

Das hebräische Klagelied.

Von

Prof. C. Budde in Bonn.

In einem kurzen und gewiß wenig beachteten Aufsätze habe ich vor nunmehr sieben Jahren eine kritische Uebersicht gegeben über die bis dahin vorliegenden Versuche, feste metrische Formen in der hebräischen Poesie nachzuweisen; das Resultat war Ablehnung aller bisherigen Versuche und die weitgehendste Skepsis betreffs aller in Zukunft noch zu erwartenden ¹⁾. Daß meine kleine Arbeit zeitgemäß war, hat die Erfahrung seitdem bewiesen. Nicht nur konnte schon damals der Herausgeber der Studien meine Vermuthung, daß J. Ley sein Versprechen, eine vollständige Analyse der hebräischen Gedichte nach seinem System zu geben, halten werde, bestätigen; nicht nur beschenkte uns schon das Jahr 1875 wirklich mit einer ausführlichen und reichlich durch Beispiele erläuterten Darlegung seines Systems: auch meine etwas optimistisch zweifelnde Frage, ob dieser Versuch wohl der letzte sein werde, hat ihre Antwort, eine energisch verneinende, erhalten in zwei neuen Systemen, von denen das zweite freilich nur Berichtigung und Vervollkommnung des ersten sein will ²⁾. Diese neuen Versuche haben mich keineswegs

¹⁾ Stud. und Krit. 1874, Heft 4. S. 747 ff.

²⁾ *Metrices biblicae regulae exemplis illustratae scrips. Bickell* 1879 nebst Supplementum, vgl. ZDMG. Jahrg. XXXIII, S. 701 ff. Zeitschrift f. d. alttest. Wiss. Jahrgang 2. 1882.

zu bekehren vermocht, vielmehr glaube ich, daß mein damaliger Hauptgegner Ley der Wahrheit näher gekommen ist, da er in jedem Falle den hebräischen Texten weniger Gewalt anthut als seine Nachfolger. Doch es liegt mir diesmal fern, zu kritisiren, umso mehr, als ich mit den Kritiken jener Systeme, die mir zu Gesicht gekommen, in der Hauptsache einverstanden bin: ich will mich diesmal selbst auf das gefährliche Glatteis wagen, einen positiven Beitrag zur Entzifferung des so räthselhaften „Wie“ für das unumstößlich sichere „Dafs“ der hebräischen Poesie liefern. Derselbe soll sich darin von den meisten anderen Arbeiten auf diesem Gebiete unterscheiden, daß er keinen untrüglichen Hauptschlüssel zu allen verschlossenen Thüren desselben darbieten, sondern sich auf ein einziges, klar begrenztes Problem beschränken wird; so will ich auch nicht mit einer Theorie beginnen, sondern die Beobachtung, das Experiment allein gelten und mir von dem Inhalt Aufschluß über die Form geben lassen.

Wenn ich davon ausgehe, daß in dem Buche der Klagelieder die Kunst der poetischen Form sich in besonders hoher Steigerung darstellt, so stehe ich wohl auf dem Boden einer allgemein zugestandenen Thatsache. Nur darum handelt es sich, worin vor allem diese hohe Entwicklung der Kunstform sich offenbart. Nicht, wie es nach den meisten neueren Darstellungen scheinen könnte, in der alphabetischen, akrostichischen Anordnung der vier ersten Lieder, denn diese kehrt oft genug wieder und beruht auf einem einfachen mechanischen Hand- und Kunstgriff, nicht auf organischer Weiterentwicklung der überlieferten Kunst-

De re metrica Hebraeorum disseruit P. Gerardus Gietmann, S. J. 1880. Uebrigens ist meine Meinung, daß schon damals alle möglichen Wege eingeschlagen waren (S. 764), durch diese Arbeiten nicht widerlegt, da die Schriften in der Hauptsache nur die S. 757 f. besprochene Idee von Merx ausführen.

form ¹⁾. Viel wichtiger und eigenthümlicher ist die Bildung der einzelnen Verse oder Versglieder in den Capiteln 1—4, derjenigen Einheiten, deren 3 in cap. 1 und 2, 2 in cap. 4 unter denselben Buchstaben gestellt sind, während cap. 3 je 3 von ihnen einzeln mit demselben Buchstaben beginnt. Dafs wir es hier mit Versen von ungewöhnlichem Bau zu thun haben, hat, soweit mir bekannt, Lowth zuerst beobachtet ²⁾. Ihm sind die Verse „dimidia prope parte productiores, quam qui alias plerumque et vulgo occurrunt, media eorum mensura videtur esse syllabarum duodecim.“ Der Fehler der Silbenzählung, welcher hier Lowth trotz aller feinen Beobachtung den Blick für die Hauptsache verschlofs, hat noch einem der neuesten Me-

¹⁾ Je weniger man aus dieser Erscheinung macht, um so besser wird man thun. Die zahlreichen Hypothesen über ihren Sinn und Zweck im allgemeinen, wie bei den Klageliedern insbesondere, kann ich übergehen, da sie für ihre Bedeutung als Kunstform nichts austragen; ich kann sie durch die wohlfeile vermehren, dafs bei dem Klageliede das fast regelmäfsige אִיכָה zu Anfang eine erste Veranlassung geboten haben kann. Zurückzuweisen ist jede *grundlegende* Verwendung für eine Strophentheorie, wie dafür besonders Sommer (Biblische Abhandlungen S. 93 ff.) den Ton angegeben hat: die Psalmen 111 und 112 sind eclatante Beweise dagegen. In der Reihe Ps. 111, Pr. 31, 10—31, Thr. 4, Ps. 37, Thr. 2 steht die abnehmende Schwierigkeit der alphabetischen Anordnung in umgekehrtem Verhältnifs zu der wachsenden Länge des Gedichtes: diese beiden Motive entscheiden über die Stelle des alphabetischen Buchstabens, die demnächst durch blofses Abzählen ermittelt wird, weil regelmäfsige Zwischenräume unerläfsliche Bedingung sind. Die Stücke Thr. 3 und Ps. 119 suchen durch Wiederholung des Buchstabens breiten Ergufs des Stoffes mit höchster Schwierigkeit des Kunststückes zu vereinigen, sie wollen gleichsam beweisen, dafs nicht künstlerische Schwäche der Grund für die Länge des Gedichtes ist.

²⁾ In seiner vortrefflichen praelectio XXII (cf. auch XXIII) de sacra poësi Hebraeorum, S. 454 ff. der Ausgabe von 1770, 296 f. der Marginalzahlen. Als ich nach gethaner Arbeit nach meinen Vorgängern mich umsah, fand ich bei ihm die bei weitem beste, viel zu wenig beachtete Behandlung des Gegenstandes.

triker ganz denselben Streich gespielt; wir finden bei Bickell für die 4 ersten Capitel der Klagelieder ganz ebenso ein „metrum dodecasyllabum“, ohne jede weitere Bemerkung ¹⁾. Auch Ewald ist im wesentlichen hierbei stehen geblieben. Ihm sind die Klagelieder in „Langgliedern“ geschrieben, von ihm mit der Chiffre „A, B, C“ bezeichnet, die er dahin definirt, daß zwei kürzere Glieder „a b“ in ein längeres, das durchschnittlich 10 oder 11 Silben umfaßt, zusammengedrängt sind. Die Theilbarkeit dieser Glieder, die er in manchen Fällen zugibt, ist ihm nur accidentell und nicht Regel, und wenn er in der Uebersetzung der Klagelieder und anderwärts vielfach durch einen Gedankenstrich einen Einschnitt hervorhebt, so unterläßt er dies fast ebensooft oder setzt ihn an falscher Stelle. Daß er in cap. 5 denselben Vers, nur in einem einzelnen Gliede, erkennt ²⁾, beweist, wie wenig er sein Wesen ergründet hat. Sicher hat ihm seine künstliche, auf II. Sam. 1, 19—27 begründete und auf das *Buch* der Klagelieder angewandte Theorie von dem „sinkenden Bau der Liedwenden“ im Klagelied die Aufgabe erschwert ³⁾. Eine im Ganzen richtige Auffassung der Versstructur scheint zuerst de Wette zu geben ⁴⁾. Er erkennt, daß jedes Versglied noch eine Cäsur, dem Sinne (und den Accenten) nach aufweist, sodafs sich vielfach ein Unterparallelismus bilde. Ueber die Stelle der Cäsur, das Verhältnifs der durch sie entstandenen Abschnitte zu einander, gibt er keinen Aufschluß, ebensowenig Delitzsch in seiner Definition des „Cäsuren-schemata (richtiger: des diäretischen Schemata)“ ⁵⁾. Die früheste

¹⁾ Bickell S. 6. 34 ff.

²⁾ Er würde also das Schema für capp. 1—3 mit „A B C“, für 4 mit „A B“, für 5 mit „A“ wiedergeben.

³⁾ Vgl. Dichter des alten Bundes 2. Aufl. I, 2. S. 325 ff. I, 1. S. 129; 120 f.; 151 f.; auch 1. Aufl. 1. S. 142.

⁴⁾ Comm. zu den Psalmen. 4. Aufl. 1836. S. 55 f.

⁵⁾ Bibl. Comm. Psalmen 3. Aufl. S. 19, noch weniger bestimmt Graf in Schonkel's Bibellexicon Bd. III, S. 209. Aehnlich Kamp-

Bemerkung darüber finde ich bei Keil¹⁾, daß die Stichen in der Regel noch durch eine Cäsur des Gedankens in zwei Absätze *von ungleicher Länge* getheilt seien; ein Rückschritt gegen die Wette liegt in dem vorsichtig beschränkenden „in der Regel“. Erst Ley, soweit mir bekannt, spricht es für diesen Vers bestimmt aus, daß das zweite Hemistich kürzer als das erste gehalten sei; er findet diesen Vers besonders geeignet gerade für das Klagelied, er ordnet ihn seinem System ein unter dem ebenso pompösen als mißverständlichen und im Grunde unrichtigen Namen des *elegischen Pentameters*. Endlich Gietmann spricht von einem versus *hendecasyllabus* und weiter: „post tertiam arsim vel proximam thesim caesura versum dividere solet“²⁾.

Ich gehe zu eigener Formulirung des Ergebnisses über. In den 4 ersten Capiteln des Buches der Klagelieder bildet die überall gleichwerthige Formeinheit ein kurzer Vers, dessen erste, durch einen Einschnitt des Sinnes abgegrenzte Hälfte die Länge des vollen Versgliedes eines regelrechten kurzen Verses aufweist, wie er etwa im Buche Hiob herrscht, während die zweite Hälfte, regelmäsig kürzer gehalten, als das verstümmelte zweite Versglied gelten kann. Für diese zweite Vershälfte ist, da sie eine *Wortgruppe* bleiben muß³⁾, als das Minimum an Länge die Verbindung zweier

hausen in Bunsen's Bibelwerk III, S. 568, Nägelsbach in Lange's Bibelwerk, Klagelieder S. VIII.

¹⁾ Hävernick's Einleitung in das A. T. Bd III, S. 512. 1849. Daraus scheint Thenius' Charakteristik (Kurzgef. ex. Hdb. zu den Klageliedern. 1855. S. 124) fast wörtlich entnommen zu sein. Aehnlich noch v. Orelli in Herzog's Realencyklopädie, 2. Aufl. Bd. VI, S. 527.

²⁾ So S. 35, während er S. 58, wo das Metrum noch einmal genau beschrieben wird, von versus *enneasyllabi* redet, der Cäsur gar nicht gedenkt und auch in c. 4 je 3 Verse unter einen Buchstaben des Alphabets gestellt sein läßt.

³⁾ Dies einzige Postulat, das ich aufstelle, scheint mir aus der Sache hervorzugehen, sobald es feststeht, daß Sinneseinschnitte ent-

selbständiger Worte gegeben : daraus ergibt sich als das Minimum für die erste Hälfte ein Umfang von drei Worten. Das Verhältniß von 3 : 2 ist also das erste, welches der Absicht, ein kürzeres Versglied dem ersten längeren folgen zu lassen, entspricht; doch sind damit andere Verhältnisse und längere Verse, wie 4 : 2, 4 : 3 u. s. w. keineswegs ausgeschlossen.

Der Nachweis dieses Sachverhaltes wird am besten mit cap. 3 beginnen, denn dort sind diese Verse am regelmäßigsten ausgebildet, dort steht jeder für sich allein auf eigenen Füßen. Denn wenn sich ungezwungen manche der unter demselben Buchstaben vereinigten Triaden auch dem Sinne nach zusammenschließen und von der Umgebung loslösen, so bedarf doch keiner der einzelnen Verse paralleler Ergänzung, und gewissenhafte Sinneseintheilung wird z. B. nach den Versen 11, 13, 16, 41, 47, 59 Theilstriche setzen müssen, welche die Gruppe eines Buchstabens durchschneiden. Unter den 66 Versen dieses Capitels finde ich nun nur 6—7, die dem oben aufgestellten Schema nicht genau entsprechen; aber diese Verse sind schwerlich alle in der ursprünglichen Gestalt erhalten. Vers 31 läßt gar keine Theilung zu, es fehlt das Object zu **לא ינח** : ich vermuthe, daß es ausgefallen, vielleicht **בני איש**, übersehen, weil es in der folgenden Zeile, Ende des Verses 33 wiederkehrt. Der Theilstrich wäre dann nach **לעולם** zu setzen und der Vers in Ordnung. Vers 13 hat nur 4 Worte; es wird nach **בכליתי** ein **כליו** oder geradezu nach Ps. 7, 14 **כלי מוח** ausgefallen sein, dessen Ergänzung den Vers aufs schönste herstellt. Mit Vers 23 steht es ebenso; auch um der Selbständigkeit des Verses willen empfiehlt sich die Annahme, daß das Wort **רוחמי**, womit v. 22 schließt, auch an der zweiten Stelle von v. 23 zu lesen ist.

scheiden : ich lege deshalb auch eine Schätzung der Länge nach Worten als die einfachste und übersichtlichste zu Grunde, ohne damit eine Theorie aufstellen zu wollen.

Ist nun bei so vielfachem Ueberwiegen von Versen, die genau dem aufgestellten Schema entsprechen, jeder Zweifel an der Absicht ausnahmsloser Verwendung desselben unzulässig, so folgere ich aus den noch verbleibenden unregelmäßigen Versen leichte Modificationen des Schema's, die der Dichter für erlaubt hielt.

1) So zuerst v. 56. Ich möchte da nicht mit LXX und Ley das letzte Wort streichen, vielmehr ist das erste Versglied (mit וְאֵלֶיךָ schließend) zu lang gerathen, aus zwei kleinen Sätzen bestehend, weil der Verfasser mit dem קוּלִי den Ordnungsbuchstaben gewann, und doch vom Fleck kommen mußte. Solche Verse sind in den übrigen Capiteln : cap. 2, 13^a; cap. 4, 18^b. 20^a.

2) In v. 15 stehen nur 2 Worte im ersten wie im zweiten Versgliede; aber durch die besondere Länge und Wucht derselben ist dem ersten Halbvers sein Uebergewicht gesichert, der Zweck erreicht. Hieraus erkläre ich : cap. 1, 1^b. c. 4^c. 9^b. 13^c. 14^b. 17^c. 18^c. 19^a. ^b; cap. 2, 12^b. c. 21^b; cap. 4, 5^a. 13^b. 17^b.

3) Vers 20 und 27 haben mit Recht den Hauptaccent bei dem zweiten, nicht dem dritten Worte : dem Sinne nach ist das erste Versglied das kleinere, nicht das zweite. Für solche *sehr seltenen* Fälle halte ich es für wahrscheinlich, daß der Dichter dem Leser zugemuthet hat, in dem gewohnten Tonfall weiterzulesen, sodafs der Halt erst nach dem dritten Worte eintritt und der Rhythmus mit dem Gedanken in *leichte* Collision kommt. Ich nehme dasselbe an für die Verse : cap. 1, 10^c. 13^a; cap. 2, 8^b ¹⁾. Fürchtet man durch diese Annahme das Princip zu gefährden, so

¹⁾ Doch ist nicht überall nach den Accenten zu gehen. So scheinen mir 2, 2^b. 9^c dem Schema zu entsprechen, ebenso 3, 32, anders als Ley. Uebrigens kommt die Annahme unter 3) auf etwas ähnliches heraus wie das, was Ley S. 80 Compensation nennt.

muß auch in solchen Fällen auf Textverderbnis oder Verstöße gegen den gewollten Rhythmus geschlossen werden ¹⁾).

Nun zu cap. 4. Da bedarf vor allem v. 15 der Berichtigung, die schon durch die allerseits empfundene exegetische Schwierigkeit gefordert wird. Unrichtig streicht (durch Einklammerung) Ley die Worte קראו למו סורו und setzt dann den Haupttheilstrich bei נעו, die Cäsuren bei רגעו und גוים. Durch diese Theilung wird der Sinn entstellt und das erste Glied des 2. Verses zu kurz. Vielmehr ist אמרו בגוים Glosse, die eine bestimmte Auffassung des schwierigen Verses b vermitteln will. Vers a schließt mit רגעו, sein Einschnitt liegt bei למו. Vers b, bei נעו eingeschnitten, kann als Rede des Subjectes von קראו in verächtlicher Abwendung von den Flüchtigen, oder auch als Rede des Dichters verstanden werden. Vers 14^b scheint verstümmelt zu sein, vielleicht hat er in irgend einer Weise das Subject von קראו eingeführt; doch enthalte ich mich jeder Conjectur. — In v. 18^a wird man vor צרו ein צור zu ergänzen haben (vgl. 3, 52), dessen Ausfall bei drei mit צ beginnenden Worten leicht erklärlich ist. — In v. 1^a und 13^a könnte man annehmen, daß das logische Uebergewicht des ersten Gliedes, beruhend auf den überschießenden, zu b zu ergänzenden Satzgliedern וטן und איכה, im Sinne des Dichters das Gleichgewicht der Wort- und Silbenzahl aufheben soll. Es bleiben dann noch 6^b und 19^b, die in ihrer jetzigen Gestalt gegen das Schema gleich lange Glieder aufweisen. Im schlimmsten Falle bleiben unter 44 Versen 30, die dem strengsten, nicht modificirten Schema entsprechen: daß dasselbe beabsichtigt ist, kann daher nicht bezweifelt werden, und daß einst sämmtliche Verse aus des Dichters Hand dieser Absicht entsprechend hervorgegangen, ist mehr als wahrscheinlich.

¹⁾ Ich werde diese Modificationen des Schema von jetzt an einfach mit Nr. 1), 2), 3) anziehen.

In cap. 2 zähle ich höchstens 9 Verse unter 67, ohne die unter 1) bis 3) aufgezählten 5, die zu Bedenken Anlaß gäben; aber gerade hier läßt sich überall eine ursprünglich regelmäßige Form wahrscheinlich machen. Der überschüssige v. 19^a ist von 'הע an zu streichen, Glosse aus 2, 11^c; 4, 1^e 1). Die in 19^c genannten Kinder sind schwerlich schon todt. Dafs v. 18 beschädigt ist, wird fast allgemein anerkannt; statt aller bisherigen Vorschläge empfehle ich, die Stelle der Worte 'ימם ול' und 'חומה בת-צ' wechselweise zu vertauschen, sodafs die Uebersetzung lautet: „Ihr Herz schrie zum Herrn: bei Tag und bei Nacht — Laß stromweis rinnen die Thränen: Du Mauer der Tochter Zion“. Die dritte Person in לָפֶם ist leicht erklärt; die Umgestaltung ist geschehen, um die neue Gestalt der personificirten Stadtmauer unverzüglich einzuführen. In 4^c fehlt deutlich das zweite kürzere Glied, denn gegen die Accente ist באהל בת-צ zu b als zweites Glied zu ziehen: zu c wäre etwa חרון אפו (4, 11), durch gleichen Anfang und Schluß mit חמרו empfohlen, oder ähnliches zu ergänzen. In 4^a streiche ich כצר (vgl. Ps. 7, 13^b), unter Verkennung des Rhythmus als Parallele zu כאויב hinzugesetzt. In 9^a dürfte ושבך zu streichen sein, vielleicht Ergänzung eines dittographischen כר von dem folgenden 'בר. In 15^c streicht schon Ley richtig die erklärende Glosse 'שיאמרו, obgleich den Vers nicht gefährdend. In 14^c setzt Ewald richtig die Cäsur bei משואות, das als stat. abs. zu lesen sein wird; die folgenden Worte sind Apposition. Im ersten Gliede von 2^b scheint ein -zweites Verbum ausgefallen zu sein, das in a und c zu finden ist und auch hier das Uebergewicht herstellen würde. Endlich in 12^a ist mir das ויין im Munde der Kinder und Säuglinge dringend verdächtig, aber seine Einschlebung leicht erklärt bei der so weit über-

1) So schon Ewald.

wiegenden Koppelung von רגן und חירוש (vgl. übrigens Ps. 78, 24). Dafs diese Vermuthung das Richtige trifft, beweist die Peschitâ, die ihre Kinder, mit dem Wein nicht zufrieden, als drittes auch noch Oel fordern läfst (vgl. die 3 in derselben Reihenfolge schon Hosea 2, 10 und sehr häufig sonst).

Capitel 1 bietet keine grofsen Schwierigkeiten. Dafs v. 1 die Accente zu verlassen sind, ist längst erkannt; es ergeben sich drei regelrechte Verse, von denen allerdings b und c oben unter 2) aufgeführt werden mußten. Vers 7 hat 4 Verse, aber b ist unecht von ' כל מה' bis קרה (vgl. 10^a. 11^b; 2, 17^b); die mit בנפל beginnende Zeitangabe beweist, dafs ' וימי וג' Object zu זכרה; damit verträgt sich b nicht ¹⁾). Der Vers scheint auch sonst gelitten zu haben, da die ersten Glieder von 7^a und ^a zu kurz sind. Doch soll die Möglichkeit einer Ausnahme oder eines Verstofses besonders bei a nicht gelehnet werden. In 14^c helfen endlich einmal die LXX. Sie übersetzen: *οτι εδωκεν καρπος εν χερσιν μου οδους ου εμεσησμαι εσθηται*. Sie haben gelesen: ' כִּי נָתַן אֶרְצִי בְיָדֵי צְרִים ²⁾ וג'. Das Ursprüngliche war: נחנני ארני בידי צרים; der Rhythmus ist hergestellt, und der Sinn -entschieden besser ³⁾. Auch in 16^a helfen die LXX, indem sie ebenso wie Hieron. das eine עני streichen. In v. 2^a, 4^a, 8^a ist das zweite Glied etwas schwer gerathen, doch dürften die Partikeln על-לכן, מבלי, על nicht als vollwichtig erachtet sein, wie oft. Dazu kommt

¹⁾ So schon Ewald.

²⁾ vgl. צריה def. auch I. Sam. 4, 19. Dort übersetzen LXX freilich wie auch Jes. 13, 8; 21, 3 mit *οδους*, aber auch חבלים, in diesem Sinne verstanden, geben sie Jer. 22, 23; 49, 24 mit *οδους*, Ps. 18, 5; 116, 3 mit *οδους*.

³⁾ Schleusner (Thesaurus unter *οδους*) schlägt vor בְּרִי statt בידי oder עני נתן statt נחנני, so auch Rosenmüller; das erste läst kein Aequivalent für *εν χερσιν μου*, gegen das zweite spricht die Wortstellung.

die verhältnißmäßig große Zahl nicht ganz genauer Verse, die oben, 10 unter 2), 2 unter 3) aufgeführt sind. Man möchte fast vermuthen, daß dem Dichter hier die Durchführung etwas sauer geworden; immerhin bleiben, wenn alles Angeführte zurückgewiesen würde, nur 20 Abweichungen unter 66 Versen. An diesem Capitel ist Ley's Kunst gescheitert; wie es scheint, durch die falsche massoretische Abtheilung von v. 1 verleitet, zerschneidet er jeden Vers des Capitels in die unmöglichsten Distichen¹⁾. Das Beispiel ist sehr lehrreich, weil es zeigt, was alles bei der Ley'schen Methode möglich, wie wenig ihr zu trauen ist.

Von selbst widerlegt sich nun auch Ewald's Aufstellung, daß cap. 5 in denselben Versen geschrieben sei wie die übrigen Capitel. Nur die Verse 2, 3, 14 entsprechen zufällig dem Schema jener Stücke, wie das auch anderwärts gelegentlich vorkommt²⁾.

Mit dieser Analyse des Buches der Klagelieder glaube ich die aufgestellte These über die in den vier ersten Capiteln angewandte Versform in ihrem vollen Umfange bewiesen zu haben. Nicht „in der Regel“ oder „meistens“ sind die Verse derart gestaltet, sondern ausnahmslos hat der Dichter solche Verse bilden wollen. Die Folgezeit hat diese Absicht bald übersehen, daher die Eingriffe in den ursprünglichen Text, die fast ausnahmslos den Rhythmus schädigen: dies nachzuweisen, nicht eine vollständige Textkritik des Buches zu geben, war der Zweck meiner Anmerkungen.

Es fragt sich nun, was den oder die Verfasser³⁾ jener Stücke bewogen, gerade diese Versform zu wählen: ist sie überliefert oder für diese Stücke geschaffen; ist sie

¹⁾ S. 245 ff.

²⁾ Ley nennt solche Verse katalektische Hexameter (S. 51).

³⁾ Die Frage nach der Herkunft der Klagelieder wird weiter unten kurze Behandlung finden.

frei, vielleicht gar willkürlich gewählt, oder lagen bestimmende Gründe vor, gerade solche und keine anderen Rhythmen hier anzuwenden? Die Antwort darauf kann nur dann gegeben werden, wenn es glückt, andere Stücke in derselben Versform zum Vergleiche heranzuziehen.

Das Stück, welches am klarsten bei großem Umfang dieselben Rhythmen zeigt, ist das Lied in Jes. 14, 4—21. Die wenigsten Ausleger oder Metriker wissen etwas davon, wenn auch mehr als einer einen kunstvollen Strophenbau darin nachzuweisen sucht¹⁾. Gietmann dagegen erkennt hier seinen versus hendecasyllabus, dem er auf S. 35 auch Thr. 1—4 zuweist; Ewald sieht hier, was bei seiner Behandlung der Klagelieder nicht zu Tage tritt, daß das zweite Glied der Langglieder unverkennbar kürzer ist. Das sind die einzigen Neueren, bei denen ich Einsicht in die Sachlage gefunden habe.

In der That ist der Versbau genau derselbe wie in Thr. 1—4 und mit peinlichster Sorgfalt durchgeführt. Wenige kritische Anmerkungen werden genügen²⁾. In v. 8^b sind entweder die beiden Versglieder umzustellen, so

¹⁾ Hier einige Schemata derselben. Drechsler findet 2 Hauptreihen, v. 4^b—11, 12—21, jede von 3 Strophen „mit regelmäßig wechselndem Rhythmus (3, 2, 3; 4, 2, 4)“. Also v. 4^b—6, 7—8, 9—11; 12—15, 16—17, 18—21. — Ewald findet 5 Strophen, jede von 7 längeren Gliedern oder kurzen Versen, mit Ausnahme der letzten, die entsprechend dem Kunstbau des Klageliedes nur 5 hat; er theilt ab: v. 4^b—8, 9—11, 12—15, 16—19, 20—21. (Propheten 2. Ausg. Bd. 3. S. 19 f.). — E. Meier findet 5 Strophen: 3—6, 7—10, 11—12, 13—17, 18—23. Den Irrthum Meier's, der Eingangs- und Schlußformel zum Liede hinzuzieht, theilt, was die letztere angeht, auch Kamphausen (Bunsen Bw.), der 6 Abschnitte macht: 4^b—8, 9—11, 12—14, 15—17, 18—20, 21—23.

²⁾ Ein Beispiel falscher Textkritik gibt E. Meier, indem er von v. 7 die Worte כָּחַו רָנָה zum folgenden Verse zieht und so von v. 7 nur ein Versglied übrig läßt, v. 8^a zu einem gewöhnlichen, gleichschwebenden Verse macht.

dafs ein ganz regelrechter Vers entsteht, oder der Vers ist nach 3) mit blofs rhythmischer Cäsur nach יעלה zu lesen. v. 10^a ist nicht mit Ewald als 33. Vers zu zählen, sondern ebenso als Einführung des Liedes nicht mitzuzählen wie 4^a. Er könnte zur Verdeutlichung der Situation erst später eingeschoben sein. Vers 17^b ist verstümmelt (auch Ewald constatirt seine Kürze); ich wage, ihn aus v. 18 zu emendiren. Dieser hat das Athnach richtig bei כלם und sollte mit בכבוד schliessen; das folgende איש כביתו ist überflüssig und immerhin auffallend, anders als Hi. 30, 23 und משכן in Jes. 22, 16. Mir scheint, dafs es in der Form איש לביתו den genuinen Schlufs von 17^b gebildet hat, wofür ביתה, für welches sich in der griechischen und syrischen Uebersetzung kein Aequivalent findet, als verstümmelter Ersatz zu streichen wäre. Es ist dies nicht die einzige Umstellung in diesem Zusammenhang, denn Ewald hat ganz richtig die Worte כפנר מוכם vom Ende des v. 19 gleich hinter das Athnach desselben Verses gesetzt, den Rest des Verses als erstes Glied zu v. 20 gezogen und so Sinn und Rhythmus zugleich hergestellt. Der hergestellte v. 20^a ist im zweiten Gliede etwas schwer, eine Schädigung in diesem Zusammenhange nicht unwahrscheinlich; vielleicht ist statt אהם בקבורה zu lesen : בקבורתם, vgl. Gen. 49, 6. — In v. 21^b ist wohl aus ומלאו פני חבל das פני zu streichen, wofür als, wenn auch nicht ganz sichere, Stütze die LXX dienen mit ihrem και εμπλησωσι την γην. Denn wie sonst meistens, übersetzen sie auch im B. Jesaja das פני getreulich, so in der einzigen genau parallelen Stelle 23, 17 επι προσωπον της γης. — Auferdem fällt unter 2) v. 9^c, vielleicht auch 12^b, wenn nicht in seinem ersten Gliede ein Wort ausgefallen ist.

Ist nun der beabsichtigte Bau dieses Stückes so unzweifelhaft klar, so verdient noch besonders hervorgehoben zu werden, wie scharf dasselbe von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden sich abhebt. Es steht mitten in dem

großen Zusammenhang cap. 13, 1 bis 14, 23. Aber die ganze erste Rede des Propheten, 13, 1—14, 2 ist in Versen mit fast ausnahmslos gleichschwebenden kurzen Gliedern geschrieben ¹⁾, und die Einleitung des Liedes in v. 3—4 wie der Abschluß des Propheten in v. 22—23 sind in prophetisch gehobener Prosa gehalten, die mit diesem Rhythmus nichts zu thun hat. Nur das Lied selbst, das dem Volke in den Mund gelegt wird, und natürlich die eingelegten Worte der Könige im Scheol ergehen sich in jenen Rhythmen.

Der Grund dafür kann nur in dem eigenthümlichen Charakter dieses Stückes liegen, der jene Form dem Verfasser als die geeignete an die Hand gab. Dieser Charakter aber ist der des Klageliedes. Denn ein Klagelied ist das Stück, da es einem Verstorbenen nachgerufen wird, und es beginnt sogleich mit dem $\eta\aleph$ des Klageliedes, das noch einmal in v. 12 die Klage von neuem anhebt. Gerade durch den Contrast zwischen der ironisch angewandten elegischen Form und dem höhnischen Triumphe des Inhalts erhält das Lied seine ätzende Schärfe. Ein Klagelied haben schon die LXX darin erkannt, indem sie an dieser einzigen Stelle (14, 4^a) משל mit $\theta\rho\rho\omicron\varsigma$ übersetzen. Während alle Neueren, soweit mir bekannt, dies übersehen, macht Lowth darauf aufmerksam und gibt die Erklärung dafür in den sehr verständigen Worten: „Offenbar sahen sie die hier eingeschaltete Rede als ein poetisches Stück an, und zwar von der elegischen Art; sei's nun wegen des Inhalts, weil es ein Lied vom Fall und Tode des Königs von Babylon ist; oder wegen des Baues der Verse, die von der längeren Art sind, gleich denen in den Klageliedern Jeremiä, die bei den LXX $\theta\rho\rho\omicron\iota$ heißen“ ²⁾.

¹⁾ Nur wenige Verse verfallen wie in Thr. 5 in den Ley'schen „katalektischen Hexameter.“

²⁾ Lowth Jesaias übersetzt von Koppe, 1. Bd. S. 218 f. Den elegischen Charakter betont übrigens auch Drechsler unter Hinweis auf das $\eta\aleph$.

Damit ständen wir vor der Möglichkeit, daß der spätere Verfasser von Jes. 14 die Kunstform eben von dem Buche der Klagelieder, durch das sie eingebürgert worden, entlehnt hätte. Aber Ewald meint ein anderes Stück als Muster annehmen zu müssen, bei dem er zuerst diese Gestalt zu finden glaubt, Ez. 19. Wir werden damit auf eine ganze Gruppe solcher Stücke hingewiesen. Ezechiel verwendet eingestandenermaßen die Form des Klageliedes in einer Reihe von Stücken in mehr oder minder übertragenem Sinne ¹⁾. Sechs Stücke sind bei ihm als קינה angekündigt (vgl. 19, 1; 26, 17; 27, 2; v. 32; 28, 12; 32, 2), und zweimal wird auch in der Schlusformel das Stück wieder als solches bezeichnet (vgl. 19, 14; 32, 16); eines, 32, 17 ff., wird durch das Zeitwort נרה wenigstens dieser Gruppe angenähert. Und sie alle, so muß ich behaupten, tragen denselben formellen Stempel, der an dem Buche der Klagelieder und Jes. 14 nachgewiesen wurde, allerdings nicht überall gleich scharf und schön ausgeprägt, aber doch so, daß sich erkennen läßt, wie Ezechiel überall dieses Schema als das gebührenderweise zu befolgende Muster gegenwärtig war.

Die Reihe eröffnet cap. 19 : „Du aber, hebe an ein Klagelied auf die Fürsten Israels und sprich u. s. w.“ Es ist ein wirkliches, ernstgemeintes Klagelied, wie Smend richtig betont, auf zwei Fürsten, die als solche tot sind; auslaufend in ein anticipirtes, prophetisches auf einen dritten, mit dem zugleich Stadt und Volk sterben muß (v. 10—14) ²⁾. Fast überall, sagt Ewald, brechen darin die Verse in der Mitte derart auseinander, „daß die zweite

¹⁾ Von 8 Stellen für das Verbum קינן finden sich 4, von 18 für קינה 10 bei Ezechiel.

²⁾ So mindestens die Voraussetzung des Stückes. Ob dasselbe erst nach Zerstörung Jerusalems niedergeschrieben ist, kommt hier nicht in Betracht.

Hülft rasch abgebrochen nur wie ein vergehender kurzer Nachklang seufzend folgt.“ Ich finde darin unter 28—29 Versen mindestens 16 ganz dem aufgestellten Schema entsprechend. Daneben kann man 2^a, 4^b, 7^a, 11^b nach 2) wohl noch gelten lassen; wenn aber vielleicht schon bei diesen die Ursprünglichkeit des Textes bezweifelt werden muß, so ist für andere Abweichungen entschieden der schlechte Zustand desselben verantwortlich zu machen. Einige Andeutungen mögen hier stehen. Vers 2^b, nach dem Athnach, ist beschädigt; wahrscheinlich ist vor רבחה ein zweites רבצה, = dem Schlußwort von 2^a ausgefallen, vgl. das doppelte יבארו v. 9^b und ähnliche Wiederholungen. Ebenso ist 9^a unvollständig, worauf schon das störende כס' בה hinweist, wovon die Peschitâ nur das erste Wort wiedergibt; eine plausible Wiederherstellung weiß ich nicht zu bieten; die übrigen Glieder sind dann in Ordnung, mit ויבארו beginnt b, mit למען c. — In v. 10^a ist Sinn und Rhythmus bei Smend's Verbesserung בְּרָמָה gewahrt. — Vers 12 ist auch abgesehen vom Rhythmus nicht in Ordnung. Liest man mit Ewald und Smend מַטּוֹת, so macht das Suffix in אכלהו neben עוה neue Schwierigkeiten. Es ist vielmehr das schließende ו von ויבשו zu מטה zu ziehen, das von התפרקו als dittographisch oder nach dem folgenden Verbum ergänzt zu streichen; die beiden Verba sind dann zum Vorhergehenden zu ziehen und bilden das zweite Glied eines mit ורוח beginnenden guten Verses. Ob ferner 12^c noch einmal mit ויבש begonnen hat? Es bleiben dann noch als zu gleichschwebend gebaut 11^c (auch ^b?), 12^a, 13, vielleicht alle durch Hinzusetzung oder Auslassung eines Wortes verstümmelt; während die zwei Verse in 14 wieder ganz regelrecht abschließen. Uebrigens ist es fraglich, ob Ezechiel selbst hier, in diesem so schönen und kunstvollen Liede, das Schema *so regelmäßig* hat durchführen wollen und können, wie die Verfasser von Thr. 1—4 und

Jes. 14. Das Schema selbst ist als maßgebend nachgewiesen.

Das nächste als Klagelied bezeichnete Stück ist nur von geringem Umfang; es umfaßt einschließlic der Einleitung nur die Verse 15—18 des 26. Capitels. Hier ist es eine officiële Leichenklage über den Fall von Tyrus, unter Beobachtung von Trauerceremonien angestimmt von den Fürsten des Meeres. Diese Einleitung reicht von v. 15 bis in den 17. Vers hinein: erst nach dem **וַאֲמַרוּ לָךְ** tritt mit dem charakteristischen **אֵיךְ** das eigentliche Klagelied ein, und — sogleich begegnen uns wieder die scharf zugeschnittenen Verse unseres Schema, deutlich zu verfolgen bis zum Schluß von v. 18, wo der Prophet mit einem „denn also spricht der Herr Jahve“ das Wort zurücknimmt und in ruhigen, gleichschwebenden Versen fortfährt. In 5 Versen verläuft das kurze Liedchen. Der erste schließt mit **וְהַלְלָהּ**, sein erstes Glied mit **מִים**; die Textänderung **נִשְׁבְּרָה** oder **נִשְׁבְּרָהּ** für **נִשְׁבַּחְתָּ** (vgl. Smend) dient wie dem Sinne so auch dem Rhythmus, da ohne sie der Vers zwei gleich schwere Sinneseinschnitte aufwies. — Der letzte Vers ist verstümmelt, da vom zweiten Gliede nur das Wort **מִצְאָתְךָ** übrig ist. Die Uebersetzungen gehen hier weit auseinander. Die LXX lassen den ganzen Vers 18^b aus. Bei der Uebersetzung der Vulgata ist für **וְהָאֵיךְ** gelesen **וְהָאֵיךְ**, die Zeile „eo quod nullus egrediatur ex te“ kann eine verzweifelnde Wiedergabe von **מִצְאָתְךָ** sein. Die Peschitâ setzt voraus: **וְהָאֵיךְ בְּיוֹם**, das letzte Wort gibt sie durch die syrische Transscription von **מִפְלַתְךָ**, wie im ersten Gliede, das **מִן** davor fehlt. Ebenso ist das **אִשֶׁר** ganz ausgefallen. Daran wird anzuknüpfen sein. Ich lese entweder: **בְּיֹם בְּיֹם אִשֶׁר** oder, da das **אִשֶׁר** nicht ursprünglich scheint: **בְּיֹם בְּיֹם אִיךְ**, oder: **בְּיֹם בְּיֹם אִיךְ** (vgl. c. 27, 3, 15, Ps. 97, 1). Die erste Fassung ist die leichteste, doch läßt sich das **אִשֶׁר בְּיֹם** gerade aus der Absicht, den Doppelsinn von **אִיךְ** glossirend hervorzuheben (vgl. Smend zu der

Stelle), erklären. Die übrigen Verse sind in bester Ordnung.

Wenige Verse weiter, 27, 1, erhält der Prophet selbst den Auftrag, ein Klagelied über Tyrus anzustimmen. Die berühmte, kulturhistorisch und geographisch so wichtige Schilderung des Handels und Reichthums von Tyrus und seines jähen Sturzes ist gewiß mit ihren endlosen Aufzählungen ein wenig dankbares Thema für ein in bestimmte, fein gegliederte Kunstform gegossenes Lied. Und doch ist auch unser Capitel ganz nach dem Schema gebaut, unermüdlich hat Ezechiel mit dem Stoff gerungen, durch das ganze lange Capitel hindurch; unter 64 elegischen Versen ¹⁾ zähle ich nur etwa 13, die nicht wenigstens äußerlich dem Schema genau entsprechen. Will man sich mühelos davon überzeugen, so lese man von v. 26 an, wo die Schilderung des Marktes zu Ende ist und die weit poetischere des Sturzes beginnt. Man wird von da an bis zu Ende mit alleiniger Ausnahme zweier etwas zweifelhaften Verse, die in v. 33 vereinigt sind ²⁾, lauter ganz regelmäsig gebaute Verse lesen, 23 an der Zahl ³⁾. Um sich zu überzeugen, daß es im übrigen Theile des Capitels ebenso steht, beginne man etwa mit v. 7 und lese bis v. 13 incl., man wird dort 14 Verse finden, wenn man als ihren Schluß jedesmal Athnach und Soph Pasuq nimmt, die Cäsur jedesmal nach dem Zaqeph-Qaton, einmal in 7^b nach dem Tiphcha eintreten läßt. Die ersten Glieder sind oft seltsam gespreizt wegen der Aufzählungen, für die zweiten weiß Ezechiel stets 2 bis 3 Worte zu finden, bis zu formel-

¹⁾ Zu beginnen ist wohl mit צור ונ' in v. 3, allerdings sogleich mit 2 unklaren Versen.

²⁾ Vielleicht sind darin je in dem zweiten Gliede die Worte רבים und מלכי späterer Zusatz.

³⁾ Ob der letzte, = 28, 19^b, absichtlich zu gleichschwebendem Rhythmus zurückkehrt oder feste Formel ist, lasse ich dahingestellt.

haft wiederkehrenden Abschlüssen. Nur zweimal, in v. 18 und in v. 23 f. scheint Ezechiel, wenn nicht Textbeschädigung der Grund der Unordnung ist, die Geduld verloren zu haben: die 2 und 3 Verse, die in diesen Abschnitten stecken müßten, sind wohl nicht mehr daraus zu gewinnen. Die Thatsache der Anwendung unseres Schema ist nicht anzuzweifeln, darum verzichte ich auf die Einzelanalyse. Interessant ist, daß auch hier wie in Jes. 14 ein zweites Klagelied eingeschoben oder vielmehr angehängt ist, dessen Einleitungsworte (v. 29 ff., besonders 32^a) jedoch selbst in strengen elegischen Versen gehalten sind. Als wichtige neue Beobachtung ist hervorzuheben, daß das Schema hier trotz großer Hindernisse und unter Beeinträchtigung der Schönheit der Verse durchgeführt ist. Damit ist einerseits bewiesen, daß als das Entscheidende und Charakteristische an dieser Versart nicht eine bestimmte Länge der Glieder, nach Worten, Hebungen, Silben abgezählt, erschien, sondern das Verhältniß des ersten Gliedes zum zweiten, das Ueberwiegen desselben, die Geltung des zweiten als eines kürzeren Nachhalls. Sodann aber läßt sich daraus schließen, wie wichtig dem Propheten die Anwendung dieser Versform für das beabsichtigte Klagelied erschien, wie wenig er desselben dabei meinte enttrathen zu können.

Dennoch hat Ezechiel sich in der Folge nicht mehr so lästigen Zwang auferlegt. Die Auflockerung der Versform, die wir in c. 27 beobachteten, ist die Ueberleitung zu nur ganz partieller Handhabung derselben in den folgenden gleichartigen Partien. In dem folgenden Capitel bleibt Ezechiel im Ganzen in dem angestimmten Tone, die Einführung des Ausspruchs über den Fürsten von Tyrus ist zuletzt dasselbe: כה אמר ארני יהוה: ¹⁾ das wir in 27, 3 dicht vor den Anfangsworten der eigentlichen קינה lesen. Als solche wird nun zwar der Abschnitt 28, 1 ff.

¹⁾ Anders 19, 1; 26, 17.

nicht hingestellt, es fehlt ihm auch die wesentlichste Bedingung dafür, die Darstellung des Sturzes als eines bereits vollzogenen, als Todesfall empfundenen und beklagten; und dem entsprechend erweist es sich auch als Unmöglichkeit, das Stück nach unserem Schema abzutheilen. Dennoch darf es nicht verschwiegen werden, daß einige Absätze als „elegische“ Verse zu lesen sind und in einem zusammenhängenden Klageliede nicht anders aufgefaßt werden könnten. Man theile vor allem nur 9^a, ^b, 10^a bei Zaqeph qaton und Tiphcha, um sich davon zu überzeugen, wenn man auch finden wird, daß die Einschnitte sehr schwach sind. Ich meine die Erscheinung daraus erklären zu müssen, daß der Prophet die Stücke uno tenore schrieb und der Tonfall des Klageliedes ihm so im Ohre lag, daß die Worte sich mehrfach zwanglos in ihn fügten. — Mit v. 11 f. aber wird ein neues Klagelied in gewohnter Weise angekündigt, das der Hauptbedingung, den Sturz als vollzogen darzustellen, entspricht. Aber auch hier macht der Prophet zunächst gar keine Anstalten, in den Rhythmus des Klageliedes einzulenken, und vergebens wäre das Bemühen, mehr als leise Anklänge daran aufzuzeigen. Aber nicht bis zum Schluss. In v. 18 und 19 faßt er noch einmal die Schuld und die Strafe des Königs von Tyrus zusammen, greift nun klar und fest den Rhythmus des Klageliedes auf und führt das Stück in 5 scharf geschnittenen Versen zu Ende. Damit gar kein Zweifel bleibe, lautet der letzte Vers ebenso wie der Schlussvers von cap. 27.

Noch einen Schritt weiter geht die Auflösung in dem letzten Stücke, welches als קִינָה angekündigt wird, in 32, 1—16. Auch die Fiction des eingetretenen Todes ist hier aufgegeben ¹⁾, und was den Vers anbetrifft, so ist fast

¹⁾ Schon in den ersten Worten, die ja auf das *wirklich* bereits Geschehene gehen, nicht erst in v. 3. (Smend.)

durchweg ein ganz anderer, gleichschwebender, meist zweigliedriger Vers mit auffallender Genauigkeit eingehalten¹⁾. Aber auch hier steht es anders mit dem Schlufs. Von v. 12 an tritt nach einem kurzen Vorschlag der Vers des Klageliedes ein. Die ersten drei Verse wird man leicht erkennen (Trennung bei dem Zaqeph qaton), der vierte, 13^b, könnte Zweifel erregen, doch spricht für Streichung des zweiten **לֹא הִרְלַחֵם** nicht nur die Entbehrlichkeit, sondern auch die singularische Form. In der Peschitâ fehlen diese Worte. Vers 14 will wieder nicht stimmen, v. 15 läfst sich nicht ohne Schwierigkeit in zwei richtige Verse theilen (Verstheiler Zaqeph, Cäsur bei Rebia und Athnach), und bei beiden wage ich nicht zu behaupten, dafs es früher besser damit gestanden habe. •So verläuft dieses letzte Klagelied in jeder Beziehung im Sande, wie in der Haltung und Ausprägung des Gedankens, so auch in der dichterischen Form, und es gehört allerdings eine so nachdrückliche Versicherung, wie Ezechiel sie in v. 16 gibt, dazu, uns glauben zu machen, dafs wir es wirklich mit einem Klageliede zu thun haben.

Als letztes, bei dem nun folgenden Stücke v. 17—32, das Ewald und Smend unnöthigerweise als Grablied von dem Trauerlied unterscheiden²⁾, schwindet auch die gewohnte Einleitungsformel, das **שָׂא קִינָה וְאָמַרָה**, und ein blofses **נִינָה** nimmt die Stelle ein. Dennoch flackert auch in diesem Stücke gelegentlich noch der begrabene und verschüttete Rhythmus auf in dem **סִבִּיבוֹתָיו קִבְרָתָיו** (v. 22, und nur in dem Suffix verschieden v. 24, 25, 26), das jedesmal mit der vorhergehenden Aufzählung einen elegischen Vers

¹⁾ Vgl. besonders v. 4. 5. 7. 8. Kein einziger Vers läfst unser Schema zu.

²⁾ In Wirklichkeit könnte es dem Inhalte nach nur allenfalls die **קִינָה** sein, die v. 1—26 nicht ist.

bilden könnte und in seiner dumpfen Wiederholung an ähnliches in cap. 27 anklingt ¹⁾).

Wir können also bei Ezechiël, der überhaupt in der hebräischen Prophetie die allmähliche Auflösung ihres Bundes mit der Poesie einleitet, in auffallender Stetigkeit durch vier aufeinander folgende Stücke hindurch auch die allmähliche Auflösung der Form des Klageliedes verfolgen. Und doch lebt sie später in Jes. 14 nicht, wie Ewald behauptet, an dem Vorbild von Ez. 19 oder auch 32, 1—16, sondern gerade an dem fast formlosen Stück Ez. 32, 17 ff. wieder auf, ein Beweis, wie wenig der Verfasser für die *Form* eines Lehrmeisters bedurfte.

Wenn wir nun ferner sehen, wie bei Ezechiël keine anderen Stücke als nur eben diese, mit קינה bezeichneten, diese Versform aufweisen ²⁾, wenn wir sie dagegen von ihm gleichzeitig mit der Abfassung des Buches der Klagelieder in typisch festem Gebrauch eben hierfür finden: so ist damit der Beweis erbracht, daß er diese Form für das Klagelied als längst überliefert vorfand und darauf rechnen durfte, durch diese gewohnten Klänge besonders tiefen Eindruck hervorzurufen. Daß dies kein Irrthum ist, soll zunächst aus einigen Stücken des Propheten Jeremia bewiesen werden.

Das Wort קינה findet sich bei ihm 3 mal, 7, 29; 9, 9. 19. In der ersten Stelle wird der Aufforderung, ein Klagelied anzustimmen, in Worten keine Folge gegeben, sie ist an Zion gerichtet, Gott aber fährt sogleich in der Rede fort. In cap. 9, 9 dagegen heißt es: „Ueber die Berge will ich Weinen und Weheruf (נרי) erheben, und über die Auen der Steppe ein Klagelied: daß sie verbrannt sind, von Niemand durchwandert, und keiner Heerde Stimme vernehmen.“ Und nun wird man in dem folgenden Abschnitt

¹⁾ S. übrigens über נרה weiter unten.

²⁾ So ist gleich die קינה in cap. 17 ganz anders gebaut.

bis zu Ende von v. 10 den Rhythmus des Klageliedes deutlich erkennen. In nur 3 klaren Versen nach unserem Schema wird die Rede Jahve's zu Ende geführt ¹⁾, bis in v. 11 die Frage eingeworfen wird, wer denn den Rathschluß Jahve's verstehe. — Viel charakteristischer aber und umfangreicher ist das folgende Stück, von v. 16 an : „So spricht Jahve Zebaoth : Merket auf und rufet die Klageweiber (מְקוֹנְנוֹת), daßs sie kommen, und zu den weisen Frauen (חַכְמוֹת) sendet, daßs sie kommen : daßs sie eilends erheben über uns den Weheruf, und unsere Augen rinnen von Thränen und unsere Wimpern triefen von Wasser.“ Man erkennt deutlich gleichschwebenden Rhythmus. Aber als wenn inzwischen nach einer Pause die Weiber gekommen, so heben nun die gebrochenen Rhythmen des Klageliedes an, sogleich auch im Beginn des zweiten Gliedes das אֵיךְ, und die Klage ergießt sich in zwei solchen Versen in v. 18. Dann bricht sie ab, und in gleichschwebenden Versgliedern ergeht eine neue Aufforderung (v. 19) : „Denn höret, ihr Weiber, das Wort Jahve's, und euer Ohr nehme auf das Wort seines Mundes; und lehret eure Töchter den Weheruf, und eine die andere das Klagelied (קִינָה).“ Und nun folgt ein echtes Klagelied in den gewohnten Versen, deren 4 bis zu Ende von v. 21 folgen, um dann ganz scharf wieder gewöhnlichem Tonfall Platz zu machen. Das הוֹדָה נָאם יְהוָה zu Anfang von v. 21 ist mit LXX (Ew., Graf) zu streichen. Es ist Glosse zu v. 19 und will darauf aufmerksam machen, daßs v. 20 f. eben das Klagelied enthalten, ist also obendrein an die falsche Stelle gerathen. Das כִּי zu Anfang von v. 18 und 20 ist nicht zu übersetzen, vielmehr bloße Einführung der citirten directen Rede (cf. Ges. Thes. sub B. b.) ²⁾.

¹⁾ Anfang mit מַעֲוָה, die Cäsuren der 3 Verse sind richtig mit Zaqeph und Tiphcha bezeichnet.

²⁾ Zweifelhaft könnte dies nur für v. 18 erscheinen, wenn man dort die directe Rede erst mit dem אֵיךְ beginnt; doch setzt der Rhythmus schon mit Anfang des Verses ein.

Die Stelle ist durchschlagend, wir müssen deshalb hier einen Augenblick innehalten, um aus ihr die unabweisharen Folgerungen zu ziehen. Im ganzen A. T. wird an dieser einzigen Stelle jenes hochwichtigen Bestandtheiles aus dem Apparat des feierlichen Leichenbegängnisses, der Klageweiber, **מקוננות**, Erwähnung gethan, denn in den **הַשְּׂרוֹת** neben den **כָּל-הַשְּׂרִים** in II. Chr. 35, 25 haben wir es mit einer starken Verallgemeinerung zu thun. An unserer Stelle erscheinen sie durchaus als Klageweiber von Profession, die herbeigerufen werden, wo man sie nöthig hat, um eilends die **קִינָה** anzustimmen; nicht sind es die Weiber der Familie, des Ortes, die vorkommenden Falles dieses Geschäft übernehmen. In Parallele zu dem "**מִקֹּנֵי** steht der Ausdruck **חַכְמָוֹת** „die weisen Frauen“, auch nur hier im A. T. zu finden (anders Jud. 5, 29). Diese Bezeichnung giebt eine sichere Gewähr dafür, daß es sich bei ihrem Amte nicht bloß um gewohnheitsmäsig handwerksmäsiges Gebahren, schmutzigen, zerlumpten Aufzug, Schmerzensgesten, Heulen, Ausrufe handelt, sondern um eine wirkliche Kunst, und in der **קִינָה** um ein wirklich gesungenes Lied mit vernünftigen, in Worten niedergelegtem Inhalt, dichterischer Form und musikalischer Composition. Das wird ferner bestätigt durch die Aufforderung in v. 19. Die Weiber sollen horchen auf das Wort Jahve's durch des Propheten Mund und dann die **קִינָה** einander gegenseitig und jede ihre Töchter lehren, die in den folgenden Versen gegeben wird. Es ist also ein neues, kunstvolles Klagelied, was sie den alten, die sie bereits können, hinzufügen und weiter verbreiten und vererben sollen; sie haben Ursache aufzuhorchen, wo dergleichen zu hören ist. Ist aber die dichterische Form dieses Stückes dieselbe wie desjenigen in v. 18, das höchst wahrscheinlich den Klageweibern selbst in den Mund gelegt ist; finden wir ferner, wo immer eine **קִינָה** citirt wird, diesen selben Rhythmus wieder, so ist dies eben der feststehende Rhythmus der eigentlichen **קִינָה**, be-

gründet auf eine stehende Melodie, die ihm in einer längeren und einer nachfolgenden kürzeren *musikalischen* Phrase genau entsprach. Das ist ein sicherer Schluss, mögen wir auch über die Art der Musik gar nichts aussagen können. Nur der Umstand, daß es für die kunstvolle Leichenklage eine solche stehende Melodie gab, und daß diese Melodie auch den Text in so charakteristische Rhythmen zwang, läßt es begreifen, wie die Propheten, wenn sie mit ihren Klagen einen recht tiefen Eindruck machen wollten, sogleich in diese Versform übergehen. Weckten sie doch mit diesem Tonfall in den Herzen aller Hörer die Erinnerung an ernste Tage und Stunden, in denen sie um die Leichen ihrer Angehörigen standen und mit trauerten und klagten.

Für die hier vertretene, mir vor jeder Vergleichung unzweifelhaft gewordene Auffassung fand ich in vielen Stücken eine höchst willkommene Bestätigung aus dem frischen Leben der heutigen Orientalen in einem auch sonst ungemein inhaltreichen und wichtigen Aufsätze von Wetzstein ¹⁾. Während sonst der Ritus der Leichenklage, von dem Koran ungerne gesehen, bei den verschiedensten orientalischen Stämmen immer mehr in Verfall geräth und insbesondere die lautlichen Aeußerungen meist nur noch in inartikulirten Tönen oder kurzen Rufen und Formeln bestehen, hat hierin wie in vielen anderen Dingen (vgl. Wetzstein's Excuse zu den Commentaren von Delitzsch) Syrien in der Umgegend von Damaskus, Dscholân, Haurân u. s. w. alte Sitte treu bewahrt, sodaß

¹⁾ „Die syrische Dreschtafel“ in Bastian's Zeitschrift für Ethnologie 1873. S. 270 ff., 5) „Die Tafel als Paradebett“ S. 294 ff. Die Nachweisung des Aufsatzes, der leider an so entlegener Stelle erschienen ist, und vor allem mit einem Titel, unter dem nicht leicht Jemand dergleichen suchen wird, verdanke ich der Güte Gilde-meister's.

vielfache unmittelbare Uebereinstimmung mit dem Alten Testament sich nachweisen läßt. Dort ist bei Juden, Mohammedanern und Christen aller Schattirungen in Stadt, Dorf und Zelt, eine im ganzen identische, sehr umständliche Leichenklage in Gebrauch, aus deren Beschreibung ich das für unseren Zweck Wichtige heraushebe.

Die vollständige Leichenklage dauert 7 Tage und wird täglich mindestens einige Stunden von den dazu bestimmten Weibern erhoben. In den Städten, vor allem in Damaskus, giebt es einen vollständigen, zunftmäfsig geschulten Weibchor, die *latāmât*, „die sich ins Antlitz schlagen“, denen der Chor der weiblichen Verwandten u. s. w. respondirt. An Stelle dieses ganzen geschulten Chores, von dem abwechselnd eine die Vorsängerin zu machen pflegt, tritt auf dem Lande eine berufsmäfsige Solosängerin, die *kauwâla*, „die Sprecherin, Dichterin“, selten von einer oder zwei anderen unterstützt. Sie „mufs eine gebildete Stimme, einen reichen Vorrath von Nänien und ein gutes Gedächtnifs haben, damit sie sich nicht auffällig wiederholt, was bei einer vollständigen, also siebentägigen Klage nichts Leichtes ist, wenn diese auch des Tags auf 2½ Stunden beschränkt wird. Doch fehlt es im Lande nicht an solchen Sängerrinnen, weil ihr Beruf sehr einträglich ist. Die Nänie, . . ., welche immer die poetische Form, Metrum und Reim haben mufs, besteht meistens aus einem Doppelvers, doch auch aus 3 und 4 Verszeilen und ist — abgesehen von ihrem oft gröfseren, oft (besonders wenn es Stegreifverse) geringeren poetischen Werthe — dem Sinne nach etwas Abgeschlossenes, ein fertiges Bild. Nach jeder Nänie erhebt der Chor den Weheruf. Dasselbe geschieht, wenn das Klagelied aus einer längeren Ode bestehen sollte, nach jeder einzelnen Strophe. Zum Chore gehören sämmtliche Frauen, welche den Ring um das Zelt bilden; sie heifsen *reddâdât* „die Respondirenden“ oder *neddâbât* und *nauwâhât* „die Klagefrauen“. Der Weheruf, in Syrien *wêlwêla*,

an der Küste hin und wieder wilwâl genannt, besteht aus dem bloßen Wörtchen wêlf, wehe mir!“

Ich habe bis hierhin Wetzstein selbst reden lassen, weil fast jedes Wort dieses Abschnittes für unseren Gegenstand bedeutsam ist, derart, daß ich kaum erst auf das Einzelne hinzuweisen brauche. Nichts steht dem im Wege, daß die Leichenklage zu Jerusalem vor 2^{1/2} Jahrtausenden im wesentlichen ebenso gehandhabt wurde, wie jetzt und wohl schon damals in Damaskus; die Religionsverschiedenheit wird auch damals in solchen allgemein menschlichen Dingen keinen Unterschied begründet haben. Die Unterscheidung der *kauwâla* von den Respondirenden entspricht ganz der Bezeichnung der „weisen Frauen“ bei Jeremia, deren in Jerusalem wohl auch ein ganzer Chor vorausgesetzt werden darf wie in Damaskus¹⁾. Dichterische Form und Melodie hier wie dort; ein Vorrath an Liedern, der im Gedächtniß gehalten wird und der Vermehrung fähig ist, schwerlich auch alle eigenes Product der Sprecherin, gerade wie Jer. 9, 19 ff. Dazu die Weherufe, wie sie uns ebenso im A. T. begegnen, so Jer. 22, 18 (I. Kön. 13, 30), vgl. dazu Wetzstein S. 298, Jer. 34, 5. Die angegebene Länge des einzelnen Klageliedes, 2—4 Verszeilen, stimmt sehr gut zu den kurzen Stückchen in Jer. 9, Ez. 26, 17 f. und manchen anderen, die noch anzuführen sind. Auch für die längeren zusammenhängenden Stücke finden sich Analogieen. Was Wetzstein von dem sinneberauschenden, grauenhaften dramatischen Apparat und der erschütternden Wirkung besonders der städtischen Leichenklage zu berichten weiß, harmonirt vortrefflich mit der Wirkung, die Jer. 9, 17 von dem Gesang der weisen Frauen erwartet, und in zweiter Linie mit der Wirkung, die sich

¹⁾ Doch brauchen darum die *מקינות* keineswegs im Unterschiede davon den nicht zunftmäfsigen Chor der *reddâdât* zu bezeichnen.

die Propheten von der Anwendung dieser Rhythmen müssen versprochen haben. Die Ableitung des Wortes קינה, die Wetzstein giebt, verdient alle Beachtung; er führt es auf die Stammesbedeutung „künstlich bilden, zusammenfügen“ zurück und läßt die Wahl, „ob es von der poetischen Form oder (wahrscheinlicher) von dem den Todten ausschmückenden Inhalt“ benannt ist. Auf Grund des Ausgeführten möchte ich für das erstere eintreten und vor allem darauf aufmerksam machen, daß קינה und קונן stets nur von wirklichen Klageliedern, von Kunstproducten vorkommen (was auch Ez. 2, 10 am nächsten liegt), während נרה (נהרה), wenn es auch in Jer. 9, 9. 19 die Parallele zu קינה hergeben muß, wenn es auch nach Am. 5, 16 ידעי נהי giebt (vgl., was W. über die Kunstfertigkeit beim Weheruf S. 297 sagt), doch schwerlich den kunstvollen Klagegesang bezeichnet: so sicher nicht in Jer. 31, 15, wo die eigene Mutter ihre Kinder beweint, und noch weniger das Zeitwort in I. Sam. 7, 2, wo es am besten mit „seufzen“ wiedergegeben wird (nicht „sich versammeln“). Die Denomination von einem bloßen Ausruf ist mir bei diesem Stamm überwiegend wahrscheinlich, und damit fände der נהי seine Parallele an der wélwēla der syrischen Leichenklage¹⁾.

Das Einzige, worin Wetzstein's Nachrichten und die angeführten Beispiele von Klageliedern mit unseren Beobachtungen nicht übereinstimmen, das sind die angewandten poetischen Formen, die Metra der Lieder. Nur eine höchst unhistorische Vermessenheit hätte das anders

¹⁾ Ges. Thes. erklärt es: clamavit נהיה, נהיה, was nicht wahrscheinlich. Vielleicht ist es ursprünglich Niphalbildung zu dem Ausruf נהי: נהי = „rufen“, dann zur selbständigen Wurzel geworden, von der das Nomen נהי und sogar ein neues Niphal (I. Sam. 7, 2) gebildet wurde.

erwarten können. Wie bei aller Volkspoesie, so hat sich auch hier, bei größester Zähigkeit der alten Sitte, der stetig sich *gleich gebliebene Inhalt* in die mit der Zeit ebenso *stetig fortschreitenden und wechselnden Formen* der jedesmaligen Gegenwart umgegossen : hier in die gewöhnlichen Metra und gereimten Strophen der arabischen Poesie ¹⁾. Dafs vor 2¹/₂ Jahrtausenden auch in Damaskus der im alten Testamente nachgewiesene Klageliedvers gesungen wurde, kann man allenfalls vermuthen : dafs sich heute keine Spur davon mehr finden *kann*, darf man mit weit größerer Sicherheit behaupten.

Nachdem so, wie ich glaube, die nachgewiesenen Erscheinungen ausreichende Erklärung, meine daraus gezogenen Schlüsse hinreichende Begründung erhalten, fahre ich in der Aufführung der im alten Testament vorhandenen Stücke in Klageliedform fort. Bei dem Propheten Jeremia selbst finden sich noch einige weitere, und zwar, wie nicht anders zu erwarten, in cap. 22, wo Jeremia mit wahrer eigener Herzenstrauer über die Könige von Juda klagt. Hier steigern sich, wenn auch ohne Nennung der קינה, ohne dafs es sich um wirklich Todte handelte, doch einige Stellen bis zur Kunstform des Klageliedes. Es sind das 4 Verse in v. 6. 7., mit וְלֵעָרָה beginnend, durch die bekannten Accente richtig abgetheilt. Sodann 6 Verse in v. 21—23. In v. 21^b ist das כִּי mit LXX zu streichen, in 22^a ist das zweite Glied etwas lang, in 23^a die beiden Glieder gleich lang. Da diese 2 nicht regelrechten Verse von 4 anderen umschlossen werden, so wage ich es dennoch, das Stück als mit Absicht klageliedähnlich zu be-

¹⁾ Die deutsche Literaturgeschichte liefert dafür die schlagendsten Belege, aber auch die späteren Juden haben ihre alte poetische Form verlassen und vergessen und sich der arabischen Poetik gefügt. Wie früh ihnen jene abhanden gekommen ist, beweisen die vielfachen Textverderbnisse, die uns hier begegnen.

trachten. In beiden Stücken macht es einen besonderen, wehmüthig schönen Eindruck, wie Jahve gleichsam dem Königshause und Zion die Klage abnimmt und selbst seine Strafankündigung in sie einkleidet. Ich betone aber ausdrücklich, daß hier das Klagelied in eine rhetorische Form ausgelaufen ist, fast unwillkürlich angewandt, ganz anders als in cap. 9. — Gelegentliche Anklänge finden sich auch in v. 10 und 13 f., aber sie widerstreben dem Versuche ein Stück geordnet abzugrenzen.

Weitere Stücke habe ich bei Jeremia nicht gefunden.

Klagelieder kündigt mit dem Worte קינה an auch Amos. In cap. 5, 1 heißt es : „Hüret das Wort, das ich als Klagelied über euch anhebe, Haus Israels :

Gefallen ist, stehet nicht wieder auf
Die Jungfrau Israel.
Auf ihren Boden ist sie hingeworfen,
Keiner hebt sie auf.“

Zwei Verse genau nach unserem Schema, und das Lied ist zu Ende. — In cap. 8, 10 ist die Ankündigung finsterner Trauerzeit selbst in das Gewand des Klageliedes gekleidet, als wenn mit dem Worte קינה das Klagelied selbst heraufkäme. In v. 9 heißt es : „Und an jenem Tage, spricht der Herr Jahve,

Lasse ich die Sonne niedergehen am Mittag
Und verfinstere die Erde am hellen Tage
10) Und ich verwandle eure Feste in Trauer
Und all eure Lieder zum *Klagelied*
Und bringe über alle Hüften das Trauergewand
Und auf jedes Haupt eine Glatze
Und versetze sie wie in Trauer um den einzigen Sohn,
Mache ihr Ende wie einen herben Tag.“

Es läßt sich schwerlich verkennen, wie v. 9 noch völlig in gleichschwebenden Gliedern sich ergeht, die auch logisch sich die Wage halten, und wie dann mit v. 10 der Rhythmus des Klageliedes eintritt und jedes erste Glied das

Prädicat für das zweite mit erhält ¹⁾. In nur 3 Versen hat sich der Ton des Klageliedes erschöpft.

Endlich mit dem Worte נָרִי führt die directe Rede eines Klageliedes ein Micha in cap. 2, 4. Es ist das die einzige Stelle, wo eine Klage angestimmt wird, ohne daß ich behaupten dürfte, daß auch hier der Prophet jenen Rhythmus angewendet habe, oder, wenn ich dabei bleibe: welches die Grenzen dieser Anwendung seien. Das Klagelied sollte eigentlich beginnen mit seinem ersten Ausruf נָרִי, der durch das eingeschobene אָמַר als directe Rede angekündigt wird. Aber 4^a, die Einführung des Liedfragmentes, liesse sich auch, sogut das auf Zufall beruhen kann, als ein elegischer Vers bei dem Rebia theilen, und man könnte sich dafür auf Am. 8, 10 berufen. In 4^b muß man fragen, ob das eingeschobene אָמַר mit in den Rhythmus gehört — dann wird mit der Anführung des Klageliedes selbst kein rechter Ernst gemacht; oder ob es nicht mitgerechnet ist — dann bleibt zwar das Uebergewicht des ersten Gliedes noch ausreichend gewahrt, aber der Eindruck des Stückchens ist schwer geschädigt. Endlich 4^c läßt sich, da in einem Stückchen von 2—3 Versen die oben gesetzte Lizenz Nr. 3) nicht in Betracht kommen kann, als elegischer Vers schlechterdings nicht begreifen, und eine Umstellung, wodurch allerdings ein regelrechter Vers entstünde, wage ich nicht zu vertheidigen. Nehme ich an, daß der Text ganz in der ursprünglichen Fassung vorliegt, so muß ich zugeben, daß der Prophet eine Anwendung unseres strengen Schema nicht beabsichtigt hat, und das dann daraus erklären, daß מִשָּׁל, das allgemeinere Wort, voransteht, נָרִי, wie oben ausgeführt, ein kunstmäßiges Klagelied wohl nicht bezeichnet: daß der Dichter deshalb

¹⁾ Nur scheinbar in v. 10^c anders, wozu die Uebersetzung von 'שׁוֹם ס' im ersten Gliede zwang. 10^c ist wohl nach Nr. 2) zu erklären.

in der gewöhnlichen Rede verblieben ist und den Klage-ton scharf genug durch die Rufe נִדְיָה וְנִדְיָה glaubte markirt zu haben ¹⁾).

Und nun will ich von der Schwelle des prophetischen Schriftthums aus, wohin uns die Amos-Stellen geführt haben, allmählich hinabschreitend, die Stellen aufführen, an denen ohne Kundgebung der Absicht der Rhythmus des Klageliedes in zusammenhängenden Stücken sich findet; es wird sich daraus ergeben, was gewiß nicht mehr überraschen kann, daß für den Propheten, den vorzugsweise klagenden, elegischen Volksredner, dieser Tonfall ein vor andern beliebtes Mittel war, Stimmung bei dem Volke zu erwecken.

So ist in *Hosea 6, 7 ff.* die Klage Gottes über die Treulosigkeit und Verderbtheit seines Volkes in die Form eines eigentlichen Klageliedes gegossen. Nur die Darstellung *dieses Zustandes* hat diese Form, das Vorhergehende nicht. Der Text ist von dem Masorethen mehrfach falsch abgetheilt; Aenderungen, die auch durch den Sinn geboten und theilweise schon vorgeschlagen sind, werden durch die Beobachtung des Rhythmus bestätigt. Vers 7 und 8 sind klar. In v. 9 ist der Schluß des ersten Verses bei כֹּהֲנִים, die Cäsur bei גִּדּוּרִים zu setzen, nicht über das Zaqeph hinweg bis zum Athnach fortzulesen ²⁾. Es ergeben sich dann 2 regelmässige Verse, auch der Sinn gewinnt. Vers 10 ist mit לְאִפְרַיִם zu schliessen (Verstheiler Athnach); das נִטְמָא יִשְׂרָאֵל ist zu v. 11 zu ziehen, und das וְגַם יְהוּדָה in v. 11 ist zweites Subject zu נִטְמָא, wodurch Schwierigkeiten beseitigt werden. In dem kürzeren Halbvers שֶׁחַ קָצִיר לְךָ

¹⁾ Zufällig sind wohl Anklänge an den Rhythmus des Klageliedes in 1, 6. -14; 2, 2.

²⁾ Aus Nowack Hosea ersehe ich, daß auch Wünsche so theilt. Er hat hier Recht, die Bedenken N.'s dürften schon durch Stellen wie Jes. 10, 9; 29, 7 beseitigt sein und sind gewiß nicht groß.

wendet sich Gott in theilnehmender Anrede zu der neuen Person Juda hin, im Uebrigen wird sich Ewald's Auffassung von קציר und dem ganzen Halbvers empfehlen. Die letzten Worte בשׁוֹבֵי שְׁבוּת עַמִּי hat schon Ewald richtig zu cap. 7 gezogen, der Rhythmus bestätigt dies, indem sie nun mit den zwei ersten Worten von cap. 7 einen regelrechten Vers ausmachen und zwei weitere in v. 1 übrig lassen. (Haupttheiler das erste Zaqeph, Cäsuren bei dem Paschta und zweiten Zaqeph). Vers 2 enthält zwei, v. 3 einen richtig geschnittenen Vers, mit v. 4 bricht der Rhythmus ab. Es liegt also hier ein Stück von 12 tadellosen Versen vor, bei dem Zufall ausgeschlossen ist. Dafs der Gegenstand für weitere Uebertragung des Klägeliedes ein sehr geeigneter ist, wird man nicht leugnen können.

Bei dem älteren *Jesaja* findet sich cap. 1, 21 das אִיכָה des Klägeliedes, und mit ihm stellen sich zwei Klägeliedverse nach unserem Schema ein. In 21 b ist deutlich der stärkere Einschnitt nach כָּה, und das erste Glied nach Nr. 1 in Ordnung. — In 22, 3. 4 liegen sicher vier Klägeliedverse vor; der Form und dem Inhalt nach könnten sie dem Buche der Klägelieder selbst angehören. Vers 1 und 2 dagegen würde man nur mit Mühe und nicht fehlerlos nach dem Schema lesen können; doch muß ich, namentlich auch der Sprache und des Zusammenhangs wegen, vermuthen, dafs v. 3 und 4 in späterer Zeit wegen der klägeliedähnlichen Haltung von v. 1. 2 hier eingeschoben sind, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann. — In cap. 23 — die jesajanische Abfassung lasse ich hier dahingestellt — gehört das Fragment aus dem Liede von der vergessenen Buhlerin hierher. Die Art der beiden Verse, die v. 16 bilden, ist wie 1, 21. b. Das Lied ist gewifs ein spottendes Klägelied über die quasi-Leiche gewesen, und unser kleines Fragment schließt alles eher in sich, als dafs der Buhlerin ihr Singen so gut helfen werde, wie Tyrus sein erneuter Handel. Es ist eben nur Hohn. Wir sehen also,

dafs auch der Volksmund sich des Klageliedes zu anderen Zwecken bemächtigt hat.

Bei *Obadja* finden sich zwei kleine Stücke, die in unserem Rhythmus verlaufen; beide lösen sich scharf aus der Umgebung los. Das zweite, v. 12—14, würde aus 8 Versen bestehen, deren zweites Glied mit einer Ausnahme (14a) von dem stereotypen צרה, אכרו פיום אירו u. s. w.) gebildet wird. Es scheint hier die Annahme nicht ausgeschlossen, dafs ein formell gleicher Effect durch ein materiell ganz verschiedenes Motiv herbeigeführt ist; doch läfst der Gegenstand auch die Form des Klageliedes als beabsichtigt zu. — Dagegen ist das erste Stück, v. 6, 7, ein aus 4 Versen bestehendes, nach Inhalt und Form ursprüngliches, mit dem charakteristischen איך eingeleitetes Klageliedchen ¹⁾. Dafs auch aus diesem Zusammenhange unter Zerstörung des rhythmischen Baues Stücke in Jer. 49 sich wiederfinden, dürfte als ein neues Moment für die wesentliche Priorität von *Obadja* zu betrachten sein ²⁾.

Weiter darf ich nicht übergehen ein Paar von Propheten, bei denen eine gewisse Abschwächung in dem Gebrauche unseres Schema zu spüren ist, es sind das *Nahum* und *Zephanja*. Beide gebrauchen das Schema nicht mehr so absichtlich, nicht in so specifisch geeigneten, noch in so scharf abgegrenzten Stücken, es fließt ihnen mehr unwillkürlich mit ein. Man könnte diese Erscheinung gegen den eigentlichen Kern dieser Abhandlung ins Feld führen, wenn nicht durch die große Zahl als Klagelieder ausdrücklich bezeichneter Stücke die Thatsache selbst, dafs dieses Schema das des wirklichen Klageliedes war, unerschütterlich feststände, und wenn nicht andererseits in den besprochenen prophetischen Stücken jeder Schritt, der weiter

¹⁾ In 7a das כל zu streichen?

²⁾ Wofür ich mich auch in Jahrb. f. deutsche Theol. 1878 S. 456 entschieden habe.

von dem realen Vorbilde abführt, in so ununterbrochener Stufenfolge belegt werden könnte. Einen der am weitesten vorgeschobenen Posten nehmen eben die beiden zuletzt genannten Propheten ein, bei denen der elegische Tonfall öfter auftaucht und verschwindet. Ich will nicht unterlassen, die Hauptstellen zu erwähnen. — Im Buche Nahum läßt sich 2, 1—3 in 7 erträgliche Verse (meist mit etwas gedehntem ersten Gliede) theilen, der Sinn ist ein dem Klagelied wenig adäquater, Strafandrohung für Assur mit gleichzeitiger Heilsverheißung für Israel. Im einzelnen besteht v. 13 aus zwei ganz correcten Versen. Endlich scheint der Schluß 3, 18. 19 in 5 Klageliedverse auszu-
 laufen, der letzte allerdings mit künstlicher Cäsur, der vor-
 letzte nicht scharf geschnitten. Der Sinn dem Klagelied
 wohl angemessen. — Dem Propheten Zephanja ist dieser
 Rhythmus noch mehr in Fleisch und Blut übergegangen.
 So in 1, 4—5, einzelne Verse hier und da. In 2, 12 be-
 ginnt ein zusammenhängendes Stück, das mit Absicht so
 gehalten sein wird, die Verkündigung der Verwüstung
 Ninive's, in der dem Klagelied verwandte Klänge sehr
 häufig sind. Es sind 9 meist gute Verse; nur v. 14 c will
 nicht recht stimmen, in dem Schlußvers, 15 d, ist der Vers
 bei dem Tiphcha zu theilen. Das Schlußcapitel endlich
 verläuft fast ganz in unserem Rhythmus, nur daß er nach-
 lässig gehandhabt ist, und immer wieder die Kette reißt.
 So gleich v. 2, nachdem v. 1 mit seinem הוי so schön den
 Ton angegeben und den Rhythmus scharf aufgegriffen hat.
 Stücke, die entschiedenere Haltung aufweisen, sind etwa
 v. 7—8, 13—16, und der Schluß v. 19—20. Ich muß, um
 nicht unvorsichtig zu erscheinen, in solchen Stücken die
 Wahl freigeben, ob Zephanja das Schema gewollt und nur
 nachlässig angewandt hat, oder ob sich ihm unwillkürlich
 die Rede meistens so ergoß. Zu seiner finsternen, dumpfen
 Art paßt jedenfalls der Ton des Klageliedes besonders gut.

Endlich noch das Buch Deutero-Jesaja. In seiner enarratio metrica des Jesaja gibt Gietmann für cap. 45, 14—25 ¹⁾ und cap. 47 den versus hendecasyllabus an, worunter er den Vers von Thr. 1—4 und Jes. 14, 4 ff. versteht. Nur zum Theil hat sich mir diese Beobachtung bestätigt, zunächst insofern, als sich hier allerdings und, soweit auch ich sehen kann, nirgend anderwärts in dem sonst der Form nach ziemlich gleichmäÙig gehaltenen Buche der betreffende Vers vorfindet. Aber auch nur mit einiger RegelmäÙigkeit durchgeführt ist der Vers in dem ersten Stücke nicht. In c. 45, 14—25 sind es im Grunde nur wenige Verse, die eine sichere Theilung nach unserem Schema gewähren, v. 17 mit zwei, v. 25 mit einem Verse, daneben nur einzelne Theile der masorethischen Verse, während das Gleichgewicht durch andere Rhythmen sogleich wieder gestört wird. Von bewußter Anwendung der Form des Klageliedes kann demnach hier keine Rede sein, wie denn auch der Inhalt in keiner Weise dazu auffordert. Anders steht es mit cap. 47. Da klingt uns in v. 1 in der Anrede an die Jungfrau, Tochter Babel, sogleich das Klagelied entgegen, und wir werden, wenn auch hier spottweise, lebhaft erinnert an die Klage um Jerusalem in dem Buche der Klagelieder, daneben an die Klagelieder Ezechiels. Aber wie bei den späteren Stücken dieses Propheten, so ist auch hier die Form nicht ängstlich gewahrt, sondern bricht nur an den Hauptstellen, von dem Inhalt fast unwillkürlich geschaffen, hindurch. So besteht v. 1 aus 3, v. 5, ganz gleichen Inhalts, aus 2 Klageliedversen; v. 8 bietet 3 schon weniger scharf geschnittene Verse; v. 10 f. 6 ziemlich gute, und v. 14 faßt zum Schluß den Rhythmus energisch auf und läßt das Klagelied in 5 guten Versen ausklingen. Dazwischen scheint es hie

¹⁾ So S. 25, S. 61 der Druckfehler : 46.

und da, als wenn wir es nur mit verwischten, verschwimmenden Klageliedrhythmen zu thun hätten, dann wieder treten ganz andere Rhythmen ein.

Die Thatsache, daß nur hier im Buche des Deuteronesaja die Form des Klageliedes sich findet, steht in schönster Congruenz mit der anderen, daß dieses Stück auch dem Inhalte nach in dem ganzen Buche das einzige Klagelied genannt werden kann und in der Stimmung wie in dem Verhältniß des Propheten zu dem Gegenstand seiner Rede von allen anderen sich scharf abhebt ¹⁾.

Soweit meine Beobachtungen in den prophetischen Büchern. Daß sich gelegentlich dazu noch ein Nachtrag wird liefern lassen, wage ich nicht zu bezweifeln: doch ist, hoffe ich, mit obiger Aufzählung annähernde Vollständigkeit, wie beabsichtigt, so auch erreicht.*

Ich schliesse die Reihe mit dem einzigen Stücke aus dem Buche der Psalmen, das sich völlig ebenbürtig jenen zur Seite stellt. Ein eigentliches Klagelied auf den Tod eines Menschen findet sich in dieser Sammlung subjectiv-lyrischer Gedichte nicht. Zur übertragenen Anwendung des Klageliedes gehören folgende Bedingungen, die in den oben angeführten prophetischen Abschnitten, soweit sie sicher erkannt werden können, mit ganz unwesentlichen Ausnahmen, erfüllt sind: 1) Ein unwiderruflich abgeschlossenes, irreparables Geschehen, auf das nur rückwärts geblickt wird, während der Blick in die Zukunft im wesentlichen ausgeschlossen ist, 2) was damit gegeben ist: scharfe Unterscheidung des Klagenden von dem Objecte seiner Klage. Dem entsprechen weder die persönlichen Klagepsalmen, in denen die zweite Bedingung, noch die nationalen, in denen die erste regelmäfsig verletzt wird, da sie alle den Blick in die Zukunft richten, keine gleichsam liturgische

¹⁾ Man wird hiergegen cap. 53 unmöglich anführen können.

Haltung haben. Aber ein Psalm schlägt mit Bewußtsein in dramatischem Interesse den Ton des Klageliedes an, das ist Ps. 137. Ein frohes Lied fordern die Gewalthaber, aber nur Leichenklage um Zion tönen Mund und Saiten, und so erklingt die Antwort der Gefangenen sogleich in Gestalt eines Klageliedes um Jerusalem, in dem die Schreckensbilder des יום ירושלים wieder heraufsteigen. Und wie es ausgeklungen, da richtet sich der Blick wieder zurück auf die Unterdrücker und die Gegenwart, und ein Fluch gegen Babel schließt das Stück. Mit אֵיךְ beginnt die Antwort der Gefangenen in v. 4, damit auch tritt das Schema des Klageliedes fest und sicher ein, bis zum 8. Verse hin, wo die Anrede בַּח־בְּכַל wieder auf die Gegenwart hinlenkt. In 6 ganz unbezweifelbaren Klageliedversen hebt sich so der Kern des Psalmes von Einleitung und Schluß ab, ein schlagendes Beispiel von dem specifischen Charakter, der dieser Versform beiwohnt.

Aber es gilt nun auch die Ausnahmen ins Auge zu fassen; die Fälle, in denen die Form des Klageliedes sich findet, ohne daß ihr der Stoff entspräche, und weiterhin etwaige Klagelieder, die doch die hergebrachte Form nicht aufweisen.

Stücke der ersteren Art finden sich in dem Buche der Psalmen nicht selten, wie schon von Anderen bemerkt worden. So constatirt Ewald den „Langvers“, Delitzsch das „Cäsurenschema“ bei manchen Psalmen oder Theilen derselben: umfassendere Beobachtungen der Art finden sich bei Gietmann und besonders bei Ley. Wenn der letztere für diese Stücke einen besonderen Vers, den Dekameter; im Unterschied von seinem elegischen Pentameter, annimmt, so sind formelle Gründe, die hier allein entscheiden können, dafür nicht beizubringen, wie denn auch keineswegs jedesmal Verspaare, dem Ley'schen Dekameter entsprechend, sich in jenen Psalmen zusammen-

schliessen lassen ¹⁾. Genauere Erkenntniß des uns beschäftigenden Verses aber gebietet eine scharfe Sichtung der von Ley aufgeführten Psalmen, zumal dieser nicht weniger als 8 rhythmisch ganz verschieden wirkende Verse unter dem Begriff des Dekameters zusammenfaßt.

Obenan muß Ps. 42—43 stehen ²⁾, weil bei ihm die Möglichkeit nicht abzuweisen ist, daß der Dichter mit Bewußtsein die Form des Klageliedes als seinem Stoffe, dem eines persönlichen Klageliedes, entsprechend gewählt hat. Der Beweis für diese Möglichkeit liegt vor in Threni 3. Auch dort ist Subject und Object der Klage identisch, mischt sich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft ein; andererseits zeigen uns 42, 5. 7; 43, 3 genügende Spuren auch objectiver Verluste. Das Stück ist weit überwiegend in Versen nach unserem Schema, aber mit sehr leichter Cäsur, geschrieben, der Kehrsers (v. 6. 12; 43, 5) besteht aus zwei Versen, deren zweitem noch ein drittes Glied (ישועות פני ואלהי) hinzugefügt ist ³⁾.

Die übrigen Stücke mögen nach der Psalmzahl geordnet folgen. Größere Kürze empfiehlt sich bei diesem Appendix von selbst. Am leichtesten erkennbar und am allgemeinsten erkannt ist Ps. 19, v. 8 ff. Ueber die Frage, wieweit diese Versform reiche, herrscht grofse Meinungsverschiedenheit ⁴⁾. Meine Abtheilung stimmt bis v. 14 mit

¹⁾ Vgl. Ley S. 52 f. 45 ff., Gietmann S. 35.

²⁾ Erkannt von Ewald und Ley.

³⁾ Vers 1 a (bis zum Athnach) stimmt nicht; in 1 b die Cäsur beim Tiphcha. In 3 b die Cäsur beim Rebia. v. 5 gibt zu Bedenken Anlaß: ich würde versuchen, in a und b die Cäsur vor עלי und עך zu setzen. In v. 7 schließt a mit אוכרך. v. 9 stimmt nicht. v. 11 a α hat nur zwei Worte (etwa zu lesen: בְּרִצָּחַ רִצָּחַ בְּעִצְמוֹתַי?). 43, 1 b scheint unvollständig. In 4 a ist das zweite Glied zu lang, in 4 b das erste Glied etwas kurz. Trotz dieser Bedenken glaube ich nach reiflicher Ueberlegung an beabsichtigte und ursprünglich vorhandene Regelmäßigkeit.

⁴⁾ Schlimme Verwirrung stiftet hier Ley (S. 256 f.). Vgl. übrigens die bekannten Autoren.

der von Delitzsch, ich erkenne bis dahin 12 klare Verse nach unserem Schema, nur 11 a und b nach Nr. 2 zu erklären. In v. 15 dagegen ist der Verstheiler nicht zu verlegen: ich sehe darin einen abschließenden Vers wie den Kehrvers 42, 6 u. s. w., gebildet durch Hinzufügung eines dritten Gliedes.

In *Ps.* 27 scheinen v. 1—10 nach unserem Schema gebaut zu sein. Etwas schwierig 2a und 7; schwieriger v. 6, aus dem mit der Bickell'schen Vermuthung לך יהוה statt ליהוה drei wenig befriedigende Verse zu machen wären. Dagegen sind v. 8 und 9 dadurch herzustellen, daß von v. 9 die Worte אל הסחר ממני (פניך zu streichen) zu v. 8 gezogen werden. Es entstehen dann 4 gute Verse, und auch der Sinn gewinnt. Von v. 11 an tritt ein anderer Vers ein ¹⁾.

In *Ps.* 65 hat Delitzsch richtig ein Stück nach unserem Schema abgegrenzt, die Verse 5—8, 5 Verse enthaltend und einen sechsten, v. 8, wiederum mit Hinzufügung eines kurzen dritten Gliedes. Wenn nun Gietmann es fertig bringt, den ganzen Psalm nach dem versus hendecasyllabus abzuthemen (S. 108), so beweist er eben damit, daß auch bei seinem System alles möglich ist. Die Verse, mit אשרי beginnend, heben sich in ihrem ruhigen Lob Gottes klar aus dem Zusammenhang heraus.

In *Ps.* 84 scheint zu Anfang ein zusammenhängendes Stück vorzuliegen. Vers 2 und 3 bieten drei gute Verse, v. 5 und 6 je einen. Vers 4 gibt zuerst einen guten Vers (zweites Glied לה קן ודרור); die zweite Hälfte des Verses ist dreigliederig: die richtige Lösung der Schwierigkeit nach Sinn und Metrum hat Ley gefunden (Stud. u. Krit. 1877, S. 508), indem er שחה אפרחיה אשר streicht und so einen zweiten guten Vers gewinnt. „Die Schwalbe, die bei den

¹⁾ Hier wie anderwärts muß Ley zwischen seinen Dekametern ungezählte Halbverse stehen lassen.

Heiligthümern Jahve's nisten darf, ist glücklich gegen den Sänger, der fern sein muß.“ V. 7 ist vielleicht als vermehrter Schlufsvers zu betrachten. Weiter vermag ich hier den Vers nicht zu verfolgen und verweise dafür auf Bickell und Gietmann.

Ps. 101 ist ganz in unserem Schema gehalten, ziemlich allgemein beobachtet ¹⁾).

Endlich ist unser Rhythmus besonders häufig in der Reihe der שירי המעלות, *Ps. 120—134*, derart, daß sie nothwendig gemeinschaftlich in Betracht gezogen werden müssen. Es hat mir zwar mit meinen beschränkteren Mitteln nicht gelingen wollen, wie Bickell die ganze Reihe außer *Ps. 132* nach diesem Schema zu erklären ²⁾, noch auch wie Gietmann und Ley bestimmte Psalmen diesem, andere ebenso bestimmt verschiedenen anderen Schemata zuzuweisen ³⁾: ich will mich darauf beschränken, das tatsächlich nach unserem Schema zu Beobachtende anzuführen.

In *Ps. 120* widerstreben dem Schema nur v. 2 und 5; in beiden liegen Textänderungen zur Herstellung desselben nicht fern.

In *Ps. 121* sind v. 1. 2 anders gebaut; am Ende von v. 7 darf nicht mit Ley nach LXX ein יהוה eingeschoben werden.

¹⁾ Ewald constatirt nur „meistens lange Versglieder“, ganz richtig wieder Delitzsch gegenüber den Velleitäten von Ley, Bickell, Gietmann. Vers 1 und 2a sind nicht ganz in Ordnung. LXX ziehen אומרה zu v. 2 und lassen ein ׀ folgen; der Versbau würde dann befriedigen, der Sinn, wie mir scheint, verlieren. Vielleicht statt לך יהוה יהוה בלוי zu lesen, statt אלי in v. 2 לוי. v. 8a nach Nr. 2, nicht ganz leicht. Daneben 11 gute Verse.

²⁾ Hier bei Bickell das Schema 7, 5, 7, 5 u. s. w., für diese Stücke auch von Gietmann statt seines hendecasyllabus angenommen.

³⁾ Interessant ist es zu sehen, wie Ley 127 und 130 als Hexam. auffasst, die Gietm. nach 7, 5 construirt; Gietm. 123, 125, 134 als heptas., 128 als hexas., Ley diese sämmtlich als dekam. und pentam. aufführt.

In *Ps. 122* sind die Verse 2, 4 (2 Verse), 6, 7, 9 nach unserem Schema zu lesen, die Verse 1, 3, 5, 8 nicht.

Ps. 123 bietet nur in v. 1 und Ende v. 2 Spuren. Delitzsch theilt ihn nach dem Cäsurenschema.

In *Ps. 124* würde die Hälfte der Verse : 1, 2, 5, 6 stimmen.

In *Ps. 125* heben sich die Verse 3 und 4 mit 3 Versen heraus.

Ps. 126 gehört ganz unserem Schema an. Es widerstrebt da nur v. 2 b mit zu langem ersten, v. 6 a mit etwas langem zweiten Gliede.

Ps. 127 bietet außer in 2 b überall Verse nach unserem Schema, nur mehrfach nicht scharf geschnitten, so besonders in v. 1 und 3.

Ps. 128 ist nach unserem Schema gebaut; v. 5 würde aus zwei klaren Versen bestehen, wenn nach dem Haupttheiler noch ein kürzeres paralleles Glied folgte, das auch für den Zusammenhang wünschenswerth ist.

In *Ps. 129* stimmen nicht v. 6 und 8; v. 4 müßte nach Nr. 3 getheilt werden.

In *Ps. 130* ist v. 2 bis zum Haupttheiler zu v. 1 zu ziehen. Es stimmen dann alle Verse bis auf 6 und 7.

Ps. 131 stimmt bis auf v. 2, der ein Glied zuviel hat; vielleicht ist כַּנְמַל עַל־נַפְשִׁי als Glosse zu entfernen. So auch Bickell.

In *Ps. 132* lassen sich nur die Verse 1, 4, 9, 12—14 nach unserem Schema lesen, 13 und 14 unsicher genug. Die Absicht scheint hier ausgeschlossen, unsomehr, als auch *Ps. 133* nicht ohne künstliche Theilungen ¹⁾ und *Ps. 134* gar nicht nach unserem Schema zu lesen sind.

Das Resultat scheint mir folgendes zu sein. Die Psalmen 120 und 121, 126—131, also 8 von 15 sind höchst wahr-

¹⁾ Vgl. am besten noch Gietmann S. 130, mit dessen Theilung meine eigene versuchsweise unternommene genau übereinstimmt.

scheinlich ganz nach unserem Schema gebaut; die vorliegenden Abweichungen wären durch Textverderbnis oder Nachlässigkeit im Bau zu erklären.

Für die Psalmen 122—125 liegt dieselbe Annahme nahe; doch müßte ihr Text starke Veränderungen erfahren haben.

In den drei letzten Psalmen scheint das Schema nicht angewendet zu sein.

Von anderen Psalmen, deren z. B. Ley (S. 46) noch eine Reihe aufführt, bieten einige wohl nennenswerthe Spuren (so etwa 5, 14, 23, 40)¹⁾, doch kann ich darin die Absicht, unser Schema durchzuführen, nicht erkennen.

Dafs nun alle diese Psalmen mit dem Klagelied nichts zu thun haben, ist leicht ersichtlich: man darf also fragen, wie sie zu dem Rhythmus kommen, der jener Gattung so eigenthümlich ist. Für die שירי הפעלות, als Wallfahrtslieder aufgefaßt, scheint mir die Annahme sich zu empfehlen, dafs nachdem einmal durch das Buch Threni Zion ein classischer Gegenstand für diesen Rhythmus geworden, auch andere Lieder, die mehr oder minder darauf Bezug hatten, sich diesem Gebrauche anschlossen und so ein Gegenstück zu dem Buche der Klagelieder in diesem kleinen Buche entstand.

Bezüglich der übrigen Lieder ist auf die stark lehrhafte Haltung von Ps. 19, 8 ff., 101 und auch des betreffenden Stückes von Ps. 65 aufmerksam zu machen.

Ps. 27 schließt sich einigermaßen dem Stücke Ps. 42 f. an, ebenso Ps. 84.

Im Grunde wird man sagen müssen, dafs in solchen Stücken der Rhythmus des Klageliedes rein formal, als mögliche Form eines Liedes, aufgefaßt und gewählt worden ist, ohne auf den Gebrauch für einen bestimmten Inhalt

¹⁾ Zwischen diesen und den oben aufgenommenen Stücken aus Ps. 65 und 84 ist allerdings wenig Unterschied.

irgend Rücksicht zu nehmen. Die Möglichkeit solchen Verfahrens kann nicht bestritten werden; die Zeit, von der an sich die Kunstpoesie in dieser Weise populärer Form bemächtigte, läßt sich nicht bestimmen, doch sind unter den angeführten Psalmen keine Stücke von unzweifelhaft hohem Alter; auf die völlig gesicherte Beobachtung unseres Schema bei dem Klagelied kann dadurch kein Schatten geworfen werden.

Aber auch an Beispielen für den anderen Fall, daß für ein wirkliches Klagelied die gefundene Form nicht angewandt ist, fehlt es nicht, vielmehr lassen gerade die beiden einzigen wirklichen Klagelieder, d. h. Lieder auf den Tod eines Menschen, die im alten Testament vorkommen, II. Sam. 1, 19—27 und 3, 33 f. dieselbe vermissen ¹⁾. Bei dem zweiten Stück, dem Klagelied Davids über Abner, kann man zweifeln, ob es wirklich genaue Wiedergabe der Worte, oder nur zusammenfassende Inhaltsangabe ohne jede Rücksicht auf die Form ist; bei dem Klageliede David's über Saul und Jonathan aber ist das unmöglich, das Stück ist eine קינה in extenso, als Kunstwerk auch der Form nach aufzufassen. Da nun die ältesten uns erhaltenen Stücke nach dem Klageliedschema bei Amos und Hosea, nicht über das 8. Jahrhundert zurückgehen, könnte man annehmen wollen, daß sich diese Klageliedform erst nach David entwickelt habe; aber ich vermag dieses Auskunftsmittel nicht zu ergreifen, weil ich mich versichert halte, daß, was im 8. Jahrhundert schon in übertragenem Sinne verwandt werden konnte, als integrierender Bestandtheil der Sitte in hohes Alterthum, auch über David hinauf reichen muß. Die richtige Erklärung ist eine ganz andere. Wohl haben wir es mit einer קינה zu thun, aber nicht mit der officiellen, stereotypen der

¹⁾ Ein Umstand, der gewiß vielfach, namentlich bei Ewald, der richtigen Erkenntniß bezüglich des Klageliedes im Wege gestanden hat.

Klageweiber, sondern mit einer exceptionellen, privaten, die sich eben darum auch der populären, gewiß sehr kunstlos gehandhabten Form entzieht und in freien, dem Gefühle zwanglos entströmenden Rhythmen sich ergeht. Je weiter hinauf, um so weniger wahrscheinlich, daß der König sich den Rhythmen der Klageweiber anbequemte. Man darf vielleicht die Hypothese wagen, daß nie ein *eigentliches* Klagelied außer denen der Klageweiber nach unserem Schema gesungen ist; daß dieses vielmehr außer der praktischen Verwendung im täglichen Leben nur übertragen zur Anwendung kommen konnte, und keine Spur desselben auf uns gekommen wäre, wenn nicht diese letztere Verwendung bei den Propheten aufgekommen und beliebt geworden wäre.

Mein Material ist erschöpft : es bleiben mir aus dem Dargelegten nur noch einige Folgerungen zu ziehen. Zuerst zum Buche der Klagelieder. Warum cap. 5 nicht in der Form des Klageliedes geschrieben, ist nun klar : weil es eben kein Klagelied ist, der Dichter hier keine Veranlassung fand, an die Leichenklage zu erinnern. Das hindert umsoweniger, falls man sonst dazu Veranlassung zu haben glaubt, das Lied derselben Hand zuzuschreiben ; es reiht sich abschließend als Schilderung der traurigen Gegenwart recht gut an die Klage der Vergangenheit an. Um so sicherer rührt cap. 3 nicht von dem Verfasser der übrigen Capitel her. Es repräsentirt ein sehr weit vorgeschrittenes Stadium der Uebertragung, dem die wichtigsten Merkmale der eigentlichen Leichenklage (s. oben) fehlen, das nur noch etwa durch Ps. 42 f. belegt werden kann. Die Form ist eben der der zwei ersten Capitel genau nachgeahmt, zugleich aber in einer Aeufserlichkeit übertrieben; der Inhalt mußte wohl schon deshalb ein persönlich-subjectiver werden, weil der Verfasser über den Gegenstand der Capitel 1, 2, 4 nichts neues und nicht aus eigener Anschauung zu berichten wußte. Von der gerühmten und

besonders von Ewald eifrig verfochtenen Einheitlichkeit und Planmäßigkeit des Buches der Klagelieder bleibt demnach nicht viel übrig; nur damit mag es seine Richtigkeit haben, daß der Verf. von cap. 3, schon von der Sage ausgehend, daß Jeremia der Verfasser der Lieder sei (vgl. II. Chron. 35, 25), sein Stück in die Mitte einrückte, gerade um dem Ganzen mehr Mannigfaltigkeit und Leben und damit zugleich festeren Halt zu verleihen. Das erste Capitel dem Verfasser von 2 und 4- abzusprechen, wie Thénius thut, sehe ich keinen Grund ¹⁾.

Viel wichtiger sind die Schlüsse, die von hier aus für die gesammte Poetik der Hebräer sich ergeben, und, wie mir scheint, sehr geeignet, beliebt gewordene falsche Theorien zu widerlegen. — Wir haben einen bestimmten, scharf geschnittenen Vers erkannt und von allen anderen klar unterschieden; der *bewußte* Gebrauch dieses Verses, im Unterschiede von anders gearteten, zu einem bestimmten Zwecke, reicht in der uns erhaltenen Literatur bis in hohes Alterthum hinauf und muß im Leben noch viel weiter zurückgreifen. Es ist dies die erste vollkommen gesicherte Beobachtung dieser Art, und wir werden gut thun, uns daran vor allem zu halten. Der Unterschied dieses Verses von anderen beruht auf der Zahl seiner Glieder und ihrem Längenverhältniß untereinander ²⁾. Diese Glieder aber werden abgetheilt durch Einschnitte des *Sinnes*, nicht durch

¹⁾ Das oben skizzirte Resultat stützt sich natürlich auch auf andere Gründe, die hier keine Stelle finden.

²⁾ Den Versuch wirklicher Messung der einzelnen Versglieder nach einem bestimmten Maßstabe, Silbe, Versfuß, Hebung, Wort, würde ich selbst dann hier unterlassen, wenn ich die Ueberzeugung theilte, daß hier und sonst in der hebräischen Poesie nach genauem Metrum gearbeitet wäre. Ich verweise dafür nur auf Auge und Ohr, die hier jedenfalls ausreichen. Viel liegt mir daran, eine hier hoffentlich erreichbare Einigung nicht sogleich wieder durch mehr oder minder subjective Theorien zu gefährden.

ein vom Sinne unabhängiges, rein formales *Metrum*: Formeinheit und Sinneseinheit, wie immer die erstere begriffen werden möge, decken sich. Es ist deshalb unzulässig, Metra zu bilden, in denen die Verszeilen einfach nach irgend einem Princip abgezählt werden, ohne Rücksicht auf den Sinn, ein Verfahren, wie es besonders von Bickell noch häufig zur Anwendung gebracht wird. Ferner gehört es zur poetischen Form dieses Verses, daß jedesmal zwei Glieder von bestimmtem Verhältniß nach Sinn und Maß sich zu einer abgeschlossenen Einheit verbinden. Der sogenannte Parallelismus ist also in diesem Verse nicht etwa „das rhetorische Grundgesetz der höheren Rede im Hebräischen“¹⁾, sondern recht eigentlich *poetische Form*, denn auf dem Maß-Verhältniß der parallelen Glieder zu einander beruht der spezifische rhythmische Effect dieser uralten Form des Klageliedes. Wollte man aber behaupten, unser „Vers“ sei gar nicht als solcher, sondern als Stichos zu betrachten, der nachträglich durch eine Cäsur getheilt sei, so ist der Gegenbeweis zu erbringen durch die große Anzahl von Klageliedversen, die wirklichen Sinnesparallelismus aufweisen, freilich der Natur der Sache nach meistens derart, daß nicht selbständige, sondern zusammengezogene Sätze nebeneinanderstehen, was an sich den Parallelismus nur um so enger gestaltet²⁾. Interessant ist hier die Wette's Anmerkung³⁾, daß in dem Buche der Klagelieder der „bloß rhythmische Parallelismus“ am meisten

¹⁾ vgl. z. B. Merx, Hiob S. LXXVI.

²⁾ Vgl. Thr. I, 2 a. c. 3 a. b. 4 a. b. (c.) 5 a. 7 c. (8 a. b.) c. 9 a. b. (c.) 10 b. 11 a. (b. c.) 13 a. b. c. 14 a. b. (c.) 16 a. b. (c.) 17 a. 18 b. 19 a (c.) 20 a (b) c. 21 a (b.) c. 22 (a.) c. In Jes. 14 sind auszunehmen als Verse, die nur einen Satz bilden, nur 9 a. c. 12 a. b. 18. 19 a. b. 20 a. c. 21 a — Die eingeklammerten Ziffern bezeichnen Verse, in denen kein eigentlicher Parallelismus, sondern Fortschritt des Gedankens in einem neuen Satze stattfindet.

³⁾ Psalmen, 4. Aufl. S. 55.

hervortrete, und der „Parallelismus des Gedankens“, wenn er vorkomme, meistens der Unterparallelismus *eines Gliedes* für sich sei. Dieses Vorkommen, von de Wette der Häufigkeit nach nur bedeutend unterschätzt, beweist eben am besten, daß wir es hier nicht mit Versgliedern, sondern (wenigstens ursprünglich) mit selbständigen Versen zu thun haben. Und diese Thatsache wird unumstößlich durch die Gewißheit, daß unsere Verse *gesungen* worden sind und gerade die wiederkehrende zweitheilige, aus längerem Auf- und kürzerem Abgesang bestehende Melodie es gewesen sein muß, die diese regelmäßige Wiederkehr des Versrhythmus bedingte. Nicht mit je 2 oder mit je 3 Versen war die Melodie zu Ende, sondern mit jedem einzelnen *unserer* Verse; denn in Thr. 4 vereinigt der Buchstabe je 2, in Thr. 1 und 2 je 3 Verse, in anderen Stücken schlossen sich noch andere Summen, und zwar höchst schwankende und verschiedene an einander an, und doch wollen alle diese Stücke denselben eintönigen Rhythmus des populären Klageliedes wiedergeben. Vielleicht unbewußt hat denn auch unser Klageliedvers selbst die entschlossensten Metriker in nicht geringe Verlegenheit gebracht. Ley, der seine Strophen auf ganze Verse, nicht auf Stichen aufbaut, erkennt in den Threni einen „elegischen Pentameter“, während er denselben Vers sonst zum Dekameter macht, ohne doch dazwischen die pentametrischen Halbzeilen loszuwerden. Bickell, der mit Stichen operirt, erkennt umgekehrt in Thr. 1—4 ein metrum dodecasyllabum, während er für die Psalmen (14, 19, 27, 48, 84, 101) ein Schema 7, 4, 7, 4, für die „psalmi graduales“ und einige andere 7, 5, 7, 5 statuirt. Ebenso Gietmann, nur daß er dem versus hendecasyllabus der Klagelieder noch einige Stücke zuweist, unter anderen auch Ps. 14, 19, 27, 84, 101 : *zum Beweise der Identität beider Metra*. Es bleibt dabei, der Vers des Klageliedes schließt sich in einmaligem Eintritt des längeren und des kürzeren Gliedes ab.

Der zu Grunde liegende feste zweigliedrige Parallelismus aber stellt unseren Vers dem allgemeinen Verse mit gleichschwebenden Gliedern an die Seite; der Klageliedvers muß durch Modification des letzteren entstanden sein. Durch regelmäßige Verstümmelung des zweiten Gliedes in einem gewöhnlichen Verse ist dieser für das Klagelied in so hohem Maße geeignete Vers mit seinem echoartigen Nachhall, dem immer wiederholten Hinsterben des Rhythmus, geschaffen. Ist nun der Parallelismus in dem Verse des Klageliedes poetische Form und nicht bloß rhetorischer Charakter, so ist er es auch in dem gleichschwebenden und in anders modificirten hebräischen Versen. Im Verse wird sich die einfache Melodie des alten hebräischen Liedes überhaupt ebenso abgeschlossen haben, wie dies für das Klagelied bewiesen ist, und damit ist dem neuerdings so beliebten Verfahren, den Stichos als die metrische Einheit hinzustellen, um dann desto ungestörter rhythmisch werthlose Strophen nach eigenstem Ermessen zu bilden, wie mir scheint, das Urtheil gesprochen ¹⁾.

Aber auch hier möchte ich nicht nur negiren, sondern, soweit es an mir ist und mein Gegenstand es mit sich bringt, auch aufbauen. Und dazu dürfte nicht leicht ein anderer Ausschnitt dieses Gebietes so geeignet sein, wie dieser. Der herrschende hebräische Vers mit seinen gleichschwebenden Gliedern ist zur Bildung von Strophen, von höheren rhythmischen Einheiten, der denkbar ungeschickteste. Er ist es darum, weil er sich als schon zusammengesetzte Einheit nach innen hin selbst so fest abschließt und seinen eigenen Schwerpunkt schafft, daß er einen Anschluß über sich hinaus nicht nur nicht verlangt, sondern eher abweist. Daher zum guten Theil die überwiegend

¹⁾ Höchst erfreulich war mir, neben anderen gelegentlichen Aeußerungen von Fachgenossen, die derbe Skeptik, mit der Gietmann (S. 35 f.) die ganze Strophensucht abweist.

gnomische, fast aphoristisch klingende Haltung hebräischer Poesie, der Mangel einer eigentlichen epischen Kunstform; daher das immer wiederholte Bemühen eifriger Strophen-theoretiker, den Hemmschuh des Parallelismus loszuwerden. Es ist deshalb in hohem Grade unwahrscheinlich, daß Strophen, die den Namen verdienen, zu den ursprünglichen Bildungen hebräischer Poesie gehören. Etwas besser steht es in dieser Hinsicht mit dem Klageliedverse, wie wir denselben in einer so großen Reihe von Stücken verfolgt haben. Der starre centrale Bau des Verses ist hier durchbrochen, das Gleichgewicht aufgehoben, weil der Theilpunkt sich nicht mehr mit dem Schwerpunkt deckt; der Vers eilt auf das Ende zu, weist über sich hinaus und erstrebt ein neues Gleichgewicht durch Anschmiegung an einen gleichen Vers, nach demselben Gesetze, das die Glieder zum Verse zusammenfügte ¹⁾. Dazu drängte noch der weitere Umstand, daß es, bei umfangreichen Gedichten immer schwerer werden mußte, das kürzere Glied zur vollwichtigen Parallele des ersten auszubilden, während zu gleicher Zeit der scharfe, unverbrüchliche Zuschnitt der beiden Glieder einen unmittelbar rhythmischen Eindruck machte und den Sinnesparallelismus kaum mehr vermissen ließ. So würde das zweite kürzere Glied häufig bloß dadurch gebildet, daß ein Satztheil — Subject, Prädicat, Object, adverbiale Bestimmung — aufgespart und in auffallender Weise an das Ende geschoben wurde, wie sich die Beispiele dafür in den besprochenen Stücken zahlreich finden. Solche rhythmisch vollständigen Verse verlangten aber dem Sinne nach parallele Ergänzung, und so schlossen sich wohl von selbst, ohne irgend welche Absicht der Bildung höherer poetischer Einheiten, meistens zwei oder mehr Klageliedverse enger an einander an, als dies sonst der

¹⁾ Vgl. Hupfeld., Psalmen, 2. Aufl. S. 22 ff.

Fall zu sein pflegt. Wie ungezwungen dies meistens geschieht, mag schon aus den oben angeführten, so sehr verschieden¹⁾ ausgefallenen Versuchen, Jes. 14 strophisch abzutheilen, geschlossen werden. Aber hier liegen dennoch die Anfänge wirklicher Strophenbildung vor. Was bei fast allen jenen sogenannten Strophen fehlt, ein *neues Formmittel* für die Bildung einer *neuen formalen Einheit*, das ist hier geboten in der Herstellung des Gleichgewichtes durch Zusammenfügen mehrerer solcher hinkenden Verse. Dafs dieses Mittel einige Male auch mit Bewußtsein zu diesem Zwecke benutzt worden ist, beweisen die Capitel 1, 2, 4 der Klagelieder. Hier ist es nicht wesentlich der alphabetische Buchstabe, der den strophenartigen Eindruck der masorethischen Verse hervorruft: er kommt nur hinzu, um die Abschnitte für das Auge zu bezeichnen. Die doppelte Gliederung der Form und der Parallelismus des Sinnes zwischen den einzelnen Versen, der in jenen Capiteln schön durchgeführt ist, läßt uns hier die höhere poetische Einheit erkennen. Dasselbe Resultat ist in Ps. 42. 43 auf andere Weise gewonnen. Eine gewiß ursprünglich in allen 3 Abschnitten ganz gleiche Zahl von Versen nach unserem Schema ist abgeschlossen durch einen gleichlautenden Refrainvers, der, anders gestaltet, scharf von dem Körper des Liedes sich abhebt. So entsteht hier ein Eindruck, ähnlich dem unserer mittelhochdeutschen dreitheiligen Strophe mit gleichen Stollen und im Bau abweichendem Abgesang: ein so vollendetes Formganzes, wie wir es in den uns erhaltenen Resten hebräischer Poesie nicht wiederfinden. Aber gerade dafs uns nur so vereinzelte *klare Beispiele* eines erfolgreichen Bestrebens, Strophen zu bilden ¹⁾, und diese unter den denkbar günstigsten Um-

¹⁾ Dafs auch sonst hie und da mit geringeren Mitteln weniger erfolgreiche Ansätze gemacht sind, soll nicht geleugnet werden.

ständen, begegnen, berechtigt nicht nur, sondern nöthigt uns zu der grössten Behutsamkeit auf diesem Gebiete, und ein frommer Wunsch muß vor allem im Interesse der Sache ausgesprochen werden : daß man mit strophischen Theorieen doch solange zurückhalten möge, bis wir in das Wesen des hebräischen *Verses* tiefer eingedrungen sind, als das bisher der Fall ist.

Ein Beitrag zur Lösung dieser Aufgabe will der vorliegende Aufsatz sein.

Erst nach Abschluß dieses Aufsatzes wurde mir bekannt : Neteler, Grundzüge der hebräischen Metrik der Psalmen. Münster 1879. Der Verf. tritt der Hauptsache nach in die Fußstapfen Ley's, indem er die masorethische Aussprache und Accentuation beibehält, die Tonsilben zählt, den masorethischen *Vers*, wenigstens principiell, zur metrischen Einheit macht. Das Resultat seiner Zählungen ist, trotzdem er in seinen Regeln großen Spielraum läßt, ein wenig befriedigendes und dazu oft genug nach des Verf. eigenen Regeln anzufechten. Wie kühn er gelegentlich verfährt, mag Psalm 2 zeigen (S. 10), in welchem er das erste Wört von v. 2, die 2 ersten von v. 8 zu dem vorhergehenden Verse zieht, v. 12 vom Athnach an als selbständigen Vers von drei Füßen abtrennt. Von den in vorliegender Arbeit behandelten Stücken hat er die Psalmen 121, 122, 127, 128, 129 berücksichtigt (S. 21 f.), doch ist seine Analyse für uns werthlos, da er das Verhältniß der Stichen zu einander gar nicht in Erwägung zieht, ja denselben nach S. 6 metrische Geltung ganz abzusprechen scheint. — Zu S. 12 Anm. 2 muß ich berichtigen, daß nur die Uebersetzung von Jes. 14 von Kamphausen herrührt, die dort angeführte Strophenabtheilung dagegen von Bunsen selbst.
