

www.e-rara.ch

Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik

Gottschall, Rudolf von

Breslau, 1870

Zentralbibliothek Zürich

Shelf Mark: CFM K 62

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-101741>

Drittes Hauptstück. Die Technik der Dichtkunst.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

Drittes Hauptstück. Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, gesundes Aussehen, Gewicht, Kraft und Energie.“ Diese Worte Longin's (Ueber das Erhabene C. 30) weisen darauf hin, daß die rednerische, noch mehr aber die dichterische Kunst vorzugsweise von der Wahl des Ausdruckes abhängig ist. Der Ausdruck aber läßt sich zuerst als einzelner in's Auge fassen, als dichterisches Wort, ehe wir ihn im Zusammenhang der Worte, als dichterische Wendung betrachten.

Vor dem Genius liegt der Sprachschatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die schöpferische Kraft ruht. „Er lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet,“ wie Platen schön und treffend sagt. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern stoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Pathen gestanden. Das Wort: „furchtlos“ z. B. ist jetzt bei uns so vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeschaffenes bezeichnet zu finden. Gottsched aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagniß Simon Dach's, der es in dem Vers:

Und man sollte furchtlos stehn?

zuerst in die deutsche Sprache eingeführt.

Der Sprachschatz enthält eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägstoß des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetischen Curs gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diction durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl giebt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann, doch die große Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schiller's und Goethe's Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus“ die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus“ in den Fluthen spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Aether, Element“ weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit“ sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,“ spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen,“ „von der heiligen Sympathie, der das Unsterbliche erkliegt,“ von dem „Ideale,“ vor dem die beschämte That muthlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Nedes und Todtes; denn sie sind abstracte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. A., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Beisichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht hat, außer sich zu gerathen, wenn sie ihnen in einer Dichtung begegnet; denn sie sind ebenso unschön, wie unsinnlich! Je freier der ideale Styl der Dichtung von Fremdwörtern, desto

geläuterter ist seine künstlerische Haltung. Dennoch lassen wir hier eine Ausnahme gelten; es ist die erotische Schilderung, wo ein angemessenes Colorit selbst die fremdklingenden Worte zu erfordern scheint, wo diese wie mit einem würzigen Hauch die Dichtung durchziehen. Wir denken hierbei vorzugsweise an Freiligrath, der diesen Fremdlingen noch dadurch eine besondere Auszeichnung zu Theil werden läßt, daß er sie zu Reimen verwendet. Im Gegensatz gegen die abstracte Verschwommenheit der philosophischen Fremdwörter geben diese eine schärfere Bestimmtheit und haben überdies die Entschuldigung für sich, daß die deutsche Sprache keine Worte hat, um sie zu ersetzen. Wenn Freiligrath sagt:

Und sehet: noch ein Schemen,
Ein Kämpfer auf dem Nil,
Ein Führer von Tirimem,
Der unter Cäsar fiel!

so bezeichnet dieser Ausdruck in ganz bestimmter Weise und sonst unerschöpfbarer Kürze das römische Ruderschiff; auf der anderen Seite bedarf er für das ungelehrte Publikum eines Commentars. Solche Ausdrücke lassen sich nur gebrauchen, wo sie sich selbst erklären.

Es gehört große Kunst dazu, Wörter, die eine Specialität der Marine, des Krieges, der Volks- und Erdkunde ausdrücken, so anzuwenden, daß der Ausdruck nicht seinen dichterischen Adel einbüßt. Freiligrath besitzt meistens diese Kunst. Doch treibt er ebenso oft einen überflüssigen Luxus mit Fremdwörtern, wo sie Nichts zur Charakteristik beitragen, nicht den Zauber des Colorits erhöhen, z. B.:

nur noch durch diese Schleufe,
Und deinen Kupferbauch umplätschert das Bassin!
Wie sich auf dem Verdeck die rüst'gen Lootsen drängen!
Zur Arbeit singen sie; — einfach, mit rauhen Klängen
Schallt über's Wasser der Refrain.

Die Länder- und Völkernamen, die Freiligrath in seine Verse gewebt, können ebensowenig für bloße Fremdwörter gelten, wie die mythologischen Namen, die Goethe's und Schiller's Dichtungen durchranken.

Wie Freiligrath ein Muster für den entschuldbaren Gebrauch des Fremdwort in der Dichtkunst: so ist es Scherenberg für den verwerflichen. Seine Hauptdichtung: Waterloo beginnt mit den Versen:

„Jacta est alea — entweder — oder!“
Spricht der gefang'ne Cäsar der Franzosen
Auf Elba —

und charakterisirt damit von vornherein das dichterische Kauderwälsch, das durch seine sonst talentvollen Dichtungen geht. Scherenberg streut die Fremdwörter in einzelnen Brocken in seine Verse, aber nur in den humoristischen Theilen des Werkes läßt sich diese absichtliche Sprachmengerei rechtfertigen.

Was der ernstern Muse versagt ist, das gerade kommt der komischen zu Statten. Das mit Geschick angewendete Fremdwort ist ein Hauptträger der komischen Wirkung, und zwar nicht bloß da, wo es die Sprachmengerei zu verspotten gilt, wie in Rachel's und Pauzenberg's Satyren:

Ein braver Kapitain, ein alter Freiersmann,
Hub seinen Mengelmuß mit diesen Worten an:
La Maître machet mir en façon den Franzosen
Für gut contentement ein paar geraumer Hosen,
Ich selber bin mir gram, mir knorrt der ganze Leib,
Daß ich jusqu' à présent muß leben ohne Weib.
Was hab' ich nicht gethan? Was hab' ich nicht erlitten,
O Cloris, dein amour und Schönheit zu erbitten?
Weil dein Eclat soweit die andern übergeht,
Wie wenn ein Diamant bei einem Kiesel steht.
Soleil de notre temps, o Auszug aller Tugend!
O himmlischer Trésor! u. s. f.

Rachel, der Poet.

Die deutschen Dramatiker haben sich in den verschiedensten Epochen unserer Literatur diese komische Wirkung nicht entgehen lassen. Andreas Gryphius läßt in seinem „Horribilicribrifax“ sowohl den Helden des Stückes, als seinen Gegner Daradiridatumdari das Französisch, Spa-

nisch und Welsch durcheinander mischen, während der Schulmeister Sempronius Griechisch und Lateinisch im Uebermaß in seine deutsche Rede wirkt; Lessing's *Riccant de la Marlinière* radebrecht deutsch und französisch mit komischer Wirkung durcheinander und hat in der neuesten Zeit an Gutzkow's Königsleutenant Thorane einen Nachfolger gefunden, dessen Deutsch-Französisch stets einen leise komischen Anflug mit sich führt, aber dort, wo es ernstere sentimentale Wirkungen hervorrufen soll, gekünstelt erscheint.

Einen ebenso undichterischen Eindruck, wie das Fremdwort, das unnöthigerweise angebracht wird, macht das deutsche Ersatzwort der Puristen, welches nicht das Product eines Sprachschöpferischen Genius ist, sondern die mühsame Erfindung einer Sprachkünstelnden Grille, wenn es sich an die Stelle eingebürgerter Wörter fremden Ursprungs drängen will. Trotz des Fremdwörterbuchs von Heyse und des Potsdamer Sprachreinigungsvereins verfällt indeß die neuere Poesie selten in diesen Fehler, den in früheren Zeiten bereits Rachel in seinen Satyren verspottet. Die Thätigkeit des Puristen ist in diesem Falle nur eine Karrikatur der Thätigkeit des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Act der Inspiration schafft oder ältere oder veraltete in neuen Schöpfungen zu Ehren bringt. Hierüber hat schon Horaz in seiner „Poetik“ die richtigsten Lehren ertheilt¹⁾. Er hat, indem er sich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für sich das Recht in Anspruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies Recht mit Maß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organische Entwicklung der Sprache selbst, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerst die ältesten Blätter verliert, im Lenz aber sich jugendlich mit frischem Schmuck erneuert, in ihrem Wesen richtig erkannt und als den Wächter dieser ganzen sprachlichen Fortbildung, mag sie nun vom

1) Hor. de art. poet. 46—72.

dichterischen Talent oder vom nationalen Genius selbst ausgehen, den Sprachgebrauch hingestellt:

si volet usus,

Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi ¹⁾.

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüthen treiben, ist das gute Recht der sprachlichen Entwicklung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethe's beweist und wie es auch neuerdings Jordan in den „Nibelungen“ oft mit großem Geschick versucht hat. Dagegen ist die romantische Schule, besonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem sie, minniglich und reckenhaft, altdeutsche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weise auszustaffiren, welche dem Genius unserer Zeit widerspricht. Auch Redwitz in seiner „Amaranth“ und selbst Fontane und Andere in altdeutschen Balladen befeizigen sich oft einer Ausdrucksweise, die an die alten gothischen Burgen und Kapellen erinnert. Ebenowenig ist der Chronikensstyl in den historischen Romanen von Willibald Alexis zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen, daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhepunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abstreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedan-

1) Vergl. auch Hor. ep. lib. II. 2. v. 116—119.

Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc ritus informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.

kenz zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genies niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu Statten. Die Komik dringt überall auf die speciellste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter in's Einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigenthümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeare's „Captain Fluellen“ im „Heinrich V.“ ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu Nuzen machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Machycophant in Macklin's „the man of the world,“ an den nordenglischen Dialekt, durch den John Mordy in Cibber's „the provoked husband“ sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist vorzugsweise lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemüthlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreicht in seinen „Wienern in Berlin“ durch den Kontrast beider Dialekte eine humoristische Wirkung. Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch,“ die „fliegenden Blätter“ in München, Saphir's „Wochentrebs“ in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volkstümlichen Sprachschazes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigenthümlich aromatischen Beigeschmack giebt. Wenn man dagegen in ernsten und sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. A. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden. Ganz im plattdeutschen

Volksdialekt sind die humoristischen Romane von Fritz Reuter geschrieben, welche sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuen. Im Ganzen fällt in ihnen die Eigenthümlichkeit des Dialekts mit der Eigenthümlichkeit der ganzen Darstellungsweise glücklich zusammen, wie überhaupt der Autor frischen Humor und erquickliche Laune besitzt. Gleichwohl ist vor der Ueberschätzung derartiger Werke zu warnen, die immerhin eine Reaction gegen den Fortgang unserer sprachlichen Entwicklung bezeichnen oder mindestens nur der Pflege untergeordneter provinzieller Sonderthümlichkeit zugute kommen.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das „Volkslied“ geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volksthümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebel's „alemannische Gedichte“ haben den schwäbischen, Holtei's „schlesische“ den schlesischen, Klaus Groth's „Quickborn“ den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüthen getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettirt worden; man hat ihre Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im Einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt: so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort in's Auge fassen müssen. Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum

zu bieten. Er wird zunächst jene unkräftigen, abstracten Bildungen, besonders mit der Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen¹⁾. Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr activen, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berather, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbansfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröthe werden ihnen zu Bestattern.

Freiligrath.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüste! Freiligrath.

Schöpsfrin, Entfaltein

Himmlicher Zier

Stehst du, Gestalterin,

Muse vor mir.

Oder du Liebe,

Einigerin,

Irdischer Triebe

Reinigerin.

Rückert.

Es liegt hierbei eine Personification zu Grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zu Gute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwanglos herauswachsen²⁾. Doch hat auch das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische

1) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.

der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!

Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstracten Wörtern.

2) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tänzelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: die Göttin im Puzzimmer, aufs Glückliche erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Kästchen, Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häkchen, Fädelchen, Fleckchen, Wickelchen, Schleischn, Zwickelchen, Streischn zc.

Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammen-
setzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst
Nebenbestimmungen als gleich berechtigt in sich aufzunehmen, verleiht
dem Ausdruck ebenso Reichthum, wie Energie. Daß sich diese Fähig-
keit soweit erstreckt, um selbst die Spielereien des aristophanischen
Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus“ gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbeizuführen. — —

Sa, wo wäre denn
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützskastadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft,
welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammen-
drängt. Der ernstere Styl der Dichtung wird oft manierirt durch
zuweit gehende Zusammensetzungen. Riesenbücherrollen (Hammerling),
Siegesstürmgewog (Weibel) sind kaum zu billigen.

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die
Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethe's „Faust.“
An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus
dem ersten Theil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Antheil.
Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Composita des zweiten
Theiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen
Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort
in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Styl charak-
teristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der
Jugend, wie die manierirte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem
ersten und zweiten Theile:

Erster Theil: Gnadenpforte, Dichterböhe, Brudersphäre,
Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkens-

kraft, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluthen, Thatensturm, Spiegelfluth, Erdensonne, Jugendmacht, Höllenluch, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarsämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Theil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzweigestalt, Gligertand, Blizeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruf, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säufelschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Styles in denen des zweiten Theiles!

Aus diesen Beispielen ersehen wir zugleich die größere Prägung, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Theils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; theils sind es adjectivische Bestimmungen, die sich in organatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für riesige Fichte, Spiegelfluth für spiegelnde Fluth, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora giebt das Wort „Alt-Wälder“ im zweiten Theile des „Faust“ für „alte Wälder.“ Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjectivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. „Wechseldauer“ im zweiten Theile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten in's Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört.

Noch wichtiger für die dichterische Diction als die Wahl des

Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die spezifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Stesichorus ist wegen des geschicktesten Gebrauchs der Beiwörter für den anmuthigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjectiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Wipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch „gefällig, anmuthig“ sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Styles? In Heine's Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethe's plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmuthig liebes Bild.

Mädchen mit dem rothen Mündchen,
Mit dem Neuglein süß und klar.

In den Armen meiner Königin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebeslust und Lebensfröhlichkeit, der Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjectiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Stellung zu geben weiß, z. B.:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstracte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentiren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen,
Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch
Zu schrecklichen Klumpen geballt,
Der stachelichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungefallt,
Und dräuend wies mir die grimmigigen Zähne
Der entseßliche Hay, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter wie still, stumm, trüb, traut, dunkel, in denen sich die Melancholie seiner Seele malt.

Alle diese Beiwörter fördern direct die Anschaulichkeit und die Stimmung. Hierher gehören auch die stereotypen Beiwörter Homer's: die rosenfingrige Gös, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaos u. s. w. Eine größere Wirkung als diese einfachen Adjectiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent ist. Wir können jene Adjectiva der Bezeichnung, diese Adjectiva der Beziehung nennen. Hier handelt es sich nicht bloß um ein epitheton ornans, um eine plastische, sinnliche, sittliche Bezeichnung; das Adjectivum trägt hier nicht bloß die Fackel, um das Substantivum zu beleuchten; es steht sogar im offenen Widerspruch mit seinen Eigenschaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtanspruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Substantivum eine Bedeutung

unterschiebt, die ohne Zusammenhang mit seinem eigentlichen Wesen ist und sich gleichsam nur als ein Reflex aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasselbe ergießt. So wenn einem sinnlichen todten Ding eine geistige Eigenschaft untergeschoben wird. Heine sagt:

Und das ist ein Drehn und Winden
Vor den buntbemalten Puppen,
Und das blökt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet sich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Substantivum, bei dem es steht, keine andere Beziehung, als daß es dasselbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe spricht vom „stolzen Licht,“ das der Mutter Nacht den Vorrang streitig macht, von den „süßen Rosen.“ Shakespeare ist reich an solchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rath' euch lieber, in den kecksten Farben
Der Lust zu kommen.

Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau'n
Der Fürsten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.

Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erscheinst du
Der Nacht so glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensohne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschau'n
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.

Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (*lacy-pacing clouds*) sind es hier nur im Gegensatz zu dem beschwingten Boten des Himmels (*winged messenger*)! Umgekehrt kann das Adjectivum der Beziehung eine sinnliche Eigenschaft einem geistigen Subject unterschieben. Einige Wendungen dieser Art sind so gebräuchlich, daß man das Meta-

phorische dabei übersieht, z. B. glühende Leidenschaft, heller Sinn, brütender Gedanke, unergründlicher Schmerz. Dingelstedt spricht von „strohbedeckter und begnügter Stille,“ Shakespeare von „frostiger Warnung“ (Richard II.), von verwirrten Tagen und faulen Zeiten (Heinrich IV.);

D glänzende Zerrüttung, gold'ne Sorge. (Heinrich IV.)

Doch eh' die Kron', um die er wirbt, in Frieden
Die Schlaf' ihm deckt, da werden blut'ge Schlafen
Von zehntausend Mütteröhnen übel
Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
Die Farbe ihres mädchenblassen Friedens
In scharlach'ne Entrüstung. (Richard II.)

Hier liegt in den Adjectiven eine allegorische Kraft. Wir sehen den Frieden als ein blasses Mädchen, ihm gegenüber die scharlach'ne Entrüstung, die blutrothe Kriegesfurie! Der Dichter kleidet durch diese Adjectiva abstracte Begriffe in sinnliche Farben, aber nur die Beziehungen des Gedankens machen es möglich, daß diese Haupt- und Beiwörter zusammengestellt werden. Ja das Beiwort kann bis zum Gegensatz gegen das Hauptwort fortgehn, wie z. B. Shakespeare vom harmon'schen Zwist der Töne" spricht. (Sommernachtstraum.) Die Adjectiva der Bezeichnung passen mehr für das einfache Lied und die epische Dichtung, die der Beziehung für die gedankenvollere Lyrik und das Drama.

Auch die Flora der Adjectiva läßt sich auf dem Wege der Zusammensetzung durch Neubildungen bereichern, die allerdings nur so bildsamen und formenreichen Sprachen wie der griechischen und deutschen, zu Gesicht stehn. Der Ausdruck gewinnt dadurch an Kraft und Mark. Wenn wir die Participien der Verben mit hinzu rechnen, die meistens adjectivisch gebraucht werden und dadurch, daß sie das von ihnen regierte Object mit in sich hineinnehmen und mit ihm ein Wort bilden, eine große Zahl von Zusammensetzungen liefern, so erhalten wir mehrere Klassen adjectivischer Composita.

Erstens: Beiwort und Beiwort vereinigen sich zu einem Worte: blondlockig, leichtbeschwingt, heiligroth (Heine),

schwarzflügliger Tod (Euripides nach Frige), weißflügliges Kreterschiff (Euripides).

Zweitens: Beiwort und Hauptwort, und zwar kann das Hauptwort die nähere Bestimmung des Beiwortes sein, z. B. thränenfeucht für: feucht von Thränen, thauschwer (Platen) für: schwer von Thau, oder das Hauptwort enthält einen Vergleich: marmorbläß für: bläß wie Marmor, löwenbeherzt (Platen), beherzt wie ein Löwe, taubenmild (Heine), mild wie die Taube. Hierin liegt eine wesentliche Kräftigung der Anschaulichkeit des Ausdruckes, indem die Eigenschaft gleichsam mit demjenigen sinnlichen Object zusammenwächst, das sich vorzugsweise durch sie auszeichnet. Hierher gehören nun die activen Participien, die mit dem Accusativ, den sie regieren, ein Wort bilden: weinstocknährend (Platen), leichenwitternd (Heine), schicksalverkündend (Euripides) und die passiven Participien, welche das Substantiv, von dem sie regiert werden, mit in sich aufnehmen: säulengetragen (Schiller), prophetengefeiert (Heine).

Drittens: Das Beiwort oder Participium nimmt eine Adverbial- oder Zahlbestimmung in sich auf: weitgähnend, schluchtwärtslockend, dreinamig, dreigestaltete (Goethe), langausrollende Woge (Geibel).

Die meisten dieser Adjectivbildungen sind indeß so gewichtig, daß sie sich für die leichteren Gattungen der Dichtkunst unbrauchbar erweisen. In einem Liede z. B. würden sie einen alle Grazie erdrückenden Eindruck machen, wie Felsblöcke, die man in einen Blumengarten gewälzt. In der Epopöe, in den Chören der griechischen Tragödie, in den Parabasen der Komödie, in den antiken und den ihnen nachgebildeten modernen Oden oder Pindarisch freien Rhythmen sind sie dagegen ganz an ihrem Plage, obwohl nicht zu leugnen ist, daß die antikisirenden Oden Klopstock's, Ramler's, Platen's durch die Häufung solcher allzuwichtigen Eigenschaftswörter, die sie meistens der Spondäen und Molossen wegen bilden, einen schwerfälligen Anstrich gewonnen haben und in einen manierirten Ton verfallen sind. Ueberhaupt gehört viel Tact und Geschmac, Maß und Selbstbeschei-

dung zu diesen Neubildungen. „Grün umschränkter Plan, flügeloff'ne Erfüllungspforten“ (im zweiten Theil des Faust) sind Zusammenfügungen ohne rechte Kraft. Wenn das Hauptwort, mit welchem sich das Beiwort vermählt, einen Vergleich involvirt, so muß der Vergleichungspunkt vollkommen klar sein, wie z. B. taubenmild, marmorblaß, marmorkalt, marmorglatt. Ist dies nicht der Fall: so hat das zusammengesetzte Wort keinen Schwerpunkt. In den Wörtern von Anastasius Grün: lenzungegeduldig, lenzübermüthig ist die Vergleichung zu fern liegend und gesucht; ebenso in „Kranz dunkel,“ das Platen, in frucht herrlich, das Minkwitz gebraucht. Hier beginnt das Gebiet der hochtrabenden und nichtsagenden Redensarten.

Glücklicher, als die Odendichter vom Fach, ist, in Bezug auf die geschmackvolle Adjectivbildung, Heinrich Heine in seinen dithyrambischen Nordseebildern. Wie glücklich sind alle die folgenden Wörter gebildet:

leichenwitternd, seelenschmelzend, seelenzerreißend, zartdurchsichtig, hochgegiebelt, seidenrauschend, stillverderblich, schwarzbemäntelt, flechtengekrönt, feuerberauscht u. s. f. Aehnliche Wörter finden sich bei Robert Hamerling: Weichumhüllt, weichanschmeichelnd, sonnenmüd, immerfrisch u. s. f.

Das richtig gewählte einzelne Adjectivum genügt zur dichterischen Lebendigkeit der Schilderung! Doch können mehrere nebeneinanderstehende Eigenschaftswörter die Lebendigkeit erhöhen:

Hinaus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Hains.

Auch können sie durch den Kontrast anmuthig wirken:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich im Staube?

Zusammenstellungen, wie: duftig bunt, hastig regsam (Heine), unbegreiflich hold geben dem Ausdruck Anschaulichkeit und Innigkeit; doch erkälten sie ebenso, wenn sie gezwungen und gesucht sind z. B. drohend mächt'ge Kunde, in frevelnd magischem Vertrauen, heimlich käßchenhaft begierlich (Faust,

zweiter Theil). Eine allzugroße Häufung der Adjectiva thut der Klarheit des Styles und des Bildes Eintrag, um so mehr, wenn Synonyma zusammengestellt sind. So ist folgende Stelle von Anastasius Grün fehlerhaft und schwülstig, indem in ihr das Subject, das Meer, von acht Adjectiven fast erdrückt wird:

Unermesslich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsschwer,
Liegst du vor mir ausgebreitet,
Alles, heil'ges, ew'ges Meer!

Durch solche Häufung von Eigenschaftswörtern, die oft an und für sich gesucht, oft unnöthigerweise in den Superlativ gesetzt sind, zeichnet sich der Styl des zweiten Theils von Goethe's Faust vorzugsweise aus. Da der Dichter das schlagende Beiwort nicht fand, so suchte er die fehlende Qualität durch die Quantität zu ersetzen:

Fort, ihr edlen frohen Gäste
Zu dem seeisch (!) heitern Feste
Blinkend, wo die Zitterwellen
Ufernezend leise schwellen!

Du droben ewig-Unveraltete,
Dreiamig=dreigestaltete,
Du Brustweiternde, im Tiefften=sinnige,
Du ruhig scheinende, gewaltsam innige!

Verbräunt Gestein, bemobert, widrig,
Spizböggig, schnörkelhaftest, niedrig —

Der Superlativ: schnörkelhaftest paßt für all' diese Adjectivbildungen und Häufungen im zweiten Theile des Faust, die ebensoviele Marotten eines altersschwachen Styles sind. Der Superlativ dient in der Dichtung selten dazu, den Positiv zu verstärken; in der Regel giebt er einen steifen, kanzleiartigen Anstrich und erinnert an submissiv und devotest. Der zweite Theil des „Faust“ wimmelt von Superlativen, die bald unnöthig abschwächen, bald unnöthig hinausschrauben. Solche Wendungen, wie „der grauenvollsten unsrer Höllen,“

Zerrt unnütze ste Gespinnste
 Lange sie an Licht und Luft,
 Hoffnung herrlicher Gewinnste
 Schleppt sie schneidend zu der Gruft.

und viele hundert andere sind von einer frostigen Mattigkeit. Eher vermag der Comparativ den Ausdruck zu verstärken, man denke an Klopstock's:

Und die Stille ward stiller —

nur nicht, wenn er mit jener maßlosen Verschwendung angewendet wird, mit der ihn Schiller in einer höchst prosaisch gebauten und logisch nüchternen Periode seiner „Künstler“ fast in jeden Vers streut. Hier bildet er eine eigene Art des grammatischen Schwulstes:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergnügt,
 Je höhere, schönere Ordnungen der Geist
 In einem Zauberbund durchflieget,
 In einem schwelgenden Genuß umkreist,
 Je weiter sich Gedanken und Gefühle,
 Dem üppigeren Harmonieenspiele,
 Dem reichern Strom der Schönheit aufgethan,
 Je schönere Glieder aus dem Welkenplan,
 Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
 Sieht er die hohen Formen dann vollenden,
 Je schönere Räthsel treten aus der Nacht,
 Je reicher wird die Welt, die er umschlieſet,
 Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
 Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
 Je höher streben seine Triebe,
 Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
 So führt ihn in verborgnem Lauf
 Durch immer reinere Formen, reinere Töne
 Durch immer höhere Höhe und immer schönere Schöne,
 Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goethe'schen Superlative oder diese Schiller'schen Comparative unerträglich sind.

Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter,

Verba zu wählen, welche nicht zu abstract verklingen, sondern sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darstellen, indem der deutsche Sprachschatz an ihnen außerordentlich reich ist. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöischen Anstrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von August Kopisch: „Die Heinzelmännchen“ oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht“:

Das drängt und stößt, das rauscht und klappert,
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt,
Ein wahres Herenelement!

Die größere Anschaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subject, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen sinnlichen Zustand oder eine sinnliche Thätigkeit zuschreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem sinnlichen Subject ein geistiger Zustand oder eine geistige Thätigkeit zugeschrieben wird:

Im Winde beb't das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Disteln nickten. (Sallet.)
Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergeb'nen Mühen. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Frische und Neuheit, wenn es die Bestimmung, statt sie als ein todes Vorwort vor das regierte Substantivum zu setzen, in sich hineinnimmt. Statt zu sagen: „des Sturmes Gesang tönt durch die glühende Wüste, ist es kräftiger, mit Lenau zu sagen:

Des Sturmes Gesang durchtönt die glühende Wüste¹⁾.

¹⁾ Sallet im „Prometheus“ sagt: die Flamme mußte sie durchrasen, Gottes Odem sollte sie durchleuchten. Ähnlich sagt Jordan in den „Nibelungen“: der Deutsche durchdauert die Stürme. Ebenso Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert

Man vergleiche in demselben Gedicht: Glauben, Wissen, Handeln:

Flug mir an's Herz, das ihm entgegendrang.

Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wiese

Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.

Erwacht und Gottes süßen Namen singt

Und aus der Brust zu ihn hinüberdringt —

Wo der Sturm, ein trunkenen Sängers Gottes, dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutschen Zeitwortes, mit den verschiedensten Bestimmungswörtern zusammenzuwachsen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wort-Varietäten zu ziehen. Ueber die Zusammensetzung des Participiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir schon oben bei den adjectivischen Bestimmungen gesprochen.

Was schließlich die Partikeln betrifft, so kommt ihnen in der dichterischen Rede nur ein sehr bescheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logische Zusammenhang, den sie bezeichnen, und der sich in der Prosa gern so klar wie möglich geltend macht, muß in der Poesie mehr herausgeföhlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doctrinäre Verbindungswörter, wie daher, also, mithin, folglich, dennoch, insofern, insoweit, dagegen, weil, überhaupt u. s. f. müssen aus der Poesie gänzlich verbannt werden. Zeitbestimmungen mit als, nachdem auszudrücken, ist ebenfalls schwerfällig und undichterisch. Dergleichen Wendungen finden sich häufig in Hermann Lingg's „Völkerwanderung“:

(Chamisso), das Schattenbild zerflittert (Dingelstedt), mit um: umzischt von der Meerfluth (Freiligrath); umflort von eittem Glas (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel); der Strahl umspielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingslieblein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufschwirrt der Wasservögel Schaar (Gottschall); mit über: Verderben überflammt den Port (Gottschall); mit empor: emporgeschnörkelt (Jordan) u. s. f. Unglückliche Bildungen dieser Art finden sich in Lindner's „Brutus und Collatinus“ z. B.: damit ich dran verjamme!

Nachdem er taglang sie zu schaun gemieden
Und endlich als er sie geheilt gewußt u. s. f.

Wenn der Poet ein „je“ gebraucht, so muß er es vermeiden, ein gewissenhaftes „desto“ darauf folgen zu lassen, lieber „je“ wiederholen, nur nicht in dem störenden Uebermaß, wie es die oben angeführte Stelle aus Schiller's Künstlern zeigt. Die einfachste Partikel: „und“ ist wegen der Unscheinbarkeit und Leichtigkeit der Verbindung für den Dichter die günstigste, sodaß man ihre häufige Wiederholung unter dem Namen: Polysyndeton zu den Figuren gerechnet hat. In der That machen alle guten Dichter von dieser Figur einen häufigen Gebrauch:

Und es waltet und siebet und brauset und zischt. Schiller.

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen,
Und wehret dem Knaben
Und regt ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. s. f. Schiller.

Durch das Polysyndeton wird eine größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes erreicht, die aber dann in's Schleppende verfällt, wenn die einzelnen verbundenen Satzglieder zu weit gedehnt sind. Durch das Weglassen des „Und“ an Stellen, wo es die Prosa setzen müßte, eine Figur, die man Assyndeton genannt hat, gewinnt die Rede größere Kürze und Energie:

Wandle, strebe, dulde, schweige. Zedliß.

Er ruste mit lechzender Stimme: Mich dürstet,
Rust's, trank, dürstete! hebte! ward bleicher!

Blutete, ruste

Klopstock.

Kochend wie aus Ofen's Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfeiler stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,

Thiere wimmern
 Unter Trümmern,
 Alles rennet, rettet, flüchtet,
 Taghell ist die Nacht gelichtet. Schiller.

Störend und im höchsten Grade abschwächend wirken die kleineren Verbindungswörter nun, ja, wohl u. a., wo sie ohne innere Nöthigung zur Ausfüllung des Metrums gebraucht werden, am störendsten, wenn sie in die Thesis oder an das Ende der Verszeile gesetzt sind oder gar den Reim bilden helfen. Ueberhaupt schließt die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, welche der dichterische Ausdruck erstrebt, alle Wörter aus, welche nur eine syntaktische Bedeutung haben oder in der Prosa einen kunstvoll verschlungenen Periodenbau aufbauen helfen. Die dichterische Syntax ist kühn, naturwüchsig, kurz, haßt große Perioden und weitschweifige Verbindungen, liebt die Sprünge, die Lücken, läßt zu Ergänzungen Raum und kann daher die vermittelnden Partikeln ebensowenig brauchen, wie die unnöthigerweise ausfüllenden Wörter.

Zweiter Abschnitt.

Bilder und Figuren.

Wie das Kunstwerk überhaupt in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegt: so strebt auch der dichterische Ausdruck diese Mitte darzustellen, indem er sowohl das Geistige versinnlicht, als auch das Sinnliche vergeistigt. Dies geschieht durch das Bild, welches daher kein müßiger Schmuck der Rede, sondern eine innere Nothwendigkeit des dichterischen Schaffens ist. Das Bild ist nur die Abbeviatur dessen, was die Dichtung im Ganzen und Großen ist. Die ganze Sprache ist, auch in ihren abstrakten Wendungen, ein Schatz abgeblaster Bilder, die ihre ursprüngliche sinnliche Bedeutung so verloren haben, daß man bei ihrem Gebrauch sich nicht mehr derselben erinnert, z. B. begreifen, entfalten. Ein feiner Kenner der Sprachwissenschaften, der Franzose Rivarol, behauptet mit Recht die Berechtigung des bildlichen Ausdruckes auch für die Prosa.

Er giebt die Scheidung zwischen der Einbildungskraft und dem Urtheil nicht zu und erweist durch das Beispiel aller Sprachen, daß das Bild der natürlichste Ausdruck des menschlichen Geistes ist, der selbst in den nüchternsten Zeiten dahin zurückkehrt: auch die Abstraktionen sind Bilder, deren Ursprung man vergessen hat. Man darf die früheren Philosophen nicht nachahmen, wenn sie in ihrer einseitigen mathematischen Bildung dieser Kraft des Ausdrucks nicht mächtig waren: *cet heureux pouvoir des mots, qui sillonne si profondement l'attention des hommes, en ébranlant leur imagination.* Sobald der Mensch sich mehr nach innen wendet und immer neue Welten des geistigen Lebens entdeckt, überträgt er unwillkürlich die Bezeichnungen der realen Welt auf die Gegenstände jenes idealen Reiches. Derselbe Instinkt, der die Sprache in ihrem Entwicklungsgange bestimmt, bestimmt auch den Dichter in seinem begeisterten Schaffen. Er sucht nicht nach Bildern; sie strömen ihm zu, ebenso wie Vers und Reim ihn tragen, ihn inspiriren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht bloß in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis in's Einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einzelne zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht bloß alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerplückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rhetorisches Herbarium gelegt. Ueber dieser Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaliger's Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Benzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haarspaltende Scholasticismus, der selbst die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in seinem

Register führt, über der mikroskopischen Feinheit der Unterschiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt¹⁾. Später ist diese Lehre von den Tropen und Figuren eher vernachlässigt worden und auf einige Gemeinplätze beschränkt, die bei der Tageskritik in Cours blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet sind, nicht den genügenden Raum gewähren²⁾.

Man unterscheidet zunächst Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den ersteren alle jene Wendungen versteht, in denen das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom Gewöhnlichen abweichenden Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch scheint uns diese Erklärung des Unterschiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die Nichts ist, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Uebertragung vorkommt. Wir verstehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantasie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeistigt,

1) Scaliger (*Poetics liber III. cap. XXIX. u. seqde.*) zählt, nachdem er sich gerühmt, der erste zu sein, der die Figuren in bestimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: *significatio, demonstratio, sermocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio* und so mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; *Joannes Bengius* in seinen: *de figuris libri duo 1594* ist ebenso unerschöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geschmack und Beschränkung verfährt *Marcus Ramblér* in: *Elocutionis rhetoricae libri duo (1598)*.

2) Eine solche Reform ist neuerdings versucht worden von *Guethe*: Ueber die wirklichen und scheinbaren Fehler der bildlichen Darstellung überhaupt und der Metapher insbesondere (1844); sie enthält manches Beherzigenswerthe, obgleich sie sich ebenfalls auf zu feine Distinctionen einläßt und in ihren Rechtfertigungsgründen des scheinbar Verfehlten zu weit geht.

das Geistige versinnlicht, eine Erscheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen schon *οχημα* genannt) die Belebung des Ausdruckes für die Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters; die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichthum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Centrum der Welt ist, sieht er Alles, auch das scheinbar Entlegenste in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die todte Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemata der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassificirt, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht bloß in jenem Zuge, welcher das *tertium comparationis* bildet, sondern auch in anderen Zügen, ihm in welche mit keinem Zusammenhang stehen.

Die Vergleichenngen, welche Cicero *lumina orationis*, die Lichter der Rede, nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen. Die vergleichende Thätigkeit des Verstandes, welche die den Gegenständen gemeinsamen Bestimmungen erfafst und den einen durch den andern erhellt, bedarf indeß gerade jener Schärfe und Präcision, welche dem freien Spiel der dichterischen Phantasie bei ihren Gleichnissen entbehrlich ist. Denn wenn auch die dichterische Vergleichung ein helleres und lebhafteres Licht auf den Gegenstand fallen läßt, so hat doch das Bild in ihr seinen selbstständigen Reiz, und gerade dadurch unterscheidet sie sich von den anderen bildlichen Wendungen. Das *tertium comparationis* ist hier nicht bloß ein Punkt der Vergleichung, sondern auch ein Punkt der Verknüpfung für zwei Anschauungen, wodurch es dem Dichter möglich gemacht wird, den Kreis seiner Schilderung zu erweitern und jenes freieren Schwunges der Phantasie zu genießen, der Nahes und Fernes verknüpft. Sieht nicht die epische Vergleichung dem Sängler der Ilias ein anmuthiges Recht, das von den blutigen Bildern der Schlacht ermüdete Auge auf irgend einem stilleren idyllischen Bilde ausruhen zu lassen, das uns eine Scene aus dem Thierleben oder aus dem Lebenskreise des Landmannes in heiterem, landschaftlichem Rahmen entrollt? Und verweilt Homer nicht bei dieser idyllischen Schilderung mit dem ausruhenden Behagen eines Koffetummlers, der sein entschirrtes Gespann, matt vom Kampfe, auf fröhlicher Weide grasen läßt? Nicht zur Verschönerung des Ausdruckes, sondern zur Bereicherung der Anschauungen dient die Vergleichung.

Hieraus geht schon hervor, daß dies verweilende Bild vorzugsweise der verweilenden Dichtgattung, dem Epos, angemessen ist, und wieder vorzugsweise dem antiken Epos, weil die Vergleichung als das plastische Bild dem plastischen Style des Alterthums entspricht. Sa man könnte das antike Epos, besonders die Ilias, mit dem Schilde des Achilleus selbst vergleichen, da sich, wie um diesen die heiteren Reliefs des Bildners, um dasselbe ein Kranz plastischer

Vergleichungen hinzieht. Auch das neuere Epos folgt in Bezug auf beglückliche Ausmalung dem antiken Muster:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
 Sie noch einmal in's Aug', die schnellverschwindende, faßt,
 Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
 Schweben siehet ihr Bild, wohin er die Blicke nur wendet,
 Gilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
 So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
 Sanft sich vorbei und schien dem Pfad in's Getreide zu folgen.

Goethe, Hermann und Dorothea.

Diese Vergleichung giebt uns zugleich ein schlagendes Beispiel von der selbstständigen Ausmalung des Bildes. Hermann sieht Dorothea einen Weg in's Getreide verfolgen — das ist das unmittelbare Bild, das uns der Dichter vorführt. In dem Bilde der Vergleichung dagegen, das sich daran knüpft, haben wir sogar eine ganz verschiedene Scenerie, dunkle Gebüsch, Felswände; es ist, selbst was den eigentlichen Vergleichungspunkt betrifft, in einer erweiternden Weise ausgeführt; kurz, es ist wie ein zweites Bild an das erste geheftet. Das ist das Wesen der echten, epischen Vergleichung. So vergleicht Homer das Blut, das dem Menelaos über die Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich nicht damit, den Vergleichungspunkt der Farbe hinzustellen, er giebt ein vollkommenes, mit vielen einzelnen Zügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen „aus Mäonien oder Karien“ Elfenbein mit Purpur färben „zum Gebiß der Pferde;“ wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen, verwahrt für einen König als Schmuck dem Rosß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhme. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigenthümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen weiten, Vieles zugleich schauenden Weltblick hervorgerufen wird?

Die Bilder aus dem Thierreiche liegen einer naiven Weltanschauung am nächsten. Sie glaubt die Vorzüge ihrer kämpfenden Helden zu erheben, wenn sie dieselben mit den Vorzügen der Kory-

phäen der Thierwelt vergleicht. In der That repräsentirt jedes Thier eine Eigenschaft in einem so hervorragenden Grade, daß die Fabel es wagen kann, das Thier für diese Eigenschaft zu setzen. Firdusi sagt sehr naiv:

Kein Mensch ist er, dem Elephanten
Vergleich' ich diesen niemals Uebermannen.

Ähnliche Vergleiche finden sich in dem Lustspiel: „Mrichakati“ des indischen Dichters Sudraka:

Ich klage nicht um das verlorne Gut,
Doch tief betrübt mich, muß ich dir gestehn,
Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichthum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die muthwillig
Des Elephanten breite Stirne flieh'n,
Wenn eingetrocknet darauf der Thau erstarrte,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir.

„Sie läuft fort, wie ein Pfauhuhn im Sommer mit vollgefedertem Schweife, während mein Herr sie verfolgt, wie ein junger Hund, der den Vogel durch das Dickicht jagt.“

„Wie eine Schlange dem König der Vögel, so entschlüpfest du mir; du fliehst, wie der weibliche Kranich, der auffährt beim Schalle des Donners; du läuffst wie das Schakalweibchen, das von Hunden verfolgt wird.“

Der indische Dramatiker vergleicht den Mond mit einem Elephantenzahn:

Aus seiner hohen Wohnung
Erhebt er sich und eilt dem Untergang
Entgegen, durch das dichte Dunkel hin;
In schlanker Form, so wie der feine Zahn
Des Elephanten über dunkler Welle,
In die der Herr der Wälder sich versenkt,
Wenn er sich badet. Mrichakati.

Homer vergleicht den Achilleus mit einem Löwen u. s. f. Auch neuere Dichter, welche wieder den echt epischen Styl pflegen, lieben derartige Vergleichen aus dem Thierreich, namentlich Wilhelm Jordan in den „Nibelungen,“ ein Dichter, der durch eine reiche

Naturanschauung unterstützt wird, wo es die epische Detailmalerei aus den Naturreichen gilt, z. B.:

Wie wenn der Hummer den braunen Harnisch,
Den ausgewachsenen, im Sommer wechselt
Und nun sanftlich gelbzt vom noch weichen Leibe
Die Scheide sich schält in muschligen Schilden:
So sanken auf die Seite vom unversehrten
Leibe des Schläfers, schlaglos durchschnitten
Die eisernen Schalen der schönen Schultern.

Im Uebrigen aber entnimmt er seine Vergleichen dem ganzen Kulturleben seiner Zeit, ein nachahmenswerthes Muster für die Epiker aller Zeiten, welche in den Vergleichen noch ein Mittel finden können, das Kulturgemälde, das zu entrollen ihre Aufgabe ist, zu vervollständigen. Da es indeß der Charakter der epischen Vergleichung mit sich bringt, daß sie sowohl die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Object der Handlung ablenkt, als auch einen größeren Raum für ihre selbstständige Entfaltung in Anspruch nimmt: so ist gerade hier dem Dichter die größte Sparsamkeit in Bezug auf ihre Anwendung anzurathen, indem eine Häufung so ausgeführter Vergleichen das Epos schleppend machen und das Interesse des Lesers verwirren würde. In dieser künstlerischen Dekonomie ist Goethe im „Hermann und Dorothea“ mit preiswürdigem Beispiele vorgegangen.

Im Gegensatz hierzu finden sich Vergleichen mehr lyrischer Art gehäuft bei den orientalischen und spanischen Dichtern bis zu verwirrender und blendender Pracht. Die reiche Phantasie erfreut sich an ihrem eigenen kaleidoskopischen Spiel und triumphirt, indem sie einen Stein nach dem andern an ihren blinkenden Schmuck reiht und dabei alle erdenklichen Kombinationen durchläuft. Hierzu kommt, daß die orientalische Weltanschauung, in gährender Natursymbolik befangen, das Subject durch eine Fülle von Prädicaten der Erkenntniß näher zu bringen sucht und eine Menge von Vergleichen wie Kerzen vor dem einen Bilde ansteckt, die indeß mehr blenden als erleuchten. Man vergleiche nur den „Firdusi“, das „Hohe Lied“ und selbst die Dramen Calderon's. Wenngleich die hebräische Poesie

im Ganzen in ihren Vergleichen kürzer und schlagender ist, als das griechische und römische Epos: so finden sich doch auch in ihr Stellen, in denen das vergleichende Bild Nebenbestimmungen ausführt, die durchaus selbstständig sind und nicht dazu dienen, die Ähnlichkeit mit dem verglichenen Bilde zu vervollständigen. So wenn es im Hohen Liede heißt: „Dein Haus ist wie der Thurm David's mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwei Brüste sind zwei junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen.“

Wenn die epische Vergleichung die Anschaulichkeit erhöht: so sucht die lyrische mehr auf die Stimmung zu wirken. Sie erreicht dies, indem das tertium comparationis bei ihr mehr innerlicher, als äußerlicher Art ist, mehr der Empfindung, als der Anschauung einleuchtend. Am vortrefflichsten sind Vergleichen, in denen sich Beides vereinigt:

Der Buchenwald ist herbstlich schon geröthet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das Bächlein zieht und rieselt kaum zu hören
Das Thal hinab, und seine Wellen gleiten,
Wie durch das Sterbgemach die Freunde schreiten,
Den letzten Traum des Lebens nicht zu stören. L e n a u.

In diesen schönen Vergleichen ist nicht nur das tertium comparationis durch seine sinnliche Wahrheit einleuchtend, sondern die Bilder hauchen selbst jene melancholische Stimmung aus, welche die Einheit des ganzen Gedichtes ist. Das Dichtergemüth, das in eine bestimmte Situation versenkt ist, wird von selbst zu Vergleichen greifen, welche aus ihr hervorgehn und z. B. das Naturbild mit der Stimmung der Seele verknüpfen. So singt Meißner „am Meere“:

Raum daß ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüth,
Wie durch die stumme See
Ein weißes Segel zieht.

In den Vergleichen Ossian's herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemüthsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Thierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder giebt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elephanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüth, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der Thau des Morgens auf dem Reihügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht“ — so liegt hier das *tertium comparationis* in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjectiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes. Verständig, ohne lyrischen Anhauch, sind in Walter Scott's Naturschilderungen die seltenen Vergleiche und Bilder. So sagt er in „the antiquary“ bei Schilderung eines Sonnenuntergangs, daß sich die aufgethürmten Wolken von allen Seiten um sie drängten, wie die Unfälle und Mißgeschicke um ein sinkendes Reich und einen fallenden Fürsten.

Im Drama sind ausgeführte Vergleiche ein offener Fehler, weil sie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegel's, daß ein Gemüth, das sich ihnen hingiebt, sich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der bestimmten Leidenschaft und Situation steht, scheint uns gesucht. Shakespeare ist zwar reich an Vergleichen; aber diese Vergleiche sind eigentlich nur aufgeblätkerte Metaphern! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, selbst in den Zuständen der Reflexion, läßt sich der große Dramatiker auf jene epische Vergleichungsweise ein, welche im Ausmalen der Nebenbestimmungen schwelgt. Jeder Zug ist zugleich eine schlagende Beziehung, und dadurch ist das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöst.

2. Die Metapher.

Die Metapher ist eine concentrirte Vergleichung, bei welcher statt des Gegenstandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige gesetzt wird, mit dem die Vergleichung Statt findet — eine kühne Metamorphose der Phantasie¹⁾. Auf der Metapher beruht vorzugsweise Anmuth, Kraft und Glanz der Rede²⁾; wie sie selbst im gewöhnlichen Leben, in der Redeweise des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenschaft in Anwendung kommt, so strömt sie einer reichen Phantasie auch im reichen Maße zu, ohne Zwang und Gewaltthätigkeit. Sie ist das dichterische Bild *κατ' ἐξοχήν*, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bilder muß zu den Metaphern gerechnet werden. Wir haben oben gesehen, wie die Sprache selbst reich ist an incarnirten Metaphern, die ihre sinnliche Blüthe bereits gegen ihre geistige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjectiva und Verba von metaphorischer Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprachentwicklung selbst beweist zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichterischen Ausdruckes, sondern eine innere Nothwendigkeit desselben ist. Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören wahrlich nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und gestickten Schmuckes, sondern als der nothwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Aus-

1) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus suprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

2) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, tum ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat. Quint. VIII. 6. 4.

druckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich bloß durch diesen äußerlichen Zierrath von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Errathen des Rebus und des Räthsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminirten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Räthsel errathen müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der Stirne trüge! Eine innere Nothigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im Großen, ist die Metapher im Kleinen. Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Nothwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichtproceß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metaphernjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm Alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnenängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metapherflora in üppigster Blüthe steht. Aber abgesehen davon, daß sich auch bei jenen großen Poeten Metaphern finden, die im streng plastischen und epischen Styl durch die Vergleichung und Personifikation ersetzt werden können, wird jede Dichtung, in welcher Empfindung und besonders der Gedanken vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in seiner metapherreichsten Dichtung, dem Faust,

bewiesen! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der sich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetischen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens sich ohne metaphorischen Schmuck mit großer Innigkeit aussprechen kann, so ist dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beschränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn sie nur erwähnt werden, mit feierlicher Nührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland singen¹⁾); aber schon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, beziehungsreichere Wendungen. Natürlich sprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maß und Tact, ohne Ueberladung; denn ein sinnloses Aufeinanderhäufen derselben kann den künstlerischen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falschen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft: so werden wir hierüber im nächsten Kapitel sprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß sich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zusammenfassen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern sind schöpferisch, und sie bereichern den Sprachschatz. In äußerlicher Hinsicht belebt die Metapher den Ausdruck; sie dient zur Verstärkung besonders an Stellen des Affectes und der Leidenschaft, welche selbst eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft sich das Gemüth in eine Vorstellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder sein Hinundherschwancken zwischen verschiedenen Vorstellungen prägt sich in diesem Wechsel der Bilder aus. Dann giebt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem Neuheit, indem die geniale Phantastie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch

1) Man vergleiche z. B.

Te, dulcis coniux, te solo in litore secum

Te veniente die, te decedente canebat.

Virg. Georg V. 465.

Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque

Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos.

Aen. X. 781.

wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes giebt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das bloß für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugniß der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerlei des Wißes erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Amuthigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Konsequenz jener uns angeborenen Freude an aufgefundenen Aehnlichkeiten und Vergleichen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen,“ die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes giebt.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die mit einander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird, z. B. „die Schärfe meines Schwertes frist das Hirn des Löwen und trinkt dunkles Blut des Mächtigen.“ „Parturiunt montes.“ Horaz. „Die Woge bäumt sich am Gestade.“ Ossian. Doch ist dies nicht immer der Fall. So singt Heine:

Die blauen Veilchen der Neugelein,
Die rothen Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom vollblühenden Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.

Sommernachts Traum.

Ich trage das Schwert auf der Schulter, schlafend in seiner
bläthrothen Scheide.

Mrichakati, Akt I.

Vongfellow nennt die Blumen:

Kinder im Wald verirrt und bedeckt mit Blättern im Schlummer.

Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lusthauch. Dffian.

Hör', es splintern die Säulen
Ewig grüner Paläste. Goethe, Faust.

Der Sonnenbogen wölbt
Sich auf dem Gießbach noch mit Himmelsfarben,
Und dieser Silbermasse wallende Säule,
Die jäh und senkrecht von der Klippe stürzt,
Wirft ihre Finten schäumenden Lichts dahin.
Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht. Fingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.
Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Wellen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. bei Calderon:

Keimend aus der Erde Grüften
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Buntgefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Schon der indische Dramatiker Sudraka sagt:

Des Aethers Kotosaugen schließen sich! Mrichakati.

Ähnliche Spielereien mehr metaphysischer Art finden sich bei Paracelsus: „Jeder Stern am Himmel ist ein geistiges Gewächs, dem ein Kraut bei uns auf der Erde entspricht, und zieht durch seine

Kraft das ihm entsprechende Kraut auf der Erde an und jedes Kraut ist daher ein irdischer Stern und wächst über sich dem Himmel zu.“

Die Zinnen, die mit Wolken üppig buhlen.

Shakesp., Troil. und Cressida.

C' est la cendre des morts qui créa la patrie.

Lamartine.

Là, de saules pensifs qui pleurent sur la rive.

Victor Hugo, feuilles d'automne.

Die ganze Welt als „Blumenkelch“ stellen oft die Orientalen dar:

Gott schuf das Rosenbeet des Weltenalls mit Prangen

Und hat's im Blumenkelch des Raumes aufgehangen.

Hervor aus diesem Blumenbeete glühten

An jedem Zweige and're Blum' und Blüthen. Dschami.

Victor Hugo nennt die Morgenröthe ein „himmlisches Auge,“ welches am Horizont sein Augenlid mit den Goldringen öffnet.

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affecte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese Metapher ist die einfachste und concentrirteste Personifikation. Ueberreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sängere der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesaias läßt die Wüste, die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe herbeirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluthen. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschrafen; die Berge sahen dich und zitterten.“ Hierher gehören Wendungen, wie der fundus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

Das sterbende Feuer erlosch! Ossian, Karrickthura.

Ich sah'

Auf den blaugeschlängelten Altha herab

Von seinem wandernden Rebel. Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
 Wie sie schnell vorüberfliegen,
 Und die Klippen, die sich bücken,
 Und die langen Felsennasen,
 Wie sie schnarchen, wie sie blasen! Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.
 Goethe, Faust.

Und zitternd flieht des Tages letzter Strahl
 Der Nacht schon aus dem Wege — Lenau.

Scheu floh der Pfad die ungeweihten Tritte,
 Entschlüssend in des Dickichts wirre Nacht. Lenau.

Wo das Erdbeben schlummert
 Auf feurigem Pfühl. Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
 Die Tannen schauern in der Felsenkluft. Meißner.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affect, die Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms, die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.
 Ossian, Temora.

La tombe, cette racine des autels. Victor Hugo.

Num ward der Winter unsres Mißvergnügens
 Glorreicher Sommer durch die Sonne York.
 Shakespeare, Richard III.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
 Zu oft noch, eh' die Knospe sich erschließt,
 Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
 Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.
 Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Idale hat sich zum grauen kalten
 Landregen entfärbt. Jean Paul, Titan.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Hausen schleppt, jagt in einem
Hui der Wind des Zufalls zusammen. Schiller, Fiesco.

Dir selbst hast du die größte Günst erzeugt.
Jetzt schimmerst du in segenvollem Licht,
Der du vorhin in blutroth düstern Schein
Ein Schreckensmond an diesem Himmel hingst.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

Im großen, ungeheuren Oceane
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschließen?
So wirst du nie zur Perl' zusammenschließen,
Wie dich auch Bluthen schütteln und Orkane.

Hebbel.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das
andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht,
eröffnet sie freiere Perspektiven. Da es ihr indeß an Anschaulichkeit
gebracht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten fühlt und oft so lieblos richtet. Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß. Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf
andere geistige Kreise übertragen. Häufiger Gebrauch dieser Bilder
giebt der poetischen Diction etwas Verschwommenes, da jeder Halt
für die Anschauung fehlt. Dieser Gebrauch ist eine Eigenthümlichkeit
des Klopstock'schen Styls, welche von Mendelssohn gerühmt wird, in
der That aber wesentlich dazu beiträgt, der Darstellung des Messias-
dichters eine ungesunde Ueberschwänglichkeit zu geben, z. B. in der
Ode „die höhern Stufen“:

Dieser Unsterblichen Leib gleich heiteren Dürften, aus denen
Sanfter Schimmer sich goß, ähnlich dem Blick
Deß, der Wahres erforscht oder, Erfindung, sich
Deiner seligen Stunde freut.

Auf den ersten Anblick scheint hier Sinnliches mit Sinnlichem,

sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personificirt M o e r i k e die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht an's Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Zhr Auge sieht die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er fühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch; lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,
Und müßt dich, es zu sagen;
Du eilst so sehr und läufst so sehr
Als müßttest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm', und trinke Trost!

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personificirten Erscheinung nicht bloß menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg, „der schwarze Tod“:

Erzitter, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest,
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.

der „Schimmer“ mit dem „Blick“ verglichen; doch ist dies nur Täuschung. Es sind Gestalten aus dem Geisterreich, denen hier Thaten aus dem Reich des Geistes zur Seite gestellt werden. Das tertium comparationis ist geistiger Art und verliert sich ganz in's Form- und Anschauungslose.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüth am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personificirt das todte Meuble, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation legen wir also abstracten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen. Da es den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit giebt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die metaphorische, die allegorische und die mythologische.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein. Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie“ genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der brüllende Sturm, der schweigende Strahl der Sonne (Dsslan), die Erde dürstet nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem

Ich komme von Aegyptenland
 In rothen Nebelschleiern,
 Am Nilusstrand im gelben Sand
 Entfog ich Gift dem Wüstenbrand
 Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personifikation verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkung behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Aeußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat. Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Anders verhält es sich mit folgender Stelle Shakespeare's, wo die beigegebene Aeußerlichkeit kein „Attribut“ ist, sondern nur ein integrierender Bestandtheil der weit ausgeführten Metapher:

Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
 Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
 Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
 Die Krumen sind vergang'ne Großthat, aufgezehrt
 So schleunig als vollbracht, so bald vergessen
 Als ausgeführt.

Shakespeare ist überhaupt unerschöpflich in Personifikationen der Zeit. In derselben Rede des Ulysses vergleicht er sie einem Wirth nach heutiger Mode, der lau dem Gast die Hand drückt, wenn er scheidet, doch ausgestreckten Arms, als wollt' er fliegen, den umschlingt, welcher eintritt.

Jene Hilfsmittel der bildenden Kunst hat aber die Poesie nicht nöthig, da sie auf andern Wegen Gestalt und Bedeutung gleich setzen kann. Die Allegorie, die zu solchen äußerlichen Attributen greift,

wird daher in der Poesie immer nüchtern und ärmlich erscheinen, während sie bei den bildenden und zeichnenden Künsten der Deutlichkeit wegen unerlässlich ist. Die Allegorie des Horaz in seiner Ode an die „Fortuna zu Antium“ ist von dieser leblosen Art:

Dir bahnt den Weg die harte Nothwendigkeit,
Geschärfte Keil' und Nägel in eh'rner Hand,
Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Der Maler darf die Hoffnung mit einem Schiffsanker darstellen oder mit einer Lilie in der Hand, der Dichter niemals! Die Allegorie muß klar sein, in einem durchsichtigen Palaste wohnen, wie ein sinnerreicher Poet sagt, und vor Allem der Gestalt keine todte und ruhende, sondern eine lebensvolle und bewegte Bedeutung beilegen. Die Furcht, die Hoffnung, die Sorge male der Dichter durch ihre Wirkungen, und ihr persönliches Bild deute er durch einen bezeichnenden Zug an. So sagt Victor Hugo sehr schön von seiner Seele:

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
Trouve la rêverie au premier arbre assise
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Die Träumerei wird hier durch einen einzigen, echt dichterischen Zug in anschaulicher Weise personificirt. So führt Goethe im zweiten Theil des „Faust“ den Mangel, die Schuld, die Sorge, die Noth als „vier graue Weiber“ ein. Mangel, Schuld und Noth finden die Thüre verschlossen, weil ein Reicher drinnen wohnt. Die Sorge aber spricht:

Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
Die Sorge, sie schleicht sich durch's Schlüffeloch ein!

Das ist geistreich und anschaulich zugleich, ebenso glücklich wie jene „atrox cura“ des Horaz, die sich hinter den Reiter auf das Pferd setzt. Auch in der Rede, welche die Sorge an „Faust“ richtet, herrscht dichterische Lebendigkeit vor, da sie sich durch ihre Wirkungen malt:

Wen ich einmal nur besitze,
 Dem ist alle Welt nichts nütze;
 Ew'ges Düst're steigt herunter,
 Sonne geht nicht auf noch unter.
 Bei vollkomm'nen äußern Sinnen
 Wohnen Finsternisse drinnen,
 Und er weiß von allen Schätzen
 Sich nicht in Besitz zu setzen.
 Glück und Unglück wird zur Grille,
 Er verhungert in der Fülle.
 Sei es Wonne, sei es Plage,
 Schiebt er's zu dem andern Tage,
 Ist der Zukunft nur gewärtig,
 Und so wird er niemals fertig.

Ebenso glücklich ist in jenem Maskenscherz am Hofe des Kaisers „die Furcht“ dargestellt:

Dunst'ge Jackeln, Kampen, Lichter
 Dämmern durch's verworrne Fest,
 Zwischen diese Truggesichter
 Bannt mich ach! die Kette fest!

Fort, ihr lächerlichen Lacher!
 Euer Grinsen giebt Verdacht!
 Alle meine Widersacher
 Drängen mich in dieser Nacht u. s. f.

Vortrefflich malt auch der Dichter Fontanes allegorisch „die Faulheit,“ die Fr. Schlegel in der Lucinde als eine göttliche feiert:

Ici, la rêveuse Paresse
 S' assied les yeux demi-fermés,
 Et sous sa main qui me caresse
 Une langueur enchanteresse
 Tient mes sens vaincus et charmés.

Dennoch wird durch die Ueberladung mit selbst glücklichen Allegorien, wie sie in Goethe's späteren Werken herrscht, die Phantasie ermüdet! Sie vergißt nicht, daß sie die Gestalt niemals selbstständig festhalten darf, sondern immer nach dem Schatten des darüber schwebenden Begriffes greifen muß. Denn halt' ich die Gestalt fest, mach'

ich aus der Furcht einen Furchtsamen, so erscheint die Darstellung augenblicklich als Karrikatur! Verfehlt aber ist's, mit Goethe im zweiten Theile des Faust, die Gestalt bald als wirklichen, individuellen Menschen, bald mit einer allegorischen Bezeichnung figuriren zu lassen; sodasß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst bedeuten soll! Das gehört in die Herenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Hereneinmaleins vorzudeklamiren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorien freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner *vita nuova* in die „Theologie“ verhimmelte! Nicht viel glücklicher war Milton in seinen Allegorien z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordan's „Demirgos“ herrscht zum Theil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Verwirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim“ macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die mythologische Personifikation, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher Bild und Bedeutung sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentirt wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiöschöpferisch; Homer und Hesiod schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat Schiller in den „Göttern Griechenlands“ zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Dreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hülse,
Tantal's Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilse,
Philomela's Schmerz aus diesem Hain.

Jener Bach empfing Demeter's Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach! umsonst den schönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, besonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So ist der Erdgeist im „Faust,“ so sind die Geister in Byron's Manfred keine Allegorien, sondern personifizierte Natur- und Gedankenmächte. So hat Hermann Lingg in seinen „neuen Gedichten“ Niobe als die „Völkermutter“ personifiziert und die Gestalt der griechischen Sage zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung vertieft. Shelley personifiziert den Geist der Natur:

Geist der Natur! Du Leben
Endloser Myriaden rings im All;
Du Seele jener mächt'gen Sphären,
Die wandellos den Himmelspfad durchziehn;
Geist jenes kleinsten Wesens,
Das in dem Sonnenstäubchen
Des Frühlings lebt und wohnt: —
Der Mensch gleich Allem, was da hilflos weht,
Erfüllt bewusstlos deinen Willen.

Eine niedliche, wie aus Elfenbein geschnitzte Personifikation ist die „Königin Mab“ des Mercurio.

Auch die hebräische Poesie giebt ihrem persönlichen Gott eine Fülle persönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen“ nennt, muß die Aesthetik in unser Bild einreihen. Die Psalmen und Propheten sind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerscheinungen als Thaten des persönlichen Gottes dargestellt werden:

Da bebte die Erde,
Die erschütterte Erde,
Es wankten die Flüße der Berge,
Sie erzitterten seinem Zorn.

Er schnaubete Dampf empor,
Verzehrende Gluth
Entströmte seinem Mund in der Wetter Schlag.

Er neigte die Himmel
Und fuhr herab,
Und Dunkel war
Unter seinen Füßen.

Er schwebete auf Cherubim!

Er flog einher

Auf Fittigen des Sturmes u. s. f.

(17ter Psalm nach Stolberg.)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel ist das Bild, das die Erscheinung über das Maaß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verstärken. Die Neigung zum Hyperbolischen ist der menschlichen Natur angeboren; es liegt ebenso vielen gewöhnlichen Höflichkeitsformen zu Grunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenschaft, jedem von seinem Gegenstand durchdrungenen Gemüth stets zu Gebote steht. Die Hyperbel setzt allerdings eine Versündigung gegen die sinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künstlerischen Schönheit ist; aber mit der erregten Seele wachsen auch die Dimensionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsspiegel der Begeisterung und der Leidenschaft zeigt Jedem, der hineinsieht, dasselbe Bild. Diese subjective Wahrheit hat in der Poesie dasselbe Recht, wie die objective. Je heftiger die Leidenschaft, desto grandioser werden ihre Hyperbeln.

Wir unterscheiden zunächst die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantastie selbst an das Uebermaaß der Erscheinung und stellt dies ohne jeden Zusatz als selbstverständlich hin. Diese Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientalischen Religionen, besonders der Indischen,

welche durch diese Uebertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzustellen glaubten. Hierher gehören jene hyperbolischen Zahlen der indischen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbiß zur Welt kommen; Ansumao unterzieht sich 32000 Jahre lang der strengsten Bûßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weise rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Bogen
Der Meers von Tschin wirft einen Pfeil sein Bogen.
Das Krokodil im tiefsten Wasserschlunde,
Der Panther stirbt vom Hauch aus seinem Munde.

Firdusi.

Ihn ergözte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels. Ossian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Karos Heer,
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher. Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indeß in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern bedingungsweise hinstellt. Auch die Reflexionshyperbel findet sich häufig in der orientalischen Poesie. So heißt es im indischen Drama: *Mrichakati* von einem losgelassenen Elephanten: „Er zeigte sich nach *Ujayin* hineinlaufend, Alles mit seinen Füßen und Zähnen und dem Rüssel vernichtend, als wenn die Stadt ein großes Becken voll *Lotosblumen* gewesen wäre.“ Und an einer andern Stelle des uralten Drama's heißt es:

Ich glaube wirklich,
Es löst das ganze Firmament sich auf;
Von *Inbras* heißen Donnerkeil zerschmolzen,
Fällt es in unerhöpften Strömen nieder.

Mrichakati V.

Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei Shakespeare. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantastirt die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Julien's Augen
In ihren Kreisen unterdeß zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlig? Würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Wird' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlig so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldbigt.

Diese Hyperbeln, zu denen Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Zusätze geben können, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholasticismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Uebermaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen Hyperbeln aus, in denen ein „wenn“ und „eh“ das übertriebene Bild erläutert. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schönsten Waffen unterliegt.

Wenn Zeit gealtert und sich selbst vergaß.

Shakespeare, Troilus und Cressida. III. 2.

Mortimer in der „Maria Stuart“ sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserfluth
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte Nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massinger's „Herzog von Mailand“ sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Aug' erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und rings ein neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstenthronen, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitteleid'ge Schaaren,
Der Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäv' ein Indien dafür —
Don Carlos.

Ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen
Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn
des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider
das Hyänengezücht in das Treffen zu führen! Räuber.

Aus allen diesen Beispielen ersehen wir sowohl, daß die Reflexions-
Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenschaft, der Liebe,
des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß sie stets ein
stilles Bewußtsein der Uebertreibung beibehält, indem sie dieselbe in

die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunsches kleidet.

Naive Hyperbeln sind bei den neuen Dichtern seltener; doch kommen sie u. a. häufig bei den neuen Kraftdramatikern vor, deren Originalität nicht vor Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten zurückbebt. Hier ist der ganze dramatische Styl mit ihnen getränkt. So legt Grabe oft in ein einziges Wort eine grandiose Hyperbel:

Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt.

Herzog von Gothland.

Hebbel schildert in der „Judith“ die Schönheit der Heldin:

Holofernes. Was für eine Art Weib!

Der Hauptmann. Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlornes.

Hebbel's Helden und Heldinnen gewinnen einen übermenschlichen, überkräftigen Zug durch die ihren Reden bis zur Unlösbarkeit eingeschmolzene Hyperbolik. Es wird bei ihm nicht bloß die Diktion, sondern auch der dramatische Charakter durch die Hyperbel bestimmt. So phantastirt Holofernes: „Den Holofernes tödten, auslöschen den Bliß, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken u. s. f.“ Die großen Charaktere Hebbel's erhalten dadurch etwas renommissisch Aufschneidendes. Graf Bertram in der „Julia“ wiederum vertritt den Weltschmerz, der in Hyperbeln der Verwufung schwelgt und eine Analyse, zu welcher der Raum dieses Werkes nicht ausreicht, würde leicht ergeben, wie die visionären Reden der Brunhild auf ihrem Zaubereiland, und Egel's Phantasieen von einem kometarischen Weltritt nichts anderes sind als hyperbolische Allegorien.

Der pathetische Styl ist an Hyperbeln reicher, als der plastische, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher, als das Epos! Am häufigsten finden wir sie bei allen orientalischen Poeten, bei den begeisterten Sängern der Bibel, bei Calderon, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, und, wie schon erwähnt, bei unsern Kraftdramatikern von Lenz und Klingler bis Hebbel. Goethe ist arm daran, da der plastische Styl der Schönheit diese gewaltsame Expan-

sion des Bildes nicht verträgt. Darum sind auch die antiken Schriftsteller und Dichter mit Hyperbeln sparsam, und der römische Dichter, bei welchem sie sich am häufigsten finden, Lucan, gehört nicht zu den glänzendsten Vertretern seiner Literatur. Ebenso wie dem Erhabenen wird die Hyperbel auch dem Komischen unentbehrlich sein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit schlägt in's Komische um, wenn das vergrößerte sinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperbolische überwiegt und unglückliche Hyperbeln sich mit glücklichen vermischen, wird daher schwülstig erscheinen müssen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komische mit einem Beispiele und mit einer Lehre bereichern. Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beispiele komischer Hyperbeln:

„Er machte schon Komplimente mit der Brust
seiner Mutter, eh' er sog.“ Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günstigen Recension einem knirschenden Wehrwolfe vorhalten: — sofort steht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir. Titan.

Donne sagt in seinen „Satiren“ von einem eingebildeten großen Linguisten:

D hätte einen Dragoman wie euch
Das Schicksal einst nach Babel hingefendet:
Kein Zweifel ist's, es stand der Thurm vollendet.

Der jämmerliche Kerl, dessen Kopf bei Sonnenuntergang niedriger hängt
als seine Hacken. Mrichakati II.

Dein Kopf steht so wackelig auf dünnen Schultern, daß ein verliebtes
Milchmädchen ihn herunterseusen kann.

Shakespeare: Maß für Maß.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbstständigen Tropen gestempelt,

um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Aehnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen sie zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur grammatischen Figur erbläst. Sie kann daher niemals die Eigenthümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter, Redner und Historiker und ist zum Theile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lese Schiller,“ statt „Schiller's Werke,“ oder: „Napoleon gewann die Schlacht,“ statt „sein Heer oder seine Soldaten,“ oder „den Beistand des Himmels anrufen“ statt „den Beistand Gottes“ hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten Metonymie den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, Synekdoche dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Theil oder einen Theil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstractum für das Concretum oder das Concretum für das Abstractum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der Beziehungen gewährt, beruht nicht bloß auf der größeren Anschaulichkeit; denn sonst würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abstractum für das Concretum setzen; sondern sie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantasie hervor, welche, indem sie zwei Bestimmungen für einander setzt, beide zugleich schaut und dadurch sowohl den

Gedanken, als auch das Bild bereichert. Wenn ich die Wirkung für die Ursache setze und z. B. sage: Schatten um ein Landhaus pflanzen, für Bäume, so sieht meine Phantasie in den Schatten zugleich die Bäume mit, die sie verbreiten. Sag' ich „tausend Säbel“ für „tausend Soldaten,“ so seh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren sinnlichen Halt. Wenn ich mit Lamartine in „la chûte d'un ange“ von der reizenden Daidha sage: le doux philtre animé qui dort là sous mes pieds, so ist dies ebenfalls mehr eine Metonymie als eine Metapher. Der Anblick eines schönen Mädchens übt dieselbe Wirkung aus, wie ein Liebestrank; bei gleichen Wirkungen ist eine Ursache für die andere gesetzt; es ist eine Nähe der Beziehungen. Die erhöhte Wärme der Ideen-Association, welche durch die Vertauschung der Beziehungen hervorgeht, giebt diesem Tropus sein dichterisches Recht.

Da indeß die Beziehungen unter den Dingen so zahlreich sind, daß sie sich nicht classificiren lassen, so ist auch die Klassifikation dieser bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klassen bilden:

1) Die eigentliche Metonymie, welche sinnliche Beziehungen vertauscht, indem sie für einen Gegenstand den anderen setzt, der durch ihn, neben ihm, in ihm, vor ihm u. s. f. existirt. Pindar spricht in der neunten nemäischen Ode von der kühnen Rede beim Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird, Schiller sagt:

Aus der Ströme blavem Spiegel

Lacht der unbewölkte Zeus —

Ghe das dritte Morgenroth scheint,

Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint.

Zeus ist hier für Himmel, Morgenroth für Tag gebraucht.

2) Die Synekdoche als Vertauschung logischer und grammatischer Beziehungen, wobei die oben angeführten Bestimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjectivum in ein Substantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken.

Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im alterthümlichen Saale,
Sah König Rudolph's heilige Nacht
Beim festlichen Krönungsmahle.

Schiller.

In des Waldes Geheimniß entflieht mir auf einmal die Landschaft.

Schiller.

In Lamartine's „la chute d'un ange“ sagt der Häuptling des wilden Stammes, nachdem er die Kinder Cedars und Daidhas gefunden, ohne zu wissen, wer die Eltern sind, zu den Müttern, die sie stillen wollen:

Laissez vos maîtres seuls décider de leur sort,
Et s'ils doivent mourir, n'allez pas la mort.

La mort steht hier für die Sterbenden, die Todgeweihten, das Abstractum für das Concretum.

Das Setzen des Abstractums für das Concretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürer Nord
Schreitet gespenstisch!

Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Uebergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Lizenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch meine Sonnen lohten,
Sie wecken späte Rosen nur.

Meißner.

Les vélours diaprés.

Lamartine, la chute d'un ange.

Täuschende Schimmer

Winken dir immer.

Matthisson.

Weibrauch wagt nur leise Hauche.

Sallet.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen.

Platen.

Im Osten starb der große Chan

Auf Indien's Zimmetinseln,

Starb Negerfürst und Muselman.

Ringg.

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke krystallisirt. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die Bilder gehören der Phantasie an; die Figuren dem Gemüth oder Verstand. Die alten Rhetoriker sind unerschöpflich in der Aufstellung und Definition von Figuren, indem sie jede Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem stolz klingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunst von besonderer Wichtigkeit sind:

1) Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödien z. B. Klinger's das ganze Pathos der Leidenschaft naturwüchsig ersetzen sollte! Höchst frostig ertönt in den modern-antiken Schauspielen das: ihr Götter! bei'm Zeus! u. s. f., weil uns diese Ausrufungen an eine ganz andere Weltanschauung gemahnen. Shakespeare ist in seinen pathetischen Scenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Ausschrei der inneren Leidenschaft, des inneren Kampfes sind:

Lear.

Peß, Rache, Tod, Vernichtung!

Was feurig? was Gemüth? Ha Gloster, Gloster!

und später:

Beh' mir, mein Herz, mein schwellend Herz, hinunter!

2) Die Frage, als Ausbruch des Affectes:

Ich frage, giebt es einen Gott? Was — dürfen
In seiner Schöpfung Könige so hausen?

Schiller.

3) Die Anrede, Apostrophe, in welcher der Reim und erste
Ansatz zur dichterischen Personifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!

Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerlust!
O Lerchensang auf grünen Feldern,
Wie sehn nach euch sich meine Brust!

Prug.

O Meer im Abendstrahl,
An deiner stillen Fluth
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut.

Meißner.

4) Die Wiederholung, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die Anaphora, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die Epistrophe, die Wiederholung der Worte am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden¹⁾.

Die Anaphora darf nicht zu häufig sein, sonst wirkt sie komisch, z. B.:

Sa ich bin's, du Unglücksel'ge,
Sa ich bin's, den du genannt!
Bin's, den alle Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.

Grillparzer.

¹⁾ Anaphora, Epistrophe, Symptoke, Epanalepsis, Ep-anodos u. s. f.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schiller'schen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.

Der Etikette bange Scheidewand

Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.

Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung

Glänzt in mir auf. Don Carlos.

Ich habe Niemand — Niemand —

Auf dieser großen weiten Erde Niemand!

Soweit das Scepter meines Vaters reicht,

Soweit die Schifffahrt uns're Flaggen sendet

Ist keine Stelle, keine, keine, wo

Ich meiner Thränen mich entlasten darf,

Als diese. Don Carlos.

Ueberhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Styl gerade in solcher Emphase des Gemüthes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epistropfen wimmelt.

5) Die Steigerung (Klimax), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Effect durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die correcte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das schwächere Bild hinter das stärkere gesetzt werde, sondern daß die Seele auf einer logisch angestuftten Leiter in die Höhe steige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen

Heiß' von den Zinnen jenes Thurms mich springen,

Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,

Und kette mich an wilde Bären fest;

Birg bei der Nacht mich in ein Todtenhaus

Voll rasselnder Gebeine, Moderknochen,

Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,

Heiß' in ein frischgemachtes Grab mich gehn,

Und in das Leichentuch des Todten hüllen.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht

Dem Dämon, der euch sinnlos wüthend treibt!

Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!

Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
 Den Schauplay werden eures Wechselsmords.
 Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
 Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
 Leib gegen Leib, wie das theban'sche Paar,
 Rückt auf einander an, und muthvoll ringend
 Umsanget euch mit eherner Umarmung!
 Leben um Leben tauschend siege Jeder,
 Den Dolch einbohrend in des andern Brust,
 Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
 Die Flamme selbst, des Feuers rothe Säule,
 Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
 Sich zweigespalten von einander theile,
 Ein schauernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.

Schiller, Braut von Messina.

6) Der Gegensatz (Antithese), eine Redefigur, welche Bestimmungen, die sich logisch gegenüberstehn, auch in den entsprechenden Satzgliedern gegenüberstellt. So erfreut bei dieser Figur zunächst das Redeschema durch seinen Parallelismus, dann aber auch der vollständige Ausdruck des Gedankens. Solche entgegengesetzte Bestimmungen nämlich ergänzen sich mit Nothwendigkeit, da sie unter die höhere Einheit eines und desselben Begriffes fallen; man kann den Begriff „gut“ nicht denken, ohne daß auch „bö“ gleichzeitig, wenn auch nur in dämmernden Umrissen, über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Gerade das klare Aussprechen des entgegengesetzten, aber nothwendig ergänzenden Begriffes, wie es in der „Antithese“ geschieht, giebt dem Ausdruck Fülle und Schärfe, dem Verstande und der Phantasie Befriedigung. Die Antithese ist nicht bloß logisch, indem sie Begriffsbestimmungen gegenüberstellt; sie gehört ebenso gut der Sprache der Leidenschaft an, indem sie contrastirende Bilder entgegensezt. Metaphorische Antithesen finden sich oft bei Shakespeare:

Einstimmig preist man neugebornen Land,
 Ward er auch aus vergang'nem nur geformt,
 Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
 Weit mehr als Gold, ein wenig überhäubt.

Troilus und Cressida.

Die Antithese ist eine schlagende Form für die Sentenz. Darum sind sentenzenreiche Schriftsteller und Dichter, wie Seneca und Schiller, sehr reich an ihnen; aber auch scharfe, analytische Denker, wie Lessing, Boerne, Feuerbach sind glücklich in ihren Antithesen.

Die einfache Antithese stellt nur zwei Bestimmungen gegenüber; die zusammengesetzte mehrere. Zwei einfache Antithesen enthält der Vers Schiller's:

In das wilde Fest der Freuden
Mischten sie den Wehgesang,
Klagend um das eig'ne Leiden
In des Reiches Untergang.

eine zusammengesetzte dagegen die bekannte Sentenz im „Wallenstein“:

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.

Die zusammengesetzte Antithese erfordert eine symmetrische Anordnung der entgegengesetzten Bestimmungen, so daß der Gedanke wie ein elektrischer Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig gepaarter, polarer Bestimmungen hindurchzuckt. Auf dieser Symmetrie beruht die Eleganz, Präcision und schlagende Schärfe des Styles.

Es ist noch nicht hinlänglich beachtet worden, wie der Styl Schiller's aus lauter Antithesen zusammengeschichtet ist. Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisirende Wirkung seiner Sprache. Es bleibt bewundernswerth, daß die stereotype Anwendung einer und derselben Redefigur keine größere Ermüdung hervorruft und den Fluß der Begeisterung nicht öfter in's Stocken bringt. Gerade wie Cuvier aus dem aufgefundenen Knochen eines vorfluthlichen Thieres den ganzen Organismus desselben nach der Nothwendigkeit des Naturgesetzes aufzubauen verstand: so kann der Aesthetiker aus einer einzelnen äußerlichen Figur die lehrreichsten Schlüsse auf den Charakter des Dichters selbst, auf seine ganze geistige Bedeu-

tung machen. Ein Dichter, der in Antithesen dichtet, wird ebenso glänzend, wie scharf, ebenso feurig, wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken; er wird immer reflektirend ihre gegenseitigen Beziehungen in's Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens, als ein Poet der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer, als epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker, als Liederschöpfer sein. So können wir aus der kleinen Antithese heraus uns das ganze, großartige und unruhige Gedankenpathos unseres größten Dramatikers construiren.

Daß aber die thatsächliche Voraussetzung richtig ist, das beweist jeder Blick in Schiller's Dramen und Gedichte. Schlagen wir sie auf, wo wir wollen — wir stoßen überall auf Antithesen z. B.

„Doch dieser große Menschenkenner sinke
Vor Scham dahin, daß seine graue Weisheit
Der Scharfsinn eines Jünglings überlistet.
Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.
Sein schöner Lebenslauf war Liebe — Liebe
Für mich sein großer schöner Tod. Mein war er,
Als Sie mit seiner Achtung groß gethan,
Als seine scherzende Beredsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte.
Ihn zu beherrschen wähten Sie — und waren
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Pläne u. s. f.

Der ganze dramatische Styl Schiller's ist mit Antithesen, die bald leiser angedeutet, bald kräftiger ausgeführt sind, getränkt. Auch Friedrich der Große liebte, nach Bielefeld, die Vergleichen und die Antithesen vorzugsweise.

Der antithetische Gang liegt auch jener Figur des dramatischen Dialogs, der sogenannten „Stichometrie“ zu Grunde, der schlagenden Rede und Gegenrede in aufeinanderfolgenden Verszeilen. Sie findet sich bei den antiken Tragikern und ist von Schiller mit Vorliebe adoptirt worden z. B.

Hermione.

Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur Du verständig und ich wär' es nicht?

Andromache.

Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.

Hermione.

Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!

Andromache.

Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!

Hermione.

Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.

Andromache.

O traure lieber schweigend, wenn Dich Kypriis flog.

Hermione.

Wie? gilt den Frau'n nicht Lieben als das Höchste stets?

Andromache.

Ja. —

Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!

Hermione.

Nicht mit Barbarenstitten wohnt man hier im Land.

Andromache.

Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!

Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.

Junger Mann, Ihr seid zu rasch

In so gefährlich dornenvoller Sache.

Mortimer.

Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.

Ich seh' die Neze, die uns rings umgeben.

Mortimer.

Ich fühle Muth, sie alle zu durchreißen.

Leicester.

Tollfährtheit, Raserei ist dieser Muth.

Mortimer.

Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

Leicester.

Euch küßtet's wohl, wie Babington zu enden?

Mortimer.

Euch nicht, des Norfolk Großmuth nachzuahmen.

Leicester.

Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.

Er hat's bewiesen, daß er's würdig war.

Leicester.

Wenn wir verderben, reißen wir sie nach.

Mortimer.

Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.

Schiller, Maria Stuart.

7) Das Paradoxon, eine Redefigur, die scheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zusammenkettet. Der Reiz dieser Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerspruch hingestellt wird, und der stillen Freude, daß man den Schlüssel zu seiner Lösung in Händen hat.

Das Paradoxon ist entweder bloß logisch z. B.

Quid velit et possit rerum concordia discors?

Horaz.

Évitez de Bernis la stérile abondance.

Friedrich der Große.

Du übersinnlich sinnlicher Freier.

Goethe, Faust.

Regular confusion.

Addison, Cato.

Mit höh'rer Lust sieht auf des Lemn's Fluth,

Wenn Thal und Hügel schon in Dämm'ring sinken,

Der hohen Eiswelt reine Purpurgluth

Mein Aug' aus dunkler Klarheit niederblinten.

Matthisson.

Wo du, heiliger Mond, mit furchtbar lieben Schatten das Grab
meiner Minna umgiebst.

Goethe, Stella.

Fluchwerthes Geschick, unsel'ge Seligkeit. Paul Heyse.

oder es ist metaphorisch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,

Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf.

Dingelstedt.

Die Vorliebe für das Zusammenfassen unverträglicher Bestimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine scheinbare ist, schafft den paradoxen Styl, der sich auch auf die Composition größerer Kunstwerke bezieht. So ist Hebbel paradox im Entwurf seiner Dramen und in ihrer Charakteristik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker ist.

8) Die Ironie ist diejenige Redefigur, welche das Gegentheil von dem sagt, was sie meint¹⁾. Der Widerspruch besteht hier nicht zwischen den einzelnen, nebeneinander gestellten Gedankenbestimmungen, wie im Paradoxon, sondern zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie ist die Heuchelei des Geistes, der das Nichtige vernichtet, indem er's preist, und das Hohe erhebt, indem er es herabsetzt. Ihre Stimmung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung die Phantasie erfreut. In dieser einfachen Form war die Ironie schon den alten Klassikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Hebriones, der, von seinem Stein getroffen, vom Wagenstz herabschießt:

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
 Uebt er die Kunst einmal in des Meers fischreichen Gewässern;
 Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Aultern,
 Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
 Sowie jetzt im Gesilb' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
 Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.

Homer, Ilias 16, 744—50 (Voss).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis,
 Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
 Una dolo divum si foemina victa duorum est.

Aen. 4.

Und bei Terenz heißt es im „Eunuchen“:

Heus, bene vir, curasti probe.

1) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Fronte von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosa-backige Physikistin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstüben, mit einer scheetigen Hals-Schürze, in einem rothen Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbroch'nen Puzsächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn sich auf die Gehirnschale heraussetzt und da sonnet), so dachte sie, Wetber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopse an der Tafel servirt — anlangend den Sächer, so gab sie vor, sie komme von einem Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Sächerstäbe, als Tischler ohne Maßstab auf die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf.“ Jean Paul, Titan.

Chor.

Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?

Publicum.

O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!

Chor.

Wie antisophokleisch er's behandelt hat!

Publicum.

Anachronismen eingestreut zu tausenden!

Chor.

So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.

Platen, Romantischer Oedipus.

Hierher gehört auch die Vitotes, die ironische Verkleinerung.

So sagt Mercutio:

Romeo!

Was? Grillen! Toller! Leidenschaft! Verliebter!

Erscheine du, gestaltet wie ein Seufzer,

Sprich nur ein Reimchen, so genügt mir's schon,

Ein Ach nur jamm're, paare Lieb' und Triebe u. s. f.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Princip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon an einer andern Stelle erwähnt. Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakolouthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen, Errathenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9) die Onomatopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen Odyssee:

Hurtig mit Donnergewolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethe's Faust enthält einige schöne onomatopöische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesensichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splintern die Säulen
Ewig grüner Paläste
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!

Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig.

Jordan, Nibelungen.

Diese Figur artet, ähnlich wie die Tonmalereien der Musik, leicht in eine Künstelei und Spielerei aus und kann daher nur selten in Anwendung gebracht werden.

Dritter Abschnitt.

Ueber den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes.

Die meisten Rhetoriker, auch die englischen, ein Home, Priestley und Hugo Blair nicht ausgenommen, haben das Bild zu sehr als eine eingelegte Zierde der Rede betrachtet, nicht als einen organischen Theil der Dichtung, nicht in seinem tieferen Zusammenhange mit dem Genius des Dichters und seines Jahrhunderts. Aus dieser äußerlichen Betrachtungsweise hat sich ein langes Register von Regeln ergeben, das von Pedanten nachgebetet, von einer schulmeisterlichen Kritik auf die Erscheinungen der Gegenwart angewendet wird, wobei ganz unbeachtet bleibt, daß dasselbe Verfahren den Flügelsaub von den Schwingen der größten Genien aller Zeiten abstreifen würde! Doch die moderne Literatur ist einmal der Sündenbock für die kritischen Exercitien jener schwachen Köpfe, die durch Arroganz, anscheinende Sicherheit der Behauptungen und eine dem oberflächlichen Verstande der Menge schmeichelnde Verständigkeit ersetzen, was ihnen an Phantasie, Geschmack und tieferer ästhetischer Bildung fehlt.

Der bildliche Ausdruck ist die organische Eigenthümlichkeit einiger großen Dichtergenien, z. B. eines Shakespeare, Calderon, Jean Paul, ganz abgesehen von den orientalischen Poeten, von Dichtern der Neuzeit, wie Lenau, Grün u. A. Schon diese Thatsache wird uns gegen den Vorwurf einer Ueberladung mit Bildern vorsichtig machen müssen, ein Vorwurf, der aus jener oberflächlichen Theorie hervorgeht, nach welcher die Bilder in einer so äußerlichen Weise der Dichtung angehängt werden, wie sich die Wilden metallene Zierrathen an Ohren, Nasen anhängen oder sich den Leib mit bunten Farben tätowiren. Ein phantasiearmer Dichter oder Kritiker, dem nur selten die Günst der Musen ein Bildchen schenkt, mag sich besinnen, an welcher Stelle er es wohl am vortheilhaftesten anbringt¹⁾; aber große Dichter, die gewohnt sind in Bildern zu

1) In Bezug hierauf sagt Pope sehr gut:

One simile, that solitary shines
In the dry desert of a thousand lines.

Imitations of Horace II. 1.

denken, wobei der dichterische Gedanke keineswegs an Schärfe und Klarheit verliert, können nicht als Zierrath und Schmuck vertheilen, was aus dem unerschöpften Born ihres Genius mit innerer Nothwendigkeit hervorquillt. Deshalb wird auch der strenge Maßstab nüchternen Korrektheit sich nicht mit Erfolg an eine Ausdrucksweise anlegen lassen, dessen eingeborene Bildlichkeit allen Bewegungen und Flügen der dichterischen Gestaltungskraft folgen muß! Oder sollte man ein Recht haben, es an Shakespeare zu tadeln, wenn in der Sprache der Leidenschaft seine Bilder oft in sonst unerlaubten Katachresen zusammenschmelzen, wenn eine düst're Rembrandt'sche Beleuchtung den Bildern zwar die plastische Klarheit und Bestimmtheit nimmt, aber sie wunderbar in das Stimmungselement des Charakters und der Situation versetzt? Sollte man es tadeln, wenn er, nach objectiver Wahrheit strebend, albernen Charakteren alberne, bombastischen, wie z. B. dem Laertes im Hamlet, bombastische in den Mund legt? Man wird für den Geschmack der Gegenwart allerdings die Grenzen schärfer ziehen müssen, als sie Shakespeare gezogen; man wird hier nicht nur die einzelnen Dichtgattungen, sondern selbst den Unterschied des realistischen und idealistischen Styles berücksichtigen müssen; aber man wird bei der Beurtheilung jenes großen Genius nicht seine einzelnen Bilder nach Art der engherzigen, englischen Kritiker, besonders eines Home, zerfasern dürfen, ohne gegen höhere Gesichtspunkte ungerecht zu werden. Noch weniger darf man freilich vergessen, daß die Bildlichkeit des Styles nicht bloß dem Genius Shakespeare's, sondern auch seiner ganzen Zeit angehörte, daß seine Zeitgenossen Beaumont und Fletcher, Massinger u. A. sich derselben bildlichen Ausdrucksweise, wenn auch minder großartig und charakteristisch, bedienten, daß ebenso Calderon sich in jenen mehr blendenden, als schlagenden Metaphern bewegte, welche die ganze spanische Poesie vom Orient geerbt, und die ein geistiger Niederschlag der maurischen Eroberung blieben. Und wie weit die orientalische Bildlichkeit selbst davon entfernt ist, äußerlicher Zierrath der Dichtung zu sein; wie sie im Gegentheil die organische Blüthe der religiösen Weltanschauung des Orients ist und mit dem ganzen Volksgeiste auf's

verhältnisse zusammen, aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, sodaß der Ueberschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen, menschengewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntniß, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwicklung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergiebt. Wir sind indeß weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Styles sei. Der einfache Lyriker, der plastische Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es giebt dichterische Talente, welche die Klarheit der Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebensogut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den entsprechenden Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent müssen wir aus dem Receptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausziehen, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntniß vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im Uebrigen muß diese Menge von Recepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die sinnliche Anschaulichkeit des Bildes, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemüthes nicht passen, und denen man die schönsten Vergleichen D'ssian's als fehlerhaft opfern

Innigste zusammenhängt: das ist allzubekannt, als daß man es den einseitigen Kritikern vorzuhalten brauchte, die mit ihrem aufdringlichen Verstand alle Zeitalter und Dichtergenien Hofmeistern. Die Folge einer tieferen Einsicht in das Wesen des bildlichen Ausdruckes wird dann auch mit Nothwendigkeit eine größere Liberalität bei der Beurtheilung der Dichtungen der Neuzeit zur Folge haben. Denn auch die Neuzeit hat Dichter von reicher Phantasie aufzuweisen, die zu den talentvollsten und genialsten gehören, wie z. B. Lenau, und es ist ein schlechter Kunstgriff einer blasierten Kritik, diese Dichter auf Grund ihres Bilderreichthums, wegen dessen sie mit Shakespeare und Calderon in einer Linie stehen, mit Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt. Doch nicht bloß die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Styl. Nicht bloß die Natursymbolik des Orientes, nicht bloß die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farbengluth: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeare's Zeit schwelgte im Bilderreichthum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armuth der französischen Muster die Tragödien eines Addison, Rowe, Congreve u. A. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der brittischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet; die protestantische Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte — dieser erschlossene Reichthum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmuth der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigenthümlichkeit des epischen Styles, gewiß auch mit der Armuth der Kultur:

müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in Bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in Bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1) Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a. Die Unrichtigkeit, ein Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen. Bulwer.

Julian Schmidt, dessen Styl nur selten in's Bildliche übergeht, was bei der Phantasiearmuth dieses Autors sich von selbst erklärt, ist bei diesen seltenen Verirrungen in der Regel sehr unglücklich und verstößt sogar gegen die Richtigkeit, das einfachste Gesetz des bildlichen Ausdruckes. So sagt er in einer Beurtheilung Thackeray's: „Das ist eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten der Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Tone berührt werden.“ Die Saiten werden aber niemals von Tönen berührt, sondern sie schaffen die Töne, wenn sie berührt werden.

b. Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünes, abendrothes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur echancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait.

Victor Hugo, les feuilles d'automne.

Wenn Jean Paul die Natur mit einem Gebirge, einem Sonnenball, einem Abendstern vergleicht, Victor Hugo die Sonne mit der Kuppel einer Moschee: so hat man, ganz abgesehen von dem mehr oder weniger zutreffenden tertium comparationis, das Gefühl der

Unangemessenheit, indem der Horizont der Phantasie dadurch verengert wird, daß man das Ganze mit einem seiner Theile, die Natur mit einzelnen Gestirnen, einen großen Weltkörper mit einem Theile eines menschlichen Bauwerkes vergleicht! In denselben Fehler verfällt Victor Hugo, wenn er am Schlusse des obigen Gedichtes die Natur ein „ungeheures Klavier“ nennt.

c. Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Styl einen frostigen Charakter giebt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar, wie wir oben sahen, ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüth ergreift. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichen, in denen das geistige Bild zu abstract angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.

Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß. Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Aehnlichkeit verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann?
Heut Abend sahst du ihn bei unsrem Fest.
Dann lies im Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Griffel Wonnie schrieb.

Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
 Wie jeglicher dem andern Zierde leihet.
 Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
 Das lies in seinem Aug' am Rand geschrieben,
 Und dieses Freiern ungebund'ner Stand,
 Dies Buch der Liebe braucht nur einen Band.
 Der Fisch lebt in der See und doppelt theuer
 Wird auß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
 Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
 Das gold'ne Lehr' in gold'nen Spangen hält.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie diese breitgeschlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgesehen davon, daß ein eingeschobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verspottet oft selbst diese ungebührlich breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichniß zu Tode heßen“ nennt, ist aber selbst am wenigsten frei davon.

d. Die Geschmacklosigkeit, wenn das Bild an und für sich unziemlich und abstoßend, oder ungereimt und unsinnig (schwülstig, bombastisch) oder zu weit hergeholt ist, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenstände in allen anderen Beziehungen so heterogen sind, daß die Unähnlichkeiten von selbst störend hervortreten. Alle diese Fehler der Bildlichkeit im ernstern Style können ebenso große Vorzüge im komischen sein. Selbst das anscheinend zu weit hergeholt und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann diesen Kommentar ungezwungen im komischen Style finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall ist. An geschmacklosen Bildern sind nicht nur Lohenstein und Hoffmannswaldau, sondern auch Shakespeare und seine Zeitgenossen, die Erstlingswerke Schiller's, die alten und neuen Kraftdramatiker, selbst Anastasius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich ist z. B. folgendes Bild:

When You, great duke, shrunk trembling in Your palace,
 And saw Your wife, the Adriatic, ploughed
 Like a lewd whore, by bolder prows than Yours.

Otway, Venice preserved.

Unziemlich an und für sich und durch die Situation ist folgendes Bild, mit welchem sich *Sachimo* bei der schönen *Imogen* einführt:

Der überfüllte Wille, die Begier,
Satt und doch ungesättigt; dieses Faß,
Voll und doch leet, frist erst das Lamm und lüstert
Dann noch nach den Gedärmen.

Unziemlich, schwülstig, unklar ist das folgende:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge
Selbst die Begier, die Leerheit auszulachen!
Shakespeare, Cymbeline.

Unziemlich ist der Vergleich, den *Diomedes* zwischen *Menelaos* und *Paris* in Bezug auf *Helena* anstellt:

Er, ein schwachmüth'ger Hahnrei, tränke willig
Die Reig' und Hefe abgestand'nen Weins;
Dich Lieberlichen freut's, aus Hurenleib
Dir deinen künst'gen Erben zu erzeugen.
Shakespeare, Troilus und Cressida.

Dasselbe gilt von den folgenden Bildern:

Wie der blüh'nde Mai
Den dürren Furchen nach der Saat verhilft
Zu schwell'nder Fülle, also zeigt ihr Schooß
Sein fleißiges Bemühn und emsig Thun.
Shakespeare, Maß für Maß.

*Son âme bondissait dans son sein, de colère
Comme un fruit qui remue au ventre de sa mère.*
Lamartine, la chute d'un ange.

Unziemlich und ungereimt zugleich das folgende:

„Unglückselige Schwungsucht! uralte Buhlerin! Engel küßten an deinem
Halse den Himmel hinweg und der Tod sprang aus deinem kreisenden Bauche.“
Schiller, Fiesco.

Gelehrte und weit hergeholte Bilder finden sich zahlreich bei *Lohenstein*; doch sind auch *Schiller* und *Goethe*, der Richtung unserer klassischen Literaturepoche gemäß, nicht davon freigeblichen.

Beispiele für die letzte Art der Geschmacklosigkeit sind nicht selten. Man weiß sich oft zunächst nicht Rechenschaft zu geben von dem

unbefriedigenden Eindruck, den ein solches Bild hervorruft, bis man sich davon überzeugt, daß die Unähnlichkeiten der verglichenen Gegenstände so auffallend sind, daß sie sich der Phantasie, der zum Dichter betonten Ähnlichkeit zum Trotz, aufdrängen. Wenn Grün „Gott“ eine „graue, todte Pyramide“ in der einsamen Wüste eines Priesterherzens nennt: so ist die Vergleichung des höchsten geistigen Wesens mit einem leblosen Mauerwerk gewiß störend, wird aber zunächst durch die stimmungsvollen Beiwörter gemildert, und dann durch das geistvolle *tertium comparationis*, indem „Gott“ von diesem Priester nur als eine abstracte, todte „Spitze“ aufgefaßt wird, wie die Pyramidenspitze am Saume der einsamen Wüste auftaucht. Wenn aber Betty Paoli dies Bild für ihre eigene Liebesempfindung benutzt:

So wird fortan in allen künst'gen Tagen
Hoch über allem Schmerz und aller Lust
Dein Bild als ew'ge Pyramide ragen
In der Sahara meiner tiefsten Brust —

so wird es im höchsten Grade geschmacklos. Die Ähnlichkeit, das Monumentale und deshalb Unvergessliche des Bildes im traurig einsamen Herzen, verschwindet gegen die auffallende Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände, indem der Begriff einer Pyramide, eines todten, grauen, steinernen, spitz zulaufenden Bauwerkes, in allen seinen Bestimmungen dem lebensvollen Bilde des Geliebten so heterogen ist, daß der Kontrast in's Komische hinüberspielt.

e. Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Ueberlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden. Die Sterne und Blumen, die Rosen und Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantastereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, aber ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiog-

nomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigenthümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigenthümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verketzung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2) Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck in's Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indeß einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet Statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichthum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon und Shakespeare nicht selten von ihr Gebrauch. Die hebräische Poesie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur starren Eigenheit des Styles geworden, häuft in der Regel zwei oder drei Bilder, schon dieser formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr musikalischer Rhythmus besteht. Ebenso huldigt die indische, persische, arabische und nach ihr die spanische Poesie diesem Luxus der Phantasie, welcher den einen Gedanken gleichsam unter einer Bilderfülle verschüttet.

Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwässern, statt ihn zu verstärken, und in der That macht die spanische Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen schwächlichen Eindruck, denn die Phantasie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der sie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raschen Wechsel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens schildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie so oft
 Sich des Glückes Wirkung ändert,
 Wie das Leben gleicht dem Flor
 Einer Blume, die sich aufzehrt,
 Gift'ger Wurm im eig'nen Schooß,
 Einem Mandelbaum voll Blüten,
 Der, auf seine Schönheit stolz,
 Bei der Mittagwinde Säuseln
 Pracht und Eitelkeit verlor;
 Einem Bau, der schier ein Atlas
 War der Sphärenregion,
 Und im Staub, vom Blitz zerschmettert,
 Ausbläst seinen eitlen Pomp;
 Einer Flamme, die durch's Dunkel
 Strahlt, ein leuchtend Meteor,
 Aber Licht und Schimmer einbüßt
 Bei des Windes leisem Stoß.

Calderon, die große Zenobia nach Gries.

so hat er selbst das naive Bewußtsein von der Wirkung, welche diese Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt seinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich so ermüden?

So bekräftigt Troilus seine Treue zu Cressida durch eine Reihe von Bildern:

So treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
 Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Täuber,
 Dem Centrum Erde, Eisen dem Magnet.
 Dann, nach so viel Vergleichen der Treue,
 Wird, als der Treue höchstes Musterbild,
 „So treu wie Troilus“ den Vers noch krönen
 Und weih'n das Lied.

Doch schiebt er voraus:

Und wenn dem Vers voll Schwür' und schwülst'gen Bildern
Ein Gleichniß fehlt, der oft gebrauchten müde.

Shakespeare nennt diese Häufung der Bilder „big compare.“ Cressida in ihrer Liebeserklärung beginnt, charakteristisch für die Hohlheit und Unwahrheit ihres Gefühles, mit Hyperbeln und parodirt dann die „big compares“ von Troilus:

Sagten sie: so falsch

Wie Luft, wie Wasser, Wind und lock'rer Sand,
Wie Fuchs dem Lamm, wie Wolf dem jungen Kalbe,
Panther dem Reh, Stiefmutter ihrem Sohn,
Ja schließ' es dann und treff' in's Herz der Falschheit:
„So falsch wie Cressida!“

Auch in Victor Hugo's Dichtungen findet sich oft eine solche Häufung der Bilder, welche die Phantasie um so mehr verwirrt, je weniger jedes einzelne die Prüfung verträgt. So heißt es in den Dämmerungsliedern:

O demain, c'est la grande chose,
De quoi demain sera-t-il fait!
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat le tours,
C'est l'arbre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone,
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui, c'en est le velours.
Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume,
Demain, o conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit comme un flambeau.
C'est votre vieille garde au loin penchant la plaine,
Demain c'est Waterloo, demain c'est Saint-Hélène
Demain, c'est le tombeau!

Diese oft sinnverwirrende, die Phantasie gewaltsam hinundherzerrende Häufung von Bildern ist für Victor Hugo's sonst höchst

geniale, gedankenreiche Dichtungen charakteristisch. Nachdem der größere Theil dieser Bilder gleichgültig nebeneinander hingestellt ist, findet in der Regel bei den letzten eine Steigerung oder eine kühne Ausweichung Statt, welche auf eine neue, nicht durchgeführte Skala von Gedanken kräftig hinweist — eine Eigenthümlichkeit, auf welcher die Haupteffecte der glänzenden Victor Hugo'schen Dichtweise beruhen.

Hiermit ist eine andere Häufung von Bildern nicht zu verwechseln, welches keineswegs nur einen Gedanken in blumiger Wiederholung umschreibt, sondern einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet und jede seiner Eigenschaften durch ein neues Bild verherrlicht. Diese Häufung ist prägnanter und nicht so ermüdend, im Gegentheil für eine warme und farbenreiche Schilderung geeignet. Wir erinnern an die Bilder, mit denen der Sänger des Hohen Liedes jede Schönheit seiner gefeierten Braut preist, oder mit denen Lord Byron den schlummernden Don Juan schildert, über den sich seine liebende Haidee neigt. So sagt auch Ossian in seiner Dardhula:

Dein Antlitz glich dem Lichte des Morgens,
 Dein Haar dem Fittig des Raben!
 Deine Seele war so edel und mild,
 Wie die Stunde der sinkenden Sonne!
 Deine Worte glichen dem Lüftchen im Schilf,
 Gleich dem flüsternden Strome von Lora.
 Doch wenn das Tosen der Schlacht sich erhob,
 Warst du wie ein stürmisches Meer.

Unter Katachresen versteht man Verstöße gegen die Einheit des Bildes, indem der Dichter entweder aus einem Bild in den eigentlichen Ausdruck oder aus einem Bild in das andere verfällt; ja man hat sogar die Anhäufung ungleichartiger Bilder, die von einem Gegenstand in einem oder in mehreren zusammenhängenden Sätzen gebraucht werden, für einen solchen Verstoß erklärt: Die Katachresen sind Sünden gegen die Korrektheit des bildlichen Ausdruckes, gegen eine Forderung der Kunst, welche stets höheren Forderungen nachstehen muß. Einer faden und nüchternen Verstandeskritik bieten sie die willkommensten Handhaben, besonders um

sich den Versuchen der Gegenwart gegenüber eine säuberliche Autorität anzueignen. In der That beruhen die meisten Katachresen nur auf einer kühneren Ideenassociation, welcher die erregte Phantasie mit Freuden folgt; sie sind Elisionen der Phantasie, und wie die grammatischen und syntaktischen dem kühneren Style der Dichtung unentbehrlich. Gerade der höhere, bewegte Odenschwung, der Ausdruck einer großen Leidenschaft in der Tragödie, kann durch solche Katachresen eine hinreißende Wirkung erzielen! Oder sollte es ein Zufall sein, daß die großen Dichter aller Zeiten an ihnen so reich sind? Sollten sie nur einer mäkelnden Kritik in die Hände gearbeitet haben? Und waren die Kritiker des humanistischen Zeitalters nicht weiser, als ihre modernen Nachtreter, indem sie die Katachrese nicht zu einem Fehler der tropischen Darstellung, sondern selbst zu einem Tropus machten?

Zunächst ist die Anhäufung ungleichartiger Bilder in Bezug auf einen und denselben Gegenstand nicht für einen Fehler zu halten. Wie arm müßte eine Phantasie sein, welche dem Schiller'schen Schwung in jener oft als unrichtig angeführten Stelle der „Ideale“ nicht folgen könnte:

Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
 O meines Lebens gold'ne Zeit?
 Vergebens, deine Wellen eilen
 Hinab in's Meer der Ewigkeit.
 Erloschen sind die heitern Sonnen,
 Die meiner Jugend Pfad erhellt;
 Die Ideale sind zerronnen,
 Die einst das trunk'ne Herz geschwellt! u. s. f.

Die eigentliche Katachrese, wenn der Dichter aus einem Bild in das andere fällt, ist, wie wir schon gesagt, eine Elision der Phantasie. Sie beruht auf der Auslassung eines Mittelgliedes, ohne dessen verständige Verbindung zwei Bilder ineinander geschmolzen sind. So z. B.:

Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
 Des wüthenden Geschicks ertragen, oder
 Sich waffnend gegen eine See von Plagen
 Durch Widerstand sie enden? Shakespeare, Hamlet.

„Sich gegen einen See von Plagen waffnen“ ist eine Katachrese, welche der Verurtheilung von Seiten der Verstandeskritik anheimfällt. Nur eine ärmliche Phantasie denkt bei „sich waffnen“ an Speer und Pfeil — es ist nur der lebendigere Ausdruck für die Wehr, die man einer überschäumenden See entgegensetzt. Hier könnte man eher den Parallelismus in den beiden Gliedern des bildlichen Gegensatzes vermissen. Eine einfache Katachrese ist z. B.

Der Kugel Saat pfeift!

Doch ist dies kühner, als jede Metonymie oder Synekdoche? Bezieht sich nicht unmittelbar das „Pfeifen“ als zweites Bild auf das Subject zurück und nicht auf das erste Bild, auf die Saat? Darf ich diese Vermischung der Tropen nicht selbst zu den Figuren rechnen? Wie viele abgeblaßte Metaphern hat die Sprache in ihren Adjectiven und Verben, bei deren Gebrauch selbst die Prosa sich fortwährender Katachresen schuldig macht!

Die Grenzen sind also hier bei weitem enger zu stecken, wenn man sich nicht die müßige Freude bereiten will, Regeln aufzustellen, welche durch alle großen Dichter fortwährend übertreten worden sind. Wir möchten zunächst zwischen tropischen Wendungen und ausgeführten Bildern unterscheiden, mögen es nun Gleichnisse oder Allegorien sein. Bei kurz hingeworfenen tropischen Wendungen halten wir die Katachresen für erlaubt und den Dissonanzen in der Musik vergleichbar. Es sind Ausweichungen der Phantasie, die aber bald wieder in die richtige Bahn zurückgelenkt und durch jene kleinen Ausschreitungen, die ebenso viele Kühnheiten sind, angenehm erregt wird. Zu Hülfe kommt hier jener fortdauernde Verwandlungsproceß der Sprache selbst, welche uneigentliche Ausdrücke in eigentliche umschafft, bei denen die ursprüngliche bildliche Bedeutung verblaßt. Der Sprachgebrauch arbeitet von selbst auf diese Vergeistigung des Ausdruckes hin, und es bedarf oft einer gewaltsamen Besinnung der Phantasie, um auf seine ursprüngliche Bildlichkeit zurückzugehen und vielleicht eine durch dieselbe hervorgerufene Katachrese zu entdecken. Dagegen hat das weiter ausgeführte Bild den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes; hier kommt es auf die harmonische

Zusammenstimmung der einzelnen Züge an, und hier würde die Katachrese ein entschiedener Fehler sein, indem sie die Phantasie gewaltsam und andauernd aus einem Bilde herausreißt und den Rahmen des Gemäldes sprengt. So halten wir die Schlußverse in Goethe's „Tasso“ für eine fehlerhafte Katachrese:

O edler Mann, du stehest fest und still,
 Ich schaue nur die sturmbewegte Welle,
 Allein bedenk' und überhebe nicht
 Dich Deiner Kraft! Die mächtige Natur,
 Die diesen Felsen gründete, hat auch
 Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
 Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
 Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
 In dieser Woge spiegelte so schön
 Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
 An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
 Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe —
 Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
 Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
 Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
 Das Schiff an allen Seiten. Verstend reißt
 Der Boden unter meinen Füßen auf.
 Ich fasse Dich mit beiden Armen an.
 So klammert sich der Schiffer endlich noch
 Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Tasso vergleicht sich anfangs mit den sturmbewegten Wellen, und nachdem die Phantasie sich diesem herrlich ausgemalten Bilde mit Wohlgefallen hingegeben, verwandelt sich die Welle plötzlich in den scheiternden Schiffer. Diese Katachrese ist um so empfindlicher, als die andern Elemente des Bildes unverändert bleiben, denn die Phantasie verträgt eher einen kühnen Sprung in einen andern Kreis der Stoffwelt, als eine Metamorphose, während sie in dem Rahmen desselben Bildes verharren muß. Gottfried Kinkel theilt in der zweiten Sammlung seiner „Gedichte“ ein Gedicht: „Ebbe und Fluth“ mit, das ein weitausgeführtes allegorisches Gemälde bildet; er vergleicht Ebbe und Fluth der politischen Bewegung mit der Ebbe und

Fluth des Meeres. Bis in die dritte Strophe ist die Allegorie durchsichtig, dann heißt es:

Die Märzfluth kennst du, den Völkerdrang; kein Wall noch Damm
 bot gegen sie Schutz: —
 Jetzt ist die Ebbe in vollem Gang und Thoren bieten den Thoren
 Trutz.

Sie bauen ihr Haus auf den Dünen empor und dicht an den Rand
 den goldenen Thron,
 Auch lacht manch übermüthiger Thor den still abrinneuden Fluthen
 Hohn.

Wir sind die Korallen auf dürrem Sand, wir sind des Meers ver-
 zweifelnde Brut,

Wir schwachten gefangen in fremdem Land, wir harren der theuren
 belebenden Fluth.

Doch blieben wir stark und vertraun dem Gebot, das die Erde lenkt
 und der Menschen Geist.

Je dürrer die Welt und je größer die Noth, je näher heran schon
 die Rettung kreist.

Glaub' mir, wir stehen schon wieder am Strand und wieder schwillt
 die wogende Fluth,

Bis endlich der ganze Dünenrand still liegt, vom schimmernden
 Spiegel umruht.

Hier vergleicht Kinkel sich und seine Freunde mit den Korallen auf dürrem Sand, die schon an und für sich mit den Erscheinungen von Ebbe und Fluth nichts gemein haben. Durch eine kühne Katachrese steht er aber auf einmal selbst mit den Freunden am Strand, was für die Korallen doch eine unmögliche Lebensäußerung wäre. Solche Katachresen sind die härtesten, z. B.

Du kannst nicht klagen, daß ich dich vergessen,
 Sieh' her in meines Herzens off'ne Wunden —
 So viele Stunden, als ich dich besessen,
 So viele Narben werden drin gefunden. Dingelstedt.

Der Dichter, der auf die off'nen Wunden seines Herzens zeigt und dieselben in einem Augenblick in Narben verwandelt, muthet der Phantasie zuviel zu, die einer solchen Eskamotage nicht folgen kann.

Unmöglich kann man indeß von Katachresen sprechen, wenn viele selbstständige bildliche Appositionen neben dem Hauptwort stehn:

Der Königssthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies u. s. f.

Shakespeare.

oder wenn in einem Relativsätze ein neues Bild angeknüpft wird, da dies einen selbstständigen grammatischen Rahmen hat.

Noch wird die Vermischung des bildlichen und eigentlichen Ausdruckes zu den Katachresen gerechnet. Solche Katachresen sind oft eine leicht zu vermeidende Inkorrektheit. Wenn ich z. B. sage: die Säule des Staates nimmt Abschied, so ist dies eine Katachrese. Sey' ich aber das Bild als Apposition, sag' ich: dieser Held, die Säule des Staates, nimmt Abschied, so ist die Katachrese vermieden. Schon aus diesem einen Beispiel sieht man, daß diese Katachresen meistens nur grammatische Lizenzen sind, welche durch eine kleine Ergänzung der Phantasie gerechtfertigt werden.

3) Wichtiger, als diese Vermischungen der Bilder, scheint uns der Fehler in ihrer Anwendung, der gegen die bestimmten dichterischen Gattungen verstößt. Eine kurze Metapher im Epos, ein ausgeführtes Gleichniß, eine breit ausgesprochene Allegorie im Drama, ein allzu schwunghaftes Bild im Liede, eine triviale Vergleichung in der Ode scheinen uns Verstöße, welche bei häufiger Wiederkehr den ganzen Organismus des Kunstwerkes gefährden. So sind die Bilder in Goethe's Dramen meistens episch ausgeführt und legen mehr als alles Andere für Goethe's vorzugsweise epischen Styl und seine geringere Befähigung für das Drama Zeugniß ab. Man braucht sie nur mit Shakespeare's Metaphern zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Wir haben schon oben das episch ausgeführte Schlußbild aus Tasso angeführt, wir könnten noch mehrere Gleichnisse aus der „Phigeneie“ zum Beleg citiren. Der Dichter kann es nicht unterlassen, Nebenbestimmungen, die episch hemmend sind, und bei denen die dramatisch schlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen, z. B.

Denn wie die Fluth, mit schnellem Strome wachsend,
 Die Felsen überspült, die in dem Sand
 Am Ufer liegen: so bedeckte ganz
 Ein Freudenstrom mein Innerstes.

Wie charakteristisch ist nicht dieser Zusatz, aber wie undramatisch die homerische Vergleichungsweise! Umgekehrt geben Ossian's oft kurze und stimmungsvolle Metaphern seinen epischen Gedichten einen lyrischen Beigeschmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichnissen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache, durch die Wiederkehr derselben Momente, ein ideales Zeitverhältniß über und entbindet, unter diesem Takt-schema, die Stärke und Schwäche der Sprach-Elemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt, durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenze des einzelnen Verses schärfer markirt, als auch das Gefühl concentriren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstraktes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeiteintheilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst nothwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Sylben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie,

abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Sylbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Sylben lang werden konnten, kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Sylben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisylbige Adjectivum aus zwei Kürzen bestand; die Stammsylbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexions-sylben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieser strengmessenden, quantifizirenden Rhythmik steht die altdeutsche accentuierende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Sylbe im Worte oder als Wort bestimmt. In diesem System der Hebung und Senkung wurden die bedeutungslosen Sylben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verse nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, sondern die Zahl der Längen, der Hebungen, bestimmte den Vers, der dadurch, auf Kosten der rhythmischen Freiheit, eine freie und charakteristische Beweglichkeit gewann.

Mit der selbstständigen Nachbildung der antiken Metren, durch welche sich Voß und Klopstock große Verdienste um die Entwicklung unserer Literatur erworben, wurde indeß auch die Fähigkeit der deutschen Sprache zu einer strengeren rhythmischen Behandlung nachgewiesen, und es kam darauf an, eine Mitte zwischen den beiden Systemen zu suchen, welche dem Geiste der fortentwickelten Sprache angemessen war. Voß legte in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache“ die Grundlagen unserer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutschen Sylben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germanistische Reaktion gegen diese Zeitmessung, die Rückkehr zum Princip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für

beschränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konsequenter Durchführung unser musikalisch gebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortschritt der Literatur selbst beseitigt hat. Die einzigen Ueberbleibsel dieser älteren rhythmischen Praxis sind der altepische Vers und die „Nibelungenstrophe,“ in deren Anwendung indeß auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beseitigt wird. Wo sonst dies System der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schiller's „Bürgschaft,“ Heine's „Liedern,“ Waldbau's „Cordula,“ beschränkt es sich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben ist, daß es gleichgiltig ist, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung setze, während die Aufeinanderfolge der Kürzen und Längen, der entweder jambische oder trochäische Charakter, regelmäßig festgehalten wird. Auf der andern Seite würde das Bestreben, die deutschen Sylben nach griechischen Regeln zu messen, eine Sylbe wegen des gedehnten Vocals, des Doppellautes, des Begegnens mehrerer Konsonanten als lang bestimmen zu wollen, nur eine lächerliche Pedanterie sein, die mit dem Charakter unserer Sprache in offenbarem Widerspruch stünde.

Da wir hier keine ausführliche Prosodie und Metrik geben können¹⁾, so wird es genügen, einige Hauptbestimmungen anzuführen. Die Sylben der deutschen Wörter sind entweder lang, kurz oder mittelzeitig (schwebend). Wie schon Lachmann bemerkt, ruht der Hauptton im Deutschen in der Regel auf der ersten Sylbe.

Lang sind alle einsylbigen Haupt- und Stammsylben, Substantive und Adjective, alle einsylbigen Zeitwörter, Zahlwörter u. s. f.

¹⁾ Wir verweisen in Bezug auf die antike Metrik auf zwei gründlich eingehende Werke: Munk, die Metrik der Griechen und Römer (1834); Freese, griechisch-römische Metrik (1842); in Bezug auf die altdeutsche besonders: Lachmann, über althochdeutsche Betonung und Verskunst (Abhandlung der Königl. Akademie 1834); Supplement zu W. Jordan's Epos „Nibelungen“: der epische Vers der Germanen und der Stabreim 1868; über neue Metrik: Boff, Zeitmessung der deutschen Sprache, 2. Ausgabe 1831; besonders Minckwitz: Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik, Leipzig 1844.

Lang sind alle Stammsylben auch in Zusammensetzungen, selbst wenn sie den Accent verloren haben; ferner die Endungen aller Substantive, Adjective und Adverbien, welche von veralteten Stämmen abgeleitet werden.

Kurz ist der bestimmte Artikel, es, er, du, sie, zu vor den Infinitiven, so vor dem Nachsatz, die Präpositionen in, an, zu, die Vorsylben, die ein e haben, die Veränderungssylben, die ein tonloses e haben, in der Deklination und Conjugation, die Ableitungssylben, die ein e haben.

Mittelzeitig sind kurze Sylben, die durch ihre Stellung im Verse lang werden können, z. B. ein, und, ich, du, er, sie, bis, nach, nie, die Vorsylben mit, voll, un, die Endungen ung, niß, lig, lich, icht, ei und lei, die Endvocale a, o, e.

Die weitere Ausführung mag man in den in der Note bezeichneten Werken nachlesen! Diese Bestimmungen sind nicht willkürlich, und durch ihre strenge Beobachtung, wie wir sie besonders bei Platen finden, gewinnt die Architektonik des Versbaues eine der antiken Plastik sich nähernde Grundlage, ohne den freieren Schwung der deutschen Gedankenlinien einzubüßen. Es ist für die Bildung der Gegenwart unmöglich, wie Platen's Dichter „Kind“ im „romantischen Oedipus,“ Holzkloppflock als Daktylus zu benutzen; und ähnliche Daktylen bei Schiller berühren das Ohr auf das Unangenehmste.

Durch Vereinigung mehrerer Längen und Kürzen entsteht der Versfuß, durch Verbindung mehrerer Versfüße die Versreihe, welche entweder allein oder in Verbindung mit einer andern den Vers bildet. Die Versfüße sind entweder gleichmäßig und bestehen nur aus Längen oder Kürzen, oder ungleichmäßig, indem sich Längen und Kürzen vermischen. Der einzelne Vers selbst wird sichtlich gegen den nächstfolgenden abgegrenzt, eine Grenze, die im Hexameter der im sechsten Fuß allein gültige Spondaus bezeichnet, während sie am schärfsten in der neuern Dichtung durch den Reim bestimmt wird.

Das Geheimniß der Rhythmik besteht in dem Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis; in der Hebung

dürfen im Deutschen nur Längen stehn; ein Lesen mit Beachtung der rhythmischen Bewegung nennt man Skandiren. Jeder Einschnitt des Wortfußes in den Versfuß ist eine Cäsur im weitern Sinne; Cäsur im engeren Sinne ist der Hauptabschnitt in der Mitte der größern Verse, der die Abtheilung in zwei ganz gleiche Hälften verhindert. Häufige Cäsuren im weitern Sinne, Verschlingungen der Wort- und Versfüße, geben dem Vers größere Beweglichkeit und rhythmische Kraft, während das häufige Zusammenfallen Beider dem Vers eine einschläfernde Monotonie giebt, z. B.

Deine Blumen kehren wieder
Deine Tochter kehret nicht!

Indem der Ab- und Aufschwung des rhythmischen Taktes die Seele in eine freiere Stimmung versetzt und den dichterischen Gedanken nicht hemmt, sondern trägt, gewährt er zugleich das Recht zu Freiheiten der Sprache, welche das erhöhte Bewußtsein dieser Stimmung geben. Hierher gehören zunächst die syntaktischen Lizenzen, welche dem Dichter erlauben, zu den naiven Konstruktionen der werdenden Sprache zurückzukehren. Er darf das Zeitwort im Deutschen vor das von ihm regierte Object, das Adjectivum nach dem Substantivum setzen, den Genitiv durch Einschlebung von unbedeutenden Wörtern von dem Wort, von dem er abhängig ist, trennen u. s. f. Eine zweite Lizenz, deren Mißbrauch allerdings verderblich werden kann, ist die Elision, die Ausstosung von Vokalen. In der Regel findet sie statt, um den Hiatus, das Zusammentreffen zweier Vokale, zu vermeiden; seltener darf sie vor Konsonanten eintreten. Sie ist erlaubt

1) Bei dem *e* des Genitivs und Dativs, wo sich auch die Prosa ihrer bedient, z. B. des **Freunds**, dem **Freund** statt des **Freundes**, dem **Freunde**.

2) Bei dem *e* im Präsens und Imperativ, mag nun ein Vokal oder Konsonant folgen; ich **seh'** ihn, ich **seh'** die Stadt.

3) Bei dem *e* des Imperfectums, wenn ein Vokal folgt: **stell'** ich, nur nicht wenn es dann für das *Thr* mit dem Präsens zusammenfällt; wie: **stellt'** er.

4) Bei dem *e* und *i* in der Mitte der Adjective und Participien
z. B. errung'ner Sieg, roß'ge Wange.

Dagegen ist die Elision störend

1) Bei dem *e* des Imperfectums, wenn ein Konsonant darauf folgt z. B. sagt' jener, macht' seine Rechnung er.

2) Bei dem *e* des Nominativ im Singular z. B. die Erd' ist rund, eher schon erlaubt im Plural: die Stern' am Horizont. Dessere Elisionen dieser Art geben dem Style große Härte und lassen die einzelnen Wortstämme gleichsam kahl und ihrer schützenden Nester beraubt dastehen. Ebenso unmöglich ist eine Elision wie „süß' Empfindungen“ obwohl der Hiatus hier ebenso unerträglich ist. Was diesen selbst betrifft: so läßt er sich in der deutschen Sprache nicht immer vermeiden, und seine Härte ist oft geringer, als die einer gewaltsamen Elision. Am härtesten ist der Zusammenstoß zweier *e*: z. B. seine Ehe, liebte'er, dann der des *e* und *i*: z. B. liebe'ich, hoffe'ich und zweier *u* und *o*: z. B. du Unsel'ge. Doch ist selbst Platen hiervon nicht ganz frei, z. B.

und so oft in erneuendem Umschwung

In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt.

Romantischer Dedipus.

Bei solchen Wendungen und Partikeln, wie: die er, die ihr, wie ich, so oft ist er in der That, da sie sich nicht umgehen lassen, im Deutschen zu dulden, um so mehr, als das Ohr hier leichter über die einsylbigen Wörter hinweggleitet. Doch ist Achtsamkeit auf den Hiatus unerlässlich, da ein mit seinen Mißklängen und außerdem mit harten Elisionen ausgestattetes Gedicht einen durchaus unkorrekten und schülerhaften Eindruck macht.

Was nun die einzelnen Versfüße betrifft, so wollen wir nur diejenigen herausheben, welche für die moderne deutsche Dichtung wesentlich sind.

Einfache Versfüße.

1) Der Trochäus, aus einer Länge und einer Kürze bestehend: - .
Vater, Mutter, ging er.

Wird der Jambus und Trochäus verdoppelt, so entsteht die jambische und trochäische Reihe, Dipodie:

$$\begin{array}{cccc|} \circ & - & \circ & - & | \\ - & \circ & - & \circ & | \end{array}$$

Ueberhaupt sind im Deutschen selbstständig Versbildend von diesen Versfüßen nur die vier ersten, der Trochäus und Jambus, Daktylus und Anapästus, und außerdem etwa noch der Choriambus. Wir werden den Charakter der durch sie gebildeten Versmaße im nächsten Kapitel näher untersuchen. Die übrigen Versfüße dienen nur als Ersatz zur Bereicherung des Rhythmus oder finden in den verwickelteren Zusammensetzungen der heroischen Odenstrophe und den deutschen Nachahmungen eine Stelle.

Wir haben die Metrik, wie es sich für ein Handbuch ziemt, dargestellt nach der Praxis unserer klassischen und modernen Dichter, ohne die Controversen zu berühren, welche die bisherige Theorie der Metrik über den Haufen zu werfen suchen. Roderich Benedix in seinem „Wesen des deutschen Rhythmus“ erklärt die Tonstärke und nicht die Tondauer für das erste und maßgebende rhythmische Element der deutschen Sprache; er spricht daher nicht von langen und kurzen, sondern von schweren und leichten Sylben; die Betonung der einzelnen Wörter in der Sprache wird nach ihm durch den Wortton und durch den Beziehungston geregelt. Dabei führt er die deutsche Rhythmik auf die Wortfüße zurück und meint, ein Versfuß, den die deutsche Sprache als Wortfuß nicht hat, sei nicht deutsch und entschieden gegen den deutschen Rhythmus. Dies behauptet er sogar vom Spondäus, der wenigstens in einfachen deutschen Wörtern nicht vorkomme, und gegen den Benedix einen leidenschaftlichen Vernichtungskrieg führt, selbstverständlich vom Pyrrhychius, Molossus, Amphimacer u. a.

Von diesem Standpunkte aus verwirft der deutsche Rhythmiker die antiken Metren, in denen namentlich die gewaltsamen Spondäen, wo die betonte Sylbe in der Arsis, die leichtere in der Thesis steht, versbildend wirken. — Die Vertheidigung dieser Spondäen, deren sich Platen und die Plateniden am häufigsten bedienen, über-

- 2) Der *Jambus*, aus einer Kürze und einer Länge bestehend: . .
geliebt, Gebet.
- 3) Der *Daktylus*, aus einer Länge und zwei Kürzen bestehend: . . .
z. B. selige, süßere.
- 4) Der *Anapästus*, aus zwei Kürzen und einer Länge bestehend: . . .
in der Nacht, er entkam, und es traf.
- 5) Der *Spondäus*, zwei Längen: . .
Meerschiff, urbar.
- 6) Der *Pyrrhichius*, zwei Kürzen }
7) Der *Tribrachys*, drei Kürzen } kommen in einzelnen Wörtern
im Deutschen nicht vor.
- 8) Der *Kretikus*, . . ., eine Länge, eine Kürze, eine Länge:
heißgeliebt, Vaterland.
- 9) Der *Molossus*, drei Längen: . . .
schwermuthsvoll, Urweltönacht.
- 10) Der *Amphibrachys*, eine Kürze, eine Länge, eine Kürze: . . .
geliebte, du kennst mich.
- 11) Der *Bacchius*: . . .
Gebirgsluft.
- 12) Der *Antibacchius*: . . .
Sturmwinde, Herzliebste.

Mehrtheilige Versfüße.

- 1) Der *Choriambus*, eine Länge, zwei Kürzen, eine Länge:
wonnebeseelt, müde der Ruh, seliges Herz.
- 2) Der *Antispastus*, eine kurze, zwei lange und noch eine kurze
Sylbe umfassend:
Triumphzüge, des Herrn Wille.
- 3) Der erste *Jonikus*:
- 4) Der zweite *Jonikus*:

Die vier *Epitrite*, aus drei Längen und einer Kürze bestehend und je nach der Stellung der Kürze an der ersten, zweiten, dritten oder vierten Stelle in vier Klassen getheilt, sowie die vier *Päone*, aus drei Kürzen und einer Länge bestehend und ebenfalls nach dem Platz, den die Länge nimmt, unterschieden, mögen hier nur flüchtig erwähnt werden.

nimmt Wessely in seinem „Grundprincip des deutschen Rhythmus,“ indem er nachzuweisen sucht, daß der Ton in Worten wie „Allmacht,“ „Sturmwind“ auf der zweiten Sylbe ruhe, welche den Begriff ausdrücke. Wessely selbst formulirt das deutsch-rhythmische Princip als die heutige historisch veränderte, feststehende Quantität im Coordinationsverhältnisse mit der nur der deutschen Sprache eigenen substantiellen Schwere.

Noch schärfer als Benedix spricht sich Wilhelm Jordan gegen die sylbenmessende Metrik aus und will den epischen Vers der Germanen mit den vier Hebungen, die mit Senkungen abwechseln, in seine alten Rechte einsetzen, ja er findet in ihm den fast ausschließlichen Vertreter des eingebornen Sprachgesetzes. Er will nachweisen, daß auch die neuere Poesie ihre schönsten Effecte ihren gelegentlichen Treulosigkeiten gegen die sylbenmessende Verslehre verdanken. Wenn er indess behauptet, daß Schiller's Bühnenvers unter der leichten Oberhülle eines fünffüßigen Jambus, seinem Rhythmus nach in Wahrheit identisch sei mit dem epischen Verse der Germanen, nur daß nicht stets vier Hebungen, sondern zwei bis vier seine Gruppen bilden und wenn er für diese Behauptung die ersten Verse des Don Carlos anführt, so ist diese Beweisführung wenig stichhaltig; denn der Vers des Don Carlos hat seine besondern Eigenheiten, welche der Bühnenvers des „Wallenstein“ und der „Jungfrau von Orleans“ nicht kennt. Nur mit der größten Gewaltfamkeit ließe sich das Gesetz des epischen Verses auf diese jambischen Fünffüßler übertragen. Eher erinnert die freie Rhythmik in Heine's „Nordseebildern“ an den epischen Vers, ebenso seine Liederverse wie überhaupt der Vers der Volkslyrik; doch keineswegs darf man in diesen freieren Formen ein Suchen und Tasten nach der unerreichbar verlorenen altgermanischen Schönheit sehn; im Gegentheil, die Modificationen sind durch das rhythmische Gesetz der sich fortbildenden Sprache bestimmt, und die Rückkehr zur altgermanischen Rhythmik wäre eine Reaction gegen den wahren Fortschritt der Neuzeit. Die festen geläuterten Versformen kann man nur gewaltsam zurückbilden und zurückbringen zur Regellosigkeit der alten unreifen Anfänge germanischer Dichtweise. Nirgends bei

Schiller oder Heine finden sich Hebungen ohne Senkung, wie sie Jordan in den „Nibelungen“ nach den alten Mustern gebraucht; nirgends werden in die Senkungen mehrere Kürzen gestellt. Es ist das ganz dieselbe Gewaltthatigkeit, wie bei den Klopstock'schen Pönonen. Der Versfuß als solcher ist in der neuen Metrik zu seinem Recht gekommen und gerade den Versfuß kennt die altgermanische Versmengerei nicht.

Wenn auch die deutsche Metrik exact, die deutsche Rhythmik ausdrucksvoll genug ist, den reimlosen Versen ein charakteristisches Gepräge zu geben: so erschließt doch in allen germanischen Zungen erst der Reim den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklanges. Der Reim ist keineswegs die Erfindung eines besonderen Volkes, der Araber oder irgend eines andern; er ist eine innere Nothwendigkeit der accentuirenden Poesie, denn er hebt den Accent hervor und kräftigt dadurch den Rhythmus. Schon die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen, im Provenzalischen, Alt- und Nordfranzösischen sind gereimt. Im Althochdeutschen gelangte der Endreim in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zur ausschließlichen Herrschaft, und auch in der altnordischen z. B. der isländischen Poesie herrschte der Reim im eigentlichen Volksliede (rúnhuda). Dem Endreim voraus ging in der Geschichte der dichterischen Formen die Alliteration, die Wiederholung von gleich oder ähnlich klingenden Konsonanten am Anfange der einzelnen Wörter oder Sylben. Neuerdings hat Wilhelm Jordan zuerst wieder die Alliteration in einer größern umfassenden Dichtung, seinen „Nibelungen,“ angewendet und ist zugleich in der bereits erwähnten Schrift als begeisterter Anwalt des Stabreims aufgetreten. Ihm zufolge ist die Alliteration eine mehrfache, in geregelten Pausen erfolgende Wiederholung der nämlichen Lustfigur und erweckt das Wohlgefallen des Ohrs in ähnlicher Weise, wie die gleichen Schwingungszeiten und Wellenbreiten des reinen Tons. Zu dieser sinnlich musikalischen Wirkung kommt der geistige Reiz: der Parallelismus der Vorstellungen und Gedanken. In der Wiegenzeit menschlicher Sprache war jedem Laut, jedem einzelnen Buchstaben ein gewisser Vorstellungs- und Gedankenwerth

verbunden. Darauf beruht die von der Sprache prästabilierte Harmonie. Die sinnlich wahrnehmbaren Harmonieen des Stabreims sind zugleich Harmonieen der Wortseelen und so wirkt er durch die Symbolik der Laute, die in ihm lebendig geblieben ist. Der Endreim ruht vorzüglich auf dem Vocal und dieser symbolisirt nicht den Gedanken und die Vorstellung, wie der Konsonant, sondern die Empfindung und den Affect. Die Anzahl und Stellungen des Stabreims innerhalb einer epischen Langzeile erschöpfen alle Möglichkeiten des Gesetzes. Dies Gesetz lautet: „Nur die Hebungen alliteriren.“ Ueber die Varianten bei der Anwendung giebt Wilhelm Jordan eingehende Auskunft.

Gegen die Ueberschätzung der Alliteration muß die neue Poetik protestiren. Man mag ihr bei Neudichtung altgermanischer Sagenstoffe ein Recht einräumen, man mag sie zur Tonmalerei hier und dort benutzen, wie Bürger und Goethe öfter gethan; doch als durchgreifende Form bei moderner Dichtung ist sie als zu arm und todt zu verwerfen. Die Beweisführung Jordan's beruht auf der Erschleichung, daß der Endreim nur auf dem Vocal beruhe. Dies ist falsch; er enthält die Mittel- und Endkonsonanten ebenfalls und alles was Jordan von der Bedeutung der Konsonanten sagt, kommt auch ihm zugute, wenngleich in anderm Grade. Er ist die reichere Form und das an seinen Vollklang gewöhnte Ohr kann in dem Anlaut nur eine anklingende Sprachspielerei erkennen, mag man immerhin das geheimnißvolle Wesen des Sprachgeistes in ihm belauschen wollen. Es ist ein Prälidiren auf den Saiten; der Reim erst giebt den vollen Akkord.

Als Beispiele der Alliteration führen wir aus Jordan's Dichtung an:

Enthülle der Herzen holdes Geheimniß —
 Das Leise Gesäusel im Laube der Linde —
 Wie an Felsen gebrochen das Brausen der Brandung.

Die Assonanz ist der Anklang der Vokale in mehreren aufeinander folgenden Wörtern oder in den Schlußwörtern der Verse. Auch dieser historische Vorklang des Reimes hat für unsere Zeit keine

andere Bedeutung, als daß er mit Glück zu onomatopöischer Malerei angewendet werden kann.

Der Reim, als der volle Gleichklang der Syllben und Wörter bei verschiedenen Anfangsbuchstaben, behauptet seine Bedeutung für die deutsche Poesie auch, seit dieselbe in ihrer Weise die antiken Versmaße nachgeahmt und dem eigenen Syllbenmaß ein festes Gesetz gegeben. Da sie dadurch nicht zu einer quantitativen im alten, plastischen Sinne des Wortes geworden, sondern eine accentuierende geblieben ist: so ist der Reim nicht zu einem luxuriösen Klange herabgesetzt, sondern der nothwendige musikalische Schlußstein des Rhythmus geblieben. Auch ist es eine irrige Ansicht vieler Philosophen und Aesthetiker, daß der kunstvollere Rhythmus und der Reim sich ausschließen, daß z. B. die Architektur der antiken Strophe den Reim unter keiner Bedingung ertrage. Sie vergessen dabei ganz, daß der deutsche Rhythmus vom antiken wesentlich verschieden ist, indem bei ihm nicht die Quantität allein, sondern auch der geistige Accent entscheidet, und daß der Reim wesentlich dazu beiträgt, ihn hervorzuheben. So sagt Gueſt in seiner „history of English Rhythmus“ (London, 1838, I., 116.): „Der Reim ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde; er markirt den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt dadurch den Rhythmus¹⁾.“ Seine Bedeutung für die Strophenbildung werden wir später kennen lernen. Deshalb hab' ich in meinen „Neuen Gedichten“ gewagt, Oden nach dem Schema der antiken Horazischen Strophen zu reimen, indem ich überzeugt bin, daß gerade ihr rhythmischer Gehalt, statt dadurch abgeschwächt zu werden, weit lebhafter hervorgehoben wird und sich dem deutschen Ohr melodischer einschmeichelt. Die Strophen selbst sondern sich klarer; unnöthige enjambements, Worthäufungen, pedantische Konstruktionen werden vermieden, indem der Reim selbst auf größere Lichtung des Ausdrucks hinwirkt; der rhythmische Gang aber prägt sich durch den volltönenden Abschluß der

1) It marks and defines the accent and thereby strengthens and supports the rhythm. Auch ein bedeutender Philologe, Rudolf Westphal, spricht sich neuerdings zu Gunsten der gereimten antiken Strophen aus.

Zeile um so lebhafter dem Ohre ein. Der strenge Maßstab der antiken Strophe ist dabei von selbst ausgeschlossen; die deutsche Sprache kann sich die antiken Versmaße nur mit wesentlichen, durch den Sprachgenius bedingten Modifikationen aneignen. Der Widerspruch zwischen der sogenannten Sprachplastik, die ja nur einer ausschließlich quantitativen Sprache zukommt, und dem Reim ist daher nur ein scheinbarer. Sollte es mir nicht gelungen sein, die Vorzüge dieser Neuerung zur Geltung zu bringen: so liegt der Fehler nur an der Schwäche meines Talentes, keineswegs an dem Princip selbst, das ein glücklicher begabter Dichter nach mir gewiß mit Erfolg in Anwendung bringen wird.

Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eines der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtung. Jede Verkürzung seiner Schönheit macht ihn eigentlich überflüssig oder verwandelt ihn in eine Assonanz. Das Beispiel unserer klassischen Dichter ist hierin nicht maßgebend; wir haben in Platen einen Klassiker der Form, welchem die jüngere Generation nachstreben soll; denn der Fortschritt der Sprache selbst erleichtert die Erfüllung der Forderungen, welche die strenge Technik an den Dichter stellt.

Die Reinheit des Reimes wird erreicht:

1) Durch die vollkommene Gleichartigkeit der Vokale und Konsonanten. Hiergegen wird besonders bei den Diphthongen gefehlt. Reime, wie höhlt und fehlt, dräun und Reihn u. dgl. m., sind fehlerhaft, wenn sie sich auch bei Schiller finden. Höchstens kann man den Reim eines e und eines leicht betonten ä gestatten. Ebenso müssen die Konsonanten sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als in ihrem harten oder weichen Charakter entsprechend sein. Reich und Zweig, eigen und Leichen sind unreine und fehlerhafte Reime. Auch darf man nicht einen langen und einen kurzen Vokal aufeinanderreimen z. B. Straßen und lassen, Bahn und heran.

2) Durch die Gleichartigkeit in Bezug auf den Accent.

Man darf nur Sylben reimen, auf denen der gleiche Accent ruht z. B. nicht: Gebet und lebet, verblich und erblich.

Man theilt die Reime in Bezug auf die Sylbenzahl in männliche (einsylbige) z. B. Reim, Reim, weibliche (zweisybige) z. B. Wasser, Prasser, gleitende (dreisybige) z. B. gleitende, schreitende. Gleitende Reime sind z. B.:

Mädchen entsiegelten,
Brüder! die Flaschen;
Auf! die geflügelten
Freuden zu haschen. Matthiſſon.

Wir lachen der grämlichen
Runzeln der Zeit,
Und bleiben die nämlichen
Morgen wie heut! Matthiſſon.

Laß die umzingelnden, plauderhaft klingelnden, liebesverräth'rischen
Spangen —

und:

Schwingt eine Taube sich, regt es im Laube sich, meint er, daß du
gekommen.

Rückert, Gitagovinda.

Außerdem erwähnt man noch den zweisybigen schwebenden Reim, der, wie der gleitende aus Daktylen, so aus Spondäen besteht z. B. ehrlos, wehrlos. Der sogenannte reiche Reim d. h. die vollständige Wiederholung desselben Wortes in einer anderen oder gar in derselben Bedeutung, ein Reim, der von der französischen Poesie in erste Reihe gestellt wird, ist im Deutschen wohl ganz zu verwerfen und verdient in unserer Sprache eher ein armer genannt zu werden; denn der Reim verlangt außer dem Reiz der Wiederholung auch den leise angedeuteten Reiz des Kontrastes, der durch die Verschiedenheit der Anfangs-Konsonanten erzeugt wird.

Die eben angeführte Eintheilung der Reime ist keineswegs bloß von formalem Werth. Abgesehen davon, daß sie bei der Bildung der Strophen durch den Wechsel längerer und kürzerer Verszeilen in's

Gewicht fällt, hat jeder dieser Reime seinen bestimmten Charakter. Der männliche giebt dem Vers Ernst, Würde, Festigkeit, Energie; der weibliche Weichheit, Milde, sanftes Hinschmelzen; der gleitende höchste Beweglichkeit und Munterkeit, der schwebende eine gewichtvolle Hemmung und Besinnung. Die beiden letzten werden indeß nur ausnahmsweise gebraucht, sowie sich auch in den deutschen Gaselen hin und wieder ein gereimter Kretikus findet. — Wenn die Reinheit des Reimes für seine sinnliche Schönheit unumgänglich ist: so kann seine geistige nur durch die volle Bedeutung des Wortes gewahrt werden, das sein Träger ist. Der Reim ist der volltönende Schlußaccent des Verses — setzt man ein bedeutungsloses Nebenwort an diese doppelt hervorgehobene Stelle, so erhält der ganze Vers einen matten und nichtsagenden Charakter. Gereimte Partikeln und beiläufige Bezeichnungen jeder Art sind in der That unseidlich. Wenn dagegen der Reim das geistig entscheidende Wort des Verses trägt, wenn die beiden gereimten Verszeilen mit ihrer geistigen Quintessenz sich im Reim begegnen: so erhalten die Verse jenen Zauber und jene Energie, welche das echte Gepräge des dichterischen Genius sind.

Ebenso wie die Bedeutungslosigkeit der Reime ist ihre Trivialität zu vermeiden, die stereotype Wiederkehr beliebter Klänge, besonders der Minnelyrik. Nichts giebt einer Dichtung einen so blassen und fadenscheinigen Charakter, als dieses Schaugepränge abgetragener Reime, wie Herzen, Schmerzen, Liebe, Triebe. In neuer Zeit hat man hierin Fortschritte gemacht und dem Reim mehr Neuheit und Arom zu geben verstanden, wenn auch vielleicht Freiligrath mit seinen exotischen Reimen und gereimten Fremdwörtern zu weit gegangen ist. Ein Beispiel von ebenso gedankenkräftigen, wie neuen, den Charakter der Dichtung selbst spiegelnden Reimen giebt folgende Stelle aus Hermann Lingg's „Spartakus.“

Versammelt hielt sein Sclavenheer
Der Tracier Spartacus am Meer,
Und auf zum rauchenden Vesuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:

Von nun an Männer, nicht mehr Sklaven,
 Erheben wir das Schwert und strafen
 Der Unterdrücker Uebermuth.
 Du Berg dort bliß' in uns're Rache,
 Der Menschheit ganzes Herz erwache
 In uns, um ihr verlor'nes Gut.
 Germanen, Skythen, Perser, Parther,
 Illyrier, Gallier, Dacier, Sparter,
 Jetzt treffet, daß die Wunde klast.
 Wir waren lang genug die Schlächter
 Für dieses Volkes Blutgelächter,
 Genug die Mörder uns'rer Kraft.
 Ein Tiger lauert in der Schlucht,
 Auf, Nubier, schlagt ihn in die Flucht.
 Ein Wolf ist's, Cimbern, der euch droht,
 Schwingt eure Keulen, schlagt ihn todt!
 Beweist die Kraft der erz'nen Sehnen,
 Die ihr so oft in den Arenen
 Bei'm lauten Beifallruf erprobt;
 Doch diesmal, wenn der Sand zerstoben,
 Soll euch der todt' Röm' loben,
 Wie lebend er euch nie gelobt.
 Erhebt die Schwerter, schwingt die Sensen.
 Gebt ihnen Feste, gebt Circensen,
 Gebt einen Gladiatorenkampf!
 Kämpft! Kämpft, bis über Leichenwogen
 Das Ross der Ritter Purpurto gen
 In Staub und Feh'n niederstampf'.

Mit Ausnahme der letzten etwas harten Elision, die im Reim zu vermeiden ist, und der nicht ganz reinen Reime: Besuv und Ruf, Sklaven und Strafen, die indeß für das Ohr erträglich sind und mehr das Auge beleidigen, haben wir hier eine Reihenfolge reiner, gedankenkräftiger und neuer Reime, welche die Energie des ganzen Gedichtes außerordentlich stützen. Durch die in den Reim gestellten Wörter: Circensen, Arenen, Togen wird das römische Colorit des Gedichtes und selbst der Charakter des Sklavenaufstandes kräftig hervorgehoben, während diese Reime dabei durch ihre ungesuchte Neuheit einen frischlebendigen Eindruck machen.

Fünfter Abschnitt.

Die vorzüglichsten Versmaße.

Jedes Versmaß hat seine rhythmische Bedeutung, seinen bestimmten Charakter. Dieser Charakter erleidet wesentliche Modifikationen durch die Zahl der Füße, welche den einzelnen Vers bilden, durch die volle Beendigung der rhythmischen Reihe oder den Abbruch mitten im Takte (Katalexis), durch die Art und Weise, wie katalektische und akatalektische Verse verknüpft werden, und durch die Bildung der Verse zu Strophen, welche meistens durch den Reim bestimmt wird.

1. Das trochäische Versmaß.

Man nimmt als kleinste Einheit in der Regel die trochäische Dipodie (_ _) an, in welcher sich schon kleinere Gedichte bilden lassen. Wie das Vorausgehende der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen andringenden, hinausstürmenden, thatkräftigen Charakter giebt: so erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektirenden Zug. Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen, beruhigten, selbstgewissen Klang und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen! Die Emphase der Seele geht voraus und trägt den Vers; sie nimmt die äußere Welt in sich hinein, wie die Kürze während des ganzen Verses bis zum Schluß zwischen den Längen steht. Besteht der trochäische Vers aus sehr wenigen oder aus sehr vielen Füßen: so erhält dieser Zug der Betrachtung einen mehr heitern und schwunghaften Charakter, während die mittlere Zahl der Füße ihn für das Elegische und Sentenziöse geeignet macht.

Der längere trochäische Vers kann durch Daktylen, nur nicht im ersten und letzten Fuße, weil dadurch im An- und Ausstöhnen der Charakter des Trochäus überhört werden würde, lebendiger, durch Spondäen im zweiten Fuße jeder Dipodie gewichtiger gemacht werden. Doch ist besonders der Daktylus nur sehr selten und mit großer Vorsicht anzuwenden, weil der aufdringliche Tonfall dieses Versfußes

leicht dem Ganzen einen hüpfenden Charakter verleiht. Die deutsche Sprache ist sehr reich an Trochäen; aber indem sehr oft selbstständige Wörter diesen Versfuß bilden, ist hier das Zusammenfallen des Vers- und Wortfußes eine schwer zu vermeidende Gefahr.

a. Die trochäische Dipodie.

- - - - |

Der einzelne Doppelfuß bildet schon eine Verszeile, abwechselnd mit dem Kretikus, der eben eine katalektische, trochäische Dipodie ist. Doch werden beide am besten nicht regelmäßig wechselnd neben einander gestellt, sondern der Kretikus erst nach mehreren Dipodien als Ruhepunkt.

Dieser Vers eignet sich für die leichtere Betrachtung:

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe.

Platen.

oder für das anmuthige Naturbild:

In die Blüthen,
In die Blätter,
Krauscht das erste
Frühlingswetter,
Ruft die erste
Nachtigall,
Aller Blumen
Kelche füllend,
Himmlich, himmlisch
Zu den Wolken
Aus dem Thal.

Leopold Scheser.

b. Dreifüßige Trochäen.

- - - - -

Dies Versmaß, in welchem der katalektische und akatalektische Vers, der männliche und weibliche Reim mannichfach wechseln können, hat einen ernsteren Charakter. Lauter katalektische Dreifüßler eignen sich für eine scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung:

Sonnenuntergang,
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

Durch den Himmel wild
Sagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Reich.

Lenau.

c. Vierfüßige Trochäen.

- - - - -
- - - - -

Sie können auch mit dreifüßigen wechseln nach folgendem Schema:

- - - - -
- - - - -

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang,
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang.

Lenau.

Am gebräuchlichsten ist die folgende Strophenbildung:

Wenn des Gottes letzter milder
Schimmer sich vom See verlor,
Steigen mir Gedächtnißbilder
Aus der Welle Nacht empor.

Platen.

Hesper's bleiche Trauerkerze
Lodert an der Tages Gruft,
Durch der Kiefen öde Schwärze
Saus't so bang die Abendluft.

Matthisson.

Die vierfüßigen Trochäen prägen den Charakter dieses Versmaßes am reinsten aus und werden daher auch vorzugsweise angewendet. Dieser Vers hat einen ernst beschaulichen Charakter; er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenspiel. Er hat gerade das Maß zu einer knappen, scharfzugespißten Sentenz, welche der nächste Vierfüßler antistrophisch ausführen

oder erwiedern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein, z. B.:

Träumer, wer beginnt zu steigen;
 Träumer, wer da sorgt und reunt;
 Träumer, wer von Haß entbrennt,
 Kurz, auf diesem Erdenballe
 Träumen, was sie leben, alle,
 Ob es Keiner gleich erkennt.

Calderon (nach Gries).

Das folgende Beispiel zeigt dagegen seinen für die Sentenzenfülle geeigneten Charakter:

Was ist Leben? Raserei!
 Was ist Leben? Hohler Schaum!
 Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
 Wenig kann das Glück uns geben,
 Denn ein Traum ist alles Leben,
 Und die Träume selbst sind Traum.

Calderon (nach Gries).

In der That ist dies die Art und Weise, in welcher die spanischen Dramatiker diesen Vers behandelt haben. Ihre Eigenthümlichkeit, das blendende und schlagende Phantasiespiel, die Dialektik der Begriffe, der Pomp der Schilderung, die Häufung der Sentenzen und Bilder, hängt wesentlich mit dem Gebrauche dieses Verses zusammen. Doch da gerade diese Eigenschaften keine Vorzüge des dramatischen Styles sind, der im Gegentheile Energie des Ausdrucks und die Vermeidung alles überflüssigen Pompes in weithingezogenen Schilderungen und Betrachtungen verlangt: so kann die Anwendung des vierfüßigen Trochäus im deutschen Drama nicht gebilligt und anempfohlen werden. Nach dem Vorgang der Romantiker haben die deutschen Schicksalstragöden Müllner in der „Schuld,“ Grillparzer in der „Ahnfrau,“ Houwald im „Leuchthurm,“ außerdem Schenk im „Belisar,“ Beer im „Paria,“ Aussenberg in der „Alhambra,“ Raupach, Zedlitz u. A. in einigen Dramen den vierfüßigen Trochäus in Anwendung gebracht; aber nicht, ohne damit ein ebenso spißfindiges wie weitschweifiges Pathos, eine an Wiederholungen reiche

Redseligkeit zu verbinden und die lyrische Reflexion über die dramatisch-straffe Motivierung überwiegen zu lassen, Fehler, zu denen dieser reflektirende Vers von selbst verführt. Auch die spanische Romanze hat ihn für ihre epische Lyrik gebraucht; der „Gid“ von Herder giebt uns ihre Klänge anmuthig wieder. Für die Epik sind die Anaphoren und Epistropen dieses Bierfüßlers emphatische Mittelglieder zur Fortführung der Erzählung, z. B.

In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel. Heine.

oder:

In dem Schloß zu Alcolea
Tanzen zwölf geschmückte Damen,
Tanzen zwölf geschmückte Ritter,
Doch am schönsten tanzt Monzo. Heine.

Im letzten Gesange meines „Carlo Zeno“ hab' ich den vierfüßigen Trochäus gebraucht, weil er mir zum elegisch reflektirenden Charakter, den hier die Dichtung annimmt, zu stimmen schien.

d. Fünffüßige Trochäen.

- - - - -
- - - - -

Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenturm herab. Hölty.

Schweigend in der Abenddämmerung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt;
Nur daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.

Matthisson.

Man hat, wie diese Beispiele zeigen, den Vers früher zum vollen und schweren Ausklingen einer melancholischen Stimmung, zu Elegieen im engeren Sinne des Wortes benutzt, und in der That eignet er sich hierzu, besonders wenn Spondäen noch seinen hinsterbenden Tonfall schwerer und schmerzlicher machen. In neuer Zeit dagegen hat man,

angeregt durch die serbische Volksepik, den Fünffüßler zum Träger von Balladen, Sagen, Märchen gemacht, ihm aber durch hineinverwebte Daktylen mehr Abwechslung und Lebendigkeit gegeben. Dies Versmaß finden wir in Platen's „Abassiden.“ Ohne solchen daktylischen Wechsel ist „die weiße Schlange“ von Geibel gedichtet, der dafür mit Vorliebe Spondäen anwendet:

Auf der Burg in reichgeschmückter Halle
Schweigsam brütend sitzt der greise Stojan,
Sitzt beim vollen Silberkrug und trinkt nicht,
Starrt empor zum Balkenwerk der Decke,
Das von gold'nen Drachenköpfen funkelt;
Hell in's Fenster lacht die Spätherbstsonne.

e. Sechs- und siebenfüßige Trochäen.

α) - - - - -

β) - - - - -

Diese Verse haben einen etwas schwerfälligen und schleppenden Gang und werden daher nur bei Nachdichtungen und ausnahmsweise in Anwendung gebracht. Der geniale ungarische Dichter Petoeſi benutzt den sechsfüßigen Trochäus mit Glück zur Ausmalung seiner stimmungsvollen Pustabilder und auch in den meistens ungewandten Uebersetzungen dieser Gedichte macht dies Versmaß einen charakteristischen Eindruck. Es spiegelt sich in demselben eine Melancholie, die gleichsam aus der in's Breite gehenden, endlos sich erstreckenden Einsamkeit der Natur reflektirt. Rückert hat seine „Frühlingshymne“ in trochäischen Siebenfüßlern gedichtet.

f. Der trochäische Tetrameter

- - - - | - - - - || - - - - | - - - - |

oder katalektisch - - - - | - - - - || - - - - | - - - - |

Dieser trochäische Achtefüßler entsteht dadurch, daß vier trochäische Dipodieen nebeneinander gestellt werden, und zwar trennt eine Cäsur nach dem Schlusse der zweiten Dipodie den Vers in zwei Abschnitte.

Derselbe hat einen lebendigen, aber doch dabei würdigen Gang. Er eignet sich daher für eine lebendig gedankenvolle Poesie. Wie die Vierfüßler hat auch der Achtefüßler einen antithetischen Charakter und

ist eine passende rhythmische Waffe für den scharfen Spott. Nach dem Vorgange des Aristophanes hat sie Platen in den Parabasen, auch im Dialog seiner Lustspiele benutzt:

Weltgeheimniß ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort,
 Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
 Was noch athmet, zuckt und schaudert, Alles sinkt in Nacht und Graus,
 Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Antithetisch spottend sind folgende Tetrameter Platen's:

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne blos,
 Und verbanntet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
 Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Uebels Quell,
 Preist man Claren's Albernheiten und verbietet Schiller's Tell.

2. Das jambische Versmaß.

Der Jambus (- -), ein Versfuß, bei welchem die kurze Sylbe der langen vorausgeht, hat, im Gegensatz zum Trochäus, einen energischen, anspringenden, hinausdrängenden Gang. Er ist der Vers des dramatischen Pathos, der auf die Zukunft wirkenden Handlung, der auf sie hinausweisenden Spannung. Schon die Jamben der Griechen hatten einen angreifenden Charakter, und so heftig war der in sie ergossene Spott des Archilochos, des ersten Jambendichters, daß die davon Betroffenen sich selbst das Leben nahmen. Wie der Trochäus für das über seinen Tiefen brütende Gemüth, für den über den Räthseln des Lebens grübelnden Geist der willkommenere rhythmische Träger ist: so der Jambus für das Gemüth, das den Eindruck der Welt erfährt, für den Geist, der sich in kühner Selbstständigkeit ihr gegenüberstellt. Der Trochäus ist subjektiver, der Jambus objektiver. Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erst erringen. Die Länge im Trochäus ist die ruhige Basis des Verses, von welchem er ruhig absinkt; die Länge des Jambus ein immer neues Hinderniß, gegen welches er stets von neuem anstürmt. Darum ist der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des sehnfüchtigen Gefühles, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens. Er ist der Vers frischer Liebeslyrik, welche die Schranken zu durch-

brechen trachtet, der Vers der Gedankenpoesie; denn auch der Gedanke ringt mit der Welt und sucht sie zu überwinden. Der Jambus ist ferner der Vers des Drama's, denn das Drama zeigt uns den Kampf des menschlichen Willens, die energische Spannung des Menschen gegen den Menschen¹⁾). Auch für eine nicht allzu schwunghafte Schilderung, welche dem Objekt Zug für Zug ablauscht, gleichsam in immer neuem Anlaufe auf dasselbe andringt, ist er geeignet, und die epische Poesie hat ihn in kunstvolle Strophen gegliedert.

Die Vielseitigkeit des Jambus, seine Anwendung in allen Zweigen der Dichtkunst hat im Deutschen ihren tieferen Grund. Unsere Sprache hat wenig Wörter, welche den Jambus selbstständig ausprägen z. B. Gebet. Dadurch wird im jambischen Versmaß das Zusammenfallen der Wort- und Versfüße, die Gefahr des Trochäus, vermieden und im Gegentheile durch fortwährende Einschnitte eine große rhythmische Lebendigkeit hervorgerufen, welche dem an und für sich frischeren Charakter des Verses noch mehr zugute kommt.

Der Jambus kann mit dem Spondäus und Anapästus wechseln, welche eigentlich nur im ersten Fuße jeder Dipodie Platz greifen. Doch da z. B. der fünfßüßige Jambus nicht nach antiken Dipodieen zu messen ist, so kann auch der Spondäus in ihm seine Stelle wechseln und ist nur im fünften Fuß zu vermeiden, weil er dort dem Vers einen hinkenden, choliambischen Charakter geben würde. Im ersten und dritten Fuß wird er stets am wirksamsten stehen.

a. Die jambische Dipodie.

Sie wechselt in der Regel mit einem hyperkatalektischen Jambus
 Sie eignet sich zu leichten, anmuthigen, tändelnden
 Gedichten:

1) Archilochum proprio rabies armavit iambo,
 Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
 Alternis aptum sermonibus et populares
 Vincentem strepitus et natum rebus agendis.

Hor. ad Pis. v. 79—82.

Ich lobe mir
 Mein Dörfchen hier.
 Denn schön're Auen
 Als rings umher
 Die Blicke schauen
 Sind nirgends mehr. Bürger.

Ich denke dein,
 Wenn durch den Hain
 Der Nachtigallen
 Akkorde schallen.
 Wann denkst du mein? Matthiſſon.

b. Der drei- und vierfüßige Jambus

◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ | ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡

oder beide vereinigt

◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡

z. B.:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
 Empfange nun, empfang
 Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
 Und küsse Brust und Wange. Mörike.

Der dreifüßige Jambus, wenn er ganz rein gehalten ist, hat einen sanften Charakter; er bezeichnet ein nicht weitgreifendes Streben, das sich rasch beruhigt:

Das heiße Herz vergift,
 Woran sich's müd' gekämpft,
 Und jeder Wehruf ist
 Zur Melodie gedämpft. Meißner.

Der drei- und vierfüßige Jambus, mit abwechselndem männlichen und weiblichen Reimen und strophischen Verschlingungen, welche durch die Stellung der Reime bedingt sind, eignet sich zu mannigfachen Ergüssen des Gefühles und Gedankens, welche indeß eine gewisse Mitte gedämpfter Stimmung nicht überschreiten dürfen. Denn das Streben dieser Jamben ist nicht weit hinausgreifend, der Anprall nicht stark genug, um eine größere Energie wirksam auszudrücken. Das Naturbild, die einfache innige Empfindung, der Inhalt des sangbaren

Liedes, besonders in künstlerisch geadelter Form, lassen sich in diesen Drei- und Vierfüßlern, in den mannichfachen Kombinationen ihrer Vereinigung angemessen darstellen. Ebenso eignen sie sich zu Trägern einer ruhigen Reflexion, einer beschaulichen Lebensweisheit — Schiller hat die meisten Parabeln und Räthsel, Hebbel, Feuchtersleben, Kinkel, Bodenstedt, Rückert haben mancherlei Sinngedichte voll abend- und morgenländischer Lebensweisheit in diesen Jamben gebichtet. Z. B.:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Hbh'. Schiller.

Schilt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was Theures reißt.
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist. Hebbel.

Auch hat Schiller in mehreren seiner „Balladen,“ z. B. „die Kraniche des Ibykus“ und „der Kampf mit dem Drachen,“ sich der vierfüßigen Jamben bedient, deren Ernst und Würde er dadurch zu erhöhen suchte, daß er sie in große Strophen vereinigte.

Berse mit vier Hebungen und Senkungen waren im Altdeutschen bräuchlich und in der That ist der vierfüßige Jambus vaterländischen und nicht antik-klassischen Ursprunges. Er verträgt daher auch eine freiere Behandlung und erhält durch die Beimischung zahlreicher Anapäste einen bewegteren und malerischen Charakter. Diesen Vers hat Goethe vorzugsweise in den Monologen und im Dialog seines Faust angewendet, indem er freilich seine Energie durch zahlreiche Fünffüßler verstärkte. Den Vers mit drei Hebungen und Senkungen finden wir in Heine's reizenden „Liedern“ wieder.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmernd im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz.

Nach dem Vorgange mittelalterlicher Muster, welche für die epische Erzählung den Vers mit vier Hebungen wählten, wie Gottfried

von Straßburg in „Tristan und Isolde,“ hat man auch in neuer Zeit seine Anwendbarkeit für größere epische Dichtungen versucht, so z. B. Max Waldau in seiner „Cordula“:

Graubündner Land, du Neggestric
 Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
 Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
 Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
 Der Wasser Blitz in der Klemmen Spalt
 Und greiser Arven Riesengestalt.

Natürlich würde er für ein Epos mit großen Kulturperspektiven und ernstem Völkerkampfe unangemessen sein, weil dazu seine tragende Kraft nicht ausreicht, während die poetische Erzählung, die nur ein persönliches Lebensschicksal behandelt, an diesem beweglichen Rhythmus eine genügende Stütze findet.

c. Der fünfsfüßige Jambus.

Die Verehrer der antiken Metrik sind sehr geneigt, diesem Vers jede Berechtigung abzuspochen, während die dichterische Praxis der Neuzeit ihn zu ihrem Liebling erwählt hat. In der That tritt das Charakteristische des jambischen Metrums in ihm am schlagendsten hervor. Für das lyrische Empfindungselement hat er nicht genug Concentration — dagegen ist er für das Drama, das Epos und das didaktische Gedicht gleichmäßig geeignet. Er hat Lebendigkeit, Spannung und Energie und ist geräumig genug, um größere objektive Ausführungen in sich aufzunehmen, jene bestimmter eingehenden Motivirungen, die für Tragödie und Epos unerlässlich sind. Dabei besitzt er eine hinlängliche Elasticität und Frische, um durch seinen immer neuen Anlauf nicht zu ermüden. Freilich hat man sich nicht mit Unrecht über die Monotonie seines Tonsfalls, den sogenannten Sambentrab, besonders in den zahlreichen deklamatorischen Tragödien der Neuzeit beklagt. Diese Monotonie wird aber nur durch eine einförmige Behandlung des Verses hervorgerufen und liegt nicht in seinem Wesen. Der dramatische Jambus verträgt nicht nur häufige

Einschnitte, enjambements, die Abwechslung mit Anapäst und Spondäen, sondern er erfordert sie, und wenn der Dichter diese Belebung seines Rhythmus nicht aus Nothbehelf, sondern mit künstlerischem Takt in einer dem Sinne der Verse entsprechenden Weise ausführt, so gewinnt der Vers dadurch einen malerischen Charakter, der ihn zum Ausdruck des dramatischen Affektes, zur Begleitung der ruhigen Motivirung, der energischen Spannung, der bewegteren Leidenschaft vorzugsweise befähigt. Es ist nicht zu leugnen, daß die fünfßüßigen Jamben sich fast nie einer solchen künstlerischen Behandlung erfreut haben, indem theils ihre Korrektheit in Einförmigkeit ausartete, theils ihre freiere Bewegung nur aus Unkorrektheit und Nachlässigkeit hervorging. Shakespeare hat oft mit genialem Instinkt den Jambus in einer dem Pathos, das er ausdrücken soll, entsprechenden Weise behandelt, während er ebenso oft ohne Grund ihm einen lässigen und unregelmäßigen Gang gab. Malerisch sind z. B. die Jamben in König Lear's Monolog auf der wetterdurchtobten Haide:

Blow, wind and crack your cheeks! rage! blow!

Diesem Jambus fehlt ein Fuß, aber er tönt gleichsam in kräftigen Donnerschlägen aus. Den Zickzack der Blitze zu schildern wählen die Verse eine geflügeltere Gangart: You sulphurous and thought-executing firos u. s. f. Schiller hat den Jambus am dramatisch lebendigsten in seinem ersten und in seinem letzten jambischen Trauerspiele, im „Don Carlos“ und „Wilhelm Tell“ behandelt. Im „Carlos“ ist der Dialog durch die Ausbrüche des Affektes mannichfach durchschnitten; die Sagensenden fallen nicht mit den Enden der Verse zusammen, was dem Ganzen einen minder getragenen, aber für die Konversation, wie z. B. in der Scene zwischen „Carlos“ und der „Eboli,“ ausdrucksvolleren Charakter giebt; im „Tell“ aber verleiht die volkstümliche Lebendigkeit, die überall eingreifende Thätigkeit der Massen dem Jambus größere Beweglichkeit.

Der fünfßüßige Jambus ist von allen deutschen Versmaßen das wichtigste und verdient die eingehende Untersuchung, die ihm neuerdings Fr. Zarncke in seiner gründlichen, aber noch nicht abge-

schlossenen Schrift: „Ueber den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe“ Erste Abtheilung (1866) hat zu Theil werden lassen. Zarncke bezeichnet als Eigenthümlichkeiten des Lessing'schen Fünffüßlers im „Nathan“ die Kühnheit der Enjambements, die man fast ein unausgesetztes Hineinstürmen in den nächsten Vers nennen möchte, und das Brechen des Rhythmus, den Antagonismus des Verses und Satzes, der hier an die Stelle einer gänzlich fehlenden Cäsur tritt. In Bezug auf das Enjambement macht Zarncke mit Recht darauf aufmerksam, daß die Verschmelzung zweier Verse um so enger ist, je näher die durch das Versende getrennten Begriffe zusammengehören, daß man zwischen solchen Wörtern an den Versenden unterscheiden müsse, die Träger und Ausdruck einer bestimmten Vorstellung sind und solchen, die nur auxiliärer Natur sind, wie Pronomina, Partikeln, Hilfszeitwörter u. s. f. Bei Lessing sind die Enjambements der zweiten, viel härtern Art sehr gebräuchlich, wodurch ein hastiges Hinüberspringen von Vers zu Vers veranlaßt wird. Schiller's erste Jamben in „Don Carlos“ lehnten sich an die Lessing'schen an, was Enjambements, den Antagonismus von Vers und Satz und die häufigen Wiederholungen desselben Wortes betrifft; doch was bei Lessing mehr aus einer Emphase des Verstandes, ging bei Schiller aus Emphase des Gefühls hervor. Wie Schiller an den englischen blank-verse, so knüpfte Goethe an den episch-lyrischen Vers der italienischen Stanzas an; die Jamben seiner Dramen sind ganz die Jamben seiner Lyrik.

Die Cäsur des fünffüßigen Jambus ist eine freie und wechselnde. Martin Opitz in seinem Buche: „Von der deutschen Poeterei“ verlangt die unbewegliche Cäsur nach der vierten Sylbe noch als unverbrüchliche Regel, während Philipp Zesen im Hochdeutschen Helikon noch die Cäsur nach der sechsten Sylbe gestattete, diese mußte aber unbeweglich sein. Als letzter Prophet der starren Cäsur trat Gottsched auf, der alle Stümper schalt, „die in den fünffüßigen Versen den Abschnitt bald nach der vierten, bald nach der sechsten Sylbe, bald gar nicht machten.“ Doch über diese metrische Orthodoxie siegte alsbald die mit dem wachsenden Einfluß der englischen Literatur

hereinbrechende Reiterei. Schon Johann Heinrich Schlegel erkannte die Cäsur nach der vierten Sylbe zwar als wohlklingend an, doch fand er sie bei längern Gedichten ermüdend durch die Art des Wohl-
lauts und gestand ein, daß auch ein zehn- oder elfsybliger Vers ohne Cäsur deshalb nicht des Wohlklanges entbehre und ohne Beschwerde in einem Athem ausgesprochen werden könne. Schiller bildete den fünfßfüßigen Jambus, ohne bewußte Rücksicht auf die Cäsur, nur nach metrischem Gefühl. Fortwährend cäsurlose Verse werden bald als schlechtgebaut empfunden; im Uebrigen ist der freieste Wechsel der Cäsuren, auch mit der Cäsurlosigkeit, für den modernen Fünfßfüßler geboten.

Der fünfßfüßige Jambus läßt sich sowohl reimlos anwenden, als auch er gerade die volltönendsten und am häufigsten wiederkehrenden Reime verträgt und den mannichfachen italienischen Strophenbildungen zu Grunde liegt.

Den reimlosen Fünfßfüßler (*blanc-vers*) haben wir von den englischen Epikern und Dramatikern überkommen. Milton's „verlorenes Paradies“, Glover's „Leonidas“ sind in derselben Form gedichtet, in welcher Shakespeare, Massinger, Beaumont und Fletcher, D'Urfay, mit größerer Elasticität, Addison, Rowe, Congreve u. A. mit stereotyper Korrektheit ihre Tragödien abfaßten. Der fünfßfüßige, reimlose Jambus verdrängte in Deutschland den Alexandriner. Er stammt freilich schon aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wo man eine Reihe viermal gehobener Verse mit einem längern von fünf Hebungen, am liebsten mit klingendem Ausgang schloß. Friedrich von Hausen (gest. 1190) hat den Vers zuerst zu größern Strophen verwendet und zwar ohne unbewegliche Cäsur, ebenso andere Vorgänger von Walther von der Vogelweide, wie Reimann der Alte und Hartmann von Aue. Walther selbst bediente sich des Verses nur in einzelnen Zeilen. So oder in Versreihen trat er noch in den Dramen von D'Urfay, Gryphius, in Gedichten von Flemming, Günther u. s. w. auf. Im Drama überwog lange der Alexandriner, bis Johann Elias Schlegel in der Uebersetzung von Congreve's „trauernder

Brant“ dem fünffüßigen Jambus die Bahn brach. Seinem Beispiel folgten Gronewitz, Browe im „Brutus“ u. a. Nach Herder's warmer Anerkennung, der seine großen Vorzüge in Bezug auf innern Gehalt, auf Abwechslung und Deklamation, Stärke und Freiheit und die Fähigkeit, sich verschiedenen Denk- und Schreibarten anzuschmiegen, gegenüber der Monotonie des Alexandriners hervorhob, wandten ihn unsere Klassiker in ihren besten Dramen an, und ihrem Vorbild folgten fast alle Dramatiker der Neuzeit: Körner, Kleist, Grillparzer in den meisten Dramen, Raupach, Uhland, Grabbe und zwar mit den kühnsten Lizenzen, Immermann, Hebbel, Gutzkow (an die Lessing'sche Behandlungsweise erinnernd, namentlich im „Mriek Afosta“), Prutz, Moser, ich selbst. Für das Epos dagegen ist der reimlose Jambus in Deutschland nicht gebräuchlich geworden, und der gereimte nur in bestimmten Strophen. In der That erscheint der reimlose Jambus für die epische Dichtung zu kahl und nüchtern. Den gereimten Fünffüßler hab' ich in der zweiten Abtheilung meines „Carlo Zeno“ für die epische Darstellung in Anwendung gebracht.

Der fünffüßige Jambus bildet die Grundlage für die kunstvoll verschlungenen meist italienischen Strophen, welche die deutsche Dichtkunst mit ebenso wohlklingenden wie zu anmüthiger Gedankenverkettung geeigneten Formen bereichert haben.

a. Das Sonett.

Das Sonett besteht aus vierzehn fünffüßigen Jamben¹⁾, von denen die je vier ersten und die je drei letzten eine Strophe bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile, die zweite, dritte, sechste und siebente reimen mit einander, während die Reimverknüpfung der sechs letzten Zeilen eine beliebige ist. Das Sonett ist eine ebenso kunstvolle wie schöne Form für die reflektirende Lyrik. Wie das antike Distichon im Hexameter den Gedanken episch ausbreitet, im Pentameter inner-

1) Sonette in Alexandrinern wurden von Opitz und seinen Nachfolgern oft gebildet; ebenso in vierfüßigen Jamben. Die Romantiker bildeten auch Sonette in Trochäen.

lich zusammenfaßt: so liegt derselbe Formgedanke der strophischen Architektur des Sonetts zu Grunde. Das Sonett ist das in ein romanisches Reimgedäude verwandelte antike Distichon. In den beiden ersten Strophen breitet sich das Gefühl melodisch aus, diese Ausbreitung ist voll und ungehemmt; sie braucht nicht bei dem zweiten Reim in der vierten Zeile zu stocken; sie geht mit einem, sich in den Klängen wiegenden Behagen bis zur fünften Zeile weiter und ruht erst in der achten aus, wo sie den vierten wiederkehrenden Reim der ersten Zeile als willkommenen Schlußstein begrüßt.

Dann beginnt aber die Rückkehr des Gefühles und des Gedankens zu einem melodischen Abschluß, wie ihn der Pentameter des Distichon's ausdrückt, und sowie dieser Fünffüßler einen Fuß weniger hat, als der Sechsfüßler, so hat die zweite Abtheilung des Sonettes einen Reim weniger, als die erste, wodurch die Form als solche befähigt wird, diesen melodischen Fall des springuellartig ansteigenden Gedankens auszudrücken. Das Sonett giebt dem Ausdruck der Empfindung nicht bloß Vollklang, sondern auch Präcision, den Gedanken Ebenmaß und Symmetrie und bedeutsamen Abschluß. Denn erst dann wird es einen wahrhaft künstlerischen Eindruck machen, wenn der Schlußgedanke nicht äußerlich angehängt ist, sondern alle Fäden des Ganzen in schöner Einheit zusammenfaßt.

Der Hauptabschnitt des Sonetts ist, seiner ganzen Architektur nach, ein so scharfer, daß alle Herüberziehungen der Sätze aus der achten in die neunte Zeile, als den Bau und Sinn des Ganzen umwerfende Fehler zu verdammen sind. Auch Hinüberziehungen aus der ersten in die zweite Strophe sind nicht zu billigen, indem sie den strophischen Charakter umwerfen und die klare Sonderung des Ganzen unterbrechen. Selbst von Enjambements aus der ersten dreizeiligen Strophe in die zweite halten sich die besseren Sonettendichter frei, wenn hier auch der nach dem Schluß hindrängende Fall eher eine kleine Ueberflürzung entschuldigt.

Das Sonett ist ein Prokrustesbett des Gedankens für den Stümper, für den Meister ein himmlisches Grahamsbett voll Leben weckenden Zaubers. Wie überall die Form den Künstler trägt und

nicht hemmt: so trägt auch das Sonett den Dichter, indem es dem Strom seiner Empfindung von Hause aus ein bestimmtes Bett anweist, dem Gedanken eine feste und maßvolle Gliederung giebt und zugleich ein volles Austönen und einen prägnanten Abschluß gewährt. Es ist die geeignete Form für die Liebesempfindung, welche sich immer neuen Beziehungen der Liebe in hin- und herrollendem Gedankenspiele hingiebt, für die Sätze einer stünigen Lebensweisheit, die sich nicht epigrammatisch zusammenfaßt, sondern die wärmer und voller aus-tönt, für harmonische Lebensbilder, ästhetische Reflexionen u. s. f. Einen kriegerischen Klang hat Rückert in seinen „geharnischten Sonetten“ dieser Form gegeben. Da dieser Inhalt aber mit ihr in offenbarem Widerspruch steht, so haben Rückert's patriotische Sonette einen paradoxen Charakter. Petrarca und Camoëns sind von den ältern romanischen, Platen, Herwegh, Geibel, Strachwitz von den neuen Sonettendichtern die besten, während die romantischen Sonette zu vielen Klingklang, zu wenig geistige Bedeutung hatten. Wir nehmen das folgende aus, das zugleich die Form des Sonettes trefflich charakterisirt:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
 Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
 Daß hier und dort zwei eingefast von zweien
 Im Doppelchore schweben auf und nieder.
 Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
 Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
 In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
 Die zartesten und stolzesten der Lieder.
 Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
 Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
 Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;
 Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
 Dem leih' ich Hohen, Füll' in engen Grenzen,
 Und reines Ebenmaß der Gegensätze. A. W. Schlegel.

β. Die Stanzas, die ottave rime.

Die ottave rime bilden eine achtzeilige Strophe, in welcher der erste, dritte und fünfte, der zweite, vierte und sechste

Vers reimen und zum Schlusse der siebente und achte ein Reimpaar bilden:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Find' ich mein Herz noch jenem Bahn geneigt?
Ihr drängt euch zu — nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert. Goethe.

Diese Strophe hat, durch die sich suchenden und fliehenden Reime einen anmuthigen Wogenschlag, der sich durch den zusammentönenden Akkord der letzten Verse beruhigt. Der voll heraus blühende Reimstrauß hat etwas Lururiöses, das sie im Deutschen wohl zu Widmungsversen, Prologen, gedankenvollen Apostrophen, aber nicht zu größeren epischen Gedichten geeignet macht. Anders verhält es sich in den romanischen Sprachen, wo die Reimfülle der Sprache selbst in diesen Strophen ausschäumt. Hier liegt ihr epischer Charakter darin, daß die sechs ersten Zeilen mit den verschlungenen Reimen eine hinundhergehende, behagliche Schilderung gestatten, welche durch die beiden letzten wieder in dem strophischen Rahmen festgehalten wird. Bekanntlich hat Tasso sein „befreites Jerusalem,“ Ariosto seinen „rasenden Roland,“ Camoëns seine „Lusiade“ in diesen Strophen gedichtet; von neueren deutschen Dichtern Ernst Schulze sein kleines, zartes, aber auch phantastisch verschwimmendes Epos: die bezauberte Rose. Die Ueberzeugung, daß die ottave rime der deutschen Originaldichtung bei längerer epischer Ausdehnung eine allzugroße Monotonie geben würden, hat Wieland zum Bau einer Strophe angeregt, welche wir, nach seinem „Oberon,“ in dem sie angewendet ist, wohl die Oberonsstrophe nennen dürfen. Sie besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen, aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs, die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei willkürlich verschlungen sein. Die strengen ottave rime sind daher nur eine mögliche Form ihrer zahlreichen Kombinationen, welche in der That unter der Hand eines

großen Talentes einen außerordentlichen malerischen Reichthum entfalten können. Diese Strophe scheint uns in der neuern Zeit mit Unrecht mißachtet zu sein. Sie ist für eine größere epische Dichtung durch ihre anschmiegende Vielseitigkeit sehr angemessen. Außer Wieland hat sie von unsern großen Dichtern auch Schiller bei seiner Uebersetzung des Virgil benützt:

Still war's und jedes Ohr hing an Aeneas Munde,
 Der also anhub vom erhab'nen Pfühl:
 O Königin, du weckst der alten Wunde
 Unnennbar schmerzliches Gefühl!
 Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
 Wie durch der Griechen Hand die Thränenwerthe fiel.
 Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
 Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Eine andere Abart der ottave rime ist die Spenserstanze, welche der Dichter Spenser in seiner Feenkönigin und Lord Byron in seinem „Childe Harold“ zur Anwendung brachte. Die Strophe ist neunzeilig, die Reimpaarung derartig, daß zuerst zwei Zeilen: die erste und dritte, dann vier: die zweite, vierte, fünfte und siebente und zuletzt drei: die sechste, achte und neunte aufeinander reimen. Um dieser Strophe mit den vielverschlungenen Reimen und der weiten Ausbreitung einen genügend starken Abschluß zu geben, hat die letzte Zeile einen Fuß mehr. Wir theilen zur Probe eine Strophe aus „Childe Harold“ in der vorzüglichen Bildemeister'schen Uebersetzung mit:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
 Gold sind die Hain' und die Gesilde grün,
 Als lächle Pallas noch, die Delfrucht schwillt,
 Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühen,
 Baut noch ihr dustig Schloß mit emsigem Mühn,
 Die freie Seglerin der Bergeöhöhn;
 Vom Gold Apoll's die Marmorbrüche glühn,
 Als ob die langen Sommer nie entflühn.
 Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt, — Natur ist ewig schön.

Die Strophe würde für ein thatkräftiges Epos einen zu schleppenden Gang haben; aber für ein Feenmärchen und seine phantastischen

Verkettungen, für Schilderungen und Reflexionen, die weitausgreifend sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, dürfte sie eine geeignete Darstellungsform sein.

γ. Die Terzine.

Die Terzine besteht aus drei immer wiederkehrenden Zeilen mit je drei sich kreuzenden Reimen. Jede Terzine weist durch die beiden ihr fehlenden Reime über sich hinaus in die nächste. Sie hat nicht den sicheren Abschluß des Sonettes und der Stanze; sie bildet eine in's Unendliche fortgehende Kette:

Durch Trümmer drang ich in des Traums Bethörung,
Bang ringend, unbewußt nach welchem Ziele;
Ringsum zu Bergen thürmte sich Zerßörung.

Denn stolze Riesenbauten sah ich viele
Zu Staub zermorscht, die manch Jahrhundert ragten,
Gesunken, wie die Blume fällt vom Stiele.

Und stumme Säulen sahn mich an und klagten,
Inskriften dran, verßöcht, mühevoller Lesung,
Die halbes Wort verscholl'ner That mir sagten. Sallet.

Die Terzine ist eine vorzugsweise epische Form, indem sie sich gleichsam ohne bestimmten Damm in die Weltweite ergießt. Auch eignet sie sich für Reflexionen, für weit ausgespinnene Gedanken, die ohne scharfe Einschnitte dem freien Zuge der Ideenassociation folgen. Dante hat bekanntlich seine divina commedia in Terzinen geschrieben, und in der That passen sie zur Darstellung einer Wanderung durch die drei Reiche der Ewigkeit, indem sie sowohl in den drei zusammentönenden Reimen für ein schilderndes und grübelndes Verweilen einen Halt geben, als auch, da jede Strophe durch den fehlenden Reim unfertig über sich hinausweist, die immer weiter eilende Wanderschaft treffend charakterisiren. Einen „Ahasver“ muß man in Terzinen schreiben. Für größere epische Gedichte eignen sie sich im Deutschen nicht, ihres allzu üppigen Reimes und schleppenden Ganges wegen. Rückert hat ein mehr reflektirendes, als episches Gedicht in diesen Versen geschrieben. Außerdem haben Platen, Herwegh und Sallet einige wohlkündende Terzinen verfaßt. Neuer-

dings dichtete Paul Heyse eine Novelle in Terzinen, denen man, bei ihrem heiter schäfernden Ton, attische Grazie nachrühmen muß. Es ist neu, das weisevolle Versmaß Dante's als Träger einer ganz modernen, in plauderhaftem Conversationston erzählten Novelle zu sehn; doch versteht es der Dichter, der Terzine ihren hochfeierlichen Gang abzugewöhnen und sie durch allerlei Coupirungen, Enjambelements uad fecke Reime in einen burschikosen Trab zu bringen. Nirgends wird der dreifache Reim als eine hemmende Schranke empfunden, sondern nur als ein im Spiel hingeworfener Fangball, den die Muse des Dichters mit der Gewandtheit eines wohlдресsirten Pudels apportirt.

Der Raum unsers Werkes erlaubt uns nicht, auf andere italienische Strophenformen näher einzugehn, wie z. B. auf die *Ritornelle*, in denen zwei gereimte Jamben einen assonirenden einschließen, auf die *Kanzone*, eine größere, mit freier Architektur gebaute Strophe, welche in zwei Hälften zerfällt, in welcher mit den fünfßüßigen Jamben dreißüßige wechseln können, die Reimverschlingung und Verszahl indes freigegeben ist, aber die zweite Strophe der ersten so treu nachgebildet sein muß, wie die Antistrophe der griechischen Tragiker der Strophe¹⁾. Wir erwähnen nur noch, daß in *Sonett* und *Stanze* der deutsche Vers mit männlichem oder weiblichem Reim schließen kann, in der Terzine indes der nur weibliche Reim besser beibehalten wird.

1) Die *Kanzone* stammt von den provencalischen Troubadours her. Zur Mustergültigkeit haben sie Dante und Petrarca ausgebildet; doch verflüsterle man später in Italien wieder das überlieferte Schema. Petrarca hat keine *Kanzone* unter 5 und keine über 10 Strophen gedichtet; später dichtete man *Kanzonen* in 20, 40, ja 80 Strophen. Die Zahl der Verszeilen jeder Strophe wechselt bei Dante und Petrarca zwischen 9 und 20 Versen. Jede Strophe zerfällt in zwei Hälften, von denen die erste *frosite* (Stirn) oder *picdi* (Füße), die zweite *sirinee* (Schleppe) oder *volte* (Wendungen) heißt und erst durch den Endreim der ersten, der sie eröffnet, mit dieser verbunden ist. Die anfangs willkürlichen Reimstellungen wurden später nach Dante's und Petrarca's Muster normirt. Abgesehen von den *Kanzonen* der Romantiker hat in neuester Zeit Max Waldau einige vortreffliche *Kanzonen* gedichtet.

d. Der sechsfüßige Jambus.

— — — — —

Er besteht aus drei Doppeljamben, welche mit Anapästen und Spondäen wechseln können. Spondäen dürfen in den ersten Fuß jeder Dipodie gestellt werden, während der zweite rein austönen muß, um den jambischen Charakter nicht zu verwischen. Anapäste können an jede Stelle dieses Sechsfüßlers gesetzt werden, nur nicht an die sechste; denn der Anlauf zweier Kürzen gegen die letzte Länge würde ebenfalls den jambischen Charakter des Verses aufheben. Je nach der Cäsur zerfällt der Sechsfüßler (senarius) in zwei verschiedene Verse: den griechischen Sechsfüßler (Trimeter) und den französischen Sechsfüßler (Alexandrin).

a. Der Trimeter.

Bei dem Trimeter liegt die Cäsur so, daß sie den Vers nicht in zwei gleiche Hälften theilt. Da der griechische Trimeter sich aus Trochäen mit einer Vorschlagsylbe gebildet, so fällt sie hinter das Ende der ersten trochäischen Dipodie, wo also jedesmal das Wort zu Ende sein muß:

— | — — — || — — — — —

Bewundert viel und || viel gescholten Helena,
 Vom Strande komm' ich, || wo wir erst gelandet sind.
 Noch immer trunken || von des Gewoges regsamen
 Geschaukel, das vom || phrygischen Blachgefild uns her
 Auf sträubig hohem || Rücken durch Poseidon's Günst
 Und Euros Kraft in || vaterländische Buchten trug.

Goethe, Faust.

Die Anapäste oder vielmehr Daktylen in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst werden sie vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile || nie versiehender Quell entspringt,
 Wo nur den Boden || stampfen mag dein Pegasus.

Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helenä“, Schiller in einigen Scenen der „Jungfrau“ angewendet. Die Versuche von Minckwitz, Märker u. A., ihn für größere Tragödien in Anwendung zu bringen, können indes für nicht gelungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisirende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Drama's würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschmüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abtheilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

˘ - ˘ - | ˘ - ˘ - || ˘ - ˘ - | ˘ - ˘ - | ()

Die du mit ew'ger Gluth || mich Tag und Nacht begleitest,
 Mir die Gedanken füllst || und meine Schritte leitest,
 O Rache wende nicht || im letzten Augenblick
 Die Hand von deinem Knecht! || Es wägt sich mein Geschick.

Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodien entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abtheilt, so erhält er dadurch etwas Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspiels; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen, satyrischen, elegischen und idyllischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. Man suchte ihn auch in Strophen einzutheilen, durch den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge belebter zu machen. In Alexandrinern mit lauter weiblichen Ausgängen glaubte man einen der epischen Breite

des Hexameters entsprechenden Vers gefunden zu haben, während der regelmäÙige Wechsel weiblicher und männlicher Ausgänge das Versschema des Pentameters wiederholen sollte. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiscenz des Jopfstyles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihn ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, theils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte anbrachten, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisirten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, theils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüÙigen Jambus wechselt, wie es schon U₃ in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Kamler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
 Mein Wilbling! — solch ein Thier bewältiget kein Schah,
 Kein Emir, und was sonst in jenen
 Desllichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
 Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
 Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?
 Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
 Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
 Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
 Der Wind, dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
 Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
 Und mit Franzosenwitz geschulet! Freiligrath.

e. Der achtfüÙige Jambus (Tetrameter).

o - | o - | o - | o - || o - | o - | o - | o - (o)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burleskos und flott,
 Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.

Platen.

Sie reiten in gedrängtem Troß, wo sich vermengen Sand und Lust.
 Sieh da, verschlungen hat sie schon der Ferne schwefelfarb'ner Dust.

Freiligrath.

3. Das daktylische Versmaß.

Der Daktylus (— ∪ ∪) hat einen geflügelten, hüpfenden Charakter, der sich am schärfsten im gleitenden Reim ausprägt. Es ist durchaus erforderlich, daß seine beiden Kürzen rein gehalten und nicht Längen statt ihrer gesetzt werden; sonst erlahmt der beschwingte Gang des Verses augenblicklich. Selbstständig und rein kann er nur in kleineren Gedichten benutzt werden. Im Wechsel mit dem Spondaus bildet er das größere epische und elegische Versmaß.

a. Zwei- und mehrfüßige Daktylen.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ (— ∪ ∪)

Christ ist erstanden!

Freude den Sterblichen,

Den die verderblichen,

Schleichenden, erblichen

Mängel umwanden.

Goethe.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Fruchtlos hinieden

Ringst du nach Frieden!

Täuschende Schimmer

Winken dir immer;

Doch wie die Furchen des gleitenden Rahns

Schwinden die Zaubergebilde des Wahns.

Matthisson.

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪

Ehret die Frauen, sie flechten und weben

Himmlische Rosen in's irdische Leben.

Schiller.

In der Regel werden Strophen gebildet, in denen Verse von verschiedener Länge sich ablösen. Die reinen Daktylen eignen sich zur Schilderung eines bewegten Naturlebens, einer jubelnden Freude, wie in jenem Engelschor des Goethischen Faust. Das „Lüfteleben“ schildert Rückert malerisch in Daktylen:

Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen,

Wolken zu jagen,

Ueber die Gipfel der Berge zu streben,

Das wär' ein Leben!

Tannen zu wiegen und Eichen zu schaukeln,
 Weiter zu gaukeln,
 Seele den flüsternden Schatten zu geben,
 Das wär' ein Leben!

Ebenso ertönt Platen's Matrosenchor auf dem von Fluthen gewiegten Schiffe:

Löst mir in Eile,
 Brüder, die Seile,
 Weil wir nach langer, nach drückender Weile
 Wieder der prächtigen,
 Aber verbächtigen
 Fluth uns bemächtigen,
 Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!

Oft bilden die reinen Daktylen mit Trochäen Strophe und Antistrophe, wie in Schiller's „Frauenwürde,“ oft bilden sie bei trochäischen Versen eine Art zweizeiligen Refrains.

Reine, sechs- und mehrfüßige Daktylen finden sich in Rückert's meisterhafter Uebersetzung des indischen Gedichts „Sitagowinda“:

Reizende, reiche den Nektar der Lippe, belebe den Slaven, den todten,
 Den in dir lebenden, welchem die Gluthen der Trennung zu athmen verboten!

β. Der Hexameter.

- - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

Der Hexameter bestand ursprünglich aus sechs Daktylen:

- - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

ein in's Weite ergoffenes Schema, aus welchem er sich zu künstlerischer Gliederung emporrastete. Zunächst vertauschte er den letzten Daktylus, der in's Unbegrenzte fortzuhüpfen drohte, mit einem Spondäus, um einen festen Schlussstein für die Verszeile zu gewinnen. Dann stellte er überhaupt diese Spondäen als Hemmsteine dem herunterrollenden Taumel der Daktylen entgegen, und zwar an allen Stellen, nur nicht an der vorletzten, wo der Charakter des Verses am schärfsten hervortritt, um nicht seine freie Bewegung ganz zu lähmen. Ausnahmen sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet; z. B.

Wie oft | Seefahrt | kaum vor|rückt, müß|volleres | Rudern
 Fortar|beitet das | Schiff, wenn | plöz|lich der | Bog' | Ab|gründe
 Sturm auf|wühlt und den Kiel | in den | Wallungen | schaukelnd
 da|hinreißt. Schlegel.

Hier steht der Spondäus: „Bog' Ab“ an der fünften Stelle; aber dieser und der vorhergehende Hexameter maßen durch schwergehäuften Spondäen den mühevoll arbeitenden Gang des Schiffes, eine Malerei, welche durch den ausnahmsweisen Spondäus des fünften Fußes am ausdrucksvollsten hervortritt.

Der letzte Schritt, die sechsfüßigen Daktylen künstlerisch zu gliedern, war die Cäsur, welche männlich heißt, wenn sie nach der ersten Sylbe des dritten Daktylus und Spondäus eintritt:

Stolberg über der Stadt || am besegelten Busen der Dstsee. Boß.
 weiblich dagegen, wenn sie nach der zweiten Sylbe des dritten Daktylus steht:

Horch' ich der lockenden Wachtel || im grünlichen Rauche der Aehren.
 Boß.

Ohne die Cäsur hat der Hexameter einen unorganischen, stolpernden Gang. Doch kann statt dieser Cäsur auch eine Doppelcäsur nach der ersten Sylbe des zweiten und der ersten des vierten Daktylus oder Spondäus stehn:

Ob er zum Kampf || des heroischen Liebs || unermülich sich gürtet.

Klopstock, Goethe, Schiller haben im Deutschen die Spondäen mit Trochäen vertauscht, in neuester Zeit ist man, nach dem Vorgang von Boß, darin gewissenhafter und strenger geworden.

Der Hexameter hat, besonders in den alten Sprachen, einen vollwogenden, majestätischen Gang. Wir fahren auf ihm gleichsam hinaus in das weite Meer des Lebens mit bald beschleunigter, bald verlangsamter Fahrt. Dieser Vers des klassischen Volks- und Kunstepos, des Homer und Virgil, wurde von Klopstock zuerst in Deutschland eingebürgert, obwohl er den oratorischen Hymnenklängen der Messiasode nur mit Widerstreben sich fügte. Goethe in „Hermann und Dorothea,“ dem „Reineke Fuchs“ und der „Achilleis,“ Schiller in einzelnen Distichen brauchten ihn mit größerer Freiheit; strenger

und kunstmäßiger behandelt ihn in seiner „Louise“ und seinen Uebersetzungen der griechischen und römischen Epiker Boß, der Luther der Homerischen Bibel, dessen Uebersetzungen so leicht kein Nachfolger verdrängen wird. Am reinsten haben Schlegel und Platen den Hexameter durchgeführt; und in der That darf man vom neuen Hexameter den ausschließlichen Wechsel von Spondäen und Daktylen verlangen, um so mehr, als sein Reich ein beschränkteres geworden ist. Denn für den epischen Vers der Neuzeit kann er nicht mehr gelten; die letzten Versuche, ihn wieder einzuführen, wie das idyllische Epos von Moritz Hartmann „Adam und Eva,“ Friedrich Hebbel's „Mutter und Kind,“ Paul Heyse's „Thekla,“ „Euphorion“ von Gregorovius, Versuche, in denen die Vorzüge moderner Verskunst vor der klassischen unverkennbar sind, haben diesen Vers doch nicht populär gemacht. Der Hexameter hat für uns durchaus nicht die Bedeutung, die er für die streng quantitirende Sprache der Griechen und Römer hatte, gereimt würde er monoton und klappernd klingen — das moderne Epos aber verlangt die Strophe und den Reim. Die rhythmische Malerei des Hexameters, die vorzugsweise im Wechsel der Spondäen und Daktylen besteht, läßt sich auch in anderen Versmaßen erreichen. So bleibt sein Wirkungskreis heut zu Tage auf die kürzere Idylle und vorzugsweise auf das Distichon beschränkt.

7. Der Pentameter.

- ˘ ˘ | - ˘ ˘ | - || - ˘ ˘ | - ˘ ˘ | -

Der Pentameter ist ein um einen Fuß verkürzter Hexameter, der gegenüber dem expansiven Charakter des hinausstrebenden Sechsfüßlers einen mehr concentrirten Charakter hat. Der Hexameter ist centrifugal, der Pentameter centripetal. Zwei Daktylen prallen gegen eine Länge an und prallen wieder von ihr zurück. Hinter dieser Länge ruht die streng zu beobachtende Cäsur. Da der Pentameter indeß durch die einsame Länge der Cäsur und des Schlusses einen verstümmelten Charakter hat: so wird er nie allein, sondern immer mit dem Hexameter zusammen gebraucht, mit welchem er das antike Distichon bildet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Für die beiden ersten Daktylen des Pentameters können Spondäen stehn; für die beiden letzten aber nicht, indem sie an dieser Stelle den melodischen Fall des Verses hemmen würden.

Das Distichon, das elegische Versmaß der Griechen, bildete sich aus dem Hexameter und bezeichnete den Uebergang der Epik in eine Lyrik, welche noch epische Elemente in sich enthält. Aus der Breite der äußern Welt kehrte das sinnige Gemüth in sich selbst zurück. Wegen dieser künstlerischen Bedeutung verdient das Distichon, in welchem Minnermos, Tyrtäos, Theognis, Ovid, Tibull, Propert, Goethe die römischen Elegieen, Schiller den Spaziergang, beide zusammen die Xenien gedichtet, für das größere und kleinere Sinngedicht, die Elegie und das Epigramm, beibehalten zu werden. Es eignet sich vortrefflich für die epigrammatische Antithese. In neuer Zeit hat besonders Hebbel scharfe und schlagende Xenien in dieser Form gedichtet.

4. Das anapästische Versmaß.

Der Anapästus () () ist gleichsam der beschleunigte Jambus; der einfache Anprall des Jambus wird hier ein verdoppelter, und dadurch der Vers lebhaft und stürmisch bewegt. Im Auftakt kann statt des Anapästus ein Jambus stehn, doch nicht durchweg, in einzelnen Zeilen muß der strengere Rhythmus immer angedeutet sein. Ebenso kann statt des letzten Anapästus ein Jambus stehn, wodurch der heftige Anlauf etwas beruhigter ausläutet. Auch der Spondäus, dessen zweite Sylbe einen höhern Ton erhalten muß, kann statt des Anapästus gesetzt werden. In kleineren anapästischen Strophen wird man Zwei-, Drei- und Vierfüßler wechseln lassen und dadurch die verschiedenste Struktur des Verses erreichen. Am gebräuchlichsten ist der Zwei-, Vier- und Achtfüßler.

a. Die anapästische Dipodie.

Dieser Vers hat Kraft, kurz abgestoßene Energie; er wechselt mit dem Jambus:

Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethe's erleuchtete
 Stirne
 Glüh'n Rosen im Kranz! Kühn wäre der Wunsch zu erlangen ver-
 wandte Belohnung.

Platen.

Und gereimt:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu
 wissen,
 Der oftmals schon, im Laufe des Stück's, vortrat aus seinen Coulissen!
 Platen.

Ich habe in meinem „Carlo Zeno“ die dritte Abtheilung, die Darstellung einer südlich glühenden Liebe, die zugleich mit siegender Heiterkeit die klösterliche Beschränkung durchbricht, in gereimten anapästischen Tetrametern gedichtet:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen,
 Konsolen
 So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen
 verstoßen.
 Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlum-
 mernden Liedern;
 Der Papagei im Käfig frägt — und die Nachtigallen erwiedern.
 Das Pergament auf dem zierlichen Schrein — das ist die Hölle des
 Dante,
 Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ewigen Rhythmen
 verbrannte!

Sechster Abschnitt.

Altdeutsche, antike, orientalische Strophen.

Außer den erwähnten, gebräuchlichsten Versmaßen haben wir noch theils durch den Rhythmus, theils durch den Reim bedingte Strophenbildungen zu besprechen, welche, ererbt von dem deutschen und griechisch-römischen Alterthum, für unsere neue Dichtung Bedeutung gewonnen haben.

1. Der altepische Vers.

Durch Jordan's Neudichtung des „Nibelungenliedes“ ist der altepische Vers des „Heliant,“ des „Hilbrandslieds“ und des „Beowulf,“ der Vers mit vier Hebungen und Senkungen und dem Stabreim, wieder in unsere Literatur eingeführt worden. Jordan hat in seiner bereits erwähnten Schrift eine eingehende Analyse des Verses gegeben und ist als sein wärmster Anwalt aufgetreten. Die Grundregel des Verses ist, daß er vier Hebungen erfordert d. h. Sylben, welche wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satz voll betont und in ihrem Vokale länger angehalten werden. Diese Hebungen wechseln ab mit Senkungen d. h. Sylben, deren Bedeutung im Satz geringer ist, die deshalb nicht, schwach oder doch weniger betont und deren Vokale kürzere Zeit angehalten werden. Ihre Zahl schwankt von Null bis zum Vierfachen der Hebungen. Aus diesem weiten Spielraum für den Gebrauch der Senkungen an allen Stellen, so vor wie zwischen und nach den festen Hebungen, schöpft der Vers die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Rhythmik. In der That enthält er Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen, überhaupt, wenn man von den Taktstrichen absieht, eine ganze Musterkarte von Versfüßen, Molosse, Antispaste, Päonen. Jordan giebt eine Verstabelle, welche 26, für unser metrisches Gefühl diametral verschiedene Gestaltungen des epischen Verses aus altgermanischen Mustern bringt; ein Schema desselben zu entwerfen wäre daher eine Unmöglichkeit. Wir führen dafür einige Verse aus Jordan's „Nibelungen“ zur Probe an:

Gelockt und gelenkt vom Dorn der Linde,
 Die das gipfelnde Jahr mit gelblichen Blüten
 Boll süßen Duftes bis oben bedeckt hat,
 Kommen die Bienen aus hohlen Bäumen
 Und beginnen ihr Tagwerk. Etliche taumeln
 Allzu eifrig und ohne Vorsicht
 Vom Nektar naschend, benezt und belastet
 Von den blüthengetragenen blitzenden Tropfen
 Des Thau's, in die Tiefe und manche zum Tode
 Durch die rothgefleckten raschen Forellen.

Eine andere aber vermeidet dies Unheil;
 Denn fallend erfaßt sie, mit klammernden Füßchen,
 Den schwankenden Stengel der Sternenblume,
 Die das nickende Haupt im Hauche der Frühe
 Zum Bache gebückt hat, als böte sie Grüße
 Dem Bergifmeinnicht unten, das goldenäugig
 Und so liebevoll blickt aus blauen Eibern.

In diesem Beispiel sind die Abweichungen von moderner Verskunst nicht allzu bedeutend; doch finden sich auch Versungeheuer, auf deren malerische Kraft der Dichter großen Werth legt, wie der folgende:

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwäßig,
 die wir als Verse von vier Hebungen betrachten sollen, während sie doch nur als Achtfüßler angesehen werden können.

Wir haben bereits oben gesehen, wie der Vers mit vier Hebungen, rectificirt durch die moderne Verskunst, so daß seine Senkungen nicht über zwei Kürzen hinausgehn, in Schiller's Balladen, wenn auch nicht in seinem Bühnenjambus, wie Jordan irrthümlich meint, in manchen Volksliedern, in Goethe's „Faust,“ in Heine's Gedichten fortlebt; eine Rückkehr zu seiner ursprünglichen Regellosigkeit kann indeß nur in altgermanischen Neudichtungen gestattet werden. Jordan's Verstabeln beweisen zur Genüge, daß die Mannigfaltigkeit des altepischen Verses dicht an der Grenze der Prosa steht und daß die meisten Jean Paul'schen „Streckverse“ sich nach seinem Schema skandiren lassen, sowie eine Menge Prosastellen aus Goethe's, Herder's Werken und andern Schriften. Diese rhythmische Gährung ist aber ein primitiver, vom Fortgang der Literatur zu festen Kunstformen überwundener Standpunkt, der durch keine künstelnde Reaktion wieder zur Geltung gebracht werden kann.

Der altepische Vers verblaßte schon im dreizehnten Jahrhundert, wo die Sylbenzählung immer üblicher wird, selbst bei Dichtern wie Ulrich von Lichtenstein und Konrad von Würzburg. Die Unterscheidung zwischen stärker und schwächer betonten Sylben wurde immer mehr vernachlässigt. Im Massengesang, namentlich in den mehr volksmäßigen Dichtungen, wie bei Martin Behem u. a. wog zuletzt nur die Sylbenzählung vor. So entstanden die Knittel-

verse oder Knittelreime (wahrscheinlich dem lateinisch-griechischen Ausdruck *versus rhopalici* nachgebildet). Man nannte Knittelverse, auch Klippelverse solche, bei denen der Abschnitt mit dem Ende, gegen das Gesetz des Verses, reimte. Wernicke gab seinen deutschen derartigen Reimen diesen Namen, „weil man in gewissen Fällen nach dem Knittel greifen müsse.“ Die Pritschmeister, Spruchsprecher, Zeitungsfänger bedienen sich derselben; später ahmten Kunstdichter wie Wernicke die französischen „*poèmes burlesques*“ in dieser freien Form nach. In der That eignet sich der roh zuklappende Mechanismus dieses Verses, der durch die Klappreime am schärfsten ausgeprägt wird, nur für das burleske Genre. Kortüm hat ihn in unserem einzigen burlesken Epos: „die Jobstade“ angewendet:

Ueber diese Antwort des Candidaten Jobses
 Gesah allgemeines Schütteln des Kopfes,
 Der Inspector sprach zuerst: hem, hem!
 Drauf die andern: *secundum ordinem!*

Wir wissen zwar nicht, ob Jordan auf seiner altpersischen Vers-tabelle nicht auch Platz für diese Knittelverse findet. Goethe hat im „Fahrmart zu Plundersweilern“ und „Pater Brey“ diese Verse durchschnittlich mit mehr Respekt vor Hebungen und Senkungen behandelt. Die Anwendung der Knittelverse ist überhaupt der Gegenwart nicht zu empfehlen.

2. Die Nibelungenstrophe.

Wie der Hexameter, hat der Vers der Nibelungenstrophe sechs Füße, wenn man auf die sechs Hebungen und Senkungen einen Begriff der antiken Metrik anwenden will. Die Strophe selbst besteht aus vier paarweise gereimten Verszeilen, von denen jede wieder in zwei ungleichartige Hälften zerfällt, indem die erste Hälfte einen weiblichen (klingenden), die zweite einen männlichen (stumpfen) Schluß hat. Der zweite Halbvers der vierten Zeile markirt das Ende der Strophe durch ein volleres Ausstöhnen, indem er statt drei Hebungen vier, ja in der Gudrunstrophe sogar fünf Hebungen hat.

Im Auftakt können zwei Kürzen stehn — ebenso kann aber die Senkung ganz fehlen, wodurch zwei Hebungen nebeneinander einen

Zunächst wird der neue Nibelungenvers den jambischen Charakter festhalten müssen, indem er erst durch ihn ein einheitliches Gepräge erhält. Der Jambus darf aber auch mit dem Anapäst wechseln. Die weibliche Cäsur der Mitte unterscheidet die moderne Nibelungenstrophe hinlänglich vom Alexandriner.

Es stand in alten Zeiten || ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande || bis an das blaue Meer,
Und rings von duftgen Gärten || ein blüthenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Bronnen || im Regenbogenglanz.

Uhland.

Eine größere Beweglichkeit erhält die Strophe, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der zweiten Hälfte der vierten Verszeile vier Füße giebt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in: „Die Welf“ behandelt:

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt,
Nicht war das Ross des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschem Blute gescheckt bis über den Satteltgurt.

3. Antike Strophen.

Mit dem Hexameter sind auch die antiken Iambenstrophen der Griechen und des Horaz in Deutschland eingeführt worden, Strophen, deren schöne rhythmische Gliederung voll melodischen Wohltautes ihre Aneignung zu einem Gewinn für die deutsche Dichtkunst macht. Ramler, Klopstock, Platen u. A. haben diese Strophen nur reimlos angewendet; ich habe in meinen „Neuen Gedichten“ sie zu reimen versucht und glaube jene Neuerung, ganz abgesehen davon, wie ihre Ausführung mir gelungen, gegenüber der bisherigen kritischen Ansicht vollkommen rechtfertigen zu können.

Hegel erklärt in seiner „Aesthetik“ (Bd. 3 S. 318) die Anwendung des Reimes bei den alcäischen und sapphischen Strophen für einen „unauf lösblichen Widerspruch. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selbst verbinden, was Nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstat-

haften Widerspruch hervorbringen würde.“ Diese Ansicht Hegel's beruht auf irthümlichen Voraussetzungen. Der Reim mag einer nach dem Sylbengewicht quantitativen Sprache überflüssig und entgegengegesetzt sein — die deutsche Sprache aber ist und bleibt accentuirend, wenn auch ihre Zeitmessung jetzt schärfer bestimmt ist. Eine quantitativen Sprache verträgt den Reim nicht, weil ihre Längen oft auf bedeutungslose Flexions-sylben fallen; dagegen ist er für eine nach dem logischen Sinne messende Sprache ein Hauptregulator des Rhythmus. Und da die deutsche Sprache ihrer Rhythmik niemals das streng plastische Gepräge der griechischen und römischen geben kann, selbst wo sie die metrischen Formen derselben nachahmt, so kann auch der Reim, der gewöhnliche Begleiter der accentuirenden Rhythmik, sich nicht im Gegensatz gegen diese Formen befinden. Wenn er nun bei einem Versmaß, das aus einer stets wiederkehrenden Zeile besteht, wie der Hexameter, einen monotonen und klappernden Eindruck machen würde: so scheint dagegen die Strophe nach den Gesetzen des modernen Versbaues den Reim zu fordern — mindestens würde sich weder für das äußere Gehör noch für den inneren Sinn der Reim als eine störende oder nur üppige Zuthat erweisen. Dies scheint Carrière anzunehmen, wenn er sagt: (Das Wesen und die Formen der Poesie S. 118.) „In der gereimten Strophe muß das Versmaß einfach sein, sonst wird unsere Aufmerksamkeit getheilt und hin- und hergezerrt, sonst wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung.“ Im Gegentheil, wie wir schon oben nachwiesen, es gehört nur eine aufmerksame Beobachtung dazu, um sich zu überzeugen, daß der Reim den Rhythmus nicht verdeckt, sondern schärfer hervorhebt, daß der Rhythmus durch den Reim den schlagendsten Accent erhält. Jeder Reim zwingt zu einem klareren, sprachlichen Ausdruck, zur Vermeidung der verwickelten Syntax, der scholastischen Pedanterie, die sich durch gesuchte Wörthhäufungen und Wörthfügungen gerade in den reimlosen antiken Strophen ein möglichst unvollständliches Ansehen zu geben suchte. Die vollkommene Melodie der antiken Strophen tritt im Deutschen erst hervor, wenn sie gereimt sind. Und wenn Minkwitz in seinem Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik behauptet, daß eine Anzahl Versmaße, die ihren ersten Ur-

sprung den Alten verdanken, „wegen ihres besonderen Klanges nicht wohl gereimt werden dürfen,“ so bleibt er doch die nähere Begründung dieser Behauptung schuldig. Wir aber glauben, daß gerade das Ziel, das er selbst aufstellt, „die Vereinigung einer strengen Rhythmit und des eingewohnten Reimes“ durch die gereimten antiken Strophen zuerst erreicht werden dürfte, und stimmen ihm vollkommen bei, wenn er in Bezug auf diese Vereinigung fortfährt: „Und zwar in dem Grade, daß nicht mehr, wie so lange Zeit geschehn, an eine mangelhafte Reihe von Sylben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere.“ Den Anfang hat Graf Platen gemacht: „Künftige Dichter werden auf der Stufe fortfahren, wo Platen stehen geblieben ist. Es kann nicht fehlen, daß jedes deutsche Ohr durch Kunstwerke, die aus solcher Verbindung hervordachsen, angezogen und hingerissen wird.“ Wir behaupten nicht, die lateinischen und griechischen Sylbenmaße als solche zu reimen, sondern nur kunstgerechte, nach ihrem Schema, aber mit deutscher Eigenthümlichkeit metrisch gegliederte Verszeilen. Wir legen nicht den Nachdruck auf die korrekte Nachbildung der antiken Versmaße, sondern auf die Neubildung kunstgerechter deutscher Strophen.

Wir können hier nur die hauptsächlichsten antiken Odenstrophen berücksichtigen. Platen, Klopstock u. A. haben eine Menge neuer metrischer Reihen und Strophen gebildet. Reimt man die antiken Strophen, so giebt der Reim neben dem Rhythmus für neue Bildungen einen festen Halt. So hab' ich auf alcäischer und sapphischer Grundlage einige neue gereimte antike Strophen zu bilden gesucht.

a. Die alcäische Strophe.

- - - - - || - - - - -
 - - - - - || - - - - -
 - - - - - || - - - - -
 - - - - - || - - - - -

Diese Strophe, von dem Griechen Alkaios erfunden, hat in ihrem Auf- und Abwogen einen majestätischen Gang. Die beiden ersten Zeilen bestehen aus zwei Jamben, mit einer Nachschlagsylbe und zwei

Daktylen, von denen sich der zweite in der Regel in einen Kretikus verwandelt, um dem Vers durch die letzte Länge einen festen Halt zu geben. Der dritte und vierte Vers zusammen genommen sind gleichsam eine weitere Ausführung der beiden Vershälften des ersten: der dritte ein vierfüßiger Jambus mit einer Nachschlagsylbe, der vierte aus zwei Daktylen und einer trochäischen Dipodie bestehend. So tritt die schöne Symmetrie dieses Verses zu Tage. Wir haben in den beiden ersten Zeilen einen kühn vordringenden zweifüßigen Jambus, der dann in Daktylen zurückwogt. Voller, mächtiger strömt er in der dritten Zeile noch einmal an, um dann in der vierten in zwei Daktylen zurückzuwogen und in zwei Trochäen beruhigter auszutönen. Die Cäsur nach der Nachschlagsylbe der jambischen Dipodie in den ersten Zeilen ist unerlässlich, weil auf ihr die Symmetrie der ganzen Strophe beruht.

Die alcäische Strophe eignet sich für schwunghafte Gedankendichtung über die höchsten Probleme des Lebens, die der Dichter mit mächtiger Begeisterung erfasst. Schon ihr Erfinder hat in ihr den gewaltigen Umschwung des Staatslebens gefeiert, Horaz Lehren ernster Lebensweisheit erteilt und den Preis des Imperators, Klopstock einige religiöse Hymnen und seine politischen Revolutionsoden, Platen ebenfalls manche politische Ode gedichtet. Auch ich habe die gereimte Strophe in den „Neuen Gedichten“ zur Darstellung ernster und schwunghafter Gedanken angewendet.

Beispiele:

Kinn' unterdeß, o Leben! Sie kommt gewiß,
 Die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft!
 Ihr andern seid der schwermuthsvollen
 Liebe geweiht, und umweht uns dunkel. Klopstock.

Gereimt:

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
 Der Saß des Glens bleibt auf des Bechers Grund,
 So oft ihn auch im Strafgerichte
 Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Gottschall.

Im Ganzen eignet sich die alcäische Strophe am wenigsten zur Nachbildung in deutschen Reimstrophen, nicht weil die zwei ersten

Versen eigentlich in Daktylen auslaufen und deshalb gleitende Reime an diesem Versausgang stehn müßten, denn der Kretikus giebt dem Vers zwar ein etwas anderes, aber doch immer haltbares Gepräge, sondern weil die beiden letzten Verszeilen einen zu verschiedenartigen rhythmischen Gang haben, um durch die Einheit des Reims zusammengefaßt zu werden.

Ich habe aber mit Zugrundlegung der drei ersten Zeilen der alcäischen Strophe eine neue Strophe gebildet, indem ich den vierfüßigen Jambus der dritten Zeile in der vierten wiederhole, beide durch den gleichen Reim verknüpfe und in der fünften den rhythmischen Gang der zwei ersten Zeilen wiederkehren lasse, zugleich mit dem Reim derselben. Hierdurch erhält die Strophe eine geschlossene Form und hat zugleich innere Bewegung genug für den getragenen Gedanken. *Moritz Carrière* hat diese Strophe als berechnete Ddenform anerkannt:

$\bar{\text{v}} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$
 $\bar{\text{v}} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$
 $\bar{\text{v}} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v}$
 $\bar{\text{v}} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v}$
 $\bar{\text{v}} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$

Und neuerwacht mit rauschendem Flügelschlag
 Jetzt in Marengo's sonnigen Ruhmestag,
 Schweb' auf mit den geraubten Kronen,
 Du Har der Kaiserlegionen,
 Vom lorbeerreichen prangenden Sarkophag.

Rudolf Gottschall.

b. Die sapphische Strophe.

$\text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$
 $\text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$
 $\text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad || \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$
 $\text{v} \quad \text{v} \quad \text{v} \quad \bar{\text{v}}$

Wie in der alcäischen Strophe der jambische, so überwiegt in der sapphischen der trochäische Gang. Die drei ersten Zeilen sind ganz gleich. Eine trochäische Dipodie beginnt den Vers, die in einer männlichen Länge vor der Cäsur ausklingt; dann tritt ein Anapäst und ein

Jambus ein; der jambische Gang wird aber wieder durch die Nachschlaghybe gemildert und dem trochäischen genähert. Die vierte Zeile, welche die Strophe abrundend ausstönen läßt, besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Horaz hat die Cäsur stets streng beobachtet! Läßt man sie außer Acht, wie es die meisten andern Dichter gethan, so wird der Charakter des Verses wesentlich verändert. Wir erhalten zwei trochäische Dipodieen, zwischen denen ein Daktylus steht. Dadurch wird aber der Vers bei weitem einförmiger, während er durch die Cäsur, wie die alcäische Strophe, in zwei Hälften von entgegengesetztem Gange abgetheilt wird, als deren höhere Einheit der Vers einen charakteristisch bewegten Charakter erhält. Gerade der Anapäst nach der Cäsur giebt dem Vers, der in Trochäen sinnig anfängt, eine heitere Beweglichkeit. So eignet sich die Strophe, welche die Dichterin Sappho in ihren liebeglühenden Gedichten vorzugsweise angewendet, für getragene Heiterkeit oder innige Gluth. Sie ist subjektiver, als die alcäische, durch ihren Trochäenfall mehr nach innen gewendet, in der letzten Zeile, dem adonischen Vers, mit anmuthigem Schmerze ausstönend. Muzuhäufige Spondäen, wenn sie auch in der zweiten Stelle der Dipodie verstattet sind, machen den Gang der Strophe zu schwermüthig oder zu schwerfällig. Außer Sappho und Alkäos haben Horaz, Klopstock, Hölty, Salis, Matthisson, Lenau und Platen sapphische Oden gedichtet:

Alles schläft und über's Gefild der Ruhe
Wandelt leisen Schrittes dahin des Lebens
Genius; sanft schimmert vom Weltendom die
Lampe des Mondes.

Lenau.

Die sapphische Strophe eignet sich für den Reim, der freilich wegen der letzten kurzen Zeile seine Schwierigkeiten bietet, sodas die Anwendung keine ausgiebige sein kann. Nur sanftausstönende Empfindungen finden in dem raschfolgenden Echo des Schlußreims einen entsprechenden Ausdruck.

Beispiel (gereimt):

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
 Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
 Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
 Träumerisch flüstert. Gottschall.

Eine freiere Form der Strophe läßt mit jeder Verszeile den Daktylus von einem Fuß zum andern wechseln:

Ueber des Frühlings Blüten sunkelt der Hesper;
 Leiser wandelt des Abends linder Odem
 Durch des Hügels Blumen und durch der Haine
 Dämmernde Wipfel. Matthisson.

c. Die asklepiadäischen Verse.

- ̣ - ̣ ̣ ̣ - | - ̣ ̣ ̣ - ̣ ̣ -

Dieser kleinere asklepiadäische Vers besteht aus zwei, durch eine scharfe Cäsur geschiedenen Choriamben, denen ein Spondäus oder Trochäus vorausgeht und ein Jambus folgt. Dieser Vers wird entweder einfach wiederholt, wie in der bekannten Ode des Horaz:

Maecenas, atavis edito regibus,

oder es wird ihm ein glykonischer Vers (- ̣ - ̣ ̣ ̣ - ̣ -) vorgesetzt:

- ̣ - ̣ ̣ ̣ - ̣ -
 - ̣ - ̣ ̣ ̣ - | - ̣ ̣ ̣ - ̣ ̣ -

Iss, Mutter Natur allein,
 Darf die schöpferische Günst ihrem Gebieter weihn. Gottschall.

oder es folgt auf drei asklepiadäische Verse ein glykonischer:

- ̣ - ̣ ̣ ̣ - | - ̣ ̣ ̣ - ̣ ̣ -
 - ̣ - ̣ ̣ ̣ - | - ̣ ̣ ̣ - ̣ ̣ -
 - ̣ - ̣ ̣ ̣ - | - ̣ ̣ ̣ - ̣ ̣ -
 - ̣ - ̣ ̣ ̣ - ̣ -

Welchen König der Gott über die Könige
 Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
 Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
 Sein und Vater des Vaterlands,

oder drei asklepiadäische Verse werden durch den pherekratischen
(- ̄ - - - -) unterbrochen:

- ̄ - - - - | - - - - - ̄
- ̄ - - - - | - - - - - ̄
- - - - -
- ̄ - - - - -

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüth,
Das den großen Gedanken

Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Klopstock.

Die choriambische Grundlage giebt allen diesen Strophen einen geflügelten Gang, der aber bedeutend durch die vorn und hinten angehängten Gewichte ermäßigt wird. Nur die glykonischen Verse, einzeln gebraucht, eignen sich zum leichthinfließenden Ausdruck eines heitern Inhaltes. Durch die zwei Choriamben wird der Gedanke immer wieder mit einem gewissen Schwung auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sich die asklepiadäischen Verse ebenso für einen schwunghaften, ernsten, ja melancholischen Inhalt eignen. Ich habe auch diese Verse in ihrer verschiedenen Form zu reimen versucht, zugleich auf ihrer Grundlage neue Strophen aufgebaut, für deren Architektur der Reim ein willkommener Schlussstein ist. Das Festhalten des choriambischen Grundtones ist bei dieser Strophenbildung wesentlich:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Längst ist mit Blüthen und Liedern der Lenz entlohn,
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welches Laub
Raschelt im Staub.

Gottschall.

Der größere asklepiadäische Vers erhält einen ernsteren Charakter durch das Hinzukommen eines Choriambus:

- ̄ - - - - - - - - - - - - - - - - -

d. Die großen Odenstrophen.

Pindar und die chorische Lyrik der attischen Tragödie bildeten die Plastik des griechischen Rhythmus zu langen und wechselnden Reihen

aus, deren Gang eine höchst kunstvolle Zusammensetzung der Versfüße enthält. Der daktylische und choriambische Gang wird durch Spondäen gehemmt oder tönt durch Trochäen und den Kretikus in leichterem Schwung aus. Für eine streng quantifizirende Sprache waren diese großen Versmaße der schönste Gipfel rhythmischer Entwicklung, der Triumph des Dichters und des Hörers, der diesen verwickelten Sätzen der metrischen Komposition mit geübtem Ohr folgte. Jedem Schwung des Gedankens konnte sich diese freie Pindarische Rhythmik anschmiegen. Anders verhält es sich in unserer Sprache, welche keine so ausgeprägte, schöne Leiblichkeit hat, welche durch vier aufeinander folgende Längen bereits einen schwerfälligen Anstrich gewinnt und schon bei drei Kürzen auffordert, den Ton auf eine derselben zu legen und sie dadurch in eine Länge zu verwandeln. Einem verwickelten Schema metrischer Komposition wird das Ohr nicht folgen können, ohne zu ermüden und den Faden zu verlieren, und so können wir auch die Platen'schen Versuche, trotz aller Kunst und Sprachgewandtheit, nicht für gelungen halten, sondern für vergebliche Bemühungen, eine todte Form zu galvanisiren. Es sind metrische Zuckungen, aber kein metrisches Leben.

Für die größere strophische Architektur ist der Reim im Deutschen unentbehrlich; er ist der Karyatide unserer deutschen Rhythmik. Oden, Hymnen, Dithyramben erfordern einen freien Schwung — er hat im Deutschen am Reime den besten Halt!

Entweder mögen daher unsere Dichter gereimte Jamben, Trochäen, Daktylen von verschiedenen Füßen, in diesen größeren Gedichten abwechseln lassen, wodurch sie, bei richtigem Takte und Formensinn, eine stets angemessene, malerische Drapirung des Gedankens erzielen;

Oder sie mögen der chorisches Lyrik der Griechen darin folgen, daß sie ein solches Gedicht in Strophe, Antistrophe und Schlusstrophe gliedern, indem die Antistrophe das Schema der Strophe auf's Strengste wiederholt, die Schlusstrophe aber beide in einer höheren Einheit zusammenfaßt. Dabei mögen sie die verwickelteren und für das deutsche Ohr immer unverständlichen chorisches Vers- und Strophenbildungen aufgeben und was ihnen dadurch entgeht,

durch den Reim ersetzt, der die einfachere, aber korrekte Rhythmit melodisch gliedern hilft. Schon Carrière bemerkt mit Recht, „was Pindar und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten, ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkaios so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Kanzenen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche Abgesang.“ Ein solcher großartiger, dreigliedriger strophischer Organismus mit reimendem Versabschluß erscheint uns für die höchste Gattung der Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt noch nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruch kommt.

4. Orientalische Versarten.

a. Die Ghafelen.

Die Ghafelen (Lobgedichte) sind eine persische Dichtform, welche Rückert und Platen in die deutsche Literatur eingeführt haben. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besteht in der Wiederkehr desselben Endreimes, der in zwei ersten auf einander folgenden Zeilen sich ankündigt, dessen spätere Wiederholungen aber durch eine reimlose Zeile zur Vermeidung der Monotonie unterbrochen werden. Dabei ist es gleichgültig, ob das Metrum ein jambisches, daktylisches und trochäisches und wie groß die Zahl der Füße ist — nur muß derselbe Rhythmus streng durch das Ganze durchgeführt werden. Außer dem Reime selbst wird, in den entsprechenden Zeilen, noch ein einzelnes oder mehrere einzelne Wörter wiederholt, oder vielmehr — die Ghafelen lieben es, einen Kretikus zu reimen:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde Nichts,
 Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde Nichts!
 Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
 So gäb's Beklagenswertheres auf diesem weiten Kunde Nichts.

Platen.

Die Form der „Ghaselen“ hat etwas Kindliches und Unreifes; sie eignet sich nur als Band für an einander gereichte Spruchperlen, für Parallelismen des Gedankens und des Bildes. Bei größeren „Ghaselen“ wirkt der immer wiederkehrende Reim ermüdend und hält die Seele in dem gleichen Gedankenbann. Eine Anwendung der „Ghaselen“ für andere, als kleine sententiöse Gedichte, muß in der deutschen Poesie als unangemessen erscheinen.

b. Die Makāmen.

Die Form der arabischen Makāme (Unterhaltungssaal, Salon, Gespräch) ist noch kindlicher. Diese „gereimten Gespräche,“ die Rückert dem Hariri zuerst nachgedichtet, machen von den Lizenzen des gesprächlichen Tones einen ausgedehnten Gebrauch, bei welchem alles Kunstmäßige des Rhythmus verloren geht. Die Zeilen sind bald kurz, bald zu großer Länge ausgedehnt; Jamben, Trochäen, Anapäste wechseln; die Reime klappen oft zwei- und dreifach auf einander und lösen sich mit Alliterationen ab. Ghaselen wechseln mit den Makāmen ab, wie Arien mit Recitativen:

Als der Kadhi das angehört,
Ward er ganz verstört,
Und als wie bethört,
Warf er ihnen hin einen Denar,
Den schnappte der Alte wie ein Nar.

Rückert.

Diese Verse werden nicht wie hier gesondert, sondern wie die Jean Paul'schen Streckverse hintereinander fortgeschrieben, so daß der Eindruck eines rhythmischen Uebrißes, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt, ein vollkommener wird. Die Einführung der orientalischen Knittelverse ist für die deutsche Poesie nur ein geringer Gewinn. Wir könnten hier noch die ghaselenartigen Vierzeilen, das Metrum der indischen „Slokā“

˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

des Heldenverses, in welchem die erste Dipodie jeder Hälfte beliebig zwischen langen und kurzen Sylben wählen kann, während die zweite

Dipodie feststeht, so daß der Vers zugleich Wechsel und Halt gewinnt und im jambischen Doppelfuß ruhiger ausläßt; wir könnten das schwunghafte Metrum des Firdusi:

o - - o - - o - - o - - o - -

in welchem das große persische Schahnameh gedichtet ist, noch ausführlicher besprechen; aber diese Versarten haben bis jetzt in Deutschland wenig Anklang gefunden und werden auch ihrem ganzen Charakter nach, der mit dem Genius unserer Sprache nicht harmonirt, kaum eine größere Geltung gewinnen können.





