, daß die Sache selbst außer allem Zweifel steht. Zweifeln kann nur, wer nicht in der Lage gewesen ist, die Sprechweisen unbefangen und voraussetzungslos redender Nieder- und Hochdeutscher zu vergleichen, namentlich wenn er selbst einem derjenigen Gebiete angehört, wo das Schwanken zwischen den beiden Gebieten (s. oben S. 148) sozusagen endemisch ist. Als möglich zuzugeben ist nur dieses. Wie ich in meiner Phonetik §666 ausgeführt habe, sind nur die habituell bedingten Tonhöhengegensätze umlegbar, nicht die mechanisch bedingten (§ 665). Durch eine den Typus des Autors verlassende Umlegung wird also niemals ein ganz reines Resultat erzielt, sobald mechanisch bedingte Tonhöhendifferenzen in Frage kommen; es entstehen also in solchen Fällen sicherlich gewisse melodische Störungen, und es ist denkbar (wenn auch vorläufig noch nicht erwiesen), daß ein empfindliches Ohr diese instinktiv herausfindet und der Besitzer dieses Ohres dadurch getrieben wird, die betreffenden Stellen gegen seine eigene angestammte Weise im Sinne des ihm konträr liegenden Autors zu intonieren.

über Hoch und Niedrig umzukehren, wenn sie ihnen nicht doch schon ohne dies, infolge ihrer Gewöhnung an die bühenmäßige Intonation, von vornherein als einleuchtend erscheinen. Daß auch das letztere möglich ist, hat beiläufig darin seinen Grund, daß der nivellierende Einfluß der Verkehrs- und Bühnensprache, zumal bei den Gebildeten, den alten Unterschied vielfach verwischt hat. Viele Individuen haben wahrscheinlich im Laufe ihres Lebens ihr Intonationssystem umgelegt (ich selbst glaube dazu zu gehören). Andere, namentlich Mitteldeutsche, schwanken oft regellos zwischen den beiden Systemen. Wer in dieser Lage ist und doch sein ursprüngliches Tonhöhengefühl stärken möchte, wird gut tun, bei seinen Proben zu einer kräftig dialektisch gefärbten Aussprache seine Zuflucht zu nehmen: mit dieser pflegt auch die alte Intonation wieder rein hervorzutreten.

Doch nun zur Sache selbst wieder zurück.

Die freie Rede, wie sie sich etwa im kunstlosen Gespräch abspielt, dürfte in den meisten Fällen dem nicht schärfer analysierenden Beobachter ein Bild vollkommener Regellosigkeit darbieten, und so wird man geneigt sein, auch der schriftlich fixierten Prosarede keinen besonders hohen Grad von melodischer Gebundenheit zuzuerkennen. So habe auch ich noch in meinem Leipziger Vortrag von 1901 als selbstverständlich angenommen, daß für die Prosa Rhythmus und Melodie im Prinzip von Fall zu Fall frei beweglich sei. Daß das nicht so ist, lernte ich ein Jahr später durch eine Erfahrung persönlichster Natur, die mich selbst seinerzeit nicht wenig verblüffte. Als ich nämlich nach dem nächsten Leipziger Rektoratswechsel die Fachrede meines Amtsnachfolgers gedruckt nachlas, bei deren Anhören mir gar nichts Besonderes aufgefallen war, empfand ich dauernd einen zunächst unfaßbaren Widerstand, der mich am raschen und behaglichen Erfassen des Gelesenen hinderte. Rein zufällig bemerkte ich dann, daß jeder Satz der gelesenen Rede für mich mit einem ausgesprochenen melodischen Steigschritt begann. Da ich etwas Derartiges in einem Prosatext, zumal wissenschaftlichen Inhalts, nicht erwartet hatte, wurde ich stutzig und fragte mich, ob etwa darin jenes Hemmnis gelegen haben könne. Zum Vergleich schlug ich deshalb meinen in demselben Programm enthaltenen Geschäftsbericht über das abgelaufene Rektoratsjahr nach, und ich war nicht wenig erstaunt, zu finden, daß ich selbst ebenso konsequent jeden Satz mit einem Fallschritt hatte beginnen lassen, ohne mir dessen bei der Abfassung des Berichtes im geringsten bewußt geworden zu sein, trotz all der Arbeiten der vergangenen Jahre auf dem Gebiete des Sprachmelodischen. Nur

eine Gruppe von Ausnahmen bestätigte die Regel: einige von fremder Hand verfaßte Nekrologe, die herkömmliche Eidesformel und gewisse weitere formelhafte Sätze, die nach altem Brauch alljährlich bei der Übergabe der Insignien in gleichem Wortlaut wiederholt zu werden pflegten und die daher auch von mir wörtlich aus dem alten Formular übernommen waren, zeigten abweichende Satzeingänge. Damit war denn das scheinbare Rätsel gelöst, d. h. der empfundene innere Widerstand erklärte sich nun einfach genug als unbewußte Reaktion gegen die der meinigen direkt konträre Melodieführung des Gelesenen.

Was sich mir hier in einem besonderen Falle geradezu aufgedrängt hatte, habe ich seitdem immer und immer wieder bestätigt gefunden. Man kann in der Tat leicht beobachten, wie auch in der (geschriebenen) Prosarede gewisse melodische Elemente (z. B. die Stimmlage ganzer Sätze oder einzelner Satzteile, typische Steig- oder Fallschritte an bestimmten Stellen) in überwiegender Häufigkeit wiederkehren, ja unter Umständen mit absoluter Konstanz, auch wo es sich gar nicht um besondere schriftstellerische Kunstentfaltung handelt. Es erscheint mir danach sicher, daß eben diese typische Melodieführung ein höchst wichtiges Element dessen ist, was wir Stil nennen, und daß der spezifische Stil eines Autors oder eines Werkes oft geradezu in erster Linie durch die Art seiner Melodieführung charakterisiert oder bestimmt wird, mag es sich dabei um Poesie oder um Prosa handeln.

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

Man braucht zur Erhärtung dieses Satzes nur ein paar beliebige Stichproben aus verschiedenen Autoren zu analysieren.⁴ Ich greife zu dem

⁴ Zur Ergänzung möchte ich, um sonst möglichen Irrtümern vorzubeugen, hier noch zwei für die Kontrolle wesentliche Beobachtungen mitteilen. Die eine ist die, daß die typische Satzmelodie eines Autors jedesmal soviel Text umspannt, als er (und sein Leser nach ihm bei der Reproduktion) psychisch zusammennimmt. Es fallen daher nicht nur oft längere Satzgebilde zwangsweise in melodische Teilstücke (mit jeweils vollständiger Melodiekurve) auseinander, weil des Inhaltes zu viel oder zu verschiedenes ist, als daß man binden könnte; sondern man kann oft auch bindbare Stücke durch willkürliche Gliederung, eventuell durch Pausen, trennen. Auch dann pflegt jedes Teilstück, soweit es angeht, die volle Kurve zu bekommen, unter Umschiebung der charakteristischen Töne dieser Kurve auf entsprechend gelegene Silben des Teilstückes. — Fast noch wichtiger für die Praxis ist die zweite Beobachtung, weil sie eine Menge scheinbarer Anomalien aus dem Wege schafft. Oft scheinen nämlich die Melodiekurven einer Satzfolge nicht zu stimmen; beispielsweise beginnt da etwa der eine oder andere Satz gleich mit einem hohen Ton, während die Mehrzahl tief einsetzt und erst durch einen Steigschritt

Zweck ein paar Rezensionen aus einer Dezemberrummer der deutschen Literaturzeitung [1903, Nr. 49 vom 5. Dez.] heraus, die mir zufällig in die Hände gekommen ist.

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

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

Verfasser: Friedrich Paulsen, Berlin.

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

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

Verfasser: Reinhold Seeberg, Berlin.

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

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

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

Verfasser: Heinrich Holtzmann, Heidelberg.

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

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

Verfasser: Richard Pischel, Berlin.

Einen abermals neuen Typus mag ein fünfter Fall veranschaulichen. Während die bisher zitierten Autoren alle Sätze gleichmäßig in einer

Stimmlage bildeten, wechseln hier je ein tiefer und ein höher liegender Satz miteinander ab:

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

Verfasser: Adolf Tobler, Berlin.

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

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

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

“Störungen des Melodischen weisen überall da, wo sonst in greifbarer Weise melodische Gebundenheit herrscht und nicht etwa besondere Gegenstände ein anderes Urteil erheischen, mit Sicherheit auf das

Eindringen fremder Elemente bzw. Störungen des ursprünglichen Wortlauts oder der ursprünglichen Form hin.“

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

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

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

Als Beleg hierfür greife ich etwa den *König von Thule* heraus. Hier sind in allen Zeilen, die im alten und neuen Text übereinstimmen, die Tonhöhen der Hebungen nach dem Kontrastprinzip so geordnet, daß auf jede höher liegende Hebung eine tiefer liegende folgt, und umgekehrt. Da nun die erste Zeile der Strophe (nach niederdeutscher Intonation gerechnet, die natürlich für Goethe selbst in ihr Gegenteil umzusetzen wäre) mit einer tieferen Hebung einsetzt, so zeigt die erste Zeile (a) die Folge tief-hoch-tief, die zweite (b) die umgekehrte Folge hoch-tief-hoch, und dieses Spiel wiederholt sich jedesmal in dem zweiten Zeilenpaar jeder Strophe.⁵ Für jedes Zeilenpaar gilt also das Schema (a) . . . | (b) . . . ||. So z. B. in der Schlußstrophe:

⁵ Jedoch im allgemeinen nur, wenn man die beiden Halbzeilen auch im Vortrag zu einer (rhythmischen) Periode verbindet. Isoliert man die beiden Hälften der Periode voneinander, so bekommen sie, im Anschluß an das S. 184 in der Fußnote Bemerkte, beide die Kurve . . . ; man spricht also z. B. isolierend (ohne den vorausgehenden Vordersatz) vielmehr Und si.nken ti'ef ins Mee.r und Trank ni.e einen Tro'pfen me.hr (bzw. umgekehrt bei hochdeutscher Intonation).

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

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

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

Jetzt lesen wir:

a) Es wa.r ein Kö· nig in Thu.le, |

(übereinstimmend, also korrekt Schema a)

b) Gar treu. bis a· n das Gra· b ||

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

a) Dem ste.rbend sei· ne Bu· hle |

b) Einen gol.dnen Be· cher ga. b ||

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

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

Wem die Zahlenverhältnisse eines so kurzen Gedichtes nicht genügend beweiskräftig erscheinen, kann sich zur Ergänzung mit Vorteil etwa an den *Faust* halten. Hier sind, wie ich bereits in dem Leipziger Vortrag ausgeführt habe im *Urfaust* die Reden Fausts und Valentins dadurch charakterisiert, daß jede Zeile mit einem „Tiefschluß“ endet, d. h. daß die letzte Hebung tiefer liegt als die vorletzte; die Verse des übrigen haben ebenso konsequent „Hochschluß“ oder „Niveauschluß“: nur Mephisto wechselt mit beiden Arten von Schlüssen in markantem Kontrast ab.

Das ist nun im späteren Text auch so, soweit der alte Wortlaut intakt geblieben ist. In allem zum Bestand des *Urfaust* neu Hinzugekommenen

ist dagegen von dieser Art der Charakteristik nichts mehr zu finden. Außerdem sind aber auch in dem sonst übernommenen alten Text die typischen Verschlüsse fast überall da gestört worden, wo eine Änderung sich auf das Reimwort erstreckt. Gleich bei den ersten Worten Fausts ist das deutlich. Statt des alten

Hab nun ach die Phi·losophe,y,
Medizin und Ju·ristere,y,
Und leider auch die The·ologi,e
Durchaus studiert mit hei·ßer Mü,h

lesen wir jetzt

Habe nun ach Philo.sophi·e,
Juristerei und Me.dizi·n
Und leider auch Theo.logi·e
Durchaus studiert mit he.ißem Bemü·hn

mit vier Hochschlüssen, die scharf absetzen gegen das folgende alte

Da steh ich nun, ich a·rmer To,r,
Und bin so klug als wi·e zuvo,r;

dann folgt wieder mit unursprünglichem Hochschluß

Heiße Magister, heiße Do.ktor ga·r

statt des früheren

Heiße Doktor und Profe·ssor ga,r

Ähnliches gilt auch von den zahlreichen Korrekturen, welche das Versinnere betroffen haben. Ja, es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß selbst der Anfänger im Beobachten dieser melodischen Dinge schon nach nur geringer Übung meist imstande sein wird, bei der Lektüre des gewöhnlichen Fausttextes ohne Einblick in den *Urfaust* mit ziemlicher Sicherheit anzugeben, wo der *Urfaust* eine Variante haben muß – und wo er sie denn tatsächlich auch hat.

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

Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß der mittelalterliche Dichter überhaupt keine Modulation besessen habe. Es soll nur heißen: Jeder moduliert immer von einem persönlichen, einheitlichen Niveau aus, das innerhalb des natürlichen Gesamtumfangs seiner Stimme (wie der menschlichen Stimme überhaupt) eine bestimmte Lage hat. Er verkehrt sozusagen nur in einer Etage des menschlichen Stimmgebäudes, und geht in dieser wohl treppauf und treppab, aber er versteigt sich nicht in andere, höhere oder tiefere Geschosse. Alle seine Intervalle liegen innerhalb gewisser Grenzen um einen persönlichen Durchschnittston herum, der durch die Vornahme gewisser technischer Hilfsmanipulationen von dem Geübten unschwer festgestellt werden kann:⁶ nur muß man natürlich auch hier wieder mit der dialektischen Umlegbarkeit

⁶ Man verkleinere bei mehrmaliger Wiederholung des Textes stufenweise sämtliche Intervalle, indem man gleichzeitig durch die Mittelstufe des Murmels in ein bloßes Summen übergeht, bei dem schließlich alle betonteren Silben in ein und denselben Summton zusammenfallen. Das ist dann der gesuchte Durchschnittston.

alles Stimmlichen rechnen, also in Betracht ziehen, daß wenn z. B. Hartmann von Aue in allen seinen echten Werken dem niederdeutsch intonierenden Leser als ausgesprochener Tiefstimmer erscheint, während ihm Wolfram von Eschenbach auf mittlerer, Gottfried von Straßburg auf hoher Tonstufe liegt, bei dem hochdeutschen Leser genau die umgekehrte Einschätzung zu erwarten ist und in der Regel auch wirklich eintritt.

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

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

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

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

E·z stu.ont ein frouwe allei.ne
u·nd wa.rte über heide,
u·nd wa.rte ir<e> li.ebe.
so· gesa.ch sie valken fli.egen.
so· wo.l dir, valke, daz du bi.st!
du· fli.ugest swar dir lieb i.st:
du· e·rki.usest dir in dem wa.lde

einen bo.um der dir geva.lle.
a.lsô hân ouch ich getâ.n.
i'ch e'rkô,s mir selbe einen ma,n:
de'n e'rwe.lten mîniu o.ugen.
da'z nî.dent schoene fro.uwen.
[owê wan lânt si mir mîn liep?
jo'ngerte ich ir deheiner trûtes niet.]

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

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

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

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

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

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

Unmære hunde sol man schüpfen zuo dem bern,
und rôten habech zem reiger werfen, tar ers gern,

und eltiu ros zer stuote slahen,
mit linden wazzem hende twahen,

usw. Damit wird die in *Minnesangs Frühling* gewählte Lesart sofort stark verdächtig. Sieht man näher zu, so ergibt sich, daß die Lesart von J *Unmare hunde sol man schüpfen* von Lachmann vermutlich als der gewähltere Ausdruck bevorzugt worden ist, gegenüber dem scheinbar blassen *Man sol die jungen hunde läzen* von AC. Auch dachte Lachmann (wie gewiß der Urheber der Lesart von J) vielleicht an ein Sprichwort wie das bei Wolfram von Eschenbach überlieferte *man sol hunde umb ebers houbet geben*. Aber die Zusammenstellung der Hunde mit dem roten, d. h. jungen Habicht (und hernach die Kontrastierung mit den *eltiu ros*) weist doch eher darauf hin, daß der Dichter der Meinung war, man solle die Jagdtiere jung an ihre Arbeit gewöhnen (und zur Jagd verwenden), da ausgediente alte Roß aber zur Herde schicken. Und daß das richtig ist, zeigt die Stimmprobe. Denn liest man mit AC

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

so verschwindet sofort die stimmliche Anomalie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ez zimt wol helden, daz si frô nâch leide sîn

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

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

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

Über das Verhältnis von A und B* ist dagegen auch nach Braunes eindringlicher Untersuchung noch keine volle Einigung erzielt. Die Stimmprobe entscheidet, mit Braune, wie gegen C*, so auch gegen A: denn wo A mit B* zusammengeht, wo also auf alle Fälle der für uns erreichbare älteste Text vorliegt, herrscht innerhalb der Einzelstrophe (soweit diese nicht etwa uneinheitlicher Herkunft ist) wieder melodische Konsequenz, und da wo A von B* abweicht, tritt in A wieder eine Unstetigkeit des Melodischen charakteristisch hervor: bei B* aber finden wir in allen solchen Fällen dieselbe Gleichmäßigkeit wie im gemeinsamen Text von AB*.

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

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

- 326 Ez was ein küneginne gesezzen über sê:
 ir geliche enheine man wesse ninder mê.
 diu was unmâzen schoene, vil michel was ir kraft,
 si schôz mit snellen degenen umbe minne den schaft.
- 327 Den stein den warf si verre, dar nâch si wîten spranc.
 swer ir minne gerte, der muose âne wanc
 driu spil an gewinnen der frouwen wol geboren:
 gebrast im an dem einen, er hetê daz houbet sîn verloren.

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

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

Den stein, den warf si verre, dar nâch si wîten spranc,
 swer an si wenden wolde sînen gedanc,

driu spil muos er an behaben der frouwen wol gebom:
gebrast im an dem einen, er bet daz houbet sîn verlorn.

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

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

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

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

Die nächstfolgende Strophe 328 erscheint bei Bartsch in dieser Gestalt;

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

Man wird da leicht heraushören, daß in 2a die Worte *daz gevriesch* (für die niederdeutsche Intonation) viel zu hoch liegen, daß speziell die Silbe *vriesch* deutlich über die Zone hinausragt, innerhalb deren sich sonst die Melodie der Strophe bewegt. Das fällt diesmal aber nicht dem Text B* zur Last, sondern nur dem Herausgeber Bartsch (der dabei einer alten Anregung von Lachmann folgte); denn *gevriesch* steht nur in Ca. Dagegen haben die Gruppen Db* + B* + Id das farblosere (*ge*)hörte. Dies *gehörte* fordert also schon der Stammbaum der Handschriften für den

Text, mindestens für den von B*. *Daz gehörte bi dem Rine* schließt sich denn auch wirklich dem folgenden stimmlich in jeder Beziehung korrekt an. Hinwiederum ist sicher auch das *vernam* von A nicht ursprünglich, denn *daz vernam bi dem Rine* zeigt denselben melodischen „Fehler“, wie die Lesart von Ca.

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

Nicht minder werfen die Stimmkriterien auch für die Frage nach der Entstehungsgeschichte unserer Nibelungentexte im weiteren Sinne einiges ab. Aber allerdings wachsen da die Schwierigkeiten der Untersuchung in solchem Maße an, daß vorläufig noch größte Zurückhaltung geboten erscheint.⁷

Die Hauptfrage ist diese: Lachmanns Liedertheorie in ihrer strengen Fassung dürfte jetzt im wesentlichen aufgegeben sein. Ist aber darum das, was wir als unsere älteste direkt erreichbare Grundform des Textes bezeichnen müssen, also die Textform B* (oder für den, der trotz allem noch an einer Autorität von A festhalten will, der gemeinsame Text von AB*), wie manche wollen oder gewollt haben, notwendig oder tatsächlich das Werk eines einheitlichen Dichters, d. h. von einer Hand in die Form gebracht, in der wir ihn lesen?

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

⁷ Die fortgesetzte Untersuchung hat mir gezeigt, daß mit der Melodik allein nicht zum Ziel zu gelangen ist. Wesentlich weiter gelangt man schon durch die Herbeiziehung der Rutzschen Unterscheidungen verschiedener Stimmqualitäten bzw. der mit dem Wechsel der Stimmqualitäten (und Autoren) parallel gehenden verschiedenartigen Reaktionen der Rumpfmuskulatur. Auf diese kann ich aber hier natürlich nicht eingehen, ohne die ganze Art der Untersuchung auf einen Stand zu verschieben, den sie vor dem Bekanntwerden der Arbeiten von Josef Rutz und seiner Familie im Jahre 1908 nicht haben konnte. Überdies bleiben auch dann noch praktische Schwierigkeiten genug, wenn man Rutzsche Reaktionen benutzt.

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

Iteniuwe maere sich huoben über Rîn.
man sagte daz dâ waere manec schoene magedîn.
der gedâhte im eine erwerben Gunther der künec guot:
da von begunde dem recken vil sêre hôhen der muot.

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

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

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

usw. Es fehlt darin die dipodische Zickzackbewegung der Melodiekurve, und insbesondere der Schnitt in der Schlußhalbzeile (vgl. namentlich 327,4 *er hét daz hóubet sí`n verlórn* mit 325,4 *vil sê`re hô`- | hèn der múot*). Es fehlt ferner die psychische Bindung über die Zäsur hinweg: die Schlußsilben vor der Zäsur haben die absinkenden Falltöne der Satzschlüsse (vgl. S. 102). Der ganze Vortrag ist, wie ebenfalls schon früher hervorgehoben, deutlich staccato, der Rhythmus stoßender als in 325, die Tonlage etwas nach oben hin verschoben, auch die Lage der Auftakte anders geregelt. Wir schließen also, daß 326 und 327 von einem andern Verfasser gedichtet sind, als 325. Schwieriger ist Strophe 328:

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

Wir vermissen hier einheitliche Tonführung. In Z.1 und 4 finden wir die Zickzackbewegung der Tonkurve von 325 wieder, aber Z.2 und 3 haben glatte, schwach ansteigende Tonreihen, ähnlich wie 326 f., aber ohne das stoßende Staccato des Vortrags, und ohne das Herabsinken der letzten Hebung in der Langzeile, dafür aber mit (wenn auch schwach ausgeprägten) Bindetönen vor der Zäsur. Auch liegen in Z.1.4 unserer Strophe die Auftakte über, in 2.3 unter der ersten Hebung. Mithin würden vermutlich Z.2 und 3 einer dritten Hand zuzuweisen sein, während Z.1 und 4 möglicherweise von dem Dichter von 325 stammen könnten. Ein selbständig arbeitender Dichter hätte ja auch wohl kaum ein Reimpaar *wie vil getân: wol getân* zustande gebracht (das denn auch A und I wieder wegkorrigiert haben). Auf jeden Fall dürfte die Strophe als uneinheitlich zu bezeichnen sein.

Wieder einheitlich ist dagegen die nächste Strophe, 329:

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

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

Ein solches Resultat müßte vielleicht bedenklich machen und von weiterem Vorgehen in dieser Richtung abschrecken. Aber glücklicherweise liegen die Dinge nicht überall so schlimm wie hier: es kommen anderwärts doch auch umfänglichere Strophengruppen vor, die in geschlossener Folge einen und denselben Typus aufweisen. Man lese etwa beispielsweise in der zweiten Aventure Str. 31–38, oder in der dritten (für einen andern Typus) Str. 129 (im Gegensatz zu 128 und 130) und

dann weiter 131–137 (im Gegensatz zu 138): weiterhin in der vierten Aventure 152–159. 161 (gegen 160) und 182–189, in der fünften Str. 276–280 u. dgl. mehr: ich glaube nicht, daß man innerhalb jeder einzelnen dieser Partien derartige Differenzen ermitteln kann, wie sie oben für den Beginn der sechsten Aventure nachgewiesen wurden.

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

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

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

In dieser Halbnegative tritt also der durch die Untersuchung des Melodischen gewiesene Standpunkt zu dem Lachmanns in prinzipiellen Gegensatz. Mit Lachmanns Einzelkritik trifft dagegen die stimmlich-melodische Kritik in vielen Fällen zusammen, in vielen andern aber auch wieder nicht, oder nur in modifizierter Form. Wenn wir z. B. aus sprachmelodischen Gründen Str. 825 und 328 als das Werk zweier verschiedener Hände von den zu samengehörigen 326 und 327 trennen mußten, so deckt sich das ganz mit Lachmanns Auffassung, und auch darin sind wir einig, daß wir die beiden letzteren Strophen (326 f.) der ältesten hier erreichbaren Schicht zuschreiben; ebenso darin, daß Str. 329 wieder älter ist als 328 und nachher 330 oder 331 usw. Aber darin muß ich von Lachmann abweichen, daß ich eben diese Strophe 329 nicht als „echt“ mit 326f. direkt verbinden kann; sie gehört nach dem Ausweis der Melodie wohl einer der älteren Schichten, aber doch noch nicht der Grundschrift an, der ich 326 f. zuweisen muß.

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

Ich hoffe durch meine, wenn auch noch so fragmentarischen Erörterungen Ihnen doch gezeigt zu haben, daß und wie man mit den melodischen Kriterien arbeiten kann, ohne sich ins Subjektive zu verlieren. Die Erscheinungen aber, die ich besprochen habe, sind natürlich nicht auf das Deutsche beschränkt. Sie kehren *mutatis mutandis* in allen Literaturen wieder, die ich bisher zu gelegentlichen Vergleichen habe heranziehen können. Ich glaube daher auch, daß die hier für die niedere wie für die höhere Kritik der mittelhochdeutschen Texte empfohlenen Untersuchungsmethoden auch auf andern Gebieten, zumal auch dem der klassischen Philologie, entsprechende Resultate abwerfen würden. Was anders als den einzelnen Texten als solchen anhaftende innere musikalische Eigenschaften sollten denn z. B. daran schuld sein, daß jeder niederdeutsche Leser, sobald er unbefangen und ohne künstliches Pathos an Homer herantritt, etwa den Eingang der *Ilias* tiefer legt als den Schiffskatalog, und dem Eingang der *Odyssee* wieder ein anderes Niveau gibt, oder daß ihm bezüglich der Stimmlage z.B. Horaz-Vergil-Ovid ebenso eine aufsteigende Reihe bilden wie Catull-Tibull-Propertius, und daß sich beim hochdeutschen Leser, sofern er noch auf der Basis des hochdeutschen Intonationssystems steht, das alles in sein Gegenteil umlegt? Oder warum liest man z. B. mit deutlicher Konträrabstufung in den Tonhöhen der Hebungen in der *Ilias*

Μῆνιν ἀείδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ ἑξακισχίον ἄλγε' ἔθηκεν,

aber mit glatten Tonreihen innerhalb der Halbzeilen bei der *Odyssee*

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα | πολύτροπον, ὅς μ' ἄλλα πολλά
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης | ἱερὸν πτολίεθρον ἐπερσεν,

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

ἔξ οὐ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἀναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἄχιλλεύς

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

ἔξ οὐ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἀναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἄχιλλεύς

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

Zur älteren Judith

Vor etwa zwölf Jahren wurde meine Aufmerksamkeit durch einen Zufall auf das Auftreten gewisser musikalischer Konstanten in der literarisch geformten menschlichen Rede gelenkt, in denen ich dann bald einen wie ich glaube nicht unwichtigen Faktor auch für die philologische Kritik erkennen lernte.¹ Seitdem habe ich den Gegenstand nicht aus den Augen verloren, und mich einerseits bemüht, meinen Gesichtskreis nach verschiedenen Richtungen hin zu erweitern, andererseits ein möglichst reichhaltiges und einwandfreies Beobachtungsmaterial zu sammeln, das ohne Bedenken einer schon frühe ins Auge gefaßten eingehenderen Behandlung der ganzen Frage zugrunde gelegt werden könnte. In letzterer Beziehung haben mir insbesondere auch die Übungen unseres Leipziger Proseminars und Seminars willkommene Gelegenheit geboten, in denen, mochte es sich nun um gemeinschaftliche kritische Lektüre oder um die Besprechung speziellerer Arbeiten handeln, regelmäßig, wo es die Sache an die Hand gab, auf die innigen Beziehungen zwischen der durch gegenseitige Beobachtung und Ausgleichung festzustellenden Vortragsform und der Textgestaltung eingegangen wurde.

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

Entnommen den Prager Deutschen Studien (Bellman Verlag), Band 8, Prag 1908, S. 179 ff.

¹ Einen ersten vorläufigen Bericht über das neue Problem enthält meine Rede „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ (Leipziger Rektoratsprogramm 1901, wieder abgedruckt in Ostwalds Annalen der Naturphilosophie 1, 76 ff., und in Ilberg- Richters Neuen Jahrbüchern 1902, Abt. I, Bd. 9, 58 ff.). Einiges Weitere (namentlich auch über das Auftreten analoger Erscheinungen in der Prosa) habe ich in einem (ungedruckt gebliebenen) Vortrag auf der Hallischen Philologenversammlung vom Jahre 1903 hinzugefügt (s. Verhandlungen der 47. Phil.-Vers., Leipzig 1904, S. 33 f. [und jetzt oben])

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

Vorausgeschickt sei dabei die allgemeine Bemerkung, daß für jedes zu untersuchende Gebilde (einerlei ob Prosa oder Poesie) zunächst sozusagen sein besonderer Vortragsschlüssel zu suchen ist, und zwar durch scharfe und vergleichende Beobachtung der unwillkürlichen Reaktionen, die beim unbefangenen Lesen des Textes eintreten. Über die dabei anzuwendenden Methoden und besondern Vorsichtsmaßregeln im einzelnen zu reden, ist hier nicht der Ort: es muß einstweilen genügen, darauf hinzuweisen, daß die Resultate um so sicherer werden, je allseitiger man bei der Untersuchung verfährt. In erster Linie kommen dabei einerseits in Betracht das Rhythmische (einschließlich des Tempos und der Zeitaufteilung), andererseits Stimmlage, Stimmqualität und Melodieführung. Für das folgende wird, denke ich, eine Hervorhebung des Sinnfälligen von dem genügen, was ich als den „Vortragsschlüssel“ des Judithtextes betrachte.²

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

² Um einen solchen Schlüssel richtig fassen und beurteilen zu können, muß man freilich das vorgeschlagene Experiment auch wirklich durchführen, und dazu soviel guten Willen mitbringen, daß man sich erst einmal das Ganze nach den gegebenen Vorschriften laut vorträgt (und womöglich öfter als nur einmal), ehe man mit der (wie ich aus vielfältiger Erfahrung im mündlichen Verkehr weiß) sehr beliebten Negativformel: „Es geht auch anders“ einsetzt. Gewiß kann man die einzelne Zeile oder Stelle, namentlich wenn man sie aus ihrem Zusammenhang löst, oft anders lesen, als ich es unten vorschlage: entscheiden kann aber nur der Gesamtbefund. Überdies erfordert das Beobachten, sowohl was das (nicht mit kunstvoller oder gar pathetischer Deklamation zu verwechselnde) analysierende Lesen als was das Hören angeht, immerhin eine gewisse Technik, die nie ohne Geduld und Übung, manchmal auch nicht ohne eine ziemliche Dosis von Selbstüberwindung zu erlernen ist.

Ein herzogi hiz Holoferni,
der streit widir goti gerni

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

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

im *Lob Salomonis*, und daß sich diese Angaben beim hochdeutschen Leser in ihr Gegenteil verkehren, nach dem allgemeinen Gegensatz zwischen nieder- und hochdeutscher Intonation, auf den ich bereits wiederholt hingewiesen habe.³ Wir können danach die *Judith*, soweit aus den Eingangsversen ein Schluß zu ziehen ist, schon vorläufig im Groben als für den Niederdeutschen tiefstimmig, für den Hochdeutschen hochstimmig bezeichnen.

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

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

³ Zuerst in den *Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für R. Hildebrand*, Leipzig 1894, S. 12 Fußnote, dann auch in der oben erwähnten Rede S. 23 ff. Dort ist noch von einem Gegensatz zwischen nord-, mittel- und süddeutschem System der Intonation die Rede: ich glaube jetzt sagen zu können, daß es sich ursprünglich um den Gegensatz nur zweier Systeme handelt, die sich a potiori als das niederdeutsche und das hochdeutsche bezeichnen lassen. – Ich habe übrigens im folgenden die Angaben über die niederdeutsche Weise nur deswegen vorangestellt, weil ich selbst ihr folge und daher zuerst nach ihr analysiere.

dritten und vierten beginnt: das allgemeine Schema ist also für den Niederdeutschen etwa durch · · · · auszudrücken, für den Hochdeutschen durch · . · · (abgesehen natürlich von der Verschiedenheit der Tonlage, die sich hier nicht gut graphisch ausdrücken läßt).

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

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

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

7. Die übrigen Hebungen sind unter sich und im Verhältnis zu der eben erwähnten schweren Hebung gegen den Schluß des Verses hin auch dynamisch etwas abgestuft; aber doch nur wenig. Man nivelliert unwillkürlich, soweit es angeht, auch wo eine Hebung auf eine sprachlich mindertonige Silbe fällt (vgl. etwa des Kontrastes halber wieder den Vers *Ein hêrzogi hîz Holoferni* mit dem lebhaft abgestuften *einan küninc uuêiz ih* des *Ludwigsliedes*). Dazu fehlt wieder jede deutliche Spur dipodischer Bindung. Das läßt sich leicht auch durch einen Blick auf die sprachliche bzw. psychische Gliederung des Textes erhärten. Das „dipo-

disch“ (bzw. nach den fünf Typen) abgestufte *Ludwigslied* hat in jeder Zeile einen psychischen Bruch⁴, der an der betreffenden Stelle innerhalb gewisser Grenzen ein (rhetorisches) Pausieren gestattet; vgl. z. B. (∩ sei ein Bindungszeichen für den Vortrag):

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

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

Ein ∩ herzogi | hiz | Holoferni
 der ∩ streit | widir ∩ goti | gerni

(man versuche es zur Gegenprobe etwa einmal mit *Ein ∩ herzogi | hiz ∩ Holoferni*, || *der ∩ streit ∩ widir ∩ goti | gerni* || oder einer beliebigen andern zweiteiligen Kombination: jede wäre sinnwidrig, und würde überdies den oben beschriebenen Melodietypus gründlichst ruinieren). Ähnlich bei vierhebig stumpfen Versen mit letztem Iktus auf einer sprachlich schwächer betonten Silbe, wie *ein heri | michil undi | vreissam* 1,2, *ich gisihi | ein wib | lussam* 7,3, oder *da bisazzir | eini burc du heizzit | Bathania*: || *da slugin | du sconi | Juditha* 2,7 f. Bei stumpfem Ausgang und letzter Hebung auf volltoniger Silbe steigert sich die Zahl der Brüche sogar gewöhnlich auf drei, vgl. z. B. *er hiz | di alliri | wirsistin | man* 1,3, *do sazzir | drurnbi, | daz is | war* || *mer | danni | ein | jar* 3,1 ff., *nu | giwinnit uns | eini | vrist*, || *so lanc | so undir | drin tagin | ist* 5,3 f. usw.⁵ Hat man einmal diese Mehrzahl der Brüche (zwei oder drei) an den vielen eindeutigen Versen als ein wesentliches Element des Versbaues der *Judith* empfinden gelernt, so wird sie einem sehr bald auch aus den Versen entgegenspringen, wo man sonst schematisch allenfalls an

⁴ Über diesen Begriff s. meine *Metr. Studien* (= Abh. der k. Sachs. Ges. d. Wiss. XXIII, 1), S. 49, § 33; (ähnlich vorher *Phonetik* § 599); über genau analoge Erscheinungen in der Musik H. Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin und Stuttgart [1900] S. 41 f. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. VIII f. 13 ff.

⁵ Daß diese Brüche mit den schematischen Fußgrenzen nichts zu tun haben, ist wohl selbstverständlich: sie können mit ihnen zusammenfallen, brauchen es aber nicht. Vgl. dazu meine *Phonetik* § 621. 623. 633—635.

eine bloße Zweiteilung denken könnte (dafern man nämlich wiederum die bei dieser Aufteilung unvermeidlichen Störungen der Melodie ignorieren wollte). Man wird dann also z. B. 2,1 im Zusammenhange nicht dipodisch-zweiteilig *Olofèrni* | *dò giwán* zu lesen geneigt sein, sondern (getragener, feierlicher) als *Ólo-fèrni* | *dó* | *giwán*, ebenso 2,4 *der héidin* | *mánic* | *túsùnt*, 2,6 *dúrch du* | *gótis* | *lástir*, 11,3 *do* || *gi su* | *vállin* | *án diz* | *grás*, || *su bétti* | *áls<e>* | *ir<i>* | *was* usw.

8. Sieht man etwas schärfer zu, so wird man leicht noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen den „Brüchen“ im *Ludwigslied* und in der *Judith* herausfinden. Beim *Ludwigslied* kann man an den bezeichneten Stellen eine rhetorische („tote“) Pause machen, ohne den Sinn zu stören, aber man wird es doch im zusammenhängenden Vortrag tatsächlich nicht leicht tun, weil man unwillkürlich auch über die Bruchstellen hinweg weitergerissen wird: man wird vor der Bruchstelle vielleicht etwas aushalten oder überdehnen, um den Einschnitt zu markieren, aber jedenfalls die ganze Fußzeit lautend ausfüllen, gewissermaßen also die ganze Halbzeile legato sprechen. Dem gegenüber sind die „Brüche“ in der *Judith* so deutlich, daß man, wenn auch nicht überall, so doch an sehr vielen Stellen mit der Stimme bzw. der Expiration wirklich absetzen, also wirklich pausieren muß, will man den Vers nicht ganz verzerren und doch einigermaßen im Rhythmus bleiben.⁶ In der zweiten Zeile steht z. B. dem zweiten Fuß *streit widir* als dritter Fuß bloßes *goti* gegenüber, und das kann man, ohne der Sprache Gewalt anzutun, sicherlich nicht auf das Zeitmaß jenes *streit widir* überdehnen: die fehlende Zeit aber wird eben durch jene (nicht mehr „toten“, sondern nun „rhythmischen“) Pausen⁷ eingebracht. Der Vortragstypus hat also ausgesprochenen Staccato-charakter.

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

So lange der deutsche Reimvers noch gesungen wird, entfallen auf den einfachen Fuß bei dem vorauszusetzenden geraden (4/4)Takt vier

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

⁷ Über diesen Unterschied von toten und rhythmischen Pausen s. F. Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907, S.176

Moren oder χρόνοι πρώτοι, auf die Einzelsilbe des zweisilbigen Fußes also im Gesang im Durchschnitt zwei Moren. Das ist aber ohne Zweifel mehr an Zeit, als bei gewöhnlichem Sprechtempo der einzelnen Silbe oder dem Silbenpaar zugemessen zu werden pflegt. Man muß also schon beim zweisilbigen, noch mehr aber bei dem nur einsilbigen Fuß im Gesang dem Sprechvortrag gegenüber etwas dehnen. Der Sprechgewohnheit aber ist eine solche Überdehnung zuwider, und darum geht die Entwicklung des vom Gesang abgelösten Sprechverses darauf hinaus, durch ein andere Art von Versfüllung wieder mehr die natürlichen Quantitäten der Sprechsilben (bzw. der Gruppen von solchen) zur Geltung zu bringen. Wo dies Ziel erreicht ist, hat also der zweisilbige Normalfuß nicht mehr das gesteigerte Zeitmaß von | ˘ – | (= | ♩ ♩ |, den χρόνος πρώτος als ♩ gerechnet), sondern nur noch das Durchschnittsmaß von | x x |, d. h. der Zeit, die man, kurz und lang in eins gerechnet, bei normalem Redetempo durchschnittlich für zwei gewöhnliche Sprechsilben braucht. Kommen in einem Gedicht dieser Art einmal Füße von mehr als zwei Silben vor, so muß das Sprechtempo an dieser Stelle beschleunigt werden, damit die drei Silben (um mehr handelt es sich ja nur ausnahmsweise) nicht mehr Zeit verbrauchen als sonst im Durchschnitt auf zwei Silben entfällt (vgl. dazu *Metr. Studien* 1).

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

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

Nach solchen Mustern kann man aber die Verse der *Judith* nicht lesen, ohne ins Grotteske zu verfallen. Für sie muß man vielmehr, wenn man sie überhaupt deklamieren will, eine viel schwerere Gangart wählen, d. h. die Fußzeit von vorn herein größer nehmen als beim gewöhnlichen Redetempo, und sie so dem spondeischen (viermorigen) Gesangsmaß | ˘ – |⁸ mindestens annähern. Verse dieser Art sind aber sicherlich unter dem Einfluß einer vorgestellten gesteigerten Fußzeit des Maßes | ˘ – |

⁸ Man wolle beachten, daß es sich hier um die Fußzeit als Ganzes, nicht etwa um ihre Aufteilung auf Hebung und Senkung handelt: die letztere ist frei, nicht an das Schema 2 : 2 oder 1 : 1 usw. gebunden.

entstanden (ob sie für den Gesang oder den Sprechvortrag bestimmt waren, ist für unsern Zweck gleichgültig), und darum kann man bei ihnen *cum grano salis* auch wohl direkt von „spondaisierenden“ Versen reden.

11. Für diese Versgattung ist nun zweierlei charakteristisch. Einmal können bei dem größeren Ausmaß der Fußzeit mehrsilbige Füße viel leichter im Rahmen des Verses untergebracht werden als in den Versen der leichteren Gangart. Selbst bei viersilbigen Füßen entfällt ja nach dem Gesagten auf jede Einzelsilbe immer noch annähernd die Zeit eines $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$. Es liegt also von dieser Seite her bei unserem Gedicht auch gar kein Anlaß vor, an Versen wie 2,2 *ein* || *heri* | *michil undi* | *vreis-* | *sam*, 2,7 *da bi-* || *sazzir eine* | *burch du heizzit* | *Bathani-* | *a*, 5,6 *losi* | *uzzir dirri* | *no-* | *ti*, 6, 8 *undir di* | *heidinisch* | *meni-* | *gi*, 9,4 *daz du*, || *kuninc, mich zi* | *wibi* | *nemin* | *solt* usw. (1,5. 6. 2,5. 7,8. 8,1. 12,1. 2. 8) irgendwie herumzukorrigieren⁹: im Gegenteil, jede Verkürzung der viersilbigen Füße würde wieder die Versmelodie stören.

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

⁹ Daß im Gegenteil in 6, 7 zu *uzzir der<i>*, in 11, 7 *daz ich dis<i>* zu ergänzen ist, ist unten in Nr. 28 zu 1, 8 und 11, 7 ausgeführt. — Man beachte bei der ganzen Frage, daß alle die vier silbigen Füße unseres Gedichtes die natürliche Akzentstellung $x \acute{x} x \acute{x}$ haben, die dem rhythmischen Schema des 4/4-Taktes (mit rhythmischem Nebenton auf dem dritten Viertel) genau entspricht. — Fünfsilbige Füße sind allerdings bei einem noch so scharf am Takt hangenden Text praktisch ausgeschlossen, daher war in 1, 8 *iri*, in 3, 4 *deri* zu *ir* und *der* zu *reduzieren*. Das Nähere darüber s. in Nr. 28 zu 1, 8; ebenda auch über den zu korrigierenden Vers 5, 8.

verkürzt, daß nach *streit* für die (hier durch | bezeichnete) rhythmische Pause Raum wird. Hinter einem viersilbigen Fuß kann dagegen nur eine tote Pause eintreten.

13. Die im Vorstehenden beschriebene Art der Versbildung geht nun aber – und hier kann endlich die Kritik einsetzen – nicht durch den ganzen überlieferten Text der *Judith* durch. Zwar begegnen in jeder Strophe (außer 4a) Zeilengruppen dieser Bildungsart, in vielen Strophen stehen aber daneben Zeilengruppen, die einen ganz andern Typus aufweisen. Rein sind (bei geringfügiger Nachhilfe an wenigen Stellen, worüber unten Genaueres) nur die vier 8-zeiligen Strophen 2-4 und 11, sowie die nur 4-zeilige Strophe 8, hinter der augenscheinlich ein Textverlust eingetreten ist. Wo aber die Zeilenzahl einer Strophe über 8 hinausgeht, da macht sich jedesmal auch ein fremder Typus bemerkbar, ebenso in der ganzen achtzeiligen Strophe 4a, die ihrerseits inhaltlich untrennbar mit dem Eingang der in der Überlieferung 10-zeiligen Strophe 5 zusammenhängt. In den meisten Fällen läßt sich außerdem das in rhythmisch-melodischer Beziehung Fremdartige ohne alle Störung des Zusammenhangs derart glatt ausscheiden, daß wieder 8-zeilige Strophen übrig bleiben. Ich schließe daraus, daß unser Gedicht ursprünglich in regelmäßigen achtzeiligen Strophen abgefaßt war, und daß die wiederholten Sprengungen dieses Rahmens auf nachträglicher Interpolation beruhen.

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

1.

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

a	[<i>dáz si wàrin nídic</i>	A
b	<i>undi nímìnni gnádich.</i>]	A

5	daz niman uzzir iri mundi nichéini gûti ◌ rédi vúndi, noch †gûti antwurti, <ni>wari mit ir scarphin swerti.	
c	[wázzir ùndi vúr<i>	A
d	máchin vili tíuri.	A
α	[undi sich swer dir ebreschin icht kan,	–
β	das iri nibilibi lebindic niman.]	–
e	das wàs dir árgisti líb:	B
f	sit slüg in Júdith ein wib.]	B ¹⁰

2.

1	Oloferni do giwan ein heri michil undi vreissam. <er giwan> an der selbin stunt der heidin manic tusunt.
5	er réit vérrí hini ◌ wéstir durch du gotis lastir. da bisázzir eine búrch du hezzit Báthaniá: da slugin du schoni Juditha. ¹¹

3.

1	Do sazzer drumbi, daz is war, mer danni ein jar, daz ér mit sínin knéchtin alli tági zi der búrc gi véchtin.
5	di d<a>rinni warin, des hungiris nach irchamin: di darvori sazzin, di spisi gari gazzin. ¹²

¹⁰ 4 lernin 5 daz niman] noch 6 nicheini] niman rach heini 7 noch] niheini; lies noch einic antwurti? 8 wari mid iri* c un d diuri* β inbilibin

¹¹ 1 Do gi wan olofemi 4 thuisint 7 bi sazzit || hezzit

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

4.

1 Do sprach Olofern<i>
 (di burc habit er gemi):
 „nu hat mich michil wundir
 (daz habitich gerni irvundin),
 5 an wen disi burgari
 sich helphi virsahin,
 odir wer in helphi dingi:
 si sint nách an dem éndi.“¹³

[4^a.]

- | | | |
|---|---|-----|
| a | <i>[Do spràch der búrcgràvi</i> | C |
| b | <i>„swígint, 'Olofèrni</i> | A |
| c | <i>wír gilùbin àn den Críst,</i> | E |
| d | <i>der [dir] gischúf álliz dàz dir ist,</i> | (D) |
| e | <i>dèr dir hiz wérdin</i> | (C) |
| f | <i>den himil jòch di érdin</i> | A |
| g | <i>sín ist àl der értrinc</i> | A |
| h | <i>dinu ábgot sint ein trúgidinc!</i> ¹⁴ | A |

5.

- | | | |
|---|--|-----|
| a | <i>Dó sprach àbir éinir</i> | A |
| b | <i>der sèlben búrgàri:</i> | C |
| c | <i>„nu giwín uns éini vríst, biscof[~]</i>
<i>Bébilin,</i> | (A) |
| d | <i>ob iz ùwiri gnádi mègin sín :]</i> | (B) |

1

 „nu giwínnit uns éini vríst,
 so lanc so undir drin tagin ist,
 5 ob uns gót dúrch sini gúti
 lósi úzzi<r> dirri nóti.
 ni lóser uns nícht dánni,
 hi dingi swér so dir wélli!“¹⁵

¹³ 5 f. burgeri iehin odir ani wen si sich h. uir | sehín
¹⁴ d dir fehlt Drei Jüngl. 6, 4 h davor kuninc nabuchodo- nosor || drugi dinc
¹⁵ 3 nu] ir; vgl. c 5 unsich* 7 nu || unsich* 8 hi] in dirri burc

6.

- 1 Do gitet du guti Judith<i>,
 du zi góti wól<i> dígiti.
 a [sw hízzir máchìn ein bát: B
 b ziwári sàg<in> ìch u dáz.] E
 su was diz allir<i> schonis<ti> wib:
 <[su zírta wóli> den ír<[i> líb.
 c [su ùnd <ir wib Ávi C
 d di gíngin wól> zi wári] A
- 5

 <undi gínc> úzzir der<i> búrgi
 úndir di héidinischi ménigi.¹⁶

7.

- 1 Do sprach Oloferni
 (di burc habit er gerni):
 „ich gisihi ein wib lussam
 dort ingegin mir gan:
 a [mír ni wérdi daz schòni wib, B
 b ìch virlúsi den lib.] B
- 5 <nu dar>, kamirari:
 ir machit mirz bi<gahin>,
 daz ich giniti minis libis
 insamint demo sconin wibi!¹⁷

8.

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

¹⁸

¹⁶ 1 gi ded 2 wol* b sagichuv 3 so || dizallic schonis; vgl. 1, 3 4 ir* c undi 7 der*
¹⁷ 5. 6 in der Hs. vor 3: die Umstellung und Ergänzung nach Scherer
¹⁸ 1 Di* 2 dar 4 drugin*

9.

- 1 Do sprach du guti Judith<i>,
du zi góti wóli dígiti:
“nu daz also wesin sol
daz du, kúninc, mich zi wíbi némin sólt,
a [*wirt du brútlouft gitán,* B
b [*iz vrèiskint wib úndi mán.*] B
- 5 nú heiz trágin zisámíni
di spisi also manigi.”
dó sprach Óloférni:
“vrouwi, daz tun ich gerni.”¹⁹

10.

- 1 Do hiz min tragin zisamini
di spisi also manigi.
a [*† mit alli di spisi || dú in dèmo héro
wàs:*
b [*zi wári sàgin ich u dáz.*] E
- do schancti du gúti Judith<i>,
du zi góti wóli dígiti,
c [*su úndi iri wíb Ávi,* C
d [*di schánctin wòl zi wári:* A
e [*der zénti sàz úffin der bānc,* (E)
f [*der hètti den wín àn dir hánt.*] B
- 5 do tranc Holoferni
(di burc [di] habit er gerni):
durch des wibis x
er wart des winis mudi.²⁰

11.

- 1 Den kuni<n>c truc min slaffin.
Judith du stalim daz waffin.
do gi su vallin an diz graz,
su bétti áls<e> ír<[i]> wás:
5 „nu hilf mir, álwáltintir gót,
der mir zi lebini gebot,

¹⁹ b un 5 dragin zasamini* 8 urouy || dun 10,

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

dáz ich dis<i> ármin gilóubigin
irlosi von den heidinin!²¹

12.

	a	[Dò irbármòtiz dóch	B
	b	den alwáltintin gót.]	B
1		Do santer ein engil voni himili, † der kuntiz deri vrouwin hi nidini: “nu stant uf, du gúti Judith<i>, du zi góti wóli digiti,	
5		unde géinc dir zi démo gízélti,	
	c	[<i>da daz swért s-i gibórgin.</i>	A
	d	<i>du hèiz din wib Ávin</i>	C
	e	<i>vùr daz bétti gáhin,</i>	
	f	<i>òb er úf wélli,</i>	C
	g	<i>daz su in éltewàz † avélli.</i>	C
	h	<i>du zúbiz wiglìchi</i>	D
	i	<i>und slá vrábillìchi]</i>	D
		undi sla Holoferni daz houbit von dem buchi	
	k	[<i>dù la lígin den sàtin búch:</i>	B
	l	<i>daz hóubit stòz in òinin slúch]</i>	E
		undi génc wídir zi der búrgi! ²²	
	m	[<i>dir gibútít gót von hímili</i>	A
	n	<i>daz du irlosis di israhelischin menigi.</i> “]	– ²²

15. Zur Fassung dieses Textes zunächst noch einige Zwischenbemerkungen.

a) Da ich die Heimat des Gedichtes nicht näher zu bestimmen vermag, habe ich dem Text im Ganzen das überlieferte orthographische Gewand belassen, insonderheit auch die *i* für geschwächtes *e* beibehalten. Diese *i*

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

²² 1 eingil 2 lies der gibot ? g daz su meddewaz h wiblich i un slabranihichi. 6 du sla 1 ginin stuchin 8 in der hurgi m voni

mögen ja im allgemeinen bei den Texten unserer Zeit auch nur orthographische Bedeutung haben: hier bei der *Judith* können sie aber dem Leser doch auch einen orthoepischen Wink geben. Wollte man nämlich die geschwächten Vokale mit dem dumpfen (stark gemurmelten) Klang unserer nhd. unbetonten *e* sprechen, wie er in Mittel- und Norddeutschland üblich ist, so würden die Melodiekurven vielfach in ihrer Reinheit gestört. Man muß vielmehr einen helleren (ungemurmelten) Vokal sprechen, etwa gleich dem oberdeutschen geschlossenen *e* gewisser Endsilben, wenn man nicht geradezu bei dem *i* bleiben will.

b) In einem Punkte aber war sicherlich zu korrigieren. Die Hs. setzt bekanntlich für germ. *d* ziemlich regellos *d* und *t* durcheinander, und es fragt sich, welche Form dem Dichter zukommt. Diese Frage kann mit Hilfe einer Beobachtung beantwortet werden, die mir F. Saran gelegentlich einer Besprechung über Metrik und Mundart des *Annoliedes* mitgeteilt hat und auf die ich mit seiner Erlaubnis hier Bezug nehmen darf: der Beobachtung nämlich, daß nachfolgende stimmhafte Media die Tonhöhe des vorhergehenden Vokals drückt, während nachfolgende Tenuis sie hebt. Das Gleiche gilt aber, wie ich ergänzend hinzufügen kann, auch von der Einwirkung vorausgehender Laute, und ebenso für beide Stellungen von der Einwirkung aller stimmhaften Laute im Gegensatz zu der der stimmlosen.²³ Dieser Einfluß ist so stark, daß die Glätte der Versmelodien überall empfindlich gestört wird, wenn man statt der von einem Dichter gewollten Media eine Tenuis spricht, und umgekehrt (bzw. ähnlich in den übrigen Fällen). Für deutsche Texte des Mittelalters kommt dabei aus naheliegenden Gründen fast nur die Frage nach ihrer Stellung zur Verschiebung des germ. *d* in Betracht:²⁴ aber gerade diese ist ja für Lokalisierungsfragen auch von besonderer Wichtigkeit.²⁵ Speziell in unserem Falle kann es nun keinem Zweifel unterliegen, daß der Dichter der *Judith* im Anlaut sowie nach Vokalen und *r* überall *t* gesprochen hat. Darum habe ich 1,8. 3,3 *mit*, 3,4 *tagi*, 6,1 *gitet*, 8,4 *trugin*, 9,5. 10,1 *tragin*, 9,8 *tun*, 10,5 *tranc*, 11,1 *truc* geschrieben

²³ Über die Einwirkung von Konsonanten auf die Tonhöhe überhaupt vgl. meine Phonetik § 665; der oben angezogene Fall gehört unter das, was ich ebenda § 254 über Verallgemeinerung von Spannungsverhältnissen ausgeführt habe, nur daß es sich hier speziell um Übertragung bei Lautkontakten handelt.

²⁴ Die auslautenden *b* in *lib*, *wib* usw. habe ich belassen, weil man sie beim Lesen doch unwillkürlich stimmlos spricht, so daß sie nicht weiter stören.

²⁵ Da es sich hier um sog. mechanische Beeinflussungen der Tonhöhe handelt, gehen hier nieder- und hochdeutsche Intonation zusammen: die sonst übliche Umlegung findet also nicht statt (vgl. Phonetik § 665).

(desgl. in interpolierten Stellen 1, d *tiuri*, 4a, h *trugidinc*, 12, g *ettewaz*) entsprechend dem hsl. überlieferten 1,2 *streit*, 1,2. 6,1. 9,2. 12,4 *goti*, 1,4 *siti*, 1,6. 7. 9,1. 10,3. 12,3 *gūti*, 1,7 *antwrti*, 1,8 *suerti* usw. Denn unzweifelhaft wird die Tonhöhe der betreffenden Wörter oder Silben bei einer Aussprache mit stimmhafter Media viel zu sehr nach unten gedrückt.²⁶ – Rheinfränkische Herkunft ist damit für die *Judith* wohl ausgeschlossen.

c) In anderer Beziehung habe ich mich viel enger an die Hs. anschließen müssen, als das z. B. in Müllenhoff und Scherers Denkmälern geschehen ist. Dort ist der Text durch Scherer ziemlich stark zusammengeschnitten, um ihn einigermaßen unter die Regeln der mhd. Metrik klassischer Zeit bringen zu können. Ich muß demgegenüber ausdrücklich betonen, daß die Rücksicht auf die Melodie und die übrigen oben behandelten Charakteristika des Verses alle diese Änderungen Scherers bis auf verschwindende kleine Ausnahmen direkt verbietet. – Auch bezüglich der Betonung muß ich öfter von den Denkmälern abweichen: Ansätze wie *dër streit* || *widir góti gérni* 1,2, *èr reit* || *vèrri híni wéstir* 2,5, (*mír ni* || *wérðt daz schóni wíb* 7, a), *dò sant* || *ér ein éingil voni himili* 12,1 (*dër kunt* || *iz der vrówin hi nidini* 12,2) mit zweisilbigem Auftakt (und z. T. schwebender Betonung) sind z. B. aus den angeführten Gründen ganz unmöglich. Um keinen Zweifel zu lassen, habe ich daher an Stellen, die an sich vielleicht eine verschiedene Auffassung gestatten, durch Akzente angedeutet, wie meiner Ansicht nach zu betonen ist. Über den Wortlaut einzelner Stellen s. unten Nr. 26 und 28.

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

17. Schon die Tonlage (vgl. Nr. 1) ist ein wenig verschieden, d. h. B liegt für den niederdeutschen Leser etwas höher, für den hochdeutschen etwas tiefer als A. Zur Kontrolle für die Tonsprünge von A zu B und

²⁶ Umsetzung von d in t und umgekehrt (gegen den Gebrauch des Autors) gibt beim Lesen oft sehr drastische Resultate. Man lese sich z. B. einmal eine beliebige Heliandpartie mit hochdeutschem Konsonantismus (oder eventuell auch nur mit t für d) vor: man wird da finden, daß die gesamte Melodie in die Brüche geht. Ebenso verlangt aber z. B. auch das Hildebrandslied gebieterisch die überlieferten hochdeutschen t: ein neuer Beweis für dessen ursprünglich hochdeutsche [lies: „gemischte“] Form.

umgekehrt empfiehlt es sich besonders, die Strophen 4,4a und 5 nacheinander zu lesen, da es sich dort auf beiden Seiten um größere und geschlossener Textmassen handelt.

18. Vielleicht noch deutlicher ist der Gegensatz bezüglich der Schlußkadenzen (Nr. 2). Sie sind in B für den Niederdeutschen steigend, für den Hochdeutschen fallend. Vgl. z. B. für stumpfen Ausgang (nach niederdeutscher Intonation) *wi.rt du bru.tlou.ft gita.n*, || *iz vrei.skint wi.b u.ndi ma.n* 8, ab, oder *si.n ist a.l der e.rtri.nc*, || *dinu a.bgot si.nt ein tru.gidi.nc* 4a, gh, oder für klingenden *da.z si wa.rin ni.di.c* || *undi ni.mi.nne gna.di.ch* 1, ab. Ohne Rücksicht auf die Kadenz kann man auch sagen: bei A liegen (immer nach dem niederdeutschen System gerechnet) die Schlußsilben der Verse regelmäßig unter, bei B regelmäßig über dem allgemeinen Niveau ihrer Zeilen. – Über die Tonverhältnisse des Verseingangs s. nachher Nr. 22. – Die Tonschritte sind im allgemeinen bei B größer als bei A (Nr. 5).

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

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

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

aus; s. dazu noch unten Nr. 27); wegen ganz anomaler Füllung sind sodann zwei weitere Ausnahmverse, nämlich 1, αβ, einer dritten Hand zuzuweisen: sie sind formell ganz stümperhaft gebildet, inhaltlich sonderbar, und stören an ihrer Stelle den Zusammenhang. – V. 10, a ist augenscheinlich verderbt.

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

22. Mit den dynamischen Typenformen hängen aber weiterhin wieder die Melodieformen im einzelnen zusammen, namentlich was den Verseingang betrifft. Hier beginnen B (Grundform $x _ x _ | x _ x _$) und C (Grundform $x _ _ x _ | _ x _$) mit einem dynamisch ansteigenden Ast, und dem geht (nach der niederdeutschen Intonation) ein Aufsteigen der Tonhöhe von erster zu zweiter Hebung parallel; vgl. etwa für B *dò. irbá·r- | môtiz dóch || dè.n alwá·l- | tintin got* 12, ab, für C *dè.r dir hí·z | werdín* 4a, e. Hier liegt also, wie in A (oben Nr. 3) die erste Hebung relativ tief (doch bleibt auch hier der Unterschied des allgemeinen Tonniveaus, oben Nr. 17, bestehen), und das drückt durch den Kontrast (oben Nr. 4) den etwaigen Auftakt in die Höhe (vgl. etwa für B *da·z || wà.s der a·r- | gisti lib* 1, e, für C *do· || sprà.ch der bú·rc- | gravi* 4a, a). Aber bei A (Grundform $_ x _ x | _ x _$) und E (Grundform $_ x _ _ x _ | _$) kehrt sich, wie die Dynamik, so auch die Tonführung völlig um, d. h. hier liegt die erste Hebung hoch, die zweite tiefer, und der Auftakt tiefer als die erste Hebung, Vgl. z. B. für A *wá·zzir ù.ndi | vuri || má·chin vì.li | tiuri* 1, cd, *swí·gint, Ó.lo- | ferni* 4a, b, mit Auftakt *de.n || hí·mil jò.ch·di | érdin* 4a, f; für E *wí·r gi·lòu.bin a.n den | Cri·st* 4a, c, mit Auftakt *zi.- || wá·ri sà.gin ì.ch·u | da·z* 6, b. 10, b. Diesem letzteren Typus schließt sich dann auch D $_ x | _ x _ _ x _$ an, vgl. *du. || zú·hiz | wí·glichi || u.nd || slá· | vrá·billichi* 12, hi.

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

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

In A zähle ich auf 88 Verszeilen 26mal die Fußform \acute{xx} (1, 1[2]. 2. 3[2]. 2, 8. 3, 6. 4, 1. 5. 5, 3. 4. 5. 8. 6, 3[2]. 8. 8, 2. 4 [2]. 9, 8. 10, 3. 11, 7. 12, 1. 2. 5), 12mal die Fußform \acute{xx} (2, 7. 4, 2. 4. 6, 4. 7, 2. 3. 9, 5. 10, 1. 6. 11, 2[2]. 12, 5), ferner (ohne 12,2) 11 mal \acute{xxx} (1,5. 6. 8. 2,2. 5. 7 [2]. 5, 6. 6, 8. 11, 7. 12, 1) und 5 mal \acute{xxx} (3, 4. 7, 8. 8, 1. 9, 4. 12, 8), zusammen also 38 dreisilbige und 16 viersilbige (im ganzen 54 mehr als zweisilbige) Füße, und die Belege ziehen sich gleichmäßig durch den ganzen Text hindurch. In B sind dagegen auch längere Strecken ganz frei davon, und anderes ist mindestens zweifelhaft. In 10, c verlangt die Melodie die Kürzung *su und[i] ir[i] wib Avi*, und auch *der zenti saz uffin der banc* 10, e entspricht nicht der sonstigen Glätte des Rhythmus von B (lies *uß*). Dann bleiben: a) aus dem Bereich der sonst normal (d. h. hier nach dem Typenschema) gebildeten Verse drei ganz leichte Fälle zweisilbiger Senkung: *mir ni wérdi daz schoni wib* 7, a, *der hetti den win an dir hant* 10, f und *du la ligin den satin buch* 12, k; – b) drei überhaupt stark abweichend gebaute Verse: *nu giwin uns eini vrist, biscof Bébiltin*, || *ob iz iwiri gnádi mègin sín* 5, cd (die Typenform ist undeutlich) und der schon oben Nr.20 besprochene Schlußvers *daz du irlosis | di israhelischen | menigi* 12, n, der uns sogar einen fünfsilbigen Fuß beschert (dazu vgl. Nr. 11, Fußnote), aber eben als Schlußvers

vielleicht einer besonderen Beurteilung unterliegt (Nr. 20). Das legt dann wieder die Vermutung nahe, daß wenigstens die Verse 5, cd nicht von zweiter, sondern (wie 1, αβ, s. oben Nr. 20) erst von dritter Hand stammen oder doch überarbeitet sind. Rechnet man aber selbst alles zusammen (doch ohne 10, c [s. unten Nr. 28 zur Stelle] und 1, αβ, die man sicher nicht einbeziehen darf), so kommen für B auf 45 Verszeilen doch nur 8 Belege für mehr als einsilbige Senkung heraus. Auf je 100 Verszeilen würden also bei A ca. 65 bis 66 solcher Senkungen zu erwarten sein, für B höchstens ca. 18, für die sonst glatten Typenverse von B aber, die man allein mit Sicherheit der zweiten Hand zuschreiben kann, gar nur ca. 7. Hier tritt also ein Häufigkeitsverhältnis von annähernd 9:1 zutage.

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

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

a) Bei Str. 12 kann sich ja das *kuntiz* von Z. 2 nur auf den Inhalt der beiden vorgeschobenen Zeilen zurückbeziehen, also ist mindestens das Pronomen zu tilgen. Aber auch das Verbum *kunden* ist an dieser Stelle verdächtig: dem Sinne nach, und weil es melodisch falsch liegt. Möglicherweise verrät sich der Interpolator noch durch 12, m, insofern ihm das *gibutit* durch ein ursprünglich in Z. 2 stehendes *gibot* suggeriert worden sein könnte. Rhythmisch-melodisch kämen mit einem solchen

gibot die beiden Zeilen 1 und 2 in Ordnung. Daß damit aber zugleich schon die Intaktheit ihres ganzen Textes gewährleistet würde, kann man natürlich nicht behaupten. Das einfache *er* statt *got* in 12,1 bleibt immer auffallend. Ich halte es also für wahrscheinlich, daß der Überarbeiter noch mehr geändert hat.

b) Ganz übel ist der Text von 1,5–7 verderbt: wie weit durch die Schuld des Bearbeiters, kann man nicht wissen, und was ich in den Text gesetzt habe, will auch nur ein Notbehelf sein. Sicher scheint mir, daß das *noch* von Z. 5 dem Bearbeiter angehört, der es für ursprüngliches *daz* einsetzte, um seine Zeilen 1, ab mit 3 zu verbinden. Des weiteren halte ich die in den Denkmälern gegebene Fassung des Textes für unrichtig, denn „daß aus ihrem Munde keine Rede eine gute Antwort bekäme, außer mit ihrem scharfen Schwerte“ ist ein ganz schiefer Gedanke: eine „Schwertantwort“ auf eine Anrede ist weder eine „gute“ Antwort, noch geht sie aus dem „Munde“ hervor. Man wird also doch das gestrichene *niman* als Subjekt beizubehalten, aber nach Z. 1 hinaufzuschieben haben. Der Sinn wäre dann, „daß niemand aus ihrem Munde ein gutes Wort zu hören bekäme“.²⁷ Dabei wären die Leute vermutlich als selbstredend gedacht, und die Fortsetzung könnte dann gewesen sein „und daß niemand (sc. wenn er sie anredete) eine andere Antwort erhielte als mit dem Schwerte“. Dann wäre wenigstens der Zusammenhang von Z. 8 mit den Worten *uzzir iri mundi* 5 etwas gelockert. Aber *güti antwurti* 7 bliebe auch dann wohl unmöglich. Ich habe daher daran gedacht, *güti* könnte aus Z. 6 irrig wiederholt, und das voranstehende *nibeini* aus *noch einic* verderbt sein.

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

d) Bei Str. 6 hat den Bearbeiter sichtlich das Bestreben geleitet, *das wib Avi* (stets so, 6, c. 10, c. 12, d) anzubringen, das ihm wohl besonders am Herzen lag. Auch in Str. 10, cd muß sie ihm wieder den Wein

²⁷ Vgl. *iren vindet nu decheinen wis decheine geinrede an mir Parz. 255,28 (Mhd. Wb. 3, 318b)*. Das etwas befremdliche *uzzir* ist immerhin zu verstehen.

schenken helfen, und in Str. 12, dff. die *Judith* bei dem Mordakt unterstützen. A weiß oder sagt dagegen von ihr nichts. – Man beachte übrigens die wörtliche Übereinstimmung von 6, b mit 10, b und von 6, c mit 10, c, und daß die beiden Zeilen innerhalb B jedesmal zusammenstehen.

27. Stofflich hat B außer dem beregten *wib Avi* nichts Wesentliches zu A hinzugebracht. Auf Kenntnis der biblischen Erzählung weist außerdem auch noch 6, ab hin (*et lavit corpus suum* Jud. 10,3), desgleichen cd. (vgl. Jud. 7,9 ff.), und vielleicht 1, b (vgl. Jud. 6: Steinmeyer, Denkm. 23,237). Daß auch die Einfügung von Str. 4a etwa durch die Erinnerung an *unum deum coeli coluerunt* Jud. 5,9 bzw. *deus coeli defensor eorum est* 6,13 (vgl. auch 6,2) veranlaßt sei, wird sich dagegen nicht so bestimmt sagen lassen. Möglich ist es immerhin, ja vielleicht nicht einmal unwahrscheinlich. Der Entscheid wird wesentlich davon abhängen, wie man das Verhältnis der Str. 4a zu den entsprechenden Versen der *Drei Jünglinge im Feuerofen* (Denkm. 6, 3–8) beurteilt. Denn diese Verse gehören meines Erachtens auch nicht zum ursprünglichen Bestand des letzteren Gedichtes. Auch dieses ist nämlich, gleich der *Judith*, stark überarbeitet, und unter den Zusätzen, die ich ausscheide, begegnet genau derselbe dipodisch abstufende Typus wie in der *Judith* (vgl. dazu außerdem noch, was Nr. 20 über den Schlußvers bemerkt ist). Ich halte es also für möglich, daß sich ein und derselbe Interpolator an beiden Gedichten versucht hat (wie z. B. das auch bei Recht und Hochzeit meiner Meinung nach der Fall ist), ich bin aber noch nicht zum Abschluß der Untersuchung gekommen. Die Ausscheidung des Unechten ist bei den *Drei Jünglingen* viel schwieriger. Nur das scheint mir auch aus den melodischen Verhältnissen hervorzugehen, daß der Grundstock des Textes der *Drei Jünglinge* nicht vom Dichter der *Judith* herrührt. Das Rhythmische ist zwar ähnlich (wie denn dieser rhythmische Typus überhaupt ziemlich verbreitet ist), aber die Versmelodie ist eine ganz andere. Während in der *Judith* die Melodiekurve (nach niederdeutscher Intonation) in der zweiten Hebung ihren Höhepunkt erreicht, und von da nach dem Ende zu stetig absinkt, fällt die Melodie in den *Drei Jünglingen* von der ersten zur zweiten Hebung und steigt dann wieder in die Höhe.

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

1,1. Nur *herzogi*, nicht das dafür vorgeschlagene *kuninc*, paßt in die Melodie (*kuninc* liegt für den Niederdeutschen zu hoch). – In 3 darf

weder *wirsistin* mit Scherer zu *wirstin* gekürzt, noch man mit Kraus, Zs. f. d. öst Gymn. 1894, 139 gestrichen werden. – Über 5ff. s. oben Nr. 26, c. – Der Vers 6 *ni-| cheini gūti | redi | vundi* ist wohl etwas hart, sieht aber auf dem Papier schlimmer aus als er beim Vortrag ist. Das Adjektivum steht proklitisch zu seinem Substantiv, mit dem es gewissermaßen einen Begriff bildet (auch wir betonen ja noch *einem kein gutes Wort gönnen*). Dadurch wird der Tonwert des Adjektivs so herabgedrückt, daß es ganz gut in die zweite Hälfte eines viersilbigen Fußes treten kann (vgl. Nr. 11, Fußnote). – In 8 ist mit Waag gegen Kraus, Anz. f. d. Alt. 17,32 doch *<ni>* zu *wari* zu ergänzen, denn einfaches *wari* würde die Melodie stören; in noch höherem Maße gilt das von Hofmanns *wan*. – Ebenda verlangen Metrum und Melodie die Kurzform (*mit*) *ir*, während sonst *iri* beizubehalten oder herzustellen ist: *úzzir iri mündi* 1,5, den *ir <i> lib* 6,4, *áls<e> ir<i> wás* 11,4. Es scheint nach diesen Beispielen, als habe der Dichter die Form *ir* nach einsilbiger Präposition gebraucht, sonst aber *iri*, und ähnlich liegt es bei *der – deri* u. ä. Es heißt 12,2 *der kúntiz deri vróuwin*, unc 6,7 ist der Melodie wegen *úzzir der<i> burgi* herzustellen; dagegen vgl. *án der sélbin stúnt* 2,3, *wídir zi der búrgi* 12,8, und (gegen die Hs.) *alli tági zi der búrc* 3,4, desgl. *si sint nách an dem éndi* 4,8, *daz hóubit vón dem búchi* 12,7 (vgl. auch *stálim daz wáffin* 11,2) gegen *insámint demo scónin wíbe* 7,8 und, mit betontem Pronomen, *géinc dir zi démo gizélti* 12,5. Ebenso verlangt die Melodie *darvori* 3, 7, *gari* 3, 8, *dar<i>* 8,2 und 6,2 (desgl. 6,4), wie denn *woli* 9,2. 4. 12,4 überliefert ist, und 6,3 (vgl. *alliri* 1,3, *hungiris* 3,6). Analoge Schwankungen nach *n* finden sich bei *vérri hini wéstir* 2,5, *éngil voni himili* 12,1 gegen *vón den heidinín* 8, *vón dem buchí* 12,7, *án der* 2,3, *an dem* 4,8, *an wén* 4,5 (das folgende *ani* ist mit dem Übrigen zu tilgen, s. unten zur Stelle) und bei *der heidin* 2,4 gegen *heidinín* 11,8 (beides ist in der handschriftlichen Form beizubehalten).

2,3. Die Ergänzung eines Verbuns verlangen Sinn, Stil, Metrum und Melodie. Ob gerade die Wiederholung des *giwan* das Richtige trifft, lasse ich dahingestellt sein: bei dem formelhaften Charakter des Gedichtes liegt sie jedenfalls nahe. – V. 1.2 beziehen sich übrigens auf Jud. 2,7, V. 3.4 auf Jud. 3,8. – In 7 ist nur *bisazzit* mit Hofmann in *bisazzir* zu verbessern, aber nichts zu streichen. Scherers *bisázzit éini búrch dà: || du hézzit Bathánià* ergibt einen dipodischen Rhythmus, der dem Text A, und eine Melodieform, die dem Überarbeiter B fremd ist (fallende statt steigender Kadenz am Schlusse nach niederdeutschem System). – Die Form *Báthania* wird übrigens durch die Melodie für den Dichter

gewährleistet; sowohl ein *Béthanià* wie ein *Bétulià* (mit *ě* oder *ē*) würden durch ihr *e* den Ton zu sehr in die Höhe treiben. – Man beachte, daß der Dichter von A stets *Jüdiþa*, *-i* (und 11,2 *Jüdiþ*) spricht (Scherer, Denkm. 23,235, bestätigt durch die Melodie), dagegen der von B 1, f *Jüdiþ* (hier wäre ein *Jüdiþa*, *-i* rhythmisch-melodisch unzulässig).

3,1 ist die Kurzform *drumbi* beizubehalten, dagegen ist in 5 *d<a>rinni* zu ergänzen und in 6 *darvori dir | vori* zu schreiben, weil sonst der erste Fuß zu dünn und dadurch melodisch verschoben wird. – 4. Ohne die im Text vorgeschlagene Umstellung fällt die Zeile völlig aus dem Typus von A heraus.

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

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

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

7,7. Auf keinen Fall ist mit Scherer *daz ich gniti minis libis* zu lesen, denn dadurch geht die Melodie und die Dreiteiligkeit der Zeile in die

Brüche. Etwas besser wäre *deich giniti*: das würde ja den dreiteiligen Auftakt (s. oben zu 5,8) ebenso gut beseitigen. Der zu erwartende Bruch hinter *giniti* (und dann ebenso hinter *minis*) wird aber nur deutlich, wenn man bei der Lesart der Hs. bleibt.

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

10,1 ff. Die Wiederholung der beiden ersten Zeilen der Strophe aus Str. 9 ist gewiß nicht gerade kunstvoll, mag aber beabsichtigt sein. Zu 6 gehört auf alle Fälle das Folgende von du an. Aber *mit alli di spisi* paßt melodisch auch nicht ganz zu B (zu A gar nicht, auch nicht rhythmisch und der Gliederung nach). Die Worte mögen also tertiär sein. Jedenfalls ist aber Scherers Vorschlag *Do hiz min tragin zi musi* abzulehnen, sofern es sich dabei um Restitution eines Verses aus A handeln soll, denn auch diese Worte fügen sich dem Typus von A nicht ein. – 7. Hofmanns Ergänzung *vrudi* paßt nicht in die Melodie, auch wenn man dafür mit Steinmeyer die korrektere (Nr. 15, b) Form *vruti* setzt. Das *r* drückt nämlich die Tonhöhe des Wortes zu sehr herunter (vgl. *Phonetik* § 478. 665). Ich bin also geneigt zu glauben, daß Steinmeyer mit *guti* das Richtige getroffen hat.

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

12,1. Vgl. Nr. 26, a. – i. Scherers *vribilichi* entspricht meines Bedünkens allen zu stellenden Anforderungen. Der Vorschlag von Wallner (Zs. f. d. Alt. 41, 76) *du zubiz, wi blicki || undi slabraui nicki* ist, wie bereits E. Schröder a. a. O. in einer Fußnote angemerkt hat, schon wegen des *wi* unmöglich. Ich glaube auch nicht einmal mit Schröder, daß wir damit überhaupt auf dem rechten Wege sind: es kommt zu vieles zusammen, was gegen ihn spricht. Anstößig sind an sich schon die angenommenen Plurale *blicki* und *nicki*. Sodann ist mir nicht bekannt, daß das Wort *blic* in der älteren mhd. Literatur je zu anderen als Helligkeitsvergleichen gebraucht würde: *blitzschnell* u. ä. dürften erst nhd. sein. Weiterhin ist mir die Form *slabra* bedenklich. Zu dem *i*-Stamm *slag* bildet das Ahd. nach bekannter Regel nur Komposita mit *slegi*-, z. B. *slegi-brawa*, *-rind*, *-federa* Graff 6,773 (Graffs Belege für *slegi-brawa* und ähnliche Formen dieses Wortes stehen bei Notker Ps. 10,5 und Ahd.

611. 2,225, 23. 233,31. 393,24. 498,2. 3,18, 33. 438, 12; dazu noch *slegibraua* 2, 241, 16). Der einzige Beleg, den Lexer für *slagebra* beibringt (aus Dief. 407), steht Ahd. Gll. 3, 661, 9 und entstammt der Innsbrucker Hs. 711 aus dem 14. Jahrhundert. Bei den übrigen Kompositis von *slac* ziehen sich die Formen mit *slege-* als solche (wenn sie auch natürlich nicht bei jedem Worte zu belegen sind, namentlich nicht bei den vielen späten Bildungen) auch noch durch die ganze mhd. Zeit hindurch. Wenn aber daneben in buntem Wechsel auch solche mit *slage-*, *slac-*, *slah-* auftreten, so liegen da klärlich erst sekundäre Anlehnungen an das isolierte Subst. *slac* bzw. an das Verbum *slahen* vor. Aus der klassischen Zeit verzeichnet Lexer nur *slegerint* Helmbr. und *slegetor* Iw. usw. neben *slagebrücke* Parz. 247,22. Diese letztere Form ist aber in keiner der beiden alten Hss. überliefert, sondern G liest *slege bruke*, D aber *slagbruken*, und diese (von dem fertigen *slac* gebildete) Form ist nach Ausweis der Melodie in den Text mit aufzunehmen. Die für die *Judith* angesetzte Form **sla-bra* aus **slage-bra* müßte nun aber schon in die Zeit vor dem etwaigen Ausfall des *g* gehören: das ist aber nach dem Gesagten ganz unwahrscheinlich. Die *slegi-brawa* hat überdies ihren Namen vom Schlagen, es ist also nicht glaublich, man habe statt dessen schon altmhd. auch sagen können, sie nicke: ich finde wenigstens kein Anzeichen dafür, daß das allein hier in betracht kommende intransitive *nicken* im Mittelalter je etwas anderes bedeutet habe, als was wir heute darunter verstehen (daher es denn auch zweifelhaft sein mag, ob dieses *nicken* richtig zu *hnigan* gestellt wird, und nicht vielmehr samt *genicke* mit ags. *hnēcca*, weiterhin mit altn. *hnakkr*, *hnakki*, ahd. *hnac*, *hnacco* und den dazu wieder korrekt ablautenden mhd. *nuc*, *nücken*, *entrücken* zu verbinden ist). – 6. *undi* für du ergibt sich als Konsequenz der Ausschaltung von V. c-i. – 1. Was „jener Schlauch“ hier sein soll, verstehe ich nicht recht. Sinn und Melodie sprechen in gleicher Weise dafür, daß Diemer, Anm. S. 48 mit *dinin* für *ginin* das Richtige getroffen hat.

Ziele und Wege der Schallanalyse

Erster Vortrag

Der an mich ergangenen Einladung, hier über einige Ergebnisse der klanglichen Untersuchungen zu berichten, die mich in den letzten Jahren beschäftigt haben¹, bin ich gern gefolgt, weil sie mir die willkommene Gelegenheit bietet, vor einem neuen Hörerkreis über Dinge zu reden, die mir sehr am Herzen liegen, und für und über die sich doch nur auf dem Wege mündlicher Verhandlung, Verständnis und Einvernehmen erzielen läßt. Und wiederum trete ich doch auch mit einer gewissen Besorgnis vor Sie hin, in dem klaren Bewußtsein, wie schwer es ist, hier das gewünschte Ziel der Verständigung zu erreichen. Was ich Ihnen vorzutragen habe, sind nicht irgendwelche verstandesmäßige Lehrsätze, die durch Überlegung oder Spekulation gewonnen wären, die sich also auch rein verstandesmäßig lernen und nachprüfen lassen, über die man also, mit anderen Worten, auch mit Erfolg debattieren kann. Es sind vielmehr einfach die Resultate jahrelang fortgesetzter Beobachtungen am sprechenden Menschen (an der eigenen Persönlichkeit wie an fremden), und dergleichen Beobachtungen lassen sich erfahrungsgemäß nur im stillen Kämmerlein des eigenen Arbeitszimmers oder in der engsten und vertrauten Arbeitsgemeinschaft eines Laboratoriums mit

Diese Vorträge sind zunächst im Sommer 1922 an der Universität Hamburg gehalten und dann andernorts mehrfach wiederholt worden. In den vorliegenden Text ist indessen eingearbeitet, was sich mir inzwischen noch an Neuem ergeben hat.

¹ Vgl. dazu Sievers, Neues zu den Rutzschen Reaktionen, Berlin 1914 (aus Katzensteins Archiv für experimentelle und klinische Phonetik I, 225 ff.; jetzt wesentlich veraltet); Metrische Studien 4, Leipzig 1918f. (= Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der K. Sachs. Gesellschaft der Wiss., Band 35), S. 18 ff.; Die Eddalieder, klanglich untersucht und herausgegeben, Leipzig 1923 (ebenda Band 37, Nr. III), S. 169 ff., auch II. Lietzmann und die Schallanalyse, Leipzig 1921, passim.

hinlänglicher Sicherheit anstellen, vortragen und kontrollieren. Schon der Vortrag vor einem größeren Hörerkreis schädigt insofern das Experiment, als man der Stimme andere Leistungen zumuten, sie also auch unter veränderten Bedingungen arbeiten lassen muß als beim Versuch im engeren Raume. Und weiterhin, im raschen Vortrag, der ein gewisses Stoffquantum in abgemessenem Zeitraum bewältigen soll, geht der einzelne Versuch oft nur zu rasch am Hörer vorbei, als daß dieser, zumal bei der Fremdartigkeit vieler Dinge, die hier zur Sprache kommen müssen, imstande wäre, sich ein hinlänglich sicheres eigenes Urteil zu bilden. Ja ich muß, nach zahllosen Erfahrungen, die ich im Laufe meiner Arbeiten gemacht habe, als sicher voraussetzen, daß auch heute nur ein Teil, vielleicht sogar nur eine Minderheit von den Anwesenden die klanglichen Gegensätze überhaupt wahrnehmen und erfassen werde, mit denen ich es zu tun habe. Das läßt sich nicht beseitigen, denn es liegt in der Natur der Sache selbst, genauer gesagt in der allgemeinen psychischen Konstitution der Hörer, begründet. Nur solche Menschen, denen ein gewisser Mindestgrad von sog. motorischer Veranlagung eigen ist, vermögen die in Rede stehenden Gegensätze sofort und ohne alle Mühe aufzufassen, während alle diejenigen, die unter Ausschluß dieses Mindestmaßes von motorischer Anlage wesentlich nur akustisch oder visuell veranlagt sind, zwar – und zwar experimentell – nachweisbar beim Versuch unbewußt durchaus korrekt reagieren, aber nicht imstande sind, solche Selbstreaktionen bei sich, oder Fremdreaktionen bei andern bewußt wahrzunehmen, mögen diese letzteren nun Motoriker oder Nichtmotoriker sein. Und da bisher die Nichtmotoriker wohl kaum in der Lage gewesen sind, sich in weiterem Umfang z. B. durch entsprechende graphische Aufnahmen von ihrer Selbstreaktion überzeugen zu lassen, also sehen zu lernen, daß sie trotz ihres negativen Subjektivurteils tatsächlich in ihrem Verhalten mit den Motorikern zusammengehen, so kann man sich natürlich nicht wundern, noch weniger es ihnen übel nehmen, wenn sie mit aller Entschiedenheit leugnen, was sie nun einmal nicht selbst wahrnehmen können, obwohl z. B. bei mündlicher Verhandlung der mitanwesende Motoriker ganz gewöhnlich mit spielender Leichtigkeit in der eigenen Stimme der Leugner die Unterschiede bemerkt, deren Existenz jene ihm abstreiten. Damit ist ja freilich dann jede eigentliche Debatte über das Streitobjekt ausgeschlossen, denn man wird da nie über die Feststellung des wenig tröstlichen Tatbestandes hinauskommen: „ich höre oder fühle, was du nicht hörst und fühlst“, und umgekehrt.

Sie werden mir da nun vermutlich sofort einwerfen, warum ich nicht an das maschinelle Experiment appelliere, um solche Streitfragen zu entscheiden. Der Einwurf wäre an sich auch ganz berechtigt, wenn das maschinelle Verfahren nur wirklich Aussicht auf besseren Erfolg böte als die direkte Beobachtung des menschlichen Sprechens, die man gern als „subjektive“ Beobachtungsweise zu brandmarken liebt, soweit man nämlich darüber nicht im klaren ist, was hier die Wörter „subjektiv“ und „objektiv“ *in praxi* bedeuten. Ich habe auch selbst schon vor Jahren eine Reihe solcher maschineller Untersuchungen anstellen lassen², und habe dabei doch manches gelernt, was zur Vorsicht mahnt: nämlich erstens, daß für die meisten klanglichen Erscheinungen, die es festzulegen gilt, brauchbare Registrierapparate erst noch zu erfinden wären, wenn sie überhaupt zu erfinden sind (was ich vorläufig einigermaßen bezweifle); und zweitens, daß auch der sinnreichste Apparat nichts nützt, wenn der Experimentator nicht vorher weiß, was er als Material an ihn heranbringt. Und das weiß er eben nicht, und kann es nicht wissen, wenn er nicht imstande ist, dieses Material vorher eben durch die „direkte“ Beobachtung ausreichend zu prüfen. Und gar so „subjektiv“ ist denn doch auch dieses direkte Verfahren nicht, wenn man sich die Sache etwas genauer überlegt. Wir sollen doch irgendwie feststellen, was sozusagen an irgendeiner Stelle menschlicher Rede „üblich“ oder „normal“ ist. Gut. Wie kommt denn aber eben dies „Übliche“ oder „Normale“ geschichtlich betrachtet zustande? Doch nur dadurch, daß das sprechende Kind auf dem Wege „subjektiver“ Nachahmung das nachbildet, was es von andern gesprochen sieht, hört und empfindet. Geschieht aber diesergestalt alle Sprachüberlieferung allein auf diesem „subjektiven“ Wege, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch beim Erwachsenen eine erfolgreiche subjektive Sprachkontrolle möglich sein kann, ja in ihrem Ertrag weiter gehen könne als die an sich gewiß an ihrem Teil nicht zu unterschätzende maschinelle Nachprüfung. Sprechen läßt sich nun einmal vom Denken und Empfinden nicht losreißen, und jeder

² Durch Herrn W. E. Peters, s. dessen „Stimmgebungsstudien I. Der Einfluß der Sieversschen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie“, in Wundts Psychologischen Studien X (1918), 387—572 (mit 3 Kurventafeln). Eine zweite Serie von Untersuchungen über den Einfluß der Signale auf natürliche Tonhöhe und Klangfarbe der verschiedenen Vokale ist von dem Bearbeiter nicht zu Ende geführt worden, weil die mit dem Gartenschen Photokymographion gewonnenen Aufnahmen nach seiner Angabe eine für die mathematische Analyse hinlänglich genaue Ausmessung nicht gestatteten. Gerade bei dieser Versuchsreihe trat die absolute Unentbehrlichkeit der Subjektivkontrolle aufs deutlichste hervor.

leisesten Verschiebung des Psychischen folgt auch die Rede des Sprechers: wie soll dem allem der maschinelle Apparat folgen, der doch sicherlich einstweilen die gleichzeitige und gleichwertige Registrierung der psychischen Hintergründe der mechanisch aufgenommenen Rede ausschließt? Ja, und wie soll man bei Ausschluß des direkten Beobachtungsverfahrens überhaupt zu sachgemäßer Fragestellung kommen können? Wer die Probleme, um die es sich hier bei uns handelt, nicht direkt aus der gesprochenen Sprache heraus zu erkennen vermag, der wird über sie durch die Maschine sicher nicht belehrt werden, ganz abgesehen von der Tatsache, daß das maschinelle Verfahren viel zu umständlich und zeitraubend ist, als daß man damit an die Lösung geschichtlich-philologischer oder sprechpädagogischer Probleme überhaupt herantreten könnte. Etwas anderes ist es natürlich, wenn es sich darum handeln soll, auf direktem Wege gefundene Resultate allgemeineren Charakters auch maschinell nachzuprüfen: da ist gewiß jede Mitarbeit nur willkommen; aber auch dann ist von dem Experimentator sicherste Beherrschung auch des direkten Beobachtungsverfahrens zu fordern, wenn er nicht dem häufig genug zu beobachtenden Fehler verfallen will, zu glauben, er untersuche mit seinem Apparat ein Objekt mit dem Eigenschaftskomplex X, während er eben diesem Apparat ein Objekt von ganz anderem Eigenschaftskomplex zuführt.

Ich muß nach allem dem fürchten, daß die Experimentalphonetik trotz der großen Fortschritte, die sie auf gewissen Gebieten unzweifelhaft gemacht hat, auf dem Gebiet der sog. Schallanalyse sich vorläufig noch mehr zuwartend verhalten müsse, mindestens so lange, bis durch umfängliche direkte Beobachtungen die nötige Aufklärung über Material und Fragestellung gegeben sein wird. Dazu ist aber eben noch sehr viel Vorarbeit geeigneter (d. h. hier möglichst stark motorisch veranlagter) Beobachter nötig, denn auch hier gilt der Satz, daß nur das eigene Erlebnis in Denken, Empfinden, Sprechen und Wahrnehmen den Ausschlag geben und so den Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben kann, nicht irgendwelcher Lehrsatz apriorischer oder sonst spekulativer Art. Ich muß also auch Sie, verehrte Anwesende, bitten, von dem, was ich Ihnen zu sagen habe, nur das als diskutabel in sich aufnehmen zu wollen, was Sie selbst während des Vortrags bzw. bei daran angeknüpften weiteren Versuchen mit- oder nacherleben zu können meinen: was folgen muß, kann ich Ihnen dann nicht mehr geben; das bringt dann nur die eigene Weiterarbeit. Wenn es mir gelingen sollte, den einen oder anderen von Ihnen zu solcher Arbeit anzuregen, so würde mir das als ein

bleibender Gewinn erscheinen. Nur muß ich – natürlich ohne dadurch abschrecken zu wollen – dem doch auch gleich wieder eine Warnung anhängen. *Alle Versuche schallanalytischer Art verlangen die denkbar größte Genauigkeit in der Ausführung der vorgeschriebenen oder vorzuschreibenden Bedingungen:* wer das übersieht oder vernachlässigt, wird lediglich Zeit und Mühe vergeuden, denn er wird dann nur negative Resultate oder absolutes Wirsal erzielen. Hier heißt es also unerbittlich: lieber gar nicht als inexakt arbeiten. Und dies exakte Arbeiten ist oft recht schwer, und geradezu unmöglich, sobald bei dem Beobachter die namentlich im Anfang sich sehr bald einstellenden Ermüdungserscheinungen Reaktions- und Urteilsfähigkeit paralisieren.

Und endlich habe ich noch eines weiteren Umstandes erklärend zu gedenken, der mir schon unendlich viel Mißtrauen eingetragen hat und an dem ich doch völlig unschuldig bin. Durch die viele Jahre hindurch in fast täglicher Arbeit fortgesetzten Reaktionsversuche hat sich bei mir ein Zustand von Überreizbarkeit speziell des Stimmorgans eingestellt, der nun fast alle Reaktionen, wenn ich sie nicht künstlich dämpfe, in so übermäßiger Verstärkung auftreten läßt, daß dem Hörer wirklich leicht der Verdacht kommen kann, ich möge absichtlich übertreiben, oder doch mit Bewußtsein willkürlich einstellen, was in Wirklichkeit doch nur vollkommen unbewußt erfolgende Zwangsreaktion auf dargebotene Reize ist. Ich darf aber wohl annehmen, daß Sie dieser Versicherung eines, wie ich hoffe, doch sonst in Ehren grau gewordenen Mannes Glauben schenken, auch wo Ihre eigene Reaktion beim Miterleben und Nachprüfen an Heftigkeit oder Deutlichkeit hinter der meinigen zurückbleibt.

Damit haben wir uns denn endlich unserer eigentlichen Aufgabe genähert, d. h. einer Darstellung dessen, was die sog. Schallanalyse will, und der Art, wie sie bei ihrem Vorgehen arbeitet. Die damit gestellten Fragen lassen sich etwa dahin beantworten: Erstens: Die Schallanalyse will versuchen, mit Hilfe planmäßig durchgeführter psychisch-physiologischer Reaktionsversuche festzustellen, unter welchen psychisch-physiologischen Bedingungen überhaupt geformte menschliche Rede zustande kommt, und welche auch ungeschriebenen spezifischen Eigenschaften sie demgemäß besitzt. Dabei ist es einerlei, ob es sich um mündlich produzierte und demnach gehörte Rede handelt, oder um Rede, die nur in schriftlicher Überlieferung vorliegt, also erst wieder klingend reproduziert werden muß, ehe man an die eigentliche Untersuchung gehen kann. In beiden Fällen aber hat zweitens die

Schallanalyse sich des Hilfsmittels der klingenden Reproduktion zu bedienen. Sowohl das Gehörte wie das bloß mit den Augen Gelesene ist also nachzusprechen (bzw. zu singen usw.), und zwar einmal instinktiv nach dem Eindruck, den man unbewußt bekommen hat, dann aber auch in bewußter Variation, damit man dabei beobachten und beurteilen lerne, inwiefern etwa diese Variation den Charakter des Vorgetragenen verändert

Bei diesen Proben treten dem aufmerksamen Beobachter sehr bald zwei gegensätzliche Arten von stimmlicher Reproduktion entgegen, die wir mit den Schlagwörtern „frei“ und „gehemmt“ (oder „unfrei“) charakterisieren können. Bei freier Reproduktion spricht die Stimme des Redenden vollkommen leicht an; der Ton sitzt, wie man zu sagen pflegt, „vorn im Munde“; er ist gut tragfähig, und gehorcht ohne Anstrengung jeder Art von Variation in zeitlicher, dynamischer, melodischer und qualitativer Beziehung, die durch etwaigen Wechsel von Sinn und Stimmung des reproduzierten Textes verlangt wird. Anders bei gehemmter Reproduktion. Die Stimme wird unfrei: weniger klangvoll, weniger biegsam und weniger tragfähig; der Ton rückt im Munde mehr nach hinten (wird eventuell gaumig und geprefst), und der Sprechende verliert gutenteils die Herrschaft über die Variationsmittel, die ihm bei freier Reproduktion wie selbstverständlich zu Gebote standen. Fast nur das dynamische Element der Abstufung bleibt ihm. Am stärksten gestört pflegt das melodische Element der Rede zu werden: auch was bei freier Reproduktion ein lebhaftes Auf und Ab der melodischen Linie aufweist, rückt mehr oder weniger eintönig auf ein Niveau von nur noch geringer Mächtigkeit zusammen.

Um weitergehen zu können, muß ich gleich hier einen kleinen Versuch einschalten, bei dem ich bitte, die von mir ausgeführten Gesten und Bewegungen auch Ihrerseits mitmachen zu wollen. Ich spreche etwa die Worte:

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

mit leicht geballter Faust, die Hände etwa in Schulterhöhe und etwa 70cm voneinander entfernt haltend, einmal die Daumen locker eingeschlagen, ein andermal sie ausschlagend und aufrichtend, und die Hände abwechselnd in der Form einer schräg liegenden Acht und einer schräg liegenden Ellipse (dann nach links oder nach rechts kreisend) gegen einander bzw. voneinander bewegend (Fig. 27, 24, 23), und finde

dabei, daß nur eine von all diesen Einstellungen und Bewegungen zum Text paßt, daß aber gerade diese Art gar nicht taugt für einen Text wie

Oh sähst du, voller Mondenschein,
zum letztenmal auf meine Pein.

Hier darf man die Faust nicht ballen, vielmehr muß man etwa Daumen und Zeigefinger mit den Spitzen locker Zusammenlegen, die übrigen Finger (die vorher geschlossen waren), namentlich den kleinen, ein wenig abspreizen; die Bewegung muß „linkskreisend“ sein (Fig. 65). Man spreche dann denselben Text einmal ohne die Spreizung der Finger, oder mit der Einstellung und Bewegung des ersten Textes: sofort machen sich die Hemmungen bemerkbar. Auch der Ausgangspunkt der Bewegungen (der „Gestempunkt“) muß ein anderer sein (die Hände näher zusammen und näher am Körper).

Man kann aus einem solchen einfachen Versuch zweierlei lernen, was von Bedeutung ist. Einmal, daß die Reaktionen bei den beiden Textstücken ganz verschieden ausfallen, daß also die beiden Stücke, obwohl sie von dem gleichen Verfasser stammen und nahe zusammengehören, doch wohl verschiedene innere Eigenschaften, sagen wir kurzerhand eine verschiedene innere Struktur haben müssen; und zweitens, daß auch scheinbar rein körperliche Vorgänge wie die Einstellung und Bewegung von Arm, Hand, Finger die Klanggebung der Rede zwangsweise beeinflussen, indem sie teils befreiend, teils hemmend auf den Sprecher einwirken, daß sie also offenbar auch als Hilfsmittel für die Analyse der verschiedenen Strukturen menschlicher Rede benutzt werden können. Für Theorie wie für Praxis ist dann dazu noch die weitere Erwägung im Auge zu behalten, daß der nicht reproduzierende, sondern im Augenblick aus sich heraus frei produzierende Mensch normalerweise (d. h. wenn wir von sog. Sprachfehlern aller Art absehen) im hemmungslosen Typus spricht, daß also der Reproduzierende offenbar dann die Struktur des von ihm wiedergegebenen Textes richtig erfaßt hat, wenn seine Wiedergabe frei und hemmungslos verläuft. Umgekehrt weist das Auftreten von Hemmungserscheinungen irgendwelcher Art in der Reproduktion mit Sicherheit darauf hin, daß der Reproduzierende den eigentlichen Grundtypus der Rede noch nicht gefunden hat, der ihr bei ihrer Formung durch ihren Autor unbewußt gegeben wurde und der ihr damit als immanentes Element der inneren Struktur auch auf die Dauer anhaftet.

Beckingscurven:

I: 1 2 3 4 II: 5 6 7
 8 9 10 11 12 13 III: 14
 15 16 17 18

Taktfüllcurven:

	Grad:		Bogend:		Kreissend:		Schleifend:			
	st.	f.	st.	f.	st.	f.	st.	f.		
4	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
2	29	30	31	32	33	34	35	36		
3										
8	37	38	39	40	41	42	43	44		
6										
8	45	46	47	48	49	50	51	52		
3										
4	53	54	55	56	57	58	59	60		

Variante: 61 62 63 64 65 66 67

68 69 70 Combinations: 71 72 73

74 75 76 77 78 79 80

81 82 Verschiedenes: 83 84 85 86

87 88 89 90 91 92 93 94

'Nacht am Strande': 95 96 97 98 99 100

Je weiter man diese Gesichtspunkte ins Einzelne hinein verfolgt, um so deutlicher stellt sich als Gesamtergebnis die Erkenntnis heraus, daß alles geistige Geschehen beim Menschen mit einem parallelgehenden körperlichen Geschehen, und zwar eindeutig, derart verknüpft ist, daß das eine Geschehen zwangsweise auch das andere hervorruft und um-

gekehrt. Primär ist dabei beim redenden (wie überhaupt beim handelnden) Menschen natürlich stets das geistige Geschehen, das dann seinerseits auf den Körper ausstrahlt. Die Reproduktionsversuche zeigen aber einwandfrei, daß auch ein durch getrennten Willensakt im voraus für sich eingestelltes körperliches Vorgehen bei nachfolgendem Reproduzieren an erste Stelle geschoben werden, und so, in den Reproduktionsakt hinein beharrend, auch auf diesen, bzw. auf das ihm zugrunde liegende psychische Geschehen zurückwirken kann.

Die körperlichen Geschehnisse lassen sich teils unter den Begriff der Einstellung, teils unter den Begriff der Bewegung bringen (vgl. die alten Beispiele von S. 71). Es leuchtet auch wohl ohne weiteres von selbst ein, daß die Einstellung als das Dauernde ein Element der Konstanz, die Bewegung aber als das geordnet Transitorische eine Quelle auch geregelter Abstufung bedeutet. Sieht man näher zu, so bedeutet „Einstellung“ soviel wie Regelung der durchlaufenden Klangqualität im Ganzen, „Bewegung“ dagegen soviel wie Abstufung des Klanglichen im Einzelnen innerhalb des konstant bleibenden Gesamtrahmens, der durch die Einstellung gegeben wird.

Von diesen beiden Grundfaktoren läßt sich der der Bewegung am leichtesten anschaulich machen. Es zeigt sich nämlich bei weitergehender Untersuchung, daß jeder spezifische psychische Bewegungsvorgang sich nach außen hin in Gestalt einer körperlichen Begleitkurve projizieren läßt, und zwar immer nur in einer einzigen, also wieder spezifischen Art, mit Ausschluß aller andern Arten, wenn man nicht Hemmungen hervorrufen will. Mit diesen Begleitkurven mögen also auch unsere Einzelbetrachtungen beginnen.

Die Begleitkurven sind entweder Generalkurven oder Spezialkurven, d. h. sie haften entweder an dem einzelnen Individuum als solchem, so daß sie in allen seinen Handlungen gleichmäßig hervortreten, oder sie haften an einer Einzelhandlung des Individuums, also z. B. an einem Einzelstück seiner Rede, etwa einem bestimmten Satze, einem bestimmten Verse, einer bestimmten Strophe, oder auch an einem ganzen Gedicht u. dgl. mehr. Die Generalkurven sind vor noch nicht sehr langer Zeit von Herrn Dr. Gustav Becking, jetzt Privatdozent für Musikwissenschaft in Erlangen, entdeckt worden, gelegentlich gemeinsam durch geführter Untersuchungen, die wir über Taktstrukturen in der Musik anstellten. Sie drücken nach des Entdeckers Auffassung die spezifische Art des psychischen Spannungsablaufs aus, der allem Handeln des Menschen (also auch seiner Rede) zugrunde liegt. Das wird auch wohl richtig sein, ich

will sie aber, um mich nicht von vornherein auf eine bestimmte Theorie festzulegen, lieber einstweilen neutraler als „Beckingkurven“ oder meinetwegen als „Personalkurven“ bezeichnen. Über sie scheint mir durch meine Untersuchungen einwandfrei festgestellt zu sein, daß sie das Konstanteste sind, was es überhaupt beim denkenden und handelnden Menschen gibt: wenigstens ist mir trotz mehrjährigem Suchen kein Fall bekannt geworden, daß ein Individuum beim eigenen Produzieren über mehr als eine Beckingkurve frei verfügte, mag es auch sonst noch so reich sein an klanglicher Variabilität. Selbst ein Mann wie Goethe, der an klanglichem Reichtum weitaus alles übertrifft, was mir sonst bekannt geworden ist, bleibt von Anfang bis zu Ende seines Lebens seiner einen Beckingkurve getreu. Es läßt sich auch nicht bezweifeln, daß die Beckingkurve zum angeborenen Besitz des Individuums gehört (wie ich bei Neugeborenen habe feststellen können), und daß bei ihrer Übertragung von Individuum zu Individuum die üblichen Allgemeingesetze der Vererbung eine große, wenn auch nicht die allein ausschlaggebende Rolle spielen. So ist es auch allein zu verstehen, wenn ganze Stämme oder gar Völker sich manchmal fast bis zur Ausschließlichkeit nur einer und derselben Beckingkurve bedienen.

Es gibt nur drei typisch verschiedene Arten von Beckingkurven, die wir mit ihrem Entdecker einfach als I, II, III beziffern.

I (z. B. bei Goethe herrschend) hat die Grundform „spitz-rund“ (Fig. 1);

II (z. B. bei Schiller herrschend) hat die Grundform „rund-rund“ (Fig. 5);

III (z. B. bei Heine herrschend) hat die Grundform „spitz-spitz“ (Fig. 14).

Die Grundformen aber variieren von Person zu Person stark nach Einzelgestalt und Dynamik, z. B. durch die Betonung des Vertikalelements oder des Horizontalelements (vgl. z. B. Fig. 1 gegen 2–4), II insbesondere auch durch die relative Lage der beiden Schlingen (vgl. Formen wie Fig. 5–13 u. dgl.); III (Fig. 14–17) auch dadurch, daß an die eigentliche sichelförmige Kurve noch (rechtsläufige) „Luftschlingen“ antreten können, die nur der Verbindung dienen und in klanglich leere Zeiten fallen (Typus der Fig. 18). Auch bei I geht dem Abstieg von der

Spitze gern ein in Leerzeit fallender Aufschlag voraus (s. die punktierten Linien in Fig. 1–4).

Schlagen kann man die Beckingkurven einfach mit dem vorge-
streckten Zeigefinger der rechten Hand (also ohne alle Mitwirkung der
Linken); das geht bei allen Texten, nur ist dabei noch auf zweierlei zu
achten. Einmal auf den Raumpunkt, von dem aus die Kurve zu schlagen
ist, wenn sie nicht Hemmungen auslösen soll, und den ich allgemein
den „Gestepunkt“ nenne: vgl. z. B. die verschiedene Stellung der Hände
bei *Da steh ich nun, ich armer Tor* und *O sähst du, voller Mondenschein*
(oben), und zweitens auf die Art, wie dabei die einzelnen Gelenke (von
Schulterblatt [„Achsel“] und Schulter herab bis zu den Fingern) mit-
arbeiten; in erster Linie ist dabei auf das „Schlaggelenk“ zu achten, d. h.
auf das oberste Gelenk, von dem die ganze Bewegung ausgeht; indessen
verlangt auch die eventuelle Mitarbeit sonstiger „Hilfsgelenke“ sorgsame
Beachtung.

Dies ganze Bild ändert sich aber sofort nicht unwesentlich, wenn man,
statt einfach mit dem Finger, sozusagen mit bewaffneter Hand arbeitet,
d. h. sich eines Taktstockes bedient, um damit die Kurve zu markieren.
Dann treten sofort neue Bedingungen zu den alten hinzu, denn nun
kommt es auch auf die Griffstelle, die Griffart und auf die Richtung an,
die man dem Taktstock zu geben hat. In ersterer Beziehung stellt der
Taktstock gewissermaßen einen Spannungsmesser für die Grade der
inneren Anteilnahme dar: je größer die Spannung, um so tiefer am
Stock (d. h. um so mehr nach dessen Spitze hin) muß man greifen, und
umgekehrt. Für das andere ein Beispiel. Man spreche sich etwa die erste
Strophe von Goethes *Neuem Amadis* vor:

Als ich noch ein Knabe war,
sperrte man mich ein

usw., und führe dabei den Taktstock mit gewöhnlicher Haltung (d. h.
mit der Spitze nach außen) in der rechten Hand. Ist da Raumstellung
und Form der Kurve richtig getroffen, so entsteht keine Hemmung,
wohl aber tritt eine solche ein, wenn man zur zweiten Strophe über-
geht:

Doch du warst mein Zeitvertreib,
goldne Phantasie

usw., und sie schwindet dort erst dann, wenn man den Taktstock „umlegt“, d. h. so wie einen Schreibstift zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger faßt, und zwar so, daß nun das dickere „Ende“ des Stabes nach vorn bzw. außen gerichtet ist. So geht es dann Strophe um Strophe weiter: die ungradzahligen Strophen verlangen die erste, die gradzahligen die zweite Art der Haltung des Taktstockes.³

Prüft man weiter, so bemerkt man leicht, daß die Partien des Textes, welche die Umlegung des Taktstockes erfordern, auch mit einer vom übrigen abweichenden Art von Stimme gesprochen werden. Bei der Normalhaltung des Taktstockes (Spitze nach außen) und also bei der entsprechenden „Normalstimme“ (N) steht der Kehlkopf etwas höher und ist seine Muskulatur stärker gespannt: die einzelnen Töne der Stimme sind dementsprechend durchschnittlich etwas höher, heller klingend und glatter; bei der Umkehr des Taktstockes bzw. bei der entsprechenden „Umlegstimme“ (U) sinkt der Kehlkopf unter gleichzeitiger Entspannung, die Stimme wird tiefer, dumpfer und rauher und zeigt namentlich nach der Tiefe zu eine immer deutlicher werdende Neigung zum Vibrieren.

Über diesen Gegensatz von Normalstimme und Umlegstimme verfügt jeder Mensch vollkommen frei, je nach Gewohnheit, Stimmung und Gehalt dessen, was er sagen will,⁴ und speziell die Dichter und Musiker machen von dieser Doppelheit des Stimmcharakters gern sehr ausgiebigen Gebrauch. Er spielt denn auch in der Praxis der Schallanalyse eine sehr wichtige Rolle, und wir werden ihm noch öfters zu begegnen haben. Aber das ist es nicht, was an dieser Stelle hervorgehoben werden muß, vielmehr die merkwürdige Tatsache, daß ein sprachliches X, das an sich mit der Beckingkurve gar nichts zu tun hat (also hier der Gegensatz zwischen N und U), bei der Ausführung dieser Kurve notwendig mit berücksichtigt werden muß, sobald man von der neutralen, d. h. „unbewaffneten“ Hand zur „bewaffneten“ übergeht, d. h. an das eigene ausführende Glied (Arm + Hand) noch einen besonderen Ausführungs- und Kontrollapparat (hier den Taktstock) anschließt. Diese Tatsache ist für uns deswegen so wichtig, weil sie uns in diesem Zusammenhang zum

³ Über eine zwifach verschiedene Art der Bewegung des Taktstockes («starren» und «wirbelnden» Umleger) wird weiter unten zu handeln sein.

⁴ Die eine von den beiden Stimmen ist dann allemal die Alltagsstimme, die andere affektisch bestimmt. Im allgemeinen scheint die Stimmart N als Alltagsstimme vorzuherrschen, es gibt aber auch ganze Landschaften, ja Länder, in denen U als Alltagsstimmart dominiert (so z. B. die Schweiz und die Niederlande, in Deutschland Ripuarien, auch beträchtliche Teile von Oberdeutschland).

erstmals zeigt, daß irgendein einzelner Faktor der Spracherzeugung (hier die Beckingkurve) nicht aus dem Gewebe der übrigen Erzeugungsfaktoren ganz isoliert herausgelöst werden kann, daß er also offenbar auch nicht isoliert wirkt, sondern im Zusammenhang eines bestimmten Komplexsystems, das man nicht auflösen oder zerstören kann, ohne die Gesamtwirkung des Komplexes zu schädigen. Wie viele und welche Faktoren im einzelnen zu einem solchen Komplexsystem Zusammenwirken, das zu ermitteln, muß der näheren Einzeluntersuchung überlassen bleiben, und wir werden gleich sehen, daß neben Gestenpunkt, Griffart und Normal/Umgelegt auch noch ganz andere Faktoren zu berücksichtigen sind, wenn wir zu der ersten Art der Spezialkurven übergehen, deren ich oben gedachte. Ja, bei dieser verrät sogar bei der Begleitkontrolle schon die unbewaffnete Hand, daß es sich wieder um einen untrennbaren Komplex von beherrschendem Grundfaktor und modifizierenden Nebenfaktoren anderer Art handelt.

Man kann diese, in der Gesamtreihe zweite Kurvenart als das Geschlecht der Taktfüllkurven (Sigle F. = „Füllkurve“ oder kurzerhand „Figur“) bezeichnen. Sie beruht in erster Linie auf der besonderen Art von Zeitgliederung, die wir von der Musik her kennen, weiche ja von jeher mit Gegensätzen wie $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{4}$ -Takt usw. arbeitet. Diese doppelte Zeitgliederung in abstracto (nach Takten und Zählzeiten usw.) ist bei unserem Kurvengeschlecht der Grundfaktor. Aber unsere Kurven deuten eben nicht bloß die Teilung als solche an, sondern sie nehmen zugleich auf die besonderen Eigenschaften des Klangmaterials Rücksicht, mit denen die einzelnen taktischen Zeiten „gefüllt“ werden, und eben darum sollen sie nicht kurzerhand als „Taktkurven“, sondern genauer als „Taktfüllkurven“ bezeichnet werden.

Nach der herkömmlichen Lehre kennt nun nur die Musik (einschließlich des Gesanges) den Unterschied numerisch verschiedener Taktarten: der gesprochenen Rede, also auch dem gesprochenen Verse sollen sie fehlen. Es ist auch von vornherein klar, daß die Prosa nicht taktmäßig gegliedert ist. Auch ist in der gesprochenen Poesie zweifellos die Zeitgliederung nicht so streng durchgeführt wie in Gesang und Instrumentalmusik: aber es besteht ebenso zweifellos doch ein innerer Zusammenhang zwischen dem musikalischen Takt und dem, was man jetzt nun auch im eigentlichsten Sinne des Wortes die Taktart eines Sprechverses nennen muß. Dieser Zusammenhang besteht, sage ich, sicherlich, wenn überhaupt etwas aus der Tatsache zu schließen ist, daß jede Art auch nur gesprochenen Verstextes als Begleitkurve zweiter Art (also nächst der

Beckingkurve) eben eine der Zeitfüllkurven fordert, die in der Musik eindeutig an die doch auch numerisch definierten und differenzierten Taktarten gebunden sind, die wir durch die üblichen Taktvorzeichnungen von einander zu scheiden pflegen.

Zur Untersuchung aller der hieran anknüpfenden Fragen sind die schematischen eckigen Taktschlagfiguren⁵ nicht brauchbar, wie sie ja denn auch in der Musiklehre mehr schematisch gefordert als praktisch angewandt werden. Sie berücksichtigen eben nur die numerische Zeitteilung unter Ausschluß der mit dieser Zeiterschneidung Hand in Hand gehenden Bindungsfaktoren des Komplexsystems, dessen erster (aber deshalb doch nicht einzig maßgebender) Faktor allerdings die Zeitgliederung ist. Sie zerreißen demnach auch, wenn ihre Wirkung nicht durch Bindefaktoren gemildert wird, die natürlichen Zusammenhänge, auch in der Musik, und so bringen sie auch doch nur eine Vortragsweise zustande, die sich dem sog. Skandieren der gesprochenen Verse an die Seite stellt. Will man neben der Gliederung, wie es notwendig ist, auch die innere Bindung der Taktglieder berücksichtigen, so müssen an die Stelle der eckigen Taktschlagfiguren abgerundete Formen treten, in denen das, was in der herkömmlichen Figur (betonte) Ecke oder Zacke ist, nun als Durchgangspunkt einer bindenden Kurve erscheint: Scharfe Ecken kommen in den neuen Figuren höchstens als Auslauf- (nicht als Schlag-) punkte von Kurven vor: als Auslaufspunkte noch dazu, die in schalleere oder psychisch tote zeitliche Grenzstrecken hineinfallen. Der zeitlichen Lage nach sind die Durchgangspunkte natürlich ebenso genau durch die Kurve bestimmt, in die sie hineinfallen, wie die Schlagpunkte der üblichen eckigen Schemata. Welche Formen dabei die Kurven für die verschiedenen Taktarten anzunehmen haben, darüber entscheidet abermals natürlich nicht irgendwelche aprioristische Theorie, sondern nur die empirische Untersuchung einer großen Anzahl möglichst verschiedenartiger Musikstücke von bekannter Taktart. Dabei muß wiederum der Gesichtspunkt maßgebend sein, daß diejenige Kurvenform für die Taktart des einzelnen Stückes „richtig“ ist, welche sich diesem bei der Begleitung ebenso hemmungslos anschmiegt, wie es bei unsern ersten Versuchen die Beckingkurve getan hat. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber doch zwischen der Ausführung der Beckingkurve und der der Taktfigur, und er ist bei allen Prüfungen

⁵ Wie  für $\frac{3}{8}$,  für $\frac{4}{4}$ -Takt

streng zu berücksichtigen. Auch die Taktfigur ist zwar, wie die Beckingkurve, mit der rechten Hand zu schlagen, aber während bei der Ausführung der Beckingkurve die linke Hand untätig herabhängen muß (oben), muß hier, bei der Taktfigur, die Linke symmetrisch zur Rechten emporgehoben werden (also sozusagen im linken „Gestempunkt“) verweilen, ja sie kann und darf auch den Bewegungen der rechten Hand im Spiegelbild folgen.

Bei der weiteren Untersuchung stellt sich nun sehr bald heraus, daß es ganz unmöglich ist, für jede von der Musik einmal anerkannte numerische Taktart mit einer einzigen Art von Begleitkurve auszukommen, und das ist schließlich auch leicht zu begreifen, weil ja die musikalische Taktvorzeichnung nur allein die Zeitgliederung ins Auge faßt (oben), die neue Taktfigur daneben aber auch noch den andern Faktoren Rechnung tragen soll, die mit der Zeitgliederung im Komplex stehen.

Unter den hier zu berücksichtigenden Ergänzungsfaktoren spielt wieder der Gegensatz von Normal und Umgelegt eine wichtige Rolle; es ist unmöglich, auch bei sonst ganz gleicher Kurvenart, ein Stück mit Normalklang mit Umlegehaltung des Taktstocks zu begleiten, also z. B. normalstimmiges $\frac{3}{4}$ -taktiges *Es kann ja nicht immer so bleiben* (Fig. 60; Melodie s. z. B. bei Erk-Friedländer, *Deutscher Liederschatz* I, S. 40) mit U, oder umlegstimmiges $\frac{3}{4}$ -taktiges *O Tannenbaum, o Tannenbaum* (Fig. 60; Erk S. 87) mit N. Das bedingt überdies nicht einmal eine Umformung der Kurve selbst, sondern ändert nur die Haltungsart des Taktstocks. Daneben gibt es aber noch zwei andere Faktoren, welche die Richtung und die Form der Kurven selbst angreifen.

Das erstere geschieht bei dem Gegensatz zwischen steigender und fallender Tonbildung (Siglen **s** und **f**), wobei natürlich nur die obligatorische Stimmbewegung innerhalb der einzelnen Silbe oder Note gemeint ist,⁶ nicht der Tonschritt von Silbe zu Silbe oder von Note zu Note.

⁶ Es ist nicht immer ganz leicht, zwischen „steigendem“ und „fallendem“ Silbenton sicher zu entscheiden, da es sich dabei abermals um Wirkungskomplexe handelt. Ich verweise deshalb auf meine Darlegungen in dem Bericht über den „Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Berlin 7. bis 9. Oktober 1913, Stuttgart 1914, S. 461 f., wo einerseits ausgeführt ist, daß für den Eindruck des Steigens das Zusammenwirken von Erhöhung der Schwingungszahl, Erhellung der Klangfarbe und Zunahme der Spannung maßgebend ist, für den Eindruck des Fallens aber Erniedrigung der Schwingungszahl, Verdunkelung der Klangfarbe und zunehmende Entspannung, andererseits daß diese drei Komplexfäden artikulatorisch doch einheitlich hervorgebracht werden, insofern beim Steigton die Vorderzunge sich energisch nach oben hebt, beim Fallton aber sich nach vorn und unten schiebt, wie man durch Abtasten leicht feststellen kann.

Man kann ja auch ein steigtonig gedachtes Sprechgedicht wie (N) *Mütig ständ an Pèrsiens Grénzen | Róms erpróbtè Héer im Féld* sinn- und stimungsgerecht nicht falltonig als *Mütig ständ an Pèrsiens Grénzen | Róms erpróbtès Héer im Féld*, oder ein falltonig gedachtes wie (N) *Prèisend mit viel schönèn Rèden || ihrer Ländèr Wèrt und Zàhl* steigtonig sprechen, und ebenso ist es in der Musik. Auf beiden Seiten ruft demgemäß auch der Wechsel von Steigtonig und Falltonig eine Umkehrung der Kurve hervor. Dabei versteht man leicht, daß bei falltoniger Normalstimme die Kurve mit einem Niederschlag beginnt, dem sich dann ein Aufschlag anreihet, bei steigtoniger Normalstimme aber der Aufschlag vorausgeht und der Niederschlag folgt. In diesem Sinne ist eine Melodie wie die von (N 34) *Á'n'nchen von Thárau ist's die mir gefállt* (Erk S. 4; Fig. 53) oder von (N 34) *Der Mái ist gekómmen* (Erk S. 23; Fig. 55), da es immer auf den ersten Schlag ankommt, als steigtonig, dagegen die von (N 34) *Es kánn ja nicht immer so blèiben* (Erk S. 40; Fig. 60) als falltonig zu bezeichnen. Komplizierter liegen die Dinge bei der Umlegstimme, denn da geht manchmal die Bewegung des nach außen gerichteten Taktstockendes mit der Tonrichtung zusammen, und manchmal ist sie ihr entgegengesetzt, derart, daß Niederschlag des Stockendes mit Steigton, Aufschlag aber mit Fallton zusammengeht.⁷ So haben z. B. die beiden Melodien *Der Sang ist verschollen, der Wein ist ver-rauscht* (Erk S. 235) und *Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun* (Erk S. 244) beide U $\frac{3}{4}$ und die gleiche Begleitkurve (Fig. 85) und doch ist die erste zugleich falltonig und fallkurvig, die zweite aber steigtonig, trotz der fallenden Kurve. Dieser Gegensatz beruht auf einer typischen Verschiedenheit in der Art, wie der Taktstock bewegt wird. Bei der ersten Art wird der Taktstock „starr“ gehalten, d. h. ohne besondere Mitwirkung von Hand- oder Fingergelenk lediglich durch die Bewegung des Arms derart durch den Raum geführt, daß er sich stets parallel bleibt und auch in gleichem Winkel zum Unterarm verharret. „Ende“ und „Spitze“ beschreiben dann auch gleichsinnig die gleiche Figur, z. B. einen links- oder rechtsdrehenden Kreis, und der Stock schneidet in diesem Falle sozusagen einen Zylinder aus dem Raume heraus. Ich spreche in diesem Fall kurzerhand von „starrem Umleger“. Im zweiten Fall aber, beim „wirbelnden Umleger“, wird der Taktstock noch durch neu hinzutretende Ergänzungsbewegungen von Hand- und Fingergelenk derart um einen in seinen Innern gelegenen Drehpunkt „herumgewirbelt“, daß „Ende“ und „Spitze“ in entgegengesetztem Sinne arbeiten (bei kreisender Bewe-

⁷ Hiernach ist das Eddalieder S. 172 f. Vorgetragene zu ergänzen bzw. zu berichtigen.

gung umschreibt also z. B. der Taktstock statt des Zylinders im Raume einen Doppelkegel, dessen gemeinschaftliche Spitze im Drehpunkt liegt). Im übrigen geht nun der starre Umleger in Beziehung auf die Tonrichtung mit dem Normalstimmer, während der wirbelnde Umleger ihm konträr geht, also Fallbewegung mit Steigton kombiniert, und umgekehrt.

Um diese scheinbare Merkwürdigkeit zu verstehen, wird es genügen, darauf hinzuweisen, daß bei allem Dirigieren doch offenbar die Spitze des Taktstocks der eigentlich ausschlaggebende Faktor ist, nicht das dicke Ende, auch wenn dies (beim Umleger) nach vorn gerichtet ist. Da nun beim starren Umleger Ende und Spitze sich gleichsinnig bewegen, und diese Bewegung dieselbe ist wie beim Normalstimmer, so kann auch kein Gegensatz zur Tonrichtung eintreten. Beim wirbelnden Umleger aber steigt die Spitze, während das (nur scheinbar dirigierende) Ende fällt (und umgekehrt), und das kann sich denn eben auch nur mit Steigton (bezw. umgekehrt) verbinden.

Weiterhin ist zu beachten, daß auch ein Wechsel von rechts nach links und umgekehrt eine ähnliche Wirkung hervorbringen kann wie Nieder- und Aufschlag. So wirkt ein rechts-linksläufiges ∞ umgekehrt wie ein links-rechtsläufiges ∞ : man zählt also beispielsweise normalstimmig fallend | steigend *èins zwèi | drèi vier* bei rechts-linksläufiger Begleitung mit ∞ , aber steigend | fallend *èins zwèi | drèi vier* bei links-rechtsläufiger Begleitung mit ∞ , oder falltonig *èins zwèi drèi vier fünf sèchs* bei links-kreisendem $\frac{3}{4}$ -Takt (Fig. 50) gegenüber steigtonigem *èins zwèi drèi vier fünf sèchs* bei rechtskreisendem (Fig. 49). Es hängt das offenbar damit zusammen, daß im Unterbewußtsein des Menschen seine rechte Körperhälfte (bei Einstellung für N) mit der Vorstellung von Falltonigkeit, die linke aber mit der Vorstellung von Steigtonigkeit verklammert ist. Ein einfacher Versuch, wie er tausendmal im Leben vorkommt, kann das zeigen. Man lade etwa durch eine Formel wie *Bitte, meine Herren, wollen Sie nicht Platz nehmen* zum Sitzen ein. Begleitet man, als N-Sprecher, diese Worte mit einer einladenden Geste der rechten Hand und zur Rechten des Körpers, so wird man zwangsweise falltonig sprechen, bei einer entsprechenden Geste der linken Hand aber steigtonig. Geht man aber mit der einladenden Hand über die Körpermitte hinaus auf die entgegengesetzte Seite des Körpers, so legen sich die Tonrichtungen wieder um, und ähnliches geschieht auch wieder da, wo der „wirbelnde Umleger“ auftritt.⁸

⁸ Der Gegensatz der Wirkung von Rechtsgeste und Linksgeste auf die Sprache ist für einen einzelnen Fall schon frühe beobachtet worden. J. M. R. Lenz wechselt sonst in

Aber auch damit sind wir noch nicht am Ende. Wir fanden oben beispielsweise für den musikalischen $\frac{3}{4}$ -Takt in dem normalstimmig steigtonigen Lied *Ännchen von Tharau* eine von links unten nach rechts oben ansteigende und dann wieder fallende Begleitkurve; eine ähnliche, aber von unten rechts ausgehende Kurve (Fig. 61) hat Mendelssohns *Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?* (Erk S. 127). Aber beide, und alle anderen ähnlichen Kurvenformen, versagen wieder vollständig, wenn man versucht, mit ihnen gewisse andere Melodien zu begleiten, die doch auch im $\frac{3}{4}$ -Takt gehen und daneben auch wieder den Gegensatz von steigend und fallend aufweisen. So verlangt beispielsweise das normalstimmig-steigtonige *Der Mai ist gekommen* die Begleitkurve Fig. 55, das normalstimmig-falltonige *Gaudeamus igitur* die Fig. 60. Man sieht da wieder bei Steigtonigkeit den Aufschlag, bei Falltonigkeit aber den Niederschlag beginnen: woher aber die ganz abweichende Kurvenform, die mit der von *Ännchen von Tharau* usw. gar keine Ähnlichkeit mehr hat?

Um das klar zu machen, wird es nützlich sein, wieder einen kleinen Hilfsversuch einzuschalten. Eine Melodie wie die von *Ännchen von Tharau* kann man auch mit einer gradlinigen Handbewegung begleiten, die mit der Richtung links-rechts einsetzt und dann zurückläuft [↔] (bei *Wer hat dich, du schöner Wald* kehrt sich diese Richtung um); eine Melodie wie *Der Mai ist gekommen* dagegen nur mit einer von links nach

seinen Gedichten Zeile um Zeile zwischen Steig- und Fallton, sie lassen sich also auch Zeile um Zeile abwechselnd mit einer Linksgeste und einer Rechtsgeste begleiten. Aber zu dem rein steigtonig gehaltenen Matz Höcker (Lewy 2, 73 ff.):

Ein Schulmeister bin ich, Matz Höcker genannt,

Bin fleißig gewesen, ist Gott bekannt,

Drum darf, Gottlob! mich jetzund nicht entblöden,

Mit meiner gnädigen Herrschaft zu reden usw. bemerkt er selbst: „Eine Chrie von dem Verfasser selbst unter beständigen Gestikulationen der linken Hand in einer zahlreichen Gesellschaft verlesen.“ Rechtsgesten führen hier auch wirklich allemal zum Absurden. Späterhin hat dann W. E. Peters in der oben S. 4 zitierten Abhandlung, in der er auf meine Veranlassung u. a. auch die gegensätzliche Wirkung von Rechts- und Linksbewegung zu untersuchen hatte, wiederum für einen Einzelfall (und zwar weniger auf Grund einer strengen Kurvenanalyse, als «subjektiv» nach dem Abhören der gleichzeitig aufgenommenen Phonogramme) konstatiert (S. 567), „daß α) bei rechtskreisender und aufkreisender Bewegung Steigtendenz eintritt, β) bei links- oder niederkreisender Bewegung sich Falltendenz zeigt“. Verallgemeinern läßt sich natürlich ein solches Einzelergebnis nicht ohne weiteres; das zeigt sich schon dadurch, daß bei Umgelegtton auch alle Tonrichtungen umgelegt werden, und daß auch einfache Rechts- und Linksgesten (ohne Kreisen u. dgl.) ganz analoge Erscheinungen hervorrufen können wie das Rechts- und Linkskreisen. Ich selbst bin von ganz anderer Seite zu meinen Beobachtungen gekommen, die historisch in keiner Weise mit der Arbeit des Herrn Peters Zusammenhängen.

rechts und dann zurücklaufenden Konvexkurve; eine Melodie wie *Drunten im Unterland* (Erk S. 29) mit einer annähernd linkskreisenden Bewegung (besser in Form von Fig. 58), endlich eine Melodie wie das *Gaudeamus* (Erk S. 193) mit einer schlingenden Bewegung in Gestalt einer schrägliegenden 8 (Fig. 27). Hier steht also „grade Begleitlinie“ gegen „bogenförmige“ (kürzer „bogende“), „kreisende“ und „geschleifte“. Die bogende Kurve kann dann, wie weitere Beispiele zeigen, entweder konvex sein (wie bei *Der Mai ist gekommen*) oder konkav (\sim oder \curvearrowright), die kreisende entweder links- oder rechtskreisend (gegen den Uhrzeiger, und mit ihm); die geschleifte endlich kann entweder mit einem konvexen Teil beginnen, dem sich ein konkaves Stück anschließt (Fig. 25, 27), oder mit einem konkaven Stück mit konvexer Fortsetzung (Fig. 26, 28). Vergleicht man damit nun die Art, wie in den zitierten Melodien die Töne gebildet werden, so tritt ein deutlicher Parallelismus hervor. In den Melodien, welche gradlinige Begleitung gestatten bzw. fordern, bleibt sich entweder der Ton von Anfang bis zu Ende gleich, oder er verändert sich nur in einer und derselben Richtung: er steigt oder fällt andauernd und gleichmäßig, oder er zeigt ein andauerndes und gleichmäßiges Crescendo oder Decrescendo. Man kann also eine derartige Tonbildung bzw. Tonführung wohl abkürzend eine „grade“ nennen, und dann, noch weiter abkürzend, auch direkt von „graden Tönen“ oder von „gradtonigen Melodien“ sprechen. Anders bei den Tönen bzw. Melodien der entgegengesetzten Arten, die man nun auch wohl, in ähnlicher Weise abkürzend, als „bogend“, „kreisend“ und „schleifend“ (oder „geschleift“), bzw. als „bogentonig“, „kreistonig“ und „schleiftonig“ bezeichnen darf. Bei der bogenden Tonführung schwillt der Ton zunächst im Bogen an, um dann, im Bogen weiterlaufend, wieder abzuschwellen (alles ohne Ruck oder Bruch natürlich). Gleichzeitig verändert sich auch die Tonhöhe, und zwar in zweifach verschiedenem Sinne: beim Konvexton steigt sie nach der angeschwellten Mitte hin, um dann wieder abzusinken; beim Konkavton dreht sich das Verhältnis wieder um. Charakteristisch ist ferner für den Bogenton, daß seine Kurve nach dem ersten Bogenschlag mit scharfem Absatz auf demselben Wege wieder zurückläuft. Beim kreisenden Ton dagegen bindet sich bei gleichmäßigem Fortgang der Bewegung ein konkaves Folgestück an ein konvexes Vorderstück (beim Rechtskreisen), oder ein konvexes Folgestück an ein konkaves Vorderstück (beim Linkskreisen), jedoch jederzeit so, daß nur der ganze Umgang als solcher eine einheitliche Kurve ausmacht (nicht aber jedes Teilstück zählt, wie das beim bogenden

Ton der Fall ist). Beim Schleifton endlich wechseln entsprechend der oben beschriebenen Kurve Konvex- und Konkavstücke innerhalb jedes Hin- oder Rückgangs auch melodisch miteinander ab. Auf unsere alten Beispiele angewandt, heißt das offenbar: Kurven wie Fig. 53 und 54 nebst ihren Varianten (darüber unten) sind die Kurven für steigend- bzw. fallend-gradtonigen $\frac{3}{4}$ -Takt, dagegen gilt Fig. 55 (wie in *Der Mai ist gekommen*) dem steigend-bogentonigen, Fig. 58 (wie *Drunten im Unterland*) dem fallend-kreistonigen, endlich Fig. 60 (wie im *Gaudeamus*) dem fallend-schleiftonigen $\frac{3}{4}$ -Takt usw. Jede von der Musik anerkannte numerische Taktart zerlegt sich also, wenn man alle die Komplexfaktoren mit einrechnet, die für Füllung und Vortrag des Taktes in Frage kommen, zunächst einmal in 16 Unterarten, insofern jeder gefüllte Takt entweder

1. normal- oder umlegstimmig;
2. steig- oder falltonig; 9
3. grad, bogend, kreisend oder schleifend

sein kann.

Dies ergibt für die gangbarsten Taktarten das auf der Tafel unter Fig. 19–60 zusammengestellte Formenbild. Alle diese Formen nebst ihren Varianten gelten sowohl für die Musik (also speziell den Gesang) wie auch für den Sprechvers: wir können also weiterhin auch wieder zu Sprechbeispielen greifen.

Befremden möchte in der gegebenen Tabelle vielleicht der Umstand, daß die Kurvenformen für alle gradtonigen Taktarten der Form nach gleich, oder doch nahezu gleich¹⁰ sind und auch die Formen für bogenden $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt Zusammengehen. Es besteht aber in Wirklichkeit doch ein wichtiger Unterschied, nur nicht in der Kurvenform selbst, sondern in der Ausführung der Kurve. Für den $\frac{4}{4}$ -Takt ist der Taktstock bei der Einstellung für N mit „Endobergriff“ zu fassen (also etwa so, wie man den Stil eines Hammers greift, mit dem man schlagen oder klopfen will), ebenso für $\frac{2}{4}$ - ($\frac{1}{2}$ usw.) Takt, nur so, daß man dabei die Spitze des

⁹ Man beachte, daß für die Bezeichnung des ganzen Taktes stets der erste Schlag maßgebend ist: steigend nennen wir also z.B. jeden ganzen Takt, der mit dem Aufschlag beginnt, auch wenn diesem (wie selbstverständlich) ein (falltoniger) Niederschlag folgt.

¹⁰ Der einzige prinzipielle Unterschied ist der, daß die Kurven für die niedrigsten Taktarten (wie $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{4}$) in eine einfache «Spitze» auslaufen, während die höheren Taktarten (wie $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$) statt dieser Spitze eine Überschneidungsform zeigen, wie in der Tabelle angegeben.

Zeigefingers auf den Taktstock selbst legt; für $\frac{3}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt (desgl. für $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ u. ä.) mit „Mitteluntergriff“ (d. h. etwa so, wie man einen Schreibstift hält [zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger, also wie beim Umleger], nur daß man den Taktstock etwa in der Mitte seiner Länge faßt); für $\frac{3}{4}$ -Takt endlich mit „Dritteluntergriff“ (d. h. sowie vorher, nur so, daß die Griffstelle etwa am Ende des oberen [d. h. dickeren] Drittels des Taktstocks liegt). Bei $\frac{6}{8}$ -, $\frac{2}{4}$ - und $\frac{4}{8}$ -Takt wird ferner vom Ellbogengelenk aus geschlagen, bei $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ vom Schultergelenk aus, aber so, daß die Hauptarbeit vom Unterarm (vom Ellbogen abwärts) geleistet wird; bei $\frac{4}{4}$ und $\frac{1}{2}$ arbeitet auch der Oberarm energisch mit (das Schultergelenk ist also das eigentliche aktive Schlaggelenk); bei Takten noch höherer Ordnung (wie etwa $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{4}$ u. ä.) rückt das Schlaggelenk weiter bis zur Achsel vor (so daß also das ganze Schulterblatt mitbewegt wird). Für die Umlegstimme U ergeben sich die entsprechenden Unterformen einfach durch die Umlegung des Taktstocks. Übrigens gelten alle diese Verschiedenheiten von Griff und Schlaggelenk auch für bogen-, kreis- und schleiftonige Parallelformen der besprochenen Takte. Man vergleiche etwa Beispiele (aus Goethe) wie

$\frac{2}{4}$ N – grad-falltonig (Fig. 30):

Dich ergriff mit Gewalt der alte Herrscher des Flusses,
Hält dich und teilet mit dir ewig sein strömendes Reich.

(Endobergriff mit Auflegen des Zeigefingers, Ellbogen);

$\frac{4}{4}$ N – bogend-falltonig (Fig. 22):

Was bedächtlich Natur sonst unter viele verteilt,
Gab sie mit reichlicher Hand alles der Einzigen, ihr.

(Endobergriff ohne Fingerauflage, Schulter);

$\frac{6}{8}$ N – grad-falltonig (Fig. 46):

Flach bedeckt und leicht den goldenen Samen die Furche,
Guter! die tiefere deckt endlich dein ruhend Gebein.

(Mitteluntergriff; Schulter, doch mit Betonung des Unterarms);

$\frac{3}{4}$ N – grad-steigtonig (Fig. 53):

Die Städterin droht
Euch Dirnen den Krieg,
Und doppelte Reize
Behalten den Sieg.

(Dritteluntergriff, Schulter, doch mit Betonung des Unterarms).

Wir fanden vorher, daß jeder produzierende Mensch nur eine einzige Beckingkurve besitzt: in der Verwendung der Taktfüllkurven unterliegt er dagegen keiner andern Beschränkung als der, die er sich etwa selbst durch die Begünstigung von Lieblingsformen auferlegt. Wie der Komponist in jeder beliebigen Taktart und -Unterart komponieren, so kann eben auch der Dichter in jeder beliebigen Taktart oder Taktfüllungsart seine Verse bilden: nur das Eine scheidet sie, daß der Musiker mit Bewußtsein die eine oder andere numerische Taktart wählt und in ihr arbeitet, während Auswahl und Arbeit sich beim Dichter unbewußt vollziehen. Man wolle hier nur nicht „Taktart“ und „Metrum“ verwechseln: denn diese Begriffe decken sich durchaus nicht, auch nicht einmal so weit, wie man es bisher stillschweigends angenommen hat. Nichts ist (wie das schon die zuletzt gegebenen Beispiele zum Teil erkennen lassen) häufiger, als daß eines und dasselbe „Metrum“, ein und dieselbe „Versart“ in ganz verschiedenen Taktarten verläuft, auch schon in recht alten Zeiten. So verläuft z. B. der Hexameter der *Ilias* (abgesehen vom Schiffskatalog, der mit der *Odyssee* geht) in bogend-falltonigem $\frac{4}{4}$ -Takt (Fig. 22):

Μῆνιν ἀειδε, θεᾶ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

der der *Odyssee* (und des Schiffskatalogs) aber in kreisend-falltonigem $\frac{6}{8}$ -Takt (Fig. 50):

Ἐνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα πολύτροπον ὅς μάλα πολλά.

In den erzählenden Metamorphosen gebraucht ferner z. B. Ovid den schleifend-falltonigen $\frac{4}{4}$ -Hexameter (Fig. 22):

In nova fert animus mūtātās dicere formās || corpora,

in den Tristien und den elegischen Dichtungen dagegen den kreisend-falltonigen $6/8$ -Hexameter (Fig. 50):

Parve, nec invidēō, sine mē, liber, ībis in urbem,

und weiter noch differenziert Horaz. In den Satiren und Episteln hat auch er das bogend-falltonige $4/4$ -Maß (Fig. 22):

Quī fit, Maecēnās¹, ut nēmo quam sibi sortem,

in den Oden ein kreisend-falltoniges $6/8$ -Maß (Fig. 50):

Diffugēre nivēs, redeunt jam grāmina campīs

in den Epoden ein kreisend-falltoniges $3/4$ -Maß (Fig. 58):

Nox erat, et caelō¹¹ fulgēbat lūna serēnō

einmal sogar einen ganz komplizierten kreisend-falltonigen $12/8$ -Takt (Fig. 83) mit Mittel Untergriff und Schlag von der Achsel aus:

Mollis inertia cūr tantam diffūderit īmīs,

und noch weiter geht die Spaltung, wenn wir gar den modernen, z. B. deutschen Hexameter und Pentameter herbeiziehen, die bei Goethe z. B. geradezu in eine Unzahl kurvenmäßiger wohldifferenzierter Unterarten zerfallen (vgl. unsere alten Beispiele oben), und so auch *mutatis mutandis* bei allen andern sog. Versarten. Dazu ist noch folgendes zu bemerken.

Die in der Tabelle angegebenen Kurvenformen sind abermals nur schematische Grundformen, die noch mannigfaltigster Differenzierung unterliegen können, ebenso wie das bei den Beckingkurven der Fall war, auch wenn man von den Veränderungen der Wirkung absieht, die durch Verschiebung des Gestenpunktes im Raume hervorgebracht werden, oder durch Wechsel der Schlaggelenke bzw. der mitarbeitenden Hilfs gelenke. Dieser letztere Wechsel aber steht schon in deutlichem Zusammenhang mit dem Wechsel in der Größe der einzelnen Taktfigur. Die Form der Taktfüllkurve aber kann weiterhin wieder wechseln, je nachdem man das horizontale oder das vertikale Moment mehr

¹¹ Sprich Maecēnās, kaelō mit diphthongischem ae.

betont (von denen das erstere – wie bei der Beckingkurve – mehr zeitliche, das letztere mehr dynamisch-melodische Gegensätze zum Ausdruck bringen hilft): man muß also z. B. flache, mittlere und steile $\frac{4}{4}$ -Kurven wie Fig. 63, 22, 62 scharf voneinander trennen. Endlich spielt auch noch die Lage der Kurve zum Horizont eine recht bedeutende Rolle. So stellt ein horizontal liegendes bzw. senkrecht hängendes $\frac{4}{4}$ - ∞ bzw. 8 auf bogen den Ton ein, aber nach links oder rechts geneigte 8 und 8 auf schleifenden Ton, und zwar wiederum verschieden nach Richtung und Neigungswinkel. Eine wirklich „kreisende“ (d. h. in mehr oder weniger reiner Kreisform verlaufende) Kurve (wie in Fig. 23 und 24) wirkt ferner ganz anders als eine mehr elliptisch verlaufende (wie in Fig. 64, 65) usf. Worin die Verschiedenheit der Wirkung im einzelnen beruht, ist zum guten Teil erst noch zu erforschen: hier muß es uns im Augenblick genügen, auf die Tatsache des Bestehens der Unterschiede hinzuweisen.

Ferner muß beachtet werden, daß auch die Figuren der Tabelle schon nicht mehr ganz einfach sind, insofern sie namentlich ja stets schon die Verbindung von Schlag und Gegenschlag zum Ausdruck bringen (wenn auch derart, daß für den Gesamteindruck der Schlag maßgebend ist, nicht der Gegenschlag: oben Fußnote 9). So vereinigen schon Formen wie Fig. 19, 20 deutlich den Auf- und Niederschlag und umgekehrt; Fig. 33 stellt die Verbindung eines steigend-kreisenden mit einem fallend-kreisenden $\frac{2}{4}$ dar¹² usw. Da aber Schlag und Gegenschlag der Form nach nicht aneinander gebunden sind, so entstehen in schier unerschöpflicher Fülle auch Kombinationen verschiedengestaltiger Formelemente der Art, wie sie etwa in Fig. 71–79 in einer minimalen Auswahl für den Vierertakt veranschaulicht sind. Und das führt zu der letzten Hauptbemerkung hinüber, die hier zu machen ist.

Es ist nämlich ein wohlbekanntes Gesetz der Psychologie, daß der Mensch unwillkürlich nach Abwechslung strebt, da, wo er Handlung an Handlung stößt, hier also z. B. da, wo er Taktteil an Taktteil, Takt an Takt, Taktgruppe an Taktgruppe reiht. So ist es auch schon in der Musik verhältnismäßig selten, daß ein und dieselbe einfache Taktfüllungsart gleichmäßig durch ein größeres Gebilde (z. B. durch ein ganzes Lied) durchgeführt wird: meist wird auch da irgendwie differenziert, und das gleiche gilt auch vom Sprechvers. Unser altes Beispiel *Als ich noch ein Knabe war* gehört, um nur eines herauszugreifen, sicherlich dem

¹² Hier ist, wie man sieht, schon der einfache „Schlag“ nicht mehr einheitlich; ähnlich beim schleifenden $\frac{7}{4}$ -Takt (Fig. 35, 36), wo sich ein kreisendes Übergangsstück zwischen die eigentlichen Schleiferschläge einschleibt.

Typus des nicht-graden (auch nicht kreisenden) falltonigen $\frac{3}{4}$ -Taktes an. Aber wir bekämen sofort Hemmungen, wenn wir, sei es die schematische Grundform des fallend-bogenden (Fig. 22), sei es die des fallend-schleifenden Taktes (also Fig. 28), einfach durchführen wollten: wir müssen vielmehr für die erste, dritte und fünfte Strophe zu schleifend-bogend-falltonigem Takt differenzieren (Fig. 84) und in Strophe 2, 4 und 6 (also in geregeltem Wechsel) konkav beginnenden schleiftonigen Takt nach dem Schema von Fig. 85 eintreten lassen: in beiden Fällen verkleinert sich überdies das Kurvenmaß nach dem Schluß der einzelnen Verszeilen hin. So ähnlich geht es nun in Musik wie in Sprechdichtung in tausendfachem Wechsel weiter, da ja überall die Gegensätze von Grad, Bogend, Kreisend und Schleifend, von Steigend und Fallend, von Normal und Umgelegt in die Variation miteinbezogen werden können, neben Form, Größe, Lage und Dynamik der Begleitkurve. In Goethe erreicht diese Variabilität der Taktfüllung ihren Höhepunkt: sein Reichtum an immer neuen und neuen Formen ist fast unerschöpflich. Auch Schiller ist reichhaltig genug an Wechselformen, wie überhaupt die ältere deutsche Dichtung von der klassischen Zeit an. Die deutsche Dichtung der paar letzten Jahrzehnte ist dagegen im allgemeinen wieder zu wesentlich starrerem und einfacheren Formen der Taktfüllung zurückgekehrt. Die anderen modernen Literaturen scheinen in dieser Beziehung stark zu schwanken. Als Besonderheit mag noch im Vorbeigehen bemerkt werden, daß die „Freiheit“ der sog. „freien Rhythmen“ in erster Linie darin besteht, daß die Taktfüllungsart beliebig (also nicht nach irgendeinem System) innerhalb der Zeile wie von Zeile zu Zeile wechseln kann. Heines *Nacht am Strande* (aus der *Nordsee*) gibt dafür ein recht gutes und charakteristisches Beispiel (auch für Tonmalerei). Vgl. dazu die Kurven am Schluß der Tabelle (jede Kurve entspricht einer Textzeile).

Taktmäßige Gliederung ist das einzige Merkmal, welches die Poesie eindeutig von der Prosa abhebt. Taktfüllkurven erscheinen daher auch nur in Musik und Poesie, d. h. versifizierter Rede. Dagegen zieht sich nun, wenn auch in verschiedener Weise, gleich der Beckingkurve wiederum durch alle menschliche Rede (also einerlei, ob Poesie oder Prosa) die dritte Art von Kurven hindurch, die noch zu erörtern ist. Das sind die Kurven, in denen die unten näher zu besprechenden „optischen Signale“ zu bewegen sind, mit deren Hilfe man den Sprechenden auf bestimmte Klangarten einstellen kann. Nach diesem äußerlichen Zusammenhang mit der Handhabung der Signale mögen unsere Kurven

einstweilen einfach als „Signalkurven“ bezeichnet werden. Über sie läßt sich aber nur im Zusammenhang mit der ganzen Qualitätsfrage handeln, für deren Erörterung der zweite Teil unserer Betrachtungen bestimmt ist.

Zweiter Vortrag

Es ist eine altbekannte Tatsache, daß man sehr oft z. B. verschiedene Gedichte selbst eines und desselben Autors nicht mit der gleichen Art von Stimme sprechen kann, wenn man nicht offensichtlich gegen Sinn und Stimmung verstoßen will. So verträgt z. B. Walter Tells *Schützenliedchen*

Mit dem Pfeil, dem Bogen
Durch Gebirg und Tal
Kommt der Schütz gezogen
Früh am Morgenstrahl

nur eine weich und hell klingende Stimme, im Gegensatz zu der dunkleren und rauheren Stimme, die wir etwa brauchen für

Will sich Hektor ewig von mir wenden,
Wo Achill mit den unnahbarn Händen
Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?

Ebenso ist es jedem Musiker bekannt, daß man nicht alles mit gleichem Stimmansatz singen, mit gleicher Anschlags- oder Streichart usw. spielen kann. Es fragt sich nur, auf welche Weise die erforderliche Verschiedenheit der Klanggebung zweckmäßig oder überhaupt hergestellt werden kann.

Darüber war die alte Meinung nun die, daß man die bei der Klanggebung speziell beteiligten Organe besonders „üben“ müsse, also der Sänger oder Sprecher seinen Stimmapparat (einschließlich der Atmungsorgane), der Klavier- oder Geigenspieler seine Arm- und Handmuskulatur, und dergleichen mehr. Und unzweifelhaft ist daran viel Wahres. Aber ebenso unzweifelhaft reicht jene alte Lehrmeinung nicht aus, um den Ausübenden in jedem Fall zur denkbar höchsten Leistung zu bringen. Bleiben wir nur einmal etwa beim Sänger stehen, so wird man, mit Benutzung unseres alten Kriteriums von Frei und Unfrei, wohl ohne

Übertreibung sagen dürfen, daß oft auch ganz hervorragende Künstler nicht imstande sind, gewisse Sachen, die ihnen, wie man sagt, „nicht liegen“, mit vollkommener freier Stimme zu singen, auch wenn sie Becking- und Taktfüllkurve richtig einhalten. Ja, ich glaube nach ziemlich umfangreichen Beobachtungen nicht irre zu gehen, wenn ich meine, daß vielleicht die große Mehrzahl der ausübenden Künstler höchstens eine unvollkommene Vorstellung davon hat, was ein physiologisch wirklich „freier“ Ton sei. Und diese Sachlage gibt zu denken, denn sie weist uns offenbar wieder aus dem Gebiet des rein Ästhetischen hinüber auf das Gebiet des Physiologischen und seiner psychischen Grundlagen, denn Freiheit und Gehemmtheit sind in erster Linie psychisch-physiologische und nicht ästhetische Gegensätze, wenn wir auch gern zugeben, daß Unfreies auch in ästhetischer Beziehung schlechter wirkt als Freigebildetes. Und wenn man weiter daran denkt, über welche schier unglaubliche Technik unsere ausübenden Künstler oft verfügen, ohne deshalb je zu völlig freier Klangbildung zu gelangen, so wird man, scheint mir, notgedrungen wieder zu dem Schluß geführt, daß es neben der Spezialtechnik des bloßen Stimmorgans (einschließlich der Atemtechnik) für den Sprecher und Sänger, neben der Spezialtechnik in Anschlag, Strich usw. für den Spieler noch ein weiteres Element der Klangerzeugung geben müsse, das die bisherige technische Praxis noch nicht genügend erkannt und daher auch nicht genügend zu verwerten gelernt hat, und dieses X muß nach dem Angedeuteten denn doch wohl auch wieder auf dem Gebiet des Psychisch-Physiologischen gesucht werden. Wo aber ist es dann zu finden, und welche Mittel und Wege gibt es, die uns auch zur praktischen Verwendbarkeit führen, wenn es einmal gefunden ist, ganz abgesehen von dem rein theoretischen Wert, den die etwa zu gewinnende neue Erkenntnis für den Forscher als solchen hat?

Hier den ersten bahnbrechenden Schritt getan zu haben, ist das unvergängliche Verdienst des im Jahre 1895 in München verstorbenen, damals bayrischen Zollinspektors Joseph Rutz.

Die Erkenntnisse dieses Mannes haben ein eigentümliches Schicksal gehabt: Er hat sie selbst nicht mehr veröffentlichen können, sondern sie seiner noch jetzt in München lebenden Gattin, Frau Klara Rutz, überliefert, und diese hat sie wiederum auf ihren Sohn, Rechtsanwalt Dr. Ottmar Rutz in München, übertragen, der denn nun seit einer geraumen Reihe von Jahren (besonders seit 1908) eine überaus rührige Propaganda für die Lehren seines Vaters betreibt, die er dann – bis zu welchem Grade, läßt sich natürlich nicht feststellen – durch allerlei

Eigenes erweitert und umgebildet hat. Er hat damit an einigen Stellen, so z. B. auch bei mir, anfangs eine sehr starke Wirkung erzielt. Aber, je mehr ich der Sache in die Einzelheiten hinein nachging, um so mehr häuften sich mir die Bedenken gegen die uneingeschränkte Richtigkeit des Systems und gegen seine praktische Verwendbarkeit. Auch ich bin so, ganz langsam und schrittweise, an der Hand zunehmender persönlicher Erfahrung dazu gekommen, mich von dem Rutzschen System als einem unteilbaren Ganzen loszusagen, obwohl ich dessen letzten Grundgedanken (bzw. Grundbeobachtungen) nach wie vor die allerhöchste Schätzung entgegenbringe.

Sie werden fragen, wie das möglich sei? Meine Antwort darauf lautet: Joseph Rutz hat zu früh, d. h. ehe er noch zu vollkommen fertigen Resultaten gekommen war, den Weg der unbefangenen Beobachtung von Tatsachen verlassen, um sich auf das Gebiet des Theoretisch-Spekulativen zu begeben. Er hatte seinerzeit vier verschiedene Haupttypen menschlicher Stimmbildung beobachtet, und diese setzte er (willkürlich!) in einen bestimmten Zusammenhang mit der altüberlieferten Lehre von den vier Temperamenten. Wie nun der einzelne Mensch nur ein Temperament habe, so soll er, nach Rutz, konsequenterweise auch nur über eine seinem Temperament innerlich verwandte Stimmart verfügen. Und das entspricht eben den zu beobachtenden Tatsachen nicht, und zwar um so weniger, als mit den von Rutz angenommenen vier Grundarten der Stimme (von denen er die vierte überdies noch als für alle Kunstübung unbrauchbar ausschloß, so daß ihm für diese nur drei Hauptarten übrig blieben), es entspricht den Tatsachen, sage ich, um so weniger, als mit diesen drei bis vier Grundarten Rutzens, wie sich mir später herausstellte, die Zahl der tatsächlich zu beobachtenden Grundarten noch nicht erschöpft ist. Denn es gibt nicht drei bis vier, sondern sechs verschiedene Grundtypen, und diese sind z. B. im Deutschen so verteilt, daß in Dichtung und Musik der Löwenanteil sicherlich auf die Typen IV, V und VI entfällt, während die Typen I, II, III, mit denen Rutz allein arbeitete, dagegen so stark zurücktreten, daß man oft lange nach Belegen für sie suchen muß.¹ So kann man sich denn schließlich nicht wundern, wenn die Rutzschen Stimmtaxen im einzelnen nur zufällig einmal hier und da das Richtige treffen, also auch nur zufällig einmal praktisch zu verwerten sind, trotz des theoretisch richtigen Ausgangspunktes der Rutzschen Untersuchung.

¹ Anderwärts, z. B. im Norwegisch-Isländischen und Dänischen, liegen die Verhältnisse z. T. anders, insofern da der Typus III auffällig stark verbreitet ist.

Diesen Ausgangspunkt lieferte Joseph Rutz die Fundamentalbeobachtung, daß die verschiedenen Arten der Stimmgebung, die der Praktiker unterscheiden muß, nur dann richtig und leicht hergestellt werden können, wenn neben dem eigentlichen Stimm- und Atemapparat auch noch gewisse andere Teile des menschlichen Muskelsystems gleichzeitig in Anspruch genommen werden. Wir können das nach unserer Weise jetzt so ausdrücken: Stimmart und spezifische Muskelstätigkeit (Muskelspannung) außerhalb des Stimmorgans, oder kürzer gesagt, Stimmart und Körpereinstellung sind psychisch-physiologisch zu einem unauflösbaren Komplex verjocht, derart, daß das eine auch das andere mitbedingt. Es gibt vor allem – und damit lenken wir wieder in unsere alte Betrachtungsweise ein – keine freie Stimmgebung spezifischer Art ohne gleichzeitige Mitwirkung dessen, was wir „Körpereinstellung“ nennen.

Man kann sich von der Richtigkeit dieses Satzes im groben leicht überzeugen, wenn man z. B. beobachtet, welchen Einfluß schon verschiedene Handstellungen (nicht Handbewegungen!) auf die Stimmgebung haben. Denn man wird da wieder finden, daß die eine Stellung wohl zu einem Text paßt, aber nicht zu einem andern, bei dessen Vortrag sie wieder die uns bekannten Hemmungen hervorruft. So gehen z. B. folgende Handstellungen bei Wahl eines geeigneten Gestenpunktes ziemlich gut² mit folgenden Stellen aus Goethe zusammen:

1. Die Handflächen flach nach oben gewendet, die Arme oder Hände ein wenig konvergierend:

O sähst du, voller Mondenschein . . .

2. Beide Hände locker nach oben geballt (d. h. so, daß die eingeschlagenen Finger nach oben liegen, der Handrücken nach unten), die Daumen locker eingeschlagen, mit

Da steh ich nun, ich armer Tor . . .

3. Gleiche Ballung der Hände zur Faust, aber Handrücken nach oben gewendet, mit

² Wenn auch noch nicht vollständig gut: denn es ist ja bei dieser Versuchsreihe absichtlich die Bewegung der Hände ausgeschaltet, die auch ein sehr wesentliches Ingrediens der Freieinstellung ist.

Ich ging im Walde
So vor mich hin . . .

4. Die beiden Handflächen bei etwas konvergierender Arm- oder Handhaltung einander flach (d. h. ohne Biegung der Finger) gegenübergestellt, mit

Sag ich's Euch, geliebte Bäume,
Die ich ahndevoll gepflanzt . . . (an Frau von Stein).

5. Die Handflächen (wieder ohne Fingerbiegung) horizontal nach unten gekehrt mit „Altschottisch“ Str. 1, 3, 5 usw.:

Und morgen fällt St. Martins Fest,
Gutweib liebt ihren Mann . . .

6. Die Fäuste locker schräg nach oben geballt (wie bei Nr. 2), aber die Daumen ausgeschlagen und aufgerichtet, mit

Als sie die Worte gesprochen, entfernte sich Pallas Athene,
Wandelnd über das Meer verließ sie die liebliche Insel . . .
(aus der Odyssee).

7. Haltung ungefähr wie vorher, aber die beiden kleinen Finger grad ausgeschlagen und einander entgegengestreckt, mit

Wenn der Mond ist auf der Welle,
Wenn der Glühwurm ist im Gras,
Und ein Scheinlicht auf dem Grabe,
Irres Licht auf dem Morast. . . (nach Byron);

aber jede von diesen sieben Handstellungen stört wieder, wenn sie mit einem andern der Texte zusammengebracht wird als dem, für den sie oben vorgesehen ist.

Von diesen Handstellungen war bei Joseph Rutz noch nicht die Rede, so wenig wie von den früher besprochenen Gesten: seine Aufmerksamkeit war vielmehr auf die Muskelspannungen gerichtet, die im menschlichen Rumpfe selbst als Begleiter gewisser Stimmgebungsarten auftreten, und zwar im wesentlichen wiederum enger begrenzt in der

Taillengegend, also unterhalb des Brustkorbes. Was er da beobachtet hat, war in der Hauptsache richtig; aber es war eine Lücke in seinem Beobachtungsfeld, daß er die nicht minder wichtigen Vorgänge im Brustkorb einer ebenso eingehenden Untersuchung nicht unterzog. Und so erklärt es sich denn wohl auch, daß er zwar seine Typen I–III richtig bestimmte, denen eine Muskeltätigkeit im Bauchgebiet zur Seite geht, aber den Typus IV (den er ganz richtig gefunden hatte) wieder verwarf, der den Übergang zum Brustkorbgebiet macht, und V und VI mit ihren rein thorakalen Begleiterscheinungen überhaupt nicht entdeckte.

Doch gehen wir lieber wieder zum Positiven über. Nach dem, was durch Rutz und nach ihm (in der Hauptsache wohl durch mich) beobachtet worden ist, scheint die Sache etwa so zu liegen:

Sobald ein Individuum (um bei der Rede stehen zu bleiben) in Worten zu denken beginnt, tritt in seinem Zentralorgan (dem Gehirn) eine zunächst für die Einzelsituation spezifische innere Spannung (psychische Spannung) ein. Diese Spannung aber strahlt, vermittelt durch den Nervenapparat, auch auf den gesamten Körper aus, und ruft daher in dessen verschiedenen Teilen zwangsweise Muskelkontraktionen (physiologische Spannungen) hervor, die in ihrer spezifischen Eigenart der spezifischen Eigenart der psychischen Grundspannung parallel gehen und mit ihr eindeutig verkoppelt sind. Insbesondere erstreckt sich die Ausstrahlung auch auf das Sprachorgan selbst, so zwar, daß sie eben auch wieder spezifisch gestaltete Sonderarten von Aktion des Stimm- und Atemapparats hervorruft: aber auch diese sind nicht von all den sonstigen Körperaktionen gleicher Situation loszulösen. Adäquate (d. h. der psychischen Grundspannung genau entsprechende) und damit zugleich wieder hemmungsfreie Arbeit von Stimm- und Atemapparat ist also auch wieder nur zu erzielen, wenn die entsprechende Gesamtktion des Rumpfes mitgeht.

Diese Rumpfkationen stufen sich nun ihrer Bedeutsamkeit nach derart gegeneinander ab, daß man Haupt- und Nebenaktionen unterscheiden kann. Jeder Hauptaktion steht dann ein besonderer Stimmtypus zur Seite, jeder Nebenaktion eine Unterart oder Variante eben dieses Typus.

Nun sind bisher nicht mehr und nicht weniger Hauptaktionen und Stimmtypen gefunden worden als sechs, die wir der Reihe nach beziffern. Bei I wird der Unterleib vorgewölbt, bei II zurückgezogen; bei III findet ein Druck abwärts statt; bei IV treffen wir ein Hinaufziehen nach dem Brustkorb zu; bei V und VI eine starke seitliche Ausweitung des

Brustkorbs, die bei V mit einem Muskelzug von hinten nach vorn (etwa von den Schulterblättern oder den mittleren Nackenpartien ausgehend) verbunden ist, bei VI mit einem Muskelzug in umgekehrter Richtung. Typus I–IV sind, wie Sie wissen, von Rutz selbst bestimmt, V und VI von mir hinzugefügt.

Von Nebenarten fand Rutz ferner noch folgende:

1. Den Gegensatz von großem und kleinem Ton, der sich nicht sowohl auf die Qualität als auf das „Volumen“ der Stimme und ihre Tragfähigkeit erstreckt (und ja nicht mit dem Gegensatz von Forte und Piano zu verwechseln ist: man kann auch *pianissimo* mit großem Ton singen und sprechen, und *fortissimo* mit kleinem Ton). Der große Ton ist an die Spannung des Epigastriums gebunden (d. h. des Muskels, der die sog. Magengrube, unterhalb des Brustbeins, deckt), der kleine Ton setzt Nichtspannung bzw. Erschlaffung dieses Muskels voraus. Man kann sich das leicht durch Betastung der Magengrube kontrollieren (man vergleiche etwa großstoniges *Mit dem Pfeil dem Bogen* mit kleintonigem *Will sich Hektor ewig von mir wenden*).

2. Den Gegensatz zwischen warm und kalt. Diese Ausdrücke beziehen sich darauf, daß die Stimme im ersteren Fall „wärmere“ Anteilnahme, im zweiten „kühlere“ Stimmung zu verraten scheint. Die begleitenden Muskelaktionen sind verschiedener Art. Als Großbeispiel für kalten Ton kann etwa Schillers *Tell* dienen, als Beispiel für warmen Ton dessen *Jungfrau von Orleans*.

3. Die besondere Art des ausgeprägten Tones (Gegensatz: schlicht), hervorgebracht durch Einziehen bzw. Vorwölbung eines bestimmten Punktes etwa in der Nabelgegend. Die ausgeprägte Stimme hat einen etwas schärferen, sozusagen pointierten Klang. Beispiele finden sich z. B. bei Wolfram von Eschenbach im *Titirel* und den meisten seiner Lieder, neuerdings z. B. bei Bierbaum und Grisebach.

4. Daneben wollte endlich Rutz noch einen weiteren wichtigen Gegensatz beobachtet haben, den er mit lyrisch und dramatisch bezeichnet; der besondere dramatische Klang soll mit gewissen Muskelspannungen im Rücken (etwa in der Kreuzgegend) Zusammengehen. Ich halte das für falsch. Ich kenne zwar die gemeinten Aktionen der Rückenmuskeln sehr wohl und habe sie oft genug beobachten können; sie treten aber meines Wissens nie bei wirklicher Freistimme auf, sondern bringen nur unwillkürliche und unbewußte Kompensationsversuche zum Ausdruck, die gemacht werden, um durch Falscheinstellung hervorgerufene Hemmungen gewalttätig zu überwinden.

Zu diesen Rutzschen Unterscheidungen tritt nun noch eine ganze Reihe anderer, die in der Hauptsache durch mich gefunden worden sind. Sie alle hier im einzelnen zu beschreiben, dürfte überflüssig sein.³ Viel wichtiger ist uns gleich hier die Frage, wie es denn möglich sein soll, alle diese verschiedenen Stimm- und Muskelaktionsarten auch praktisch voneinander zu scheiden, namentlich auch so, daß der Sprecher und Sänger für seine Zwecke dabei direkte Förderung findet.

Rutz beantwortete diese Frage einfach dahin: durch fortgesetzte muskelgymnastische Übung, und von diesem Standpunkt aus erteilt denn auch Frau Klara Rutz ihren stimmlichen Unterricht. Ich glaube recht gern, daß diese Methode in bezug auf die Unterscheidung von Groß und Klein, Warm und Kalt, Ausgeprägt und Schlicht recht gute Resultate zu erzielen vermag, weil hier die Rutzschen Taxen in der Regel korrekt sind; sie muß aber andererseits auch Unheil stiften, wo es der Scheidung der Haupttypen selbst gilt, von denen ja, wie ich schon ausgeführt habe, das Rutzsche System die bei weitem wichtigsten Arten IV, V und VI überhaupt nicht berücksichtigt. Außerdem ist gegen die gymnastische Methode generell der Einwand zu erheben, daß die betreffenden Muskelaktionen in der Regel viel zu gewalttätig ausgeführt werden, als daß sie nicht ihrerseits neue Hemmungen hervorbringen müßten. Und sich bei feineren Unterscheidungen allein auf sein Muskelgefühl verlassen zu müssen, dürfte auch sein Bedenken haben.

Es galt also, einen Weg zu finden, der zu geringerer Gewalttätigkeit der Körperaktion, verbunden mit größerer Genauigkeit, führte, und einen solchen Weg glaube ich gefunden zu haben in der Einführung gewisser optischer Signale, welche durch ihren bloßen Anblick auf dem Wege der sog. Irradiation im Körper des Beschauers die jeweiligen geforderten Muskelaktionen auslösen und damit den Weg zu korrekter und freier Einstellung auch des Atem- und Stimmapparats eröffnen.

Den ersten Ausgangspunkt gaben mir bei meinen Untersuchungen einige rein zufällig beim Theaterbesuch gemachte Beobachtungen über den Zusammenhang gewisser Gesten mit gewissen Stimmveränderungen. Es zeigte sich z. B., daß man mit ausgebreiteten (d. h. nach vorn zu divergierenden) Armen anders spricht, als wenn man die Arme nach vorn zu konvergieren läßt, und der beobachtete Stimmunterschied war in bestimmten Fällen genau der, den Rutz für seinen Gegensatz von Warm und Kalt in Anspruch genommen hatte. Eine wesentliche Förde-

³ Eine Gesamtübersicht, (mit Abbildungen der weiter unten zu besprechenden Einstellungszeichen) ist in meinen Metr. Studien 4, 32 ff. gegeben.

rung brachte mir sodann die ebenfalls zufällig gemachte Beobachtung eines stark motorisch veranlagten Zuhörers (Dr. H. Schammberger), daß er beim Betrachten von Bildern auch die Rutzschen Muskelgefühle bei sich wahrnehme. Das war wichtig, insofern es zeigte, daß auch auf optischem Wege die Rutzschen Reaktionen im Menschen ausgelöst werden können. Auf die Gesten übertragen, ergab das sofort das Resultat, daß auch die bloße Betrachtung eines so oder so gestikulierenden Andern genüge, um die eigene Stimme des Beschauers so zu verändern, als wenn er selbst gestikuliert, und bald zeigte sich weiter, daß man auch nicht einmal eines im eigentlichen Sinne des Wortes gestikulierenden Menschen bedürfe, daß z. B. zwei divergierende oder konvergierende Stäbe oder Linien auf den Beschauer ebenso wirken, wie die gestikulierenden Arme, wenn auch nicht gleich stark und sauber, so doch sicherlich in genau gleichem Sinne. Man kann einschlägige gute Versuche leicht mit beliebigen Stellen aus dem *Tell* oder der *Jungfrau von Orleans* anstellen, z. B. mit

Durch diese hohle Gasse muß er kommen,
Es führt kein andrer Weg nach Küßnacht,

bzw. mit

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl!

Man wird dabei stets finden, daß zum *Tell* nur Konvergenz, zur *Jungfrau von Orleans* nur Divergenz paßt, weil eben der *Tell* in kalter, die *Jungfrau* aber in warmer Unterart geschrieben ist.⁴

Mit diesen Erkenntnissen war nun der weitere Weg gewiesen. Er war aber noch sehr lang und mühsam, denn ich steckte damals noch tief im Banne der Rutzschen Lehre von den drei, später allenfalls vier Stimmtypen, und wußte auch noch nicht, daß man ebenso in der Zahl der Unterarten erheblich über Rutz hinausgehen muß. Endlich fehlte es im

⁴ Wie empfindlich der Mensch auch für die von kleinen Körperteilen ausgehenden Reaktionen ist, kann eine Variation dieses Versuchs zeigen. Man spreche die *Tell*-verse, während man Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand geschlossen vor sich hinstreckt (Handrücken nach oben), die Verse der *Jungfrau* aber, indem man diese beiden Finger auseinanderspreizt (also nun divergieren läßt, während sie sonst eher dem konvergierenden Typus nahestehen). Man wird finden, daß beide Haltungen zu ihren Texten passen, aber nicht die gespreizte Haltung zum *Tell*, die geschlossene zur *Jungfrau*.

Anfang auch noch ganz an der Erkenntnis, daß die Wirkung der Zeichen auf den Beschauer im einzelnen ganz außerordentlich stark durch Raum-, Richtungs- und Bewegungsfaktoren variiert wird; so verlangt beispielsweise eine Zeile wie

Will sich Hektor ewig von mir wenden

die Signalstellung⁵ $6w^f$ ($nn-me$) bei einschwingender, die Folgezeile

Wo Achill mit den unnahbaren Händen

dagegen die Stellung $6w^a$ ($nn-me$) bei ausschwingender Bewegung, und so geht es in Strophe 1 und 3 weiter, während Str. 2, 4 wieder anders variieren: in

Teures Weib, gebiete deinen Tränen!

Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen

verlangt Zeile 1 die Stellung $6w^a$ ($x mn-me$) mit Ausschwingen, Zeile 2 aber $6w^f$ ($mn-mw$) mit Einschwingen, u. dgl. mehr.

Zunächst ein Wort über die Bewegungen. Auch diese lassen sich natürlich durch Kurven darstellen, und diese bilden eben die dritte Art der Bewegungskurven, von denen im ersten Vortrag die Rede gewesen ist. Aber diese Kurven sind wieder von wesentlich verschiedener Art, je nach dem besonderen Charakter des Redestückes, dem sie angehören.

Wir werden am besten mit den betreffenden Kurven bei der Prosarede beginnen, weil sie die einfachsten sind. Sie lassen sich zurückführen auf die Grundformen des Schwingens, Bogens, Kreisens und Schleifens einerseits, die des Drehens (nämlich des Vorderarms um seine Längsachse) andererseits, und hier besteht auch eine nahe Beziehung zu den Arten der Tonführung, die wir früher kennen gelernt haben. Grade Töne scheinen vorwiegend einfaches Schwingen zu verlangen (mit oder ohne Drehen), bogende Töne das Bogen oder Bogen mit Drehung, kreisende Töne wiederum das Kreisen, mit oder ohne Drehung, schleifende Töne endlich das Schleifen, wieder mit oder ohne Drehung. Vgl. etwa folgende Beispiele, die ich der bequemen Sammlung von W. von Scholz, *Der deutsche Erzähler*, Ebenhausen o. J., entnehme, und bei denen ich für spätere Versuche auch gleich die genaueren Einstellungs-

⁵ Über solche Formeln vgl. Metr., Studien 4, 32 ff.

formeln beifüge; einstweilen benutze man statt der Zeichen die beiden vorgestreckten Zeigefinger, die im Spiegelbild arbeiten: die Benennung der Bewegung geschieht stets nach dem, was dabei die rechte Hand tut. Einfach schwingend ($X \ 6 \text{ gw}^a$ [a]): *Aber Base Annemarh, du hättst lieber deinen grünen Rock sollen anziehen* (Otto Ludwig, S. 576); schwingend-drehend (6 gw^{c-a} [e]): *Ein neues Rathaus sollte zu Schilda auf gemeinschaftliche Kosten erbaut werden, ...* (Bürger, S. 71); einfach bogend (6gw^a [ab], konvex): *Weit von unserer Stadt liegt ein traurig liebliches Fleckchen Landes, das sie die Heide nennen, ...* (A. Stifter, S. 571); bogen d-drehend ($6 \text{ gw}^a \cdot 5 \text{ gw}^2$ [ab], konvex): *Mein Bruder Mustapha und meine Schwester Fatme waren beinahe in gleichem Alter* (W. Hauff, S. 534); einfach rechtskreisend (5ky [Bud]): *Ich weiß nicht, ob jemand an mir eine Spur von einer zum Wunderbaren geneigten Gemütsart oder von einer Schwäche, die leicht zum Glauben bewegen wird, sollte jemals bemerkt haben* (Kant, S. 7); rechts-kreisend-drehend (6 gw^{d-b} , Satz um Satz mit linkskreisend-drehendem 6 gw^{b-d} wechselnd): *Endlich, den zweiundzwanzigsten September, ward Alarm geschlagen, und erhielten wir Order aufzubrechen* (U. Bräcker, S. 34); einfach schleifend (6 gwa , Fig. 27): *Ein großer Herr hatte sich einmal im Walde verirrt und kam bei der Nacht an die Hütte eines armen Köhlers* (K. Simrock, S. 633); schleifend-drehend ($5\text{wy} \ \& \ 5\text{ky}$ [Sud $\&$ Sod]): *Mir träumte nämlich in der Nacht vor Pfingstsonntag, als stünde ich vor einem Spiegel und beschäftigte mich mit den neuen Sommerkleidern, welche mir die lieben Eltern auf das Fest hatten machen lassen* (Goethe, S. 78).

Dabei ist das Drehen offenbar identisch mit gleichzeitiger und gleichsinniger Qualitätsveränderung, während die übrigen Elemente der Bewegung die Tonrichtung und Tonführung regeln. Beim Drehen ist übrigens auch die Größe des Winkels, um den gedreht werden muß, streng zu beachten, bei allen Bewegungen durch den Raum hin desgleichen die Richtung (z. B. einschwingend oder einbogend gegen ausschwingend oder ausbogend; linkskreisend gegen rechtskreisend u. dgl.); ferner die Größe der einzelnen Bewegungskurve, das Tempo, in dem bewegt wird, die wechselnde Dynamik der Kurve, das Schlaggelenk, von dem aus die Bewegung in erster Linie regiert wird und die etwaige Hilfsarbeit der Nebengelenke und was dergleichen Dinge mehr sind. Daß auch der allgemeine Gestenpunkt als Ausgangspunkt auch aller dieser Bewegungen dritter Klasse eingehalten werden muß, versteht sich wohl von selbst.

Nicht so einheitlich liegen die Dinge in der Poesie und Musik. Die Prosa kennt, wie wir wissen, nur Beckingkurve und Signalkurve nebeneinander, und diese sind in jeder Beziehung voneinander unabhängig. In der Poesie und Musik tritt als neuer Faktor die Taktfüllkurve auf, die ihrerseits auch wieder von der Beckingkurve unabhängig ist. Wie aber verhalten sich da nun Taktfüllkurve und Signalkurve? Und da scheiden sich die Wege.

Poesie bedeutet ja überall eine gewisse Abkehr von den Formen der Prosa. Aber diese Abkehr kann verschieden weit gehen. Sind nun die Taktfüllkurven Symbole für dynamisch-melodische, die Signalkurven aber Symbole für qualitative Abstufungen des Klages, so folgt schon daraus, daß das Eintreten der Taktfüllkurve an sich die oben geschilderten Formen der Signalkurven durchaus nicht bedrohen muß. Es gibt auch in der Tat weite Strecken von Dichtung, in der alle drei Kurvenarten (also Beckingkurve, Taktfüllkurve und Signalkurve) friedlich nebeneinander stehen, und man kann da füglich von freier Signalkurve reden. Geht aber die Abkehr von der Prosa darin noch einen Schritt weiter, daß auch die Qualitätsabstufung in gleichem Sinne geregelt wird wie die dynamisch-melodische, so schwindet damit die freie Signalkurve und wird sie durch eine gebundene ersetzt, die entweder der Füllkurve gleich oder aus ihr abgeleitet ist. Ein Beispiel mag auch das wieder erläutern.

Die Zeilen Goethes (Formel $6w^b$)

Dichter liehen nicht zu schweigen,
Wollen sich der Menge zeigen.
Loh und Tadel muß ja sein

haben die Beckingkurve I (Fig. 1), die schleifende Taktfüllkurve Fig. 86, und linkskreisende Signalkurve Fig. 87; also freie Signalkurve. Dagegen gelingt es nicht, zu den Zeilen (Formel $6w^{c-e}$ [F.]

Als ich' noch ein Knabe war,
Sperrte man mich ein

mit der Beckingkurve I (Fig. 1) und der Taktfüllkurve Fig. 84 eine selbständige Signalkurve der sonst üblichen Art zu finden: mag man dazu schwingen, bogen, kreisen, schleifen, so treten stets Hemmungen auf, die erst verschwinden, wenn man die Signale (bei unserer vor-

läufigen Probe also die beiden vorgestreckten Zeigefinger) in der zusammengesetzteren Form der Taktfüllkurve bewegt (bzw. – links – in deren Spiegelbild). Hier haben wir also einen Fall gebundener Signalkurve.

Vergleicht man übrigens den Allgemeinklang der beiden Gedichte, denen die obenstehenden Proben entnommen sind, so dürfte es einleuchten, daß der des ersteren etwas der Alltagsrede, der Prosa, Näherstehendes hat, das zweite etwas, das mehr an das Lied erinnert. Man darf also vielleicht hier, der Kürze halber, einfach von „redemäßiger“ (oder besser von „sagmäßiger“) und „liedmäßiger“ Struktur oder von „sagmäßigen“ und „liedmäßigen“ Versen sprechen.

Die beiden gegebenen Probestücke waren hier normalstimmig, und wie hier geht in allen normalstimmigen Versen liedmäßiger Struktur die Signalkurve einfach mit der Taktfüllkurve zusammen: die „Figur“ (Sigue F.) der Füllkurve wird also einfach wiederholt. Anders bei umlegstimmigen Versen, denn hier macht sich wieder der Einfluß des Gegensatzes zwischen starrem und wirbelndem Umleger bemerkbar: der starre Umleger verändert die Taktfüllkurve nicht bei ihrer Verwendung als Signalkurve, wohl aber kehrt sie der wirbelnde Umleger in ihr Gegenteil um. Darum haben z. B. Zeilen wie Goethes

Doch du warst mein Zeitvertreib,
Goldne Phantasie

mit starrem Umleger Füllkurve und Signalkurve in der identischen Form von Fig. 85, aber die Zeilen

Jeder meiner Freunde saß
Froh hei seinem Herzchen

mit wirbelndem Umleger zwar die aufsteigend beginnende Füllkurve Fig. 88, aber die „umgekehrte Figur“ (Siglen u F.) Fig. 89 als Signalkurve.⁶

Und nun endlich zu den Zeichen oder Signalen selbst, mit denen ich arbeite und die mit ein oder zwei Ausnahmen von mir allein gefunden worden sind. Auch dabei hat keinerlei Spekulation mitgewirkt; es ist vielmehr alles einfach empirisch ausprobiert worden, ob es „passe“ oder

⁶ Man achte darauf, daß „umgekehrte Figur“ hier nicht notwendig = „Spiegelbild“ sein muß. Zwar gibt es natürlich auch dafür Beispiele wie Fig. 21 :22, 31:32; in anderen Fällen tritt aber z. B. an die Stelle der steigenden Taktfiguren der Tabelle einfach die entsprechende fallende Taktfigur, so daß sich hier also z. B. Formen wie Fig. 33 und 34 oder Fig. 35 und 36 bei der Umlegung direkt entsprechen.

„nicht passe“, d. h. ob es bei richtiger (aber auch erst wieder auszuprobierender) Handhabung auch wirklich die geforderte Stimmfreiheit beim Benutzer hervorrufe oder nicht.

Die Zeichen bestehen, wie Sie sehen, einfach aus gebogenen Messingdrähten, an deren Enden vielfach (aber durchaus nicht immer) Pfeilspitzen angebracht sind, die auf den Beschauer eine gewisse Zugwirkung ausüben.

Aus der Menge der übrigen Zeichen sondern sich zunächst die für großen und für ausgeprägten Ton als besondere Unterklasse aus. Sie sind niemals in bewegter Hand zu halten, sondern haben auf irgendeiner Unterlage zu ruhen („Ruhezeichen“), beim Prüfen eines geschriebenen oder gedruckten Textes in der Regel unterhalb desselben, in jedem Einzelfall aber auch in einem bestimmten Abstand davon. Kommt Groß mit Ausgeprägt zusammen, so geht es dem letzteren voran, steht also dem Text näher, dem Körper des Prüfenden ferner. Alle anderen Zeichen sind im Prinzip Bewegungszeichen. Nur müssen, wo für eine Einstellung mehr als zwei Bewegungszeichen nebeneinander nötig sind, so viele davon zwangsweise ruhen, als die Zweizahl der bewegenden Hände überschreiten, und zwar ruhen dann die Hauptzeichen (Zeichen höheren Ranges) zugunsten der Zeichen niederen Ranges, die nur auf eine Unterart einstellen.⁷ Wichtig ist ferner noch dieses. Die Beckingkurven waren stets mit der rechten Hand allein zu schlagen, die linke hat dabei nichts zu tun (außer bei Linksern, wo sie natürlich vikarierend eintritt); die Taktfüllkurven werden von der rechten Hand ausgeführt, während die linke symmetrisch zum Gestenpunkt gehoben wird. Bei den Signalkurven (einerlei ob frei oder gebunden) arbeiten (mit ganz minimalen Ausnahmen, wenn es solche überhaupt gibt) beide Hände entweder gleichzeitig und dann zugleich stets im Spiegelbild symmetrisch, oder sie arbeiten Zug um Zug, d. h. in regelmäßigem Wechsel von rechts/links oder links/rechts (das hängt dann mit systematischem Wechsel von steig- und falltonigen Partien zusammen). Die Gestenpunkte können bei diesem Alternieren entweder symmetrisch liegen (. .) oder (und das ist das Gewöhnlichere) konträr, d. h. hier diagonal (also · · oder · · , d. h. linke Hand höher [bzw. körperferner] als die rechte, und umgekehrt). Sehr bedeutsam ist endlich bei den Zeichen für

⁷ So ruhen z. B. in dem Tanzlied von O. J. Bierbaum (etwa bei H. Bethge, Deutsche Lyrik seit Liliencron, 2. Aufl., S. 11) Es ist ein Reihen geschlungen mit der Stimmformel $dy || [2wa] || my$ (F. [= ]) auch die beiden Zeichen für 2w. weil die beiden Hände (hier zwar abwechselnd rechts/links) die Zeichen für «Moll» und «Dur» (Metr. Studien 4, 34 unten) zu bewegen haben.

die Stimmtypen V und VI die Art, wie, und der Ort, wo das Zeichen ergriffen wird, während bei den übrigen Zeichen in der Regel nur eine Griffart besteht; für V und VI sind speziell die Griffarten *Ro* | *Ru*, *So* | *Su*, *Bo* | *Bu*, *Eo* | *Eu* (d. h. Rand-, Seiten-, Bügel-, Eck-ober- bzw. -untergriff [*Metr. Studien* 4, 41. 42 f.]) zu unterscheiden, ev. mit noch weitergehender Differenzierung (z. B. *Bod* | *Bud*, d. h. Bügel-ober- bzw. -untergriff mit Durchgriff der Zeigefingerspitze durch den Bügel, u. dgl.). Daß übrigens alle diese Dinge auch eine tiefer liegende Bedeutung haben, insbesondere oft wieder mit qualitativen oder melodischen Elementen des Klangs in Wechselbeziehung stehen,⁸ kann ich hier eben nur noch andeuten, nicht mehr weiter ausführen, zumal hier manches zurzeit noch der weiteren Aufklärung bedarf.

Meine Damen und Herren, ich habe Ihnen diese Ausführungen sicher zu Ihrem Mißvergnügen in sehr abstrakter Form vorgetragen, noch dazu in einem ganz dürftigen Auszug aus dem Vielen, was bei genauerer Betrachtung zu sagen wäre. Es war das aber nicht zu vermeiden, weil eine Entwicklung der Dinge an der Hand einzelner Beispiele zu zeitraubend gewesen wäre, und auch wohl unpraktisch, weil man bei jedem Einzelbeispiel gleich von vornherein auf so viele konkurrierende Besonderheiten achthaben muß. Jetzt, wo Sie wenigstens die Hauptgrundzüge des Systems überblicken, wird es leichter sein, dem Ganzen durch Erläuterung ausgewählter Beispiele etwas mehr Leben und Farbe zu geben.

Ich möchte diese Beispiele in zwei Abteilungen zerlegen, solche für produzierendes und solche für reproduzierendes Sprechen, indem ich Ihnen einerseits zeige, wie sich meine Stimme unter dem Einfluß der Signale beim improvisierenden Freisprechen ändert, andererseits wie jeder einmal geformte Text nur eine einzige klanggerechte und damit zugleich hemmungsfreie Reproduktion gestattet.

Die sechs Haupttypen, die ich in Erweiterung des Rutzschen Systems annehme, entstehen durch die Kreuzung der Gegensätze von hell und dunkel einerseits, von weich, hart und vibrierend andererseits. Wir haben also hell-weiße und dunkel-weiße; hell-harte und dunkel-harte; hell-vibrierende und dunkel-vibrierende Stimmen zu unterscheiden. Das sind Rutzens Typen II, I; – III, IV, denen sich dann noch meine neuen Nummern V und VI anschließen.

Ich kann natürlich diese sechs Stimmmarten ohne weiteres auch ohne die Signale nach Belieben einstellen; aber es empfiehlt sich doch, sich

⁸ In anderen Fällen scheint der Griff auch bloß zu wechseln, je nachdem die eine oder andere Art für die Ausführung einer vorgeschriebenen Bewegung physiologisch bequemer ist.

dabei sofort der Signale mit zu bedienen, weil wenigstens diejenigen unter Ihnen, welche Form und Bedienung der Zeichen von ihren Plätzen aus erkennen können, dadurch einen Eindruck zu gewinnen vermögen, ob Form und Arbeit zu der gleichzeitig gehörten Stimmart „paßt“ oder ihr „konträr geht“. Hemmungen sind hier natürlich nicht zu erwarten (soweit sie nicht etwa aus unvorhergesehener Ermüdung der Stimme oder allgemeinem Nervenstreik hervorgehen sollten): denn hier wird ja beim Improvisieren die ganze Satzbildung von vornherein auf die jeweiligen betrachteten Signale eingestellt.

Ich bilde nun zunächst einige Sätze ganz beliebigen Inhalts (gebe also z. B. eine kurze Beschreibung dessen, was ich tue und seiner Wirkung auf meine Stimme), und zwar zunächst auf die Klangfarben 2 warm – 1 warm – 3 warm – 4 warm – 5 warm – 6 warm; dann eine zweite Serie von Sätzen mit der Klangfarbe 2 kalt – 1 kalt – 3 kalt – 4 kalt – 5 kalt – 6 kalt; dann solche mit großem und kleinem (bzw. unterkleinem: dies unter Umkehr des Zeichens für Groß) und solche mit ausgeprägtem Ton. Alle Sätze müssen natürlich im Augenblick extemporiert werden.

[Der Versuch wird vorgeführt; der Leser wolle ihn seinerseits nachbilden, indem er die jeweiligen zu erprobenden Zeichen in die Hände nimmt und irgendwie bewegt, bzw. sie (das geschieht bei Groß und Ausgeprägt) ruhend vor sich hinlegt.]

Ich stelle dem nun einige, früher von mir geformte Sätze entgegen.

1. Aus dem Jahre 1870: Stimmart 2warm linkskreisend (2w [lkr.]): „Unsere Kenntnis der althochdeutschen Übersetzung der gewöhnlich unter dem Namen des Tatian gehenden Evangelienharmonie gründet sich auf folgende Handschriften.“

2. Aus dem Jahre 1892: Stimmart 4kalt linkskreisend (4k [lkr.]): „In der vorliegenden neuen Ausgabe des Tatian habe ich versucht, den Forderungen, die man jetzt an eine Ausgabe eines althochdeutschen Textes zu stellen pflegt, besser gerecht zu werden, als ich es in der ersten (1872 erschienenen) Ausgabe vermocht hatte, die mit der unzulänglichen Kraft eines Anfängers gearbeitet war.“

3. Aus dem Jahre 1886: Stimmart von 6wb zu 6wd drehend linkskreisend (6w^{b,d} [lkr.]): „Die nachstehend veröffentlichten Bruchstücke der älteren Frostufingslög sind drei Pergamentblättern entnommen, welche jetzt unter der Signatur Me. II, 2 in der Kgl. Universitätsbibliothek aufbewahrt werden.“

Keiner dieser einmal geformten Sätze verträgt eine andere Stimmart als die für ihn angegebene: ganz natürlich, weil ihm eben diese seine

Sonderstimmart im Moment der ersten Freiproduktion für alle Zeiten aufgeprägt wurde.

In den drei vorgeführten Stimmarten rede und schreibe ich auch noch jetzt, ohne daß ich mir im einzelnen bewußt bin oder mir gar davon Rechenschaft gebe, welche von ihnen ich anwende und warum ich die eine oder die andere wähle. Eine andere Stimmart aber als eine von diesen dreien habe ich meines Wissens beim freien Produzieren nie angewendet; wohl aber habe ich mich bei ein paar Übersetzungen aus fremden Sprachen unbewußt und unwillkürlich (denn ich wußte ja von allen diesen Dingen damals nichts) an die Stimmart der Originale angepaßt.

1. Aus dem Jahre 1869: $5w^a$ mit Eckobergriff zu $5w\gamma$ drehend und rechtskreisend ($5w^a\gamma$ [Eo, rkr.]), etwas langsam: Stimmart von Vilhelm Thomsen in Kopenhagen:

„Die finnisch-lappischen Sprachen oder die finnische Sprachklasse sind das nordwestlichste Glied der in weiterem Sinne sogenannten finnischen oder finnisch-ungarischen Sprachfamilie, die von jenseits des Uralgebirges über den nördlichen Teil Rußlands und der angrenzenden Länder ausgebreitet ist, mit einem isolierten Seitenzweig in Ungarn.“

2. Aus dem Jahre 1871: $5warm\gamma$ mit Randuntergriff nach $6warm$ drehend, linkskreisend ($5w\gamma$ [Ru] $_ 6w^a$ [lkr.]): Stimmart von Ludvig Wimmer in Kopenhagen:

„Bald nach dem Erscheinen meiner *Oldnordisk formlære til brug ved undervisning og selvstudium* (im Sommer 1870) erhielt ich von Professor Müllenhoff in Berlin eine Aufforderung, eine deutsche Ausgabe des Buches zu veranstalten.“

3. Aus dem Jahre 1874: Stimmart $6warm^b$ mit Randuntergriff in Fig. 90 (diese für linke und rechte Hand) nach $5warm^e$ drehend und linkskreisend ($6wb$ [Ru] $_ 5w^e$ [lkr.]): Stimmart von Professor W. Modderman in Groningen:

„Zwischen 528 und 565 n. Chr. wurde auf Veranlassung des Kaisers Justinian das römische Recht nach einer Entwicklung von ungefähr 13 Jahrhunderten revidiert und kodifiziert.“

Die Beckingkurve ist natürlich in allen diesen sechs Proben ein und dieselbe (II, Fig. 8).

Man sieht schon aus diesen paar Beispielen, daß die Rutzsche Lehre falsch ist, jedes Individuum habe an sich nur eine Stimmart. Gewiß gibt es sehr viele Menschen, bei denen das Urteil zutrifft, aber ebenso auch viele andere, die über mehrere Stimmarten nebeneinander verfügen.

Dabei spielt offenbar die Vererbung eine erhebliche Rolle (mein *2w* stammt z. B. bei mir vom Vater, mein *6w* von der Mutter, und auch *4k* scheint in der Familie gelegen zu haben, da sich eine Schwester von mir seiner bedient). Daneben wirkt aber bei vielen Individuen die Anpassung an fremde Vorbilder mit, die im Augenblick der Produktion vorschweben, wie z. B. eben bei Übersetzungen. In Bezug auf Vererbung und Anpassung verhalten sich aber die Menschen wieder ganz verschieden, Schiller hat z. B. vom Vater ein *6warm* geerbt, von der Mutter ein *2groß kalt*, oder *2groß warm* (+ *dur* | *moll*), mit ganz verschiedener Bewegung: von einer Anpassung an Fremdes habe ich dagegen bisher bei ihm noch keine Spur gefunden. Um so stärker ist dies Element bei Goethe ausgebildet. Von sich aus arbeitet er mit drei Stimmen, von denen er *5kalt* und *1 kalt* von der Mutter, *6warm* (ev. bis *5warm* drehend) vom Vater ererbt hat. Durch Anpassung aber gelangt er daneben auch zu allen anderen Stimmarten, nicht nur bei Übersetzungen, sondern auch da, wo er nur intensiv an Personen denkt, deren Körperbild ihm deutlich vorschwebt (optische Einfühlung) oder deren Stimme ihm innerlich vorklingt (akustische Einfühlung).⁹ Man vergleiche etwa ein Exempel wie das folgende (natürlich in der ursprünglichen Textgestalt):

Vom Vater hob ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,

[Taktfüllkurve Fig. 91, Stimmformel $6w^{d-e}$ (*F*, mit Handschluß)]

Vom Mutterchen die Frohnatur
Und Lust am Fabulieren.

[Taktfüllkurve Fig. 92, Stimmformel $1k^a\gamma 2$ (*F*, mit Fingerspreizung)]

Urahn herr war der Schönsten hold,
Das spukt so hin und wieder,

[Taktfüllkurve Fig. 28 flach, Stimmformel $2wq\gamma$ || $2wq\gamma$ (·, *l*, *r*, *F*)]

Urahn frau liebte Schmuck und Gold,
Das zuckt wohl durch die Glieder.

⁹ Einige Belege s. bei Sievers, H. Lietzmann und die Schallanalyse, S. 42 ff. (wo jedoch jetzt einige Taxen etwas zu modifizieren sind, nach dem, was oben vorgetragen ist).

[Taktfüllkurve Fig. 27 flach, Stimmformel $2kq^a$ || $2kq^a$ (·, *lr*, *F*.)]

Sind nun die Elemente nicht
Aus dem Gemisch zu trennen,
Was ist denn an dem ganzen Wicht
Original zu nennen?

[Taktfüllkurve Fig. 93, Stimmformel $5ky$ (*Su*, *F*.)]

In dieser Probe haben wir zugleich ein paar Belege für das Gegeneinanderarbeiten von rechter und linker Hand kennen gelernt. Ich möchte nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß bei solcher Gegenarbeit auch ganz verschiedene Stimmarten in geregelter Wechsel eingestellt sein können. Im Falle der Anpassung findet sich das auch bei Goethe, so z. B. wenn er die Textorischen Großeltern schon zum 1. Januar 1762 unter Addition ihrer beiden Stimmarten zu $2wq$ || $2kq$ (*F*, *lr*, Fig. 27) also apostrophiert:

Gros Eltern, da dies Jahr | heut seinen Anfang nimmt, ||
So nehmt auch dieses an, | das ich vor Euch bestimmt. ||

Hier sind die beiden Wechselstimmarten noch ziemlich ähnlich ($2wq$ und $2kq$), aber es geht z. B. durch den ganzen Haydn die Kombination $3w$ || $6w^d$ (*r* | *l*) durch, z. B. in

Gott erhalte | Franz den Kaiser, ||
Unsern guten | *Kaiser Franz* || (schleifend, Fig. 27).

Auch neuere Dichter wissen dadurch ihrer Rede noch größere Mannigfaltigkeit des Klanges zu verleihen. Ganz raffiniert arbeitet damit z. B. Hugo von Hofmannsthal, der gern sogar innerhalb des einzelnen Verses auf hellweiches $2w$ das dunkel vibrierende $6w$ folgen läßt, nach dem Schema $2w^a$ || $6w^d$ (·, *lr*, *F*, letzteres = Fig. 94). Vgl. etwa aus dem *Tod des Tizian* (Bethge S. 138):

Mir war, | als ginge durch die blaue Nacht, ||
Die atmende, | ein rätselhaftes Rufen, ||
Und nirgends | war ein Schlaf in der Natur. ||

Sie werden nun endlich, verehrte Anwesende, nachdem Sie mir bisher geduldig gefolgt sind, wohl auch noch die Frage aufwerfen: Wozu das alles? Lohnt es sich wirklich der Mühe, so viel Zeit und Arbeit auf eine Sache zu verwenden, die doch am letzten Ende vielleicht keine rechte Bedeutung hat, weder für Theorie noch für Praxis: wir können ja doch alle sprechen, und können auch lesen usw. was wir brauchen: was soll das überflüssige Mehr?

Dem möchte ich mir erlauben, etwa folgendes entgegenzuhalten.

Der Wissenschaft ist kein Gegenstand zu gering, der in ihr Gebiet fällt, und ich kann einen Gegenstand, wie die Erforschung der Art und Weise nicht einmal „gering“ nennen, wie menschliche Sprache unter verschiedenen Bedingungen auf verschiedene Weise erzeugt wird.

Unser Problem hat aber auch noch ganz andere Seiten. Zunächst eine psychologisch-ästhetische. Nur der – und das ist wieder ein Satz der Erfahrung – kann sich in das Produkt eines andern vollkommen einfühlen und es dann auch in vollkommener Reinheit der Form reproduzieren, der es versteht, alle die Hemmungen auszuschalten, die ihm abweichende persönliche KörperEinstellung in den Weg legt. Das gilt vor allem auch von dem Kunstwerk in Dichtung und Musik. Hier gibt es weder volles Verständnis noch reine Reproduktion ohne auch körperliche Anpassung an den Körperzustand des Schöpfers jenes Kunstwerkes während dessen Konzeption. Will der reproduzierende Künstler (also z. B. der Kunstsprecher, Schauspieler, Sänger, Musiker) in seiner Kunst das Höchste leisten, was erreichbar ist (und was doch nur verhältnismäßig wenige instinktiv erreichen), so kann er der neuen Lehre nicht entbehren, die ihm – freilich nur bei ernstem Studium – auch neue Wege zu diesem Ziel hin zu zeigen vermag.

Für den Sprecher und Sänger hat die ganze Frage aber auch eine eminent praktische Bedeutung. Freie Stimmbildung macht nicht nur weniger Mühe als gehemmte, sie hilft auch die Stimme schonen und erhalten. Jede Hemmung aber muß mit Gegenanstrengung überwunden werden, und das schädigt, und schädigt bald viel schlimmer, als man glauben möchte.

Es sei ferner gestattet, hier die Bemerkung einzuschalten, daß nach einigen, aber freilich noch nicht sehr weit gediehenen Versuchen die neue Methode der Stimmbehandlung auch für den Taubstummenunterricht eine gewisse Bedeutung zu haben scheint, nicht minder für die Heilung gewisser Sprachschäden, die nicht auf organischen Defekten beruhen.

Endlich muß ich mich aber auch noch als Philologe zum Wort in eigener Sache melden. Wir Philologen haben es doch in erster Linie mit geschriebenen oder gedruckten Sprachwerken aus alter und neuer Zeit zu tun, als Quellen für unsere Forschung und Erkenntnis. Auch wir bedürfen der strengen Einfühlung in den Gesamtgehalt dieser Quellen, nicht nur des bloßen einseitigen Eindenkens, um irgendeinen Text auch nur richtig interpretieren und seine Eigenart von der eines andern exakt scheiden zu können: und wie sollen wir dazu gelangen, wenn wir nicht lernen, die Hemmnisse zu beseitigen, die uns an der richtigen Einfühlung hindern? Wir haben aber daneben auch noch ganz andere Aufgaben, vornehmlich solche kritischer Art. Denken Sie z. B. nur an das, was man Textkritik im niederen und im höheren Sinne nennt. Auch da kann uns die Schallanalyse vor manchem Fehlschluß bewahren, der auf rein verstandesmäßiger Analyse ohne Mitberücksichtigung des Klanglichen beruht. Wie viele Tausende auch sog. „glänzender“ Konjekturen sind nicht gemacht worden, seit es eine Philologie gibt, die nun einfach als klanglich undenkbar wieder in die Versenkung hinabwandern müssen, aus der sie nie hätten aufsteigen sollen, und umgekehrt, wieviel Schäden der Überlieferung kann die Schallanalyse bloßlegen, an denen sonst der Kritiker leicht achtlos vorübergehen würde. Und endlich gibt uns die Schallanalyse auch ganz neue Mittel an die Hand, um tiefer in den Werdegang ganzer Schriften, ja ganzer Literaturgattungen auch der fernen Vergangenheit einzu dringen, als es ohne Beziehung des Klanglichen je möglich wäre.

Wie die Gedichte Homers, wie unser *Nibelungenlied*, unsere *Kudrun* und andere epische Werke des germanischen Altertums aus ihren ersten Anfängen heraus zu dem geworden sind, was sie sind, das kann uns eben nur die Schallanalyse sagen, und keine andere Methode. Und bedarf es noch eines Hinweises darauf, daß die gesamte Wissenschaft der Metrik, d. h. die Lehre von dem, was die Form der Poesie von der Form der Prosa scheidet, eine neue Grundlage bekommt, wenn man endlich einmal alle Klangmittel, mit denen der Dichter arbeitet, nach ihrem wahren Werte einschätzen lernt?

Sie sehen, verehrte Anwesende, es gibt der Probleme und der winkenden Aufgaben genug: der Weg ist geöffnet; aber auch nur das. Wer ihn gehen will, muß dazu dreierlei mitbringen: die natürliche Anlage für das Motorische, strenge Selbstzucht und unermüdliche Geduld. Wer das hat und sich nicht durch ein paar erste Mißerfolge abschrecken läßt, die niemand erspart bleiben, dem ist am Ende ein reicher Lohn für seine

Mühe sicher, mag er nun Künstler oder Wissenschaftler oder Lehrer sein. Nur mit ein paar flüchtig herumtastenden Versuchen zur Belustigung des Verstandes und Witzes ist weniger als nichts getan: die führen nur zum Irrtum, zur Unlust und zum Ärger.

Um die Sprache
Schriften Dokumente Texte

Writings Documents Texts
Around Language

Reihe herausgegeben von

Alessandro Chidichimo

Wissenschaftlicher Beirat

Bernard Colombat

Marc Décimo

John Joseph

Giorgio Graffi

Gerda Hassler

Sergej Romashko

Patrick Sériot

Pierre Swiggers

Jürgen Trabant

Serhij Wakulenko

