

## Ueber den Versbau in der alliterirenden Poesie

besonders der Altsachsen.

**Nicht Ruhe sondern Arbeit, nicht leidendes Verhalten, sondern Selbstthätigkeit ist die Quelle aller reinern Genüsse und Freuden des menschlichen Geistes.**

**Ohne das Herausfinden und Erkennen des Uebereinstimmenden im Verschiedenartigen gäbe es kein Schönes weder für das Auge in Grössen und Farben, noch für das Ohr, das auf unbegreifliche, noch geistigere Weise Verhältnisse in der Zahl der Schwingungen des einfachsten Tones fühlt.**

**So wird die Sprache, dieser Inbegriff hörbarer Erinnerungsmittel zur reichen Werkstätte kleiner innerer Freuden, indem sie bald durch verschiedene Zeichen einerlei Dinge, bald vielerlei Dinge durch einerlei Zeichen fasst, und so dem vergleichenden Verstande ein stätiges Spiel mit ergötzlichen Aufgaben eröffnet. Das, was man witzig, geistvoll, genial nennt, ist nur ein höherer Grad dessen, was schon mit der Sprache überhaupt auch der gemeinsten Zunge**

gegeben ist. Und wie in unsern Tagen die Hausmannssprache des *wilden* Americaners, die er im Versammlungshause des hochcivilisirten zu Washington führt, diesem, der seinigen gegenüber, in welcher alle Bilder längst zu abgezogenen Begriffen verbleicht sind, hochpoetisch klingt, so erscheint jedem Volke einer spätern Zeit seine Sprache einer frühern als eine naive, kindliche, und würde ihm die der entferntesten, wenn er sie erreichen könnte, als eine poetische erscheinen. In diesem Sinne hat es überall früher Poesie als das gegeben, was wir, abgesehen von äusserer Form, Prosa nennen. Und alle spätere Poesie ist mehr oder minder ein Ringen nach der Rückkehr in den Paradiesgarten der noch jugendlichen, ganz anschaulichen Sprache.

Aber nicht nur durch ihre Worte, insoferne sie Zeichen von Bildern und Begriffen sind, gewährt die Sprache solch geistiges Spiel; sie bietet es auch durch die Wörter in ihrer blossen äussern Erscheinung. Es geschieht diess durch die Verhältnisse, die sie in denselben auffassen lässt, wie da sind Gleichheit oder Verschiedenheit, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Länge und Kürze, und endlich blosse Zahl ihrer Bestandtheile, der Sylben und Laute. Auch diese äussere Form der Poesie, das Binden und Verschönern der Rede durch Modulation und Rhythmus, reicht überall in die Jugend der Sprachen hinauf.

Wir kennen noch bei weitem nicht alle Variationen, die der menschliche Geist bei den verschiedenen Völkern der Erde, wilden wie gebildeten, in dieses Spiel gebracht hat. Manche mag es geben, von der wir uns im Voraus gar keinen Begriff zu machen vermögen. So haben wir heutigen an den Reim zu Ende der Wörter, an das gleiche Ausklingen gewöhnten Deutschen selbst fast keine Vorstellung mehr von dem Vergnügen, das das Ohr unsrer Voreltern noch vor dreissig Generationen aus der regelmässigen Wiederkehr

desselben Anfaugslautes oder aus dem gleichen Anklingen, der Alliteration zu schöpfen fähig, gewöhnt und begierig waren.

Nur in gewissen stehenden Phrasen bewahren wir noch einige Erinnerung daran, die aber so dunkel ist, dass uns ächte Alliterationen wie z. B. *frank und frey, frey u. froh, ganz und gar, müd u. matt, Stock u. Stein, Leib und Leben, Lieb und Leid, Mann und Maus, Kind und Kegel, Haus und Hof* keinen andern Eindruck machen als andere ähnliche Redensarten, die eben keine gleichen Anklänge bieten, wie z. B. *angst und bang, Hab und Gut, Gut und Blut, hoch und theuer, über Hals und Kopf*.

Für unsere Voreltern aber und ihre Stammverwandten sowol des Festlandes als die in England und in den nordischen Reichen bildete diese Alliteration die Grundpfeiler, auf welche die ganze äussere Form ihrer Poesie gebaut war. Man dürfte sie als eine Eigenthümlichkeit des germanischen Wesens ansehen, wenn sie sich nicht, ihrer Natur nach, auch in andern Sprachgeschlechtern\*) finden könnte und wirklich fände. Nirgends ist sie indessen so tief in das, was man in früherer Zeit Literatur nennen konnte, eingedrungen.

Zwar im Süden des deutschen Festlandes hat das Beispiel eines andern, bei den Nachbarn beliebt gewordenen Ohrenspieles, des *Endreims*, zuerst dahin gewirkt, die alte ureigene Redewürze

---

\*) Nicht blos im Altindischen [Asiatic transactions IX, asiatic researches X 402,] und im Keltischen [Edw. Lhuyd Archaeologia Britannica fol. 304, Conybeare illustrations XXXII. LVII), als Sprachen, welche zum indogermanischen Stamme zählen, sondern auch im Finnischen [Martini Hodegus finnicus] u. selbst im Chinesischen [Remusat gramm. Chinoise p. 171].

der Alliteration allmählich fahren zu lassen, so dass nur ein paar kleinere Bruchstücke uns geblieben sind, Zeugniß abzulegen, dass sie früher überhaupt hier heimisch gewesen sei [Hildebrandslied, Wes-sobrunner Gebet, Muspilli]. Dagegen erscheint sie in dem bedeutenden niederdeutschen Denkmal, dem Heliand, das wol zu Anfang desselben Jahrhunderts entstanden ist, welchem auch der oberdeutsche durch und durch gereimte Krist des Otfrid angehört, noch in ihrer ganzen Lebhaftigkeit; nur dass in dieser an das homiletische streifenden Dichtung nicht so wie in den spätern der Nordländer, welche gerne in künstlichen lyrischen Sprüngen dahineilen, die innere Deutlichkeit und Natürlichkeit der äussern Kunstform geopfert ist.

Da der Text dieses Werkes in den beiden auf uns gekommenen Handschriften, der Cottonischen und der Bambergischen, weder durch Abtheilung in Verszeilen [die in der Regel auch andern sowohl angelsächsischen als isländischen, selbst viel jüngern, Metrisches enthaltenden Handschriften abgeht], noch durch regelmässige Interpunction seinen künstlichen durch die Alliteration gegliederten Bau zur Schau stellt, so ist es ihm wol schon begegnet, für baare nackte Prosa genommen zu werden.

So tritt denn für uns, denen durch keine aus der alten Zeit selbst mit herabgekommene sichtbare Aeusserlichkeit ein bestimmter Anhalt gegeben ist, die Nothwendigkeit des Versuches ein, die Norm, nach welcher die alterthümliche Rede gebunden seyn mag, wie sie weiland für die Dichter und Hörer und wol auch noch für die Abschreiber lediglich in dem Ohre gelegen, ebenfalls zunächst durch das Ohr zu erfassen.

Werfen wir einen Blick auf den Grund und Ursprung dessen was wir Vers nennen überhaupt, so kommen wir ohne Zweifel auf die Bedingung einer mehr oder minder *gesang-ähnlichen Recitation*

oder förmlichen Gesanges, auf Modulationen und Weisen, die einem bestimmten Rhythmus (Tacte) folgen, und wobei einem einmal gewählten Muster immer mehrere andere nachgebildet werden, zurück. In allen Sprachen sind *Verse für das Auge* erst lange nach denen für *das Ohr*, *schreibende Poeten* lange nach den *singenden* zum Vorschein gekommen; und diess so gewiss, dass selbst jetzt noch die blos schreibenden nur gesungen haben wollen, weit seltener von Feder und Dinte als von Lyra und Harfe sprechen.

Jedenfalls hat alles, was sie geben, die Bestimmung, wenigstens von Andern, die etwa Lust und Geschick haben sollten, gesungen werden zu können.

Wie alt auch in mancher Literatur diese Fiction des poetischen Singens sei, sicher ist sie überall von der Wirklichkeit ausgegangen.

Wol die, alle für eine und dieselbe Weise gebildeten, Lieder von Ilion und Odysseus nicht minder, als die nicht formreichern von Sigfrid und Chriemhild sind früher und länger *gehört*,\*) als in einer Iliade und Odyssee und einem Gesamtgedichte, dem man sogar noch den Namen „der Nibelunge liet“ [Lieder?] giebt, *gelesen* worden. Nichts anderes möchte denn wol auch von den einzelnen Erzählungen anzunehmen seyn, die in das fromme Gedicht von den Thaten und Worten des Heilands vereinigt sind, sie mögen nun von

---

\*) In Bosnien, Herzogewina, Montenegro, wo noch Heldenlieder im Schwunge sind, trifft man kaum jemand, der nicht einige wüsste. Es gibt Leute, die über 50 kennen und die auch neue zusammensetzen. Sie sind meist blinde Bettler, Reisende und Räuber. Dazu trifft man ein Gusle in jedem Haus, besonders in der Wohnung des Hirten. Selten gehen diese Heldenlieder über die Schlacht am Amselfeld hinauf. Wuk Stefanovitj in der österr. Zeitschrift 1837 Nr. 15.

einem Verfasser herrühren oder von mehreren (wie wir zu glauben geneigt sind, Clerikern der Schulen, die S. Liudger noch zu Carls d. Gr. Lebzeit zu Werden und zu Mimingardeford d. h. Münster gehalten).

Welche Inflexionen oder Modulationen der Stimme und etwa welche Begleitung durch Saiten- oder anderes Spiel dabei angewendet worden, darüber ist nur unvollkommene Kunde zu uns gekommen.\*) Möge es musikverständigen Forschern bereits gelungen

\*) Wo in Schriften des Mittelalters von Rote, Cyther, Harfe u. dgl. die Rede ist, sind diese Instrumente wol immer nur Begleiter der Stimme.

Ante quos etiam cantu majorum facta modulationibus cytharisque canebant. Jornand. de reb. get. cap. 5.

König Theodorich, der Ostgothe, sendet dem Frankenkönig Chlodwig „citharocdum arte sua doctum, qui ore manibusque consona voce cantando gloriam Vestrae potestatis oblectet [schreibt Cassiodor Var. II epistola 42 im Namen seines Gebieters], quem ideo credimus gratum quia ad Vos eum judicastis magnopere dirigendum.

Barbaros leudos harpa relidebat. Venantius Fortunatus.

In der räthselhaften v. Flacius Illyric. im Catalogus testium veritatis aufgeführten Praefatio zu einem angeblichen sächsischen dem Helianth analogen Gedichte, heisst es, der Dichter sey durch göttliche Eingebung dahin bestimmt worden, ut sacrae legis praecepta ad cantilenam propriae linguae congrua modulatione coaptaret.

Coccus vocabulo Bernlef, qui antiquorum actus ac regum certamina bene noverat psallendo promere, in Fresia a. S. Ludigero visu donatus psalmos edoctus. Altfredi vita S. Liudgeri p. 91.

Se mäg eal fela

singan and secgan tham bið snyttru cräft

bifolen on ferde. Sum mäg fingrum wel

hlude fore haledhum hearpan stirgan

gleo-beam gretan.

Thorpe Cod. Exoniens. pag. 42.

Vergl. F. Wolf über die Lais etc.

seyn, aus den Neumen und Accenten, die aus der Zeit vor der Notenschrift mittels der Linienscala, in mancher alten Handschrift erhalten sind, völlig klug zu werden.

Dasselbe ist von den rhythmischen oder der nicht selten auf gleichzeitige Bewegungen der Arme und Beine berechneten Tact-Eintheilung früherer Zeit zu sagen.

Canto fermo oder Choral, der in der Regel allen Sylben gleiche Dauer und Stärke gibt, war zu solchen rythmischen Bewegungen wenigstens nicht in allen Fällen passend. Der blos nach langen und halblangen Sylben messende, und wie es scheint auf Stärke oder Schwäche d. h. auf den Accent und das darauf gegründete Tactmässige wenige Rücksicht nehmende Mensuralgesang der Griechen und Römer scheint in seiner Strenge nicht einmal auf das lateinische und griechische Mittelalter,\*) viel weniger auf das germanische fortgepflanzt zu seyn.

---

\*) Wohl gethan hätte Beda [O 735], der in seinem Werke de arte metrica unter dem Capitel de rhythmō (Ed. Cassandri p. 175 cf. 300) sagt: Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est *verborum modulata compositio*, non metrica ratione, sed *numero syllabarum ad iudicium aurium examinata*, ut sunt *carmina vulgarium poetarum*, wenn er auf diese Carmina noch etwas näher eingegangen wäre.

Er setzt bei: Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen *casu quodam* invenies etiam rationem in rhythmō non artificis moderatione servata sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rusticè, docti faciant doctè: quomodo instar iambici metri pulcherrimè factus est hymnus ille praeclarus:

Rex aeterne Domine, rerum creator omnium,  
qui eras ante secula semper cum patre filius . . .

In diesem gewann das logische auf die Bedeutung fassende Princip der *Sylbenwucht* oder *Sylbenstärke* über das sinnlichere der *Sylbenlänge*, das sich nur wenig mehr geltend zu machen vermochte, und sogar über die *Sylbenzahl* die Oberhand. An die starken Sylben ausschliesslich fügte sich die Alliteration, und durch diese, wenn auch nicht etwa überdiess *durch einen begleitenden Griff in die Harfe gehoben*, markirten sich, für das Ohr und den Verstand zugleich, eben so viele Niederschläge eines über schwächere Sylben rücksichtslos fortschreitenden Tactganges, wie ihn noch heutzutage die kunstlose, also ohne Zweifel in diesem Stücke mit der ältesten übereinstimmende Poesie des Volkes zu suchen pflegt.

Wir durften es uns also zur Aufgabe machen und zwar zu einer Aufgabe, deren Lösung nicht blos zu gehöriger Würdigung des poetischen Kunstgefühles unsrer Voreltern, sondern auch zur Prüfung der Richtigkeit, Vollständigkeit und Aechtheit der geretteten Texte nothwendig schien, aus dem besagten Dichtwerke die Norm herauszufinden, welche seinem Verfasser oder seinen Verfassern vorgeschwebt haben muss bei ihrer Absicht, es in so viele zum Absingen oder Recitiren nach einer allgemeiner bekannten Weise

---

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum:

Apparebit repentina dies magna Domini  
fur obscure velut nocte improvise occupans.  
Brevis totus cum parebit prisci luxur seculi,  
totum simulcum clarebit praeterisse seculum,  
Cangor tubae per quaternas terrae plagas concinens  
Vivos una mortuosque Christo ciet obviam.  
De coelesti iudex arce maiestate fulgidus  
Clarior angelorum choris comitatus aderit . . .

Hier ist wol die spätere Accent-Metrik schon völlig durchgebrochen.

geeignete, sich schon für das blosse Ohr von einander ablösende Gliederungen zu bringen.\*)

Was nun die Alliteration, d. h. die sich in gewisser Nähe einander wiederholenden gleichen Anfangsbuchstaben selbst betrifft, so wird sich, wenn auch nicht jedes moderne Ohr, doch jedes, auf diesen Redeschmuck einmal aufmerksam gewordene Auge auf jeder Seite alsbald von ihrem Daseyn überzeugen.

Die je drei oder doch wenigstens zwei zu einander gehörigen Anklänge oder Alliteranten zu finden, wird in der Regel eben so geringe Schwierigkeit haben. Da aber zwischen dem letzten alliterirten Wort einer gegebenen Gliederung und dem ersten der folgenden, besonders bei der oft an die Prosa streifenden Diction dieses Werkes, in der Regel allerlei andere und zum Theil gewichtige Wörter vorkommen,\*\*) so ist die grosse Frage, *mit welchem*

\*) Wir haben über dieser Untersuchung die ganze künstliche Theorie, die namentlich Rask über die isländische Metrik aufgestellt hat, und die zum Theil schon im Skaldaskaprmlal vorgetragen ist, in ihrem vollen Werthe nebenbei stehen lassen. Sie ist mit Ausnahme dessen, was sich auf die Fornyrdalag, in welcher noch die Völuspà gedichtet ist, bezieht, auf lauter jüngere, künstliche Producte und auf schriftliche Darstellung gebaut.

Auch nehmen wir billig Umgang von den Versuchen, die gemacht worden sind, den guten Altsachsen Hexameter und andere Metra der klassischen Sprachen oder auch accentische Jamben, Trochäen oder Dactylen der neuern auf die Zunge zu legen.

\*\*) In feierlicher, prägnanter gehaltenen angelsächsischen Dichtungen, die man vielleicht derselben Zeit zuschreiben darf, so wie in noch spätern isländischen, wo namentlich die verschiedenen kleinen Hülfswörtchen möglichst vermieden sind, ist diess weniger der Fall.

*dieser Wörter schliesst* [wenn wir diese Gliederungen Verse nennen oder gar sie als solche schriftlich darstellen wollen] *der eine Vers und mit welchem fängt der nächste an?* Das heisst, es handelt sich um eine andere noch wesentlichere Bedingung des Verses, nämlich sein Maass, oder die Zahl der Tactglieder, aus denen er sich modulirt. Zwar auch dieses wird sich auf jeder Seite bald klar genug herausstellen als das viergliedrige Schema, als der accentische Tetrameter, in welchem auch andere Dichtungen des germanischen Alterthums, sie mögen nun den Schmuck des Anklangs (der Alliteration) oder den des Ausklangs (des Reimes) an sich tragen, [Völu-spá, Beowulf, Caedmon, theilweise Otfrids Krist] sich bewegen.

So bieten sich gleich auf der ersten Seite, musterhafter als freilich gerade die allerersten sind, Verse wie:

helpa fan himila      helagna gèst  
fasto bifolhan      endi ferahtan hugi  
adal ordfrumo      alomahtig  
settian endi singan endi seggian ford.

wo sich Anfang und Ende jedes Verses und also jeder Vers als Ganzes sowohl durch das Maass als durch den Schmuck [die vier betonten Sylben und den dreifachen gleichen Anklang] für das Ohr wie für das Auge heraushebt.

Auch lässt sich jeder in zwei Hälften auffassen, die in der Zahl der Betonungen einander gleich, in jener der gleichen Anklänge aber verschieden sind, da ihn die zweite nur auf der ersten ihrer beiden Tonsylben fordert und zulässt und sich so gleichsam als Schluss, als Cadenz des rhythmischen Ganzen ausnimmt.\*)

---

\*) Dieser durch seinen Bau, so wie durch die Weise, wie er etwa gesungen oder doch recitirt wurde, dem Ohr bemerkliche Schluss, das

Allein so einfach und musterhaft sind unter den ohngefähr 6000 Versen des Gedichtes die wenigsten. In vielen sind, was die gleichen Anklänge betrifft, statt dreier nur zwei, und diese zuweilen nicht ohne Suchen herauszufinden. Aehnliches hat in Bezug auf die erforderlichen vier Tonhebungen statt. Es finden sich deren zuweilen weniger, oft mehr als vier, so dass die Wahl gelassen ist, welche man als die nothwendigen, welche als die müssigen betrachten wolle.

Indessen ergibt sich, wenn die ganze Dichtung in Absicht auf das Rhythmische aufmerksam durchgangen wird, dass die, in Vergleich mit isländischen oder angelsächsischen Producten der Art, geringere Strenge, womit es gehandhabt ist, die prosaische Breite, in die es oft verfließt, da wo diess geschieht, den sächsischen Vers nur in seiner ersten Hälfte oder aber im ersten Theile (in der Málfylling) seiner zweiten trifft, und dass sich das alte Gesetz ge-

---

*Wenden* am Ende einer Redefurche, um eine neue zu beginnen, darf wol als das Bezeichnendste des Verses [Versus] überhaupt betrachtet werden.

Nichts anderes spricht die ganze neuere, besonders wieder die Volkspoesie durch ihr *reimendes* Ende aus, auf welches, oft das einzige Poetische und Gemessene eines Verses, der gemeine Recitator vorzugsweise den Ton wirft.

Auch im Verse, namentlich dem elegischen der bloß quantitirenden Alten, der in seinen vordern Theilen manches der Wahl des Dichters freistellt, besteht für den Schluss ein unabänderliches Gesetz. So können in dem seine Sylben bloß zählenden Verse der meisten romanischen Literaturen alle Füße, ausgenommen der mit der Cäsur, die als Zwischen-Cadenz angesehen werden mag, mit betonten und unbetonten Sylben wechseln nach Belieben, aber der schliessende, der den Reim trägt, muss nothwendig aus einer betonten, der nach Umständen keine oder eine oder zwei schwache folgen, bestehen.

wissermassen in den Rest des Verses und seine Schlussworte, seine Cadenz gerettet hat, wodurch denn für die äusserliche Abtheilung in Verszeilen ein bestimmtes Kriterium gegeben ist\*)

- 
- \*) Wenn allerdings zwischen den beiden Hälften eines Anklingerverses meistens ein gewisser Einschnitt merkbar ist, soll darum, wie es bei den nordischen und englischen Herausgebern Sitte, jede der beiden Hälften als Vers für sich geschrieben oder gedruckt werden?

Diess scheint schon desshalb unpraktisch, weil der Leser, der irgend eine auf diese Art hingestellte Zeile ins Auge fasst, nicht also gleich sieht, ob sie zur nächst vorhergehenden oder ob zur folgenden gehöre, ob sie die erste oder die zweite Hälfte eines Alliterations-Ganzen sey. Diesem Uebelstand könnte zwar dadurch abgeholfen werden, dass die je zweite Zeile etwas eingerückt würde. Indessen lässt sich vielleicht gegen solche Vertheilung in einer der beiden alten Handschriften selbst ein Grund finden. Es ist nemlich in der Cottonischen Handschrift der Text in Capitel eingetheilt, welche von I bis LXXI fort numerirt sind, während die bambergische ihre Abtheilungen, welche meistens jenen Capiteln entsprechen, nur durch Zeilenabsätze und grössere Anfangsbuchstaben kennzeichnet. Nun ist auffallend, dass in jener Handschrift bei 10 dieser ihrer Capitel [VII. IX. XV. XVIII. XIX. XXII. XXVI. XXVIII. XXIX. XXXIII. XXXIV. XXXVI. XXXVIII. XXXIX. XLIV. LV. LVIII. LXI. LXIX], da wo der Dichter, der selbst wahrscheinlich hier an keine Capitelabtheilung dachte, einem weiter unten noch zu erwähnenden Verschränkungsprincip gemäss, eine abgethane Materie mit der ersten Hälfte eines Verses schliesst und mit der zweiten eine neue anfängt, jene Numern niemals, wie es doch der Sinn erforderte, zwischen den beiden Hälften, sondern entweder am Anfang oder am Schluss dieses auf solche Weise zu zwei Capiteln gehörigen ganzen Verses angebracht sind. Diesem Misstande wäre wol kaum stattgegeben worden, wenn sich schon der Schreiber des IX. Jahrh. jede Hälfte eines Verses als ein Ganzes gedacht hätte. Die Bamberger wahrscheinlich etwas jüngere Handschrift richtet sich in diesen Fällen mehr nach dem Sinn als nach der Form. Sie fängt ausser Cap. LV. LVIII. LXI. neue Materien mit einer Vershälfte a linea an.

Es hat sich diese Wahrnehmung in den vorliegenden Texten so sehr als durchgehende Regel gezeigt, dass es, um diese vollends sicher zu stellen, hinreichen wird, blos die wenigen Fälle, die ihr als Ausnahmen gegenüber zu stehen scheinen, etwas näher zu betrachten.

*Cadenz* nun heisst uns zu diesem Zwecke in dem lockerern Verse unsrer altsächsischen Dichtung das, was der zweiten Hälfte des strengern alliterirten Tetrameters entspricht.

Sie wird angenommen als jedesmal beginnend mit dem Worte, welches in seiner betonten Sylbe den letzten oder wichtigsten der zwei oder drei gleichen Anklänge [den Hauptalliteranten, Höfudstafr] führt, dieses möge nun anderer nicht also anklingender Wörter so viele voraushaben, als es wolle.

Da sie jedenfalls zwei Tonhebungen enthalten muss, so wollen wir jene Stellen, in welchen dieser Bedingung nicht entsprochen zu seyn scheint, nach Massgabe der Zahl der Sylben, die in denselben auf die *Cadenz* treffen, kürzlich durchgehen.

Es würde eine *einzig*e Sylbe auf die *Cadenz* treffen in den Stellen: is egan scalc 28<sup>15</sup>, fargab ferh 69<sup>16</sup>, godes barn 70<sup>17</sup>, wie die Bamberger Handschrift sie darbietet.

Da aber die *Cadenz* zwei Hebungen und also nothwendig wenigstens eben so viele Sylben enthalten muss, so bleibt kein Zweifel, dass die Bamberger Handschrift hier im Argen liege, und dass mit der Cottonischen müsse gelesen werden:

is scalc egan, ferah forgaf, barn godes.

So möchte denn in letzterer Handschrift selbst sinnon wel in wel sinnon 121<sup>8</sup>, barn godes in godes barn 170<sup>14</sup> zu verbessern seyn.

Wie absichtlich der Dichter, was auf *einsylbige* Cadenz hinauslaufen würde, vermieden, zeigen z. B. Phrasen, in welchen das Adjectiv othar, odar mit einem einsylbigen Substantiv verbunden ist.

In 20<sup>23</sup>, 21<sup>24</sup>, 40<sup>5</sup>, wo o als Vocal Hauptalliterant ist, liest man, wie die natürliche Satzordnung erwarten lässt, richtig othar liht, othar weg, hingegen 17<sup>17</sup> 21<sup>7.20</sup> 82<sup>21</sup> 163<sup>2</sup> wo die Alliteration auf c, l, th, w fällt, mit Umstellung: cuning óthran, liht óthar, thiod óthra, weg óthran. In 154<sup>22</sup> zeigt der Schreiber des Münchener Cod. selbst an, dass in gehordun seggian das zweite Wort vorangehen müsse.

*Zweisylbige Cadenz* könnten wir allenfalls nur dann für statthaft halten, wenn beide Sylben nothwendig betont seyn müssten, und also zwei Hebungen böten, wie etwa thiod sind 104<sup>9</sup>. thiod tò 139<sup>14</sup>. Allein solche Fälle kommen wenigstens im Heliand selten vor und statt der zwei Sylben der einen HS. erscheinen in der andern, augenscheinlich als bessere Lesart, deren drei. Selbst im isländischen, noch nach dem ältesten Metrum, dem Fornyrdalag verfassten, Völuspá findet sich nur in einer Art oft wiederkehrenden Refräns (23. 84. 115. 123 etc.) das alliterirende Wort gættuz am Ende des Verses. Vielleicht weil es im Grunde aus gættu sik zusammengezogen. Die Versart Liódahátt, worin andere Stücke der Edda gedichtet, gibt in dieser Frage kein Mass.

Wo immer also in unserm Gedicht ein einfacher accentischer (phonischer) Trochäus die Cadenz auszumachen scheint, glauben wir ein Versehen des Abschreibers voraussetzen zu dürfen, und diess um so zuverlässiger, als in der That der Cottonische Cod. meist das richtige hat, wo der Bamberger fehl geht und wohl auch, jedoch seltener, umgekehrt.

So steht im Cottonischen Codex richtig drohtin sculun für scu-  
lun drohtin 54<sup>12</sup>, geruo ford für ford geruo 76<sup>12</sup>, lêra godes für  
godes lêra 76<sup>13</sup>, suokian thuo für tho sôkian 86<sup>1</sup>, is hundos tô für  
tô is hundos 103<sup>1</sup>, thioda sind für thiod sind 104<sup>9</sup>, alla weldi für  
weldi alla 127<sup>19</sup>, thioda tô für thiod tô 139<sup>14</sup>.

Dagegen setzt der Bamberger 76<sup>2</sup>, die im Leben gewöhnliche  
 Ordnung dem metrischen Gesetz zuliebe umkehrend, nahtes endi  
dages; er sagt was lango für lango was 93<sup>19</sup>, cuman ni môstun  
 für ni weldun cuman 130<sup>11</sup>, râdan tho für radan 154<sup>14</sup>.

Sein lêthes wiht 9<sup>17</sup> beseitigt die Nothwendigkeit, die für die  
 cottonische Lesart eintritt, das odan, welches dem nächsten Verse  
 zur Vervollständigung der drei gleichen Anklänge so gut stünde,  
 zur Ausfüllung der Cadenz ans Ende des vorhergehenden zu ziehen.  
 Eine Nothwendigkeit, die sich z. B. auch bei rekkian 1<sup>2</sup>, frummian  
 1<sup>6</sup>, haldan 10<sup>10</sup>, mêra 51<sup>24</sup>, selbo 144<sup>5</sup>, gëngun 150<sup>21</sup>, wurthun  
 171<sup>24</sup> einstellt. Vielleicht aber galt diese doppelte Function des  
 einen Wortes für eine poetische Schönheit, für einen Theil derjeni-  
 gen, die man in der Verschränkung der Verse, in dem Hinübergrei-  
 fen des einen in den andern fand; welcher zulieb man sogar, ziem-  
 lich gegen den Geist der Sprache, das Adjectiv von seinem Sub-  
 stantiv trennend, jenes in den ersten, dieses in den zweiten Vers  
 stellte, z. B.

. . . . . thu scalt for allun wesan  
wîbun ginnîhit 8<sup>8</sup>.

. . . . so ic mid minun her  
swîtho wârlico scal wordun gibiodan 45<sup>19</sup>.

. . . . that gi mîna thiu bet  
obar al thit landskipi lêra forstandan 74<sup>21</sup>.

. . . that sia *mīna* forlatan  
lioblica *lêra* 86<sup>21</sup>.

. . . huat williad git *mīnero* her, quath he,  
*helpono* biddian 109<sup>18</sup>.

. . . so lango so mi *mīn* warod  
*hugi* endi *handcraft* 143<sup>8</sup>.

Vergl. 18<sup>2</sup> 74<sup>9</sup> 117<sup>8</sup> 123<sup>5</sup>.

Von den *dreisylbigen Cadenzen* mochte man vielleicht folgende, da sie nicht nothwendig zwei Hebungen zu enthalten scheinen, als minder gut ansehen:

himile 39<sup>23</sup>, menigi 150<sup>20</sup>, fastoro 55<sup>11</sup>, minnista 132<sup>9</sup>,  
wirsista 62<sup>20</sup> craftagna 96<sup>11</sup>, 129<sup>6</sup>, trewiston 108<sup>1</sup>, hêlagna 109<sup>18</sup>,  
thurftiges 70<sup>13</sup>, waldandes 99<sup>2</sup> 126<sup>6</sup>, liggiandi 103<sup>1</sup>, huarbondi 151<sup>17</sup>,  
neriandan 119<sup>5</sup>, mahtiglic 110<sup>4</sup>.

Auch scheint der Dichter selbst solche Cadenzen für weniger genügend gehalten zu haben, da er erstens sie selten verwendet, dann weil er z. B. 49<sup>14</sup>, 56<sup>9</sup>, 171<sup>15</sup>, um sie zu vermeiden, Silu-  
har dem Golde vorsetzt, während beide doch 173<sup>13</sup>, wo die Alli-  
teration es zulässt, in ihrem, sicher auch ihm wohl bekannten, wahren  
Werthe auf einander folgen.

Inzwischen lässt sich nachweisen, dass die Alten solche drei-  
sylbigen Wörter nicht, wie wir zu thun pflegen, als accentische  
Dactyli sondern als eine unvollkommenere Art Antibacchii [— — ∪]  
oder als Cretici [— ∪ —] ausgesprochen.

Drei-, vier- und mehrsylbige Cadenzen, in welchen deutlich  
die erforderlichen zwei Tonhebungen und nur diese vorkommen, ent-  
sprechen der alten Norm und finden sich auf jeder Seite.

Der lockerern Weise des Altsachsen gehören nur diejenigen an, welche sich durch Wörter verdunkelt finden, die, einer nicht minder entschiedenen Betonung fähig, den beiden nothwendigen Hebungen gleichsam extra statum angehängt sind, wie z. B. *filu scal ic thar githologian* 108<sup>8</sup>, *Stedi wisse Judas wel* 147<sup>3</sup>, *thram imu an innau môd* 152<sup>20</sup> *dâdun iro willion cûth* 173<sup>20</sup>.

Doch wird man finden, dass dergleichen ungefüge Cadenzen nur ausnahmsweise vorkommen. Auch ist zu bedenken, dass die Formeln *quath*, *quath he*, *quathun*, *quathun sia* in solchen Fällen gänzlich tonlose Zuthat sind.

Dass der oder die altsächsischen Dichter bei manchem ihrer Verse, was die Zahl der Tonhebungen betrifft, fast nur mehr um die Cadenz bekümmert gewesen, zeigt sich am klarsten in der Art, mit welcher sie mitunter alles, was dieser sowohl in der zweiten als in der ersten Vershälfte vorangeht, behandeln. Man stelle neben jenen obenangeführten musterhaften:

*helpa fan himila, helagna gēst*

Verse wie die folgenden:

37<sup>2</sup> . . . ne wendin aftar is willion. suma wârun sia im eft so  
*wîsa man . . .*

39<sup>9</sup> . . . rincos, that sia rehto adômien, thes môtun sia werthan  
*an them rîkia drohtines . . .*

39<sup>12</sup> . . . man, thar sia at mahlie sittiad. sâliga sind oc them  
*hir mildi wirdit . . .*

52<sup>24</sup> . . . thero thegno gethahti. huand gi witun that eo an  
*thornun ni sculun . . .*

56<sup>2</sup> *diuria mēthmos. gihuggiad gi, quad he, huand iu is thiū*  
*dād cuman . . .*

- 57<sup>24</sup> . . . mahtig fon iuwomo monde. bethiu ne andrâdad gi  
iu thero *manno nîth* . . .
- 72<sup>23</sup> . . . wârfastun word. he stôd imu tho bi ênes *watares*  
*stade* . . .
- 101<sup>13</sup> . . . te them is gôdun iungarun geginwardun, that wâri  
*an godes rîki* . . .
- 107<sup>6</sup> . . . grimmes than lango the he môste is iugudeo niotan,  
ni mag than mid odru *gôdu gibôtian* . . .
- 134<sup>4</sup> . . . kumad gi, quidid he, thea thar gikorene sindun, endi  
antfahid thit *craftiga rîki* . . .
- 134<sup>22</sup> . . . them mannan the her minnistun sindun, thero nu  
undar theseru *menigi standid* . . .
- 135<sup>16</sup> . . . wola waldand god, quedad sie, hui wilt thu so  
with thit *werod sprekan* . . .
- 138<sup>7</sup> . . . frômin the gôdo, fôto endi hando endi mînes *hóf-*  
*des so sama* . . .
- 151<sup>23</sup> . . . ni bist thu thesoro burgliudio, that mugun wi an  
thinumu *gibârie gisehan* . . .
- 158<sup>16</sup> . . . antfahad ina than eft under iuwe folcscepi, ef he  
sî is *ferhes scola* . . .
- 162<sup>29</sup> . . . ef thu umbi thînes (herren) ruokis, umbi thînes frô-  
hon friundscipi, than scalt thu ina thiu *ferhu biniman* . . .
- 163<sup>32</sup> . . . huo thiu thiod habda duomos adêlid, thuo scoldun  
sia thia *dâd frummian* . . .
- 172<sup>1</sup> . . . thiu frî an forahton, fon them grurie mikilon, *furthor*  
*ni gidorstun* . . .
- 173<sup>33</sup> . . . antlocan is gilôbo that hie wissa, that scolda eft  
an thit *lioht cuman* . . .
- 174<sup>6</sup> . . . selbo mid sorogon sêro giblandan, ne wissa huarod  
siu *sôkian scolda* . . .
- 174<sup>11</sup> . . . So harmo mid hêton trahnin. siu quad that siu  
umbi iro *herron niwissi* . . .

Aber dieses Minimum der Bedingungen seines Verses, nemlich die aus zwei Tonhebungen bestehende Cadenz und die Vorbereitung und Spannung auf dieselbe durch wenigstens einen Alliteranten im Vordersatze, herauszubringen, nimmt der Dichter jedes der erlaubten formellen, wenn auch in Bezug auf den Sinn ganz gehaltlosen Mittel zu Hilfe. Man findet ein mahljan, spreca mid is mûthu, mid is wordun, ein sehan mid is ôgon, ein niman mid is handun, ein scriban, writan mid fingron, mid handon u. dgl. Die Substantive folc, gumo, helith, man, die Wörtchen eft, ford, her, sân, self, selbo begegnen oft als müssige Figuranten, während die vollkommenere dreifache Alliteration häufig nur gewissen nicht immer erst neu geschaffenen, sondern in dieser Art Dichtung bereits traditionell gewordenen Alliterationsphrasen zu verdanken ist, als da sind: ban endi bodscepi, bôcan endi bilithi, êgan endi erbi, hôbos endi hîwisci, saca endi sundia, welo endi willio, word endi wîsa, wunnia endi willio, — caron endi cûmian, faran endi folgon, helpa endi hêlian, sittian endi suîgon, thagon endi tholon, thenkian endi thagon; — berg brêd, cuning craftag, hûs hôh, werold wîd u. s. w.

Wo also einem Verse auch jenes Minimum fehlt, da darf man wohl mit vollem Grunde die uns verbliebenen Texte für lückenhaft oder aber durch Interpolation verfälscht ansehen, z. B. 119<sup>24</sup> durch rinnandi water, ahospring mikil, 130<sup>10</sup> durch slithmôdan sebon, 173<sup>20</sup> durch also sie begunnun, ne geweldun.

Bei dieser Freiheit, die sich der Altsachse in Hinsicht auf das Maass seines Verses herausgenommen, hat er gleichwohl das Gesetz, nach welchem auch im Angelsächsischen und Isländischen ein Wort auf das andere alliterirt, mit unbedeutenden Ausnahmen, in seiner ganzen Strenge festgehalten.

Er alliterirt a und so jeden Vocal auf jeden Vocal oder Diphthong; b auf b, nie auf p; c auf c oder k, auch auf qu, nie auf g; d auf d, ein paar Mal auf th, nie auf t; f auf f und ph (in Philip-pus); g auf g, auch auf j, und auf Hierusalem, nie auf c oder k; h auf h und die Verbindung hl, hn, hr, hw; nur hw reimt schon einige Male auf w; j auf j und g; k auf k und c, auch auf qu; l, m, n, r auf ihres gleichen, s auf s und z in Zacharias. Die Verbindungen sc, sp, st aber alliteriren nur unter sich, nemlich sc auf sc, sp auf sp, st auf st — während in sl, sm, sn, su nur s als Anklang zählt.

Im Verse gilt Alliteration nur von Sylben, die den Ton haben. Hiedurch ist uns einiger Aufschluss gegeben darüber, wie es unsere Voreltern in einem Punkte gehalten, der weiland so wenig, als es zur Plage der Fremden, die unsere Sprache aus Büchern lernen, noch jetzo der Fall, durch schriftliche Mittel angedeutet worden ist. Es hat bei zusammengesetzten Wörtern im Allgemeinen die noch jetzt im Deutschen geltende Regel statt. So kommen einige Präfixe z. B. alo, and, ful, thurh, un, und ar, wol nicht ohne Beziehung auf den Sinn, bald in der Alliteration, also betont, bald unbetont vor. In mehreren sonst dunkeln Zusammensetzungen [wie ágaletto, álung, ólat, witfáhan] gibt noch die Betonung einigen Halt zu ihrer Deutung.

Unter den einfachen und selbständigern Wörtern können natürlich alle Nomina und Verba in ihrer Hauptsylbe den Ton führen. Doch trifft man die Formen von den mehr auxiliären Verben hebbiau, mugan, sculan, werthan, wesan u. s. f., auch von dem oft eingeschalteten quethan, seltener in Alliteration.

Und so hängt, was die übrigen Gattungen von Wörtern betrifft, die Betonung hauptsächlich von dem Gewichte der Bedeutung ab, die ihnen in einem gegebenen Satze zukommt. Desshalb finden sich die Wörtchen ên, êno, tuê, thrî, al meistens, self, odar häufig betont.