

Sammlung Göschen

Deutsche Poetik

Von

Prof. Dr. Karl Borinski



40

Sammlung Götschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren, allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung / Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.
Berlin W. 10 und Leipzig

Zweck und Ziel der „Sammlung Götschen“
ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leicht-
verständliche und übersichtliche Einführung
in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und
Technik zu geben; in engem Rahmen, auf
streng wissenschaftlicher Grundlage und unter
Berücksichtigung des neuesten Standes der
Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen
zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne
Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber
dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zu-
sammenhange miteinander, so daß das Ganze,
wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche,
systematische Darstellung unseres gesamten
Wissens bilden dürfte.

Ausführliche Verzeichnisse
der bisher erschienenen Bände umsonst und postfrei

Bibliothek zur Sprachwissenschaft aus der Sammlung Götschen

- Germanische Sprachwissenschaft v. Dr. Rich. Loewe, 2 Bände. Nr. 238, 280
Romanische Sprachwissenschaft von Prof. Dr. Adolf Zauner.
2 Bände Nr. 128, 250
Semitische Sprachwissenschaft von Prof. Dr. C. Brockelmann. Nr. 291
Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft v. Prof. Dr. Josef Szinyei. Nr. 463
Geschichte der klassischen Philologie von Prof. Dr. Wilh. Kroll. Nr. 367
Geschichte der griechischen Sprache. I: Bis zum Ausgange
der klassischen Zeit von Prof. Dr. Otto Hoffmann Nr. 111
Geschichte der lateinischen Sprache von Prof. Dr. Friedr. Stolz.
Neu bearbeitet von Prof. Dr. Alb. Debrunner Nr. 492
Grundriß der lateinischen Sprache von Prof. Dr. W. Boffsch. Nr. 82
Lateinisches Lesebuch für Oberrealschulen und zum Selbststudium,
enthaltend: Cäsars Kämpfe mit den Germanen und den zweiten
Punischen Krieg von Prof. Lic. theol. Johannes Hillmann. Nr. 713
Althochdeutsche Grammatik von Prof. Dr. Hans Neumann . . Nr. 727
Althochdeutsches Lesebuch von Prof. Dr. Hans Neumann . . . Nr. 734
Deutsche Grammatik und kurze Geschichte der deutschen Sprache
von Schulrat Prof. Dr. D. Lyon Nr. 20
Deutsche Redelehre von Rektor Hans Probst. Mit 1 Tafel . . Nr. 61
Deutsche Poetik von Prof. Dr. K. Borinski Nr. 40
Aufsahentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub Nr. 17
Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr.
Heinrich Klenz Nr. 200
Deutsches Wörterbuch von Dr. Richard Loewe Nr. 64
Das Fremdwort im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul und Dr.
Hans Naumann Nr. 55
Deutsches Fremdwörterbuch von Dr. Rudolf Kleinpaul Nr. 273
Die deutschen Mundarten von Prof. Dr. H. Reis Nr. 605
Plattdeutsche Mundarten von Prof. Dr. Hubert Grimme . . . Nr. 461
Die deutschen Personennamen von Dr. Rudolf Kleinpaul . . . Nr. 422
Länder- und Völkernamen von Dr. Rudolf Kleinpaul Nr. 478

Die Ortsnamen im Deutschen. Ihre Entwicklung und Herkunft von Dr. Rudolf Kiepert	Nr. 573
Französische Grammatik von Lektor C. Francillon	Nr. 729
Französisch-deutsches Gesprächsbuch von Lektor C. Francillon.	Nr. 596
Französisches Lesebuch mit Wörterverzeichnis v. Lektor C. Francillon.	Nr. 643
Französisches Übungsbuch von Lektor C. Francillon	Nr. 825
Englisch-deutsches Gesprächsbuch von Prof. Dr. C. Hausnecht.	Nr. 424
Englische Phonetik mit Leseübungen von Lektor Dr. A. C. Dunstan. Neubearbeitet von Prof. Dr. Max Kaluza	Nr. 601
Neuenglische Laut- und Formenlehre v. Prof. Dr. Eiler Etzwall.	Nr. 735
Englisch für Techniker von Dir. Ing. Carl Volk. 2 Bände. Mit 44 Figuren	Nr. 705, 706
Russische Grammatik von Prof. Dr. Erich Verneker	Nr. 66
Russisches Lesebuch mit Glossar von Prof. Dr. Erich Verneker Nr. 67	Nr. 67
Russisches Vokabelbuch von Lektor Dr. Erich Boehme	Nr. 475
Ungarische Sprachlehre von Prof. Dr. Josef Szinnyi	Nr. 595
Ungarisch-deutsches Gesprächsbuch von Prof. Dr. W. Tolnai	Nr. 739
Ungarisches Lesebuch mit Glossar von Prof. Dr. W. Tolnai	Nr. 694
Tschechische Grammatik von Prof. Dr. Emil Smetánka	Nr. 721
Tschechisch-deutsches Gesprächsbuch v. Prof. Dr. Emil Smetánka	Nr. 722
Tschechisches Lesebuch mit Glossar v. Prof. Dr. Emil Smetánka.	Nr. 723
Serbokroatische Grammatik von Dr. Vladimir Corovic	Nr. 638
Serbokroatisch-deutsches Gesprächsbuch v. Dr. Vladimir Corovic.	Nr. 640
Serbokroatisches Lesebuch mit Glossar v. Dr. Vladimir Corovic.	Nr. 639
Ruthenische Grammatik v. Prof. Dr. Stephan v. Smal-Stodji.	Nr. 680
Ruthenisch-deutsches Gesprächsbuch von Prof. Dr. Stephan von Smal-Stodji	Nr. 681
Neugriechische Grammatik von Prof. Dr. A. Thumb	Nr. 756
Neugriechisch-deutsches Gesprächsbuch mit besonderer Berücksichtigung der Umgangssprache v. Dr. Johannes Kaltschmitt.	Nr. 587
Neugriechisches Lesebuch v. Dr. Johannes Kaltschmitt	Nr. 726
Hebräische Grammatik v. Prof. D. Dr. Georg Beer. 2 Bde. Nr. 763, 764	Nr. 763, 764
Hebräisches Übungsbuch von Prof. D. Dr. Georg Beer	Nr. 769
Die Keilschrift von Prof. Dr. Bruno Meissner. Mit 6 Figuren.	Nr. 208
Hieroglyphen von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Ad. Erman.	Nr. 608
Türkische Grammatik von Prof. Dr. J. Németh	Nr. 771
Türkisch-deutsches Gesprächsbuch von Prof. Dr. J. Németh	Nr. 777
Türkisches Lesebuch von Prof. Dr. J. Németh	Nr. 775
Türkisches Übungsbuch für Anfänger von Prof. Dr. J. Németh.	Nr. 778

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Sammlung Götschen

Deutsche Poetik

Von

Dr. Karl Borinski

a. o. Professor an der Universität München

Vierte, verbesserte Auflage

Zweiter Neudruck



Berlin und Leipzig

G. J. Göttschen'sche Verlagshandlung G. m. b. H.

1916



Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagsabhandlung vorbehalten.



803.0 - 6 : 82.0] = 30



Druck
der Spamer'schen
Buchdruckerei in Leipzig.

74

Inhalt.

	Seite
Dokumente der Geschichte der Poetik	7
I. Der Dichter und sein Werk.	
Literatur	10
Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.	
§ 1. Lehre von der Dichtung	11
§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie	11
§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen	12
§ 4. Die Phantasie	13
§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze	14
§ 6. Mann und Weib. Weibliche Ursprünge der Poesie	15
§ 7. Geschichte der Frau in der Dichtung	16
§ 8. Frauenliteratur	17
§ 9. Grenzen der weiblichen Dichtung	18
§ 10. Die Dichtersfreundin	20
§ 11. Naiv und sentimentalisch	21
Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.	
§ 12. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste	22
§ 13. Idee, Schönheit, Geschmack	23
§ 14. Naturalismus	23
§ 15. "Idealismus und Realismus"	25
§ 16. Antik und Modern	25
§ 17. Klassisch und Romantisch	26
§ 18. Mythik und Poetik	27
§ 19. Naturpoesie und Kunstpoesie	29
Kapitel 3. Begriff des Stils.	
§ 20. Anschaulichkeit	31
§ 21. "Heimatskunst"	32
§ 22. Typus. Manier. Nachahmung	32
§ 23. Dilemma im Stilbegriff	34
§ 24. Die allumfassende poetische Ausdrucksform	35
§ 25. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten	35
§ 26. Innere und äußere Charakteristik	36
§ 27. Stillsichtigkeit	37
§ 28. Impressionismus	38
§ 29. Die poetische Skizze u. Kopie der Wirklichkeit	38
II. Innere Mittel der Dichtung als Kunst.	
Literatur	40

Kapitel 1. Dichtung und Sprache.	Seite
§ 30. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit	41
§ 31. Historisches u. systematisches Verhältnis v. Poesie u. Prosa	41
§ 32. Einheitsprache und Dialekt	42
Kapitel 2. Mythologie.	
§ 33. Poetische Grundbedeutung der Mythologien	44
§ 34. Mythologisches Bedürfnis	45
§ 35. Wirksamkeit der Mythologien	45
§ 36. Vorteile der klassischen Mythologie	46
Kapitel 3. Vergleichung.	
§ 37. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses	48
§ 38. Rätsel	49
§ 39. Metapher	50
§ 40. Arten des metaphorischen Ausdrucks	51
§ 41. Möglichkeit der Vergleichung	53
§ 42. Grammatische Lehre von den Tropen	54
§ 43. Das Beiwort	55
§ 44. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung	56
Kapitel 4. Sprachbewegung.	
§ 45. Der poetische Satz	57
§ 46. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede	58
§ 47. Feststehende (pointierende) Figuren	59
§ 48. Emphase	60
§ 49. Sentenz	62
§ 50. Bewegungsfiguren	63
§ 51. Klangfiguren	66
III. Äußere (musikalische) Mittel der Dichtung als Kunst.	
Literatur	68
Kapitel 1. Metrik.	
§ 52. Allgemeine Begründung der metrischen Form	68
§ 53. Naturrhythmus	70
§ 54. Rhythmus und Arbeit	70
§ 55. Vers	72
§ 56. Metrik und Rhythmus	72
§ 57. Romantische und germanische Versübung	74
§ 58. Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen	76
§ 59. Der Takt	78
§ 60. Synkopierung	78
§ 61. Auftakt	80
§ 62. Regelmäßigkeit des Verses	80
Kapitel 2. Übersicht der typischen Verse.	
§ 63. Innerer Bau des Verses	84
§ 64. Iambische Verse	86
§ 65. Trochäische Verse	90

	Seite
§ 66. Daktylische Verse	93
§ 67. Anapästische Verse	98
§ 68. Freie Versformen	99
§ 69. Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel	100

Kapitel 3. Strophen.

§ 70. Dreiteiligkeit der Strophe	104
§ 71. Gebräuchliche antike Strophen	105
§ 72. Der Reim als Vorreim und Nach(End)Reim. Mittel der Strophenbildung	107
§ 73. Arten des Reims	108
§ 74. Reimstrophen	110

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Literatur	114
-----------	-----

Kapitel 1. Lyrik.

§ 75. Musikalische Beziehung	115
§ 76. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts	116
§ 77. Einteilung der Lyrik	116
§ 78. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung	117
§ 79. Stoffwelt des Liebes	118
§ 80. Epigramm; Satire, Elegie, Panegyrikus	119
§ 81. Chorlied	121
§ 82. Hymnus. Geistliches (Kirchen-)Lied	122
§ 83. Auseinandertreten des Chores	124

Kapitel 2. Das Drama.

§ 84. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama	124
§ 85. Besonderer Charakter des Dramas	125
§ 86. Bühnentechnik	127
§ 87. Dramatische Komposition	128
§ 88. Exposition und Katastrophe	130
§ 89. Tragödie	131
§ 90. Katharsis	132
§ 91. Analyse der Schillerischen Maria Stuart	134
§ 92. Das Drama mit glücklichem Ausgang	135
§ 93. Das religiöse Schauspiel	137
§ 94. Das bürgerliche Trauerspiel	137
§ 95. Das „moderne Drama“	138
§ 96. Die Komödie	140
§ 97. Gegenassuren	141
§ 98. Die dramatische Fabel	142

Kapitel 3. Das Epos.

§ 99. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter	142
§ 100. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff	143
§ 101. Epische Technik	144
§ 102. Epischer Stil	146
§ 103. Gefahren des epischen Stils	148
§ 104. Nationalepos	148

	Seite
§ 105. Religiöses Epos	149
§ 106. Das Tierepos	150
§ 107. Komisches Epos	151
§ 108. Der Roman	152
§ 109. Komischer Roman	153
§ 110. Idee des Lebensromans	154
§ 111. Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle	155
§ 112. Inhalt der Novelle vom Falken	156
§ 113. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans	157
§ 114. Die Fabel	158
§ 115. Die Vehrchtung	160
§ 116. Dichter und Denker	161
§ 117. Zweck der Poesie	162
§ 118. Schlußpoetik	162
Namenregister	164
Sachregister	166

Dokumente der Geschichte der Poetik.

Platon (430—348 v. Chr.), Ion, Gespräch mit einem Rhapsoden. Desf., Das Gastmahl, Gespräch über die poetische (daher „platonische“) Liebe.

Desf. in seiner Lehre vom Staate (Republik, besond. Buch II, III u. X) über die Staatsgefährlichkeit der Dichter.

Aristoteles, *Περὶ ποιητικῆς* (ed. Christ 1882; Bahlen Lpz. 1885), um das Jahr 330 v. Chr.

Horaz, *Epistolarum lib. II. 3. ad Pisones*, an Q. Piso und dessen Söhne (de arte poetica liber), nach Porphyrios Angaben aus des Dichters letzter Lebenszeit († 8 v. Chr.).

Dante, *De vulgari eloquentia libri II* (auf vier Bücher angelegt, an deren Vollendung ihn wohl der Tod [1321] hinderte), wichtig für die Schöpfung der ersten modernen Dichtersprache (vulgare illustre, v. latinum) und deren Stil.

Petrarca (1304—1374), „Pater poesios“ d. i. Vater der neueren Dichtg., *Epistolae. Invectiviarum contra medicum quendam libri IV.* Verteidigung der Poesie gegen philiströsen Materialismus.

M. Hieronymus Vida, Bischof von Alba, aus Cremona, *Poeticorum libri III* an den in Spanien als Geißel gefangenen Dauphin Franz, Sohn Franz' I. von Frankreich, 1520, ersch. 1527. Berühmte Poetik der Renaissancezeit in formvollendeten lateinischen Versen.

Julius Cäsar Scaliger, der Vater des Philologen Joseph Justus S., *Poetica*, zuerst Genf 1561 fol. Vorbereitetes Repertorium der gesamten Renaissancepoetik in allen Kulturländern, zumal in Deutschland.

Boileau, *Art poétique*, 1674. Grundbuch des französischen Klassizismus.

Pope, *Essay on criticism*, 1711, Vertreter der klassizistischen Poetik in England.

Gottsched, *Kritische Dichtkunst*, 1730 (viermal, stets erweitert, aufgelegt). Compendium des französischen Klassizismus in Deutschland.

Bodmer und Breitinger (die Schweizer): *Die Diskurse der Mahlern*, 1721. *Kritische Dichtkunst und Von dem Wunderbaren in der Poesie*, 1740. Einführung der englischen Muster (Milton)

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 1767. Überwindung des französischen Geschmacks (Shakespeare).

Goethe und Schiller, Briefwechsel von 1794—1805. Kanon der klassischen Tradition in der deutschen Literatur.

Geschichte: Quadrio, *Storia e ragione d'ogni Poesia*. VII voll. Bologna 1739—52. — Sulzers Theorie der schönen Künste mit Blumenburgs literarischen Zusätzen. 3 Bde. Opz. 1796—98. — Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau 1834—37. — J. A. Hartung, Die Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg 1845. — Hermann Loze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868. — Hugo Blümner, Lessings Laokoon. Berl. 1880. — Em. Grucker, *Histoire des Doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Paris 1883—96. — Karl Vorinski, Die Poetik der Renaissance in Deutschland. Berlin 1886. — Heinrich von Stein, Die Entstehung der Ästhetik. Stuttgart 1887. — Joh. von Antoniwitsch, J. G. Schlegels ästhet. Schriften. Heilbr. 1887. — Fr. Servaes, Poetik Gottscheds u. d. Schweizer. Straßb. 89. — Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2 Teile. Frauenfeld 1888. — F. Brunetière, *L'évolution de critique*. Paris 1890. — M. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*. Madrid 1892 fg. — A. Rosenbauer, Die poetischen Theorien der Plejade. Erl. u. Opz. 1895. — F. Zoffano, *La Critica letteraria nel secolo 17*. Livorno 1897. — M. Bernays, Schriften zur Kritik u. Lit. 4 Bde. Berl. 1898. (2. A. 1903.) — Hugo Reinsch, Ben Johnsons (Freund Shakespeares) Poetik u. f. Bez. zu Horaz. Erl. u. Opz. 1899. — J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York 1899 (ital. Übers. v. Fusco, Bari 1905). — R. Voßler, Poet. Theorien i. d. ital. Frührenaissance. Berl. 1900. — B. Croce, *Estetica* (hauptsächl. II. Storia). Napoli 1902; deutsch v. Karl Federn, 1905. — George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. Edinburgh and London 2. ed. 1905—1906. — P. Arcari, *L'Arte Poetica di Pietro Metastasio*. Milano, v. J. — A. Fusco, *La Poetica di Castelvetro*. Napoli 1904. — A. T. W. Horsdorf, *The literary theories of Taine and Spencer*. Lond. 1905. — A. Daur, D. alte deutsche Volkslied nach f. fest. Ausdrucksformen betrachtet. Opz. 1906. — Neueste Monogr. z. Gesch. d. Ästh. u. Poetik: P. Chrobot,

Herders (Opz. 1906), E. Utiß, W. Heines (Halle 1902), M. Adam, Schellings (Opz. 1906), R. F. Wiße, F. J. Riedels (Berl. 1907), J. Leou u. R. J. Groß, J. G. Sulzers (Berl. 1906), Chr. Janenßky, G. A. Bürgers (Berl. 1909), F. Havenstein, F. v. Hardenbergs (Berl. 1909), F. Berend, Jean Pauls (Berl. 1909), A. Ziechner, Herbars (Opz. Diss.), E. H. Schmidt, Jbsens („Prophet“) neue Ästhetik (Hamb. 1908). — B. Giraud, *Essai sur Taine*. Par. 1909. — Chr. Lalo, *L'esthét. expérimentale contemporaine* (Fechner u. f. Schule). Par. 1909. — Cl. E. Northrup, *Essays and Criticisms by Thomas Gray*. Boston 1910.

I. Der Dichter und sein Werk.

Literatur¹⁾.

Anne Dacier, Sur les causes de la corruption de goût. Par. 1715. Muratori, Riflessioni sopra il buon gusto. 2. T. Ven. 1736. (l'abbé F. B. Dubos), Reflexions crit. sur la poesie et sur la peinture. 3 vols. 1719 (Deutsch anonym [von G. L. Funf] Kopenhagen. 1760f. 3. Bd.: „Von d. theatral. Vorstellg. u. d. Musik b. Alten“ von Lessing); Voltaire's u. der Berliner ästhet. Bibel; G. Vatterz, Les arts réduits sur un même principe (in Deutschland überfetzt von Joh. Ad. Schlegel 1751 und Ramler 1756-8). Alex. Gottl. Baumgarten, Aesthetica. 1750-1758 (erstes Dokument dieser Wissenschaft). K. Ph. Moritz, über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. Kant, Kritik der Urteilskraft. 1790. Schiller, üb. naive u. sentimentalische Dichtg. u. ästh. Erziehg. 1795. Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst. Berl. 1815. K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen. Königsb. 1848. O. Höpke, Das Häßliche i. d. mod. Lit. Braunschw. 1902. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Gotho. 1832. Fr. Th. Vischer, über das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837. Derf., Ästhetik. 1845. Mor. Carrière, Ästhetik. 3. Aufl. 1885. Derf., Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. 2. Aufl. 1883. G. Taine, Philosophie de l'art. 2 Bde. Paris 1865. Fern. Siebel, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875. Neueste komp. Ästhetiker: M. Dessoir („allg. Kunstwissensch.“ Stuttgart. 1905). Th. Lipps („Psychologie des Schönen i. d. Kunst“ Hamb. 1900, 2 Bde.). F. Volkelt („System“ Münch. 1905, 10 f., 3 Bde.). Konr. Lange, D. Wesen d. Kunst, Grundz. e. ästhet. Kunstlehre. 2. Aufl. 1907. W. Christianen, Philo. d. Kunst. Hanau 1909. F. Hart, Revolution d. Ästhetik als Eml. z. e. Revol. d. Wissenschaft. Berl. 1909. Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls. 2 Bde. Kiel 1882. 88. W. Scherer, Poetik (nach Vorlesungen). Berlin 1886. Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. A. David Sauvageot, Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1889. Dazu als hervorragendes Zeitdokument: Le Journal des Goncourts. 1851 bis 1895 (deutsch im Auszug Berl. 1905). O. Harnad, Die klassische Ästhetik der Deutschen. Lpz. 1892. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Lpz. 1892. Victor Cherbuliez, L'art et la nature. Par. 1892. Deutsch von G. Weber, Altona 1905. K. Vorinski, Poetische Wissen und Imagination. Halle 1897. Kurt Bruchmann, Poetik, Naturlehre der Dichtg. Berl. 1898. Theob. A. Meyer, Das Silbige der Poesie. Lpz. 1901. Hubert Kotteken, Poetik. München 1902. Rud. Lehmann, Deutsche Poetik (als „Werke“). Münch. 1905. G. v. Hofmannthal, Unterhaltungen üb. lit. Gegenstände („Die Literatur“ I.). M. Maeterlinck, Der doppelte Garten. Deutsch. Jena u. Lpz. 1904. Ribot, L'imagination créatrice. Deutsch. Bonn 1902. Die Phantasie von: O. Ziemssen („Ph.“ im Mittelpunkt d. Selbstbetrachtg.“ nach Frohschammer! Götth 1905). Luda (Wien 1907). Schöppa (Lpz. 1909), G. Freud, M. Balogh. W. Worringger, Abstraktion u. Einfühlg.

Münch. 1909. Graf Adalb. Dzieduszycki, Das Gemüt. Wien u. Lpz. 1905. R. Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Lpz. 1905. A. Fabovan, Figli della gloria (gegen Lombroso, Möbius). 2. ed. Milano 05. Wolff. v. Dettingen, Die Schicksale der Künstler. Berlin 1905. G. Fuchs, Dtsche. Form. Münch. 05. W. Dilthey, D. Erlebnis u. d. Dichtg. Lpz. 06. (3. Aufl. 1910.) Dehaghel, Bewußtes und Unbewußtes i. d. Aussprache d. Dichter. Berl. 1906. D. Samann, D. Impressionismus in Leben u. Kunst. Köln 1907. G. Baumgart, Elektra üb. d. Klaj. u. Moderne. Königsb. 1908.

Kapitel 1. Die Dichtung als Anlage.

§ 1. Lehre von der Dichtung.

Poetik ist die Lehre von der Dichtung. Eine Lehre der Dichtung, wie poesiefremde Menschen in poesielosen Zeiten sie sich vorstellen, gibt es noch weniger, als Lehre irgendwelcher anderen Kunst oder rein geistigen, selbständig schaffenden Tätigkeit.

Daraus folgt jedoch nicht die Unmöglichkeit, sie — als „der Abstraktion völlig entgegengesetzt“ — theoretisch zu begreifen. Gewöhnlich behauptet das gerade die ungeistige Abstraktion vom Poesischen in Leben und Kunst. Die neue lebendige Dichtung und (nicht mehr „mechanische“) Kunst ist im Gegenteil seit der „Renaissance“ (§ 7) aus dem Begriff der „Poetik“ heraus geboren. Die ersten Dichter und Künstler bewähren das durch ihren tätigen Anteil am Ausbau der Theorie.

§ 2. Dichterisches Vermögen im allgemeinen. Intuition. Genie.

Die Dichtung stellt im allgemeinsten Sinn den Ausdruck der erfindenden und gestaltenden Kraft im Geiste dar. Vor der Dichtung als gesonderter, mit bestimmten Mitteln wirkender Kunstübung betrachten wir also das dichterische Vermögen und seine Erscheinungsweise im Menschen überhaupt, dann im dichtenden Künstler besonders.

Es gibt im menschlichen Geiste eine oberste, bestimmende Fähigkeit, welche von der unendlich bedingten Vielgestaltigkeit, in die die Welt für seine Wahrnehmung auseinanderfällt, auf unmittelbare Erfassung in reiner, unbedingter Einheit hin-

¹⁾ Diese Literaturangaben (nur separat erschienenen Schriften!) können weder Vollständigkeit anstreben, noch wollen sie für alles darin Aufgenommene kritisch einstehen. Gerade darum werden sie ihrem Zweck (einer vielseitigen Übersicht) genügen und an die (zuweilen wichtigeren) periodische Literatur leichter heranzuführen.

drängt. Wir nennen sie Anschauung (Intuition). Sie vermittelt die Beziehungen, in denen die Dinge zueinander und zu ihren inneren Ursachen stehen. Indem sie dafür die entscheidenden Merkmale aufdeckt, wirkt sie mithin erklärend und erfindend, wissenschaftlich und künstlerisch (theoretisch und praktisch) zugleich. Wo sie sich in einem Menschen in hohem Grade wirksam zeigt, spricht man eben im Hinblick auf jenes leitende Vermögen im Geiste (genius) von Genie und genialer Begabung.

§ 3. Dichterisches Vermögen im besonderen.

Diese Fähigkeit kann sich allen Bereichen und Zwecken menschlichen Bestrebens zuwenden. Wo sie sich aber gleichsam auf sich selbst, auf den Kreis ihrer Vorstellungen, die Phantasie an sich hingespant zeigt, im freien Spiele mit dem Angesehenen ihr Genügen findet, da reden wir von Dichtung. Dichter in erster Linie ist somit jeder Künstler. Nur der Stoff, auf den er seine Anschauung sammelt, Last und Stütze, Gestalt, Bild, Ton, macht ihn je demgemäß zum Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker. Derjenige Künstler, welcher durch das unmittelbarste Rüstzeug der Mitteilung, die Sprache, die Fülle der Vorstellungen in der Anschauung selbst in Bewegung setzt, also der eigentliche Künstler der bloßen Anschauung heißt Dichter.

Aus diesem Grunde wohl läßt er selber sich kaum bürgerlich als solcher bezeichnen (dagegen wohl der bildende, Bau- und Tonkünstler). Er muß es den anderen anheimstellen, ihn als solchen zu erkennen. Der Titel des „Künstlers“ wirkt bei ihm gesucht (pretiös) und leer (denn seine Kunst — keine bloße „Wortkunst“ — verzichtet fast gänzlich auf sinnliche Wahrnehmlichkeit). Man erprobe das heute, wenn man hört: Dieser und jener (spielerische und eitle) Berseged „ist ein Künstler“.

§ 4. Die Phantasie.

(Poetischer Wahnsinn.)

Das ganz besondere Element des Dichters ist demgemäß das Reich der Vorstellungen, die Phantasie. Sie wird bei ihm ausgebildeter, reglicher sein müssen, als in irgendwelchem anderen Geiste. Sonst würde sie ihn nicht ausschließlich beherrschen. Darin liegt eine Gefahr. Die Alten sprachen von „poetischem Wahnsinn“ (*furor poeticus*) und betrachteten den Dichter im Zustande seines Schaffens als einen Besessenen. Das war ein Gleichnis, um die gänzliche Entrücktheit des Poeten in die Welt seiner Vorstellungen zu bezeichnen. Eine philiströse Anschauung unserer Zeit (Lombroso, Möbius) macht aus dem Gleichnis eine Tatsache und zögert nicht, die geniale Begabung überhaupt mit dem Wahnsinn in eins zu setzen. Das ist die verkehrte Welt. Im Genius entscheidet, wie wir gesehen haben, gerade das, was psychologisch als Vernunft angesprochen wird, ob auch geistige Grundkräfte darin herrschend werden können, die flachem Rationalismus unbegreiflich, sog. „gemeinem (deshalb nicht immer gesundem) Menschenverstande“ unsinnig erscheinen mögen. (*Nullum magnum ingenium sine mixtura demetiae fuit. Seneca nach Aristoteles.*)

Wenn dem Dichter in seiner alles verkörpernden, das Überschwengliche und Unmögliche begreifenden Phantasie eine verhängnisvolle Gabe vor allen zuteil ward, so ward ihm entsprechend ihrer Höhe auch das Gegenmittel einer unbestechlichen, alles ordnenden und zurechtsetzenden Vernunft. Wo diese richtende, einschränkende Vernunft fehlt oder von eigenwilliger, launischer, modischer Phantastik überwuchert wird, da fehlt eben auch nach unserer Schätzung die geniale Qualifikation, oder sie ward ebendadurch zunichte gemacht (Stürmer und Dränger, „Originalgenies“, Naturen wie in Deutschland Venz, Grabbe, Nießche).

Selbst eine hervorragende poetische Begabung, wie S. von Kleist, verrät das Krankhafte ihres Naturells (nach Goethe), durch

Ungunst des Geschicks (in der Zeit Napoleons) gesteigert, in dem beklemmenden Zauber ihrer durchschnittlich pathologischen Helden und Stoffe. Jene stehen unter hypnotischem (Prinz von Homburg, Käthchen von Heilbroun) oder sonst abnormem Zwange, wie Penthesilea, und sind alle darauf angelegt, sich nach Zerfleischung ihrer Liebe durch ein „verrichtendes Gefühl“ zu töten, wie die (pseudokantike) tragische Heldin des modernen Feminismus. Diese wühlen im familiär Gräßlichen (Schroffensteiner), göttlich Spafshaften (Amphitryon), national Schmachvollen (Hermannschlacht). Die Sensationen solcher Poesie sind zu teuer erkauft, um durch ausschließliche Propaganda trivial, durch berechnende Mode lächerlich, der begabten Einfach gefährlich zu werden. Poesie ist auch sachlich nicht = Wahnsinn.

Daß Krankheit, Schicksal, Schuld den Dichter wie jeden andern Sterblichen dem Wahnsinn überliefern können, beweist nicht im mindesten, daß er als Dichter wahnsinnig werden muß. Alle in diesem Sinne angestellten Sammlungen von Anekdoten, Zügen aus dem Leben genialer Menschen, Statistiken (die sich lieber auf die Unbill der Welt am Genie erstrecken sollten!) u. dgl. sind unter dem angegebenen Gesichtspunkt zu beurteilen.

§ 5. Das Temperament und die geistigen Gegensätze.

Entsprechend ihrem Charakter als allgemein geistige Grundfähigkeit wird die Dichtung in ihrer Erscheinungsweise auch alle Grundgegensätze der menschlichen Natur besonders kenntlich zum Ausdruck bringen. Zunächst treten die Temperamentsunterschiede hervor. Sie wurzeln durchaus schon in ihrem organischen Leben. Es läßt sich eine physiologische Betrachtungsweise der Leidenschaften, Stimmungen, ja der gesamten Gemütsverfassung des Menschen denken (wie bei den großen Physiologen Fr. X. Bichat, speziell in Recherches physiologiques sur la vie et la mort, 3. éd. Paris 1805, und Johannes Müller), die der Geistigkeit seines Grundwesens keineswegs zu nahe tritt. Die naive Anschauung der Alten und des Volkes bestätigt das gerade dem Poetiker durch die hart-

nüchtige Verlegung etwa des Jornes in die Leber, des Mutes in die Brust (auch spöttlich: die Lunge), der Liebe gerade ins Herz. Die großen Gegensätze des Tragischen und des Komischen, des Pathetischen und des Idyllischen, des Jubilierenden und des Elegischen, des Satirischen und des Panegyrischen spiegeln die Grundstimmungen der Temperamente, des melancholischen und sanguinischen, des chole-ricischen und phlegmatischen, in wechselnder Bedeutung wider.

§ 6. Mann und Weib. Weibliche Ursprünge der Poesie.

Am tiefsten von diesen Gegensätzen greift der Unterschied der Geschlechter. Mann und Weib sind die natürlichen Gegenpole des Lebens. In der Menschenwelt wird ihre elementare Abweichung sogar bis in die Unterscheidung ganzer männliche und weiblicher Zeitalter (Kohmer, Wilh. Echerer) verfolgt. Die Dichtung zeigt sich davon erfüllt und kreist in der neuesten Zeit nur zu ausschließlich um das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Die „fabulierende“, rede- und sangeslustige weibliche Natur steht auch historisch an der Wiege der Poesie (die nordische „Edda“ d. i. die Großmutter als Märchenerzählerin; das Kinderlied). Die Heilige Schrift enthält Proben aller Art weiblicher Poesie (die Siegeslieder Mirjams, Deborah; das Danklied der Hanna; die Spruchdichtung der Mutter des Königs Lemuel u. a.). Die klassische Heimat der Künste, Griechenland zeigt gerade in seinen altertümlichen Landschaften (Korinth, Sparta, Böotien) Frauen bei der Ausbildung der Dichtung: die durch geniale poetische und metrische (s. u. § 71) Erfindung, treffende Bildlichkeit, hinreißende Leidenschaft als „zehnte Muse“ gefeierte, vielfach (z. B. von Catull) nachgeahmte Sappho auf Lesbos (um 600 v. Chr.); ihre jung verstorbene Schülerin Erinna, deren (von dem Gegensatz zwischen Poesie und Wirklichkeit früh Zeugnis ablegendes) Hexametergedicht („Die Spindel“);

den Homerischen an die Seite gesetzt wurde; die gleichzeitigen Parthenien (Jungfrauenchöre) des aus Kleinasien gebürtigen Alkman in Sparta, welcher bezeugt: „Diese Gabe der süßen Muses hat uns die glückselige der Jungfrauen, die blonde Megaloptrata, gewiesen“; hundert Jahre später in der Heimat Pindars, Theben, seine Mitbewerberinnen Myrtis und Korinna (aus Tanagra), die diesen erhabenen lyrischen Genius angeregt und ausgebildet haben soll. Sein Übermaß habe die Korinna durch das Wort: „Man muß mit der Hand nicht mit dem ganzen Saße säen“ eingeschränkt. Die antike Poetik zeigt damit den Vorzug des auf das Leichte, Faßliche, Konkrete gerichteten weiblichen Sinnes in der Poesie.

§ 7. Geschichte der Frau in der Dichtung.

Seinen Nachteilen, nicht sowohl in künstlerischer, als staatlicher und gesellschaftlicher Hinsicht, hat nun freilich gerade das klassische (attische) Altertum durch möglichste Beschränkung der ehrbaren Frau auf ihre Aufgaben im Hause zu begegnen gesucht. Jedoch wiederum nicht zu seinem Gewinne! Die Mission des die alte Welt erneuenden, die barbarischen Völker erziehenden Christentums kam besonders dem Gemütsleben der Frau zugute, wie sie dadurch wesentlich gefördert ward. Seine heilige Poesie ertönt schon in seinen Urkunden, getreu der biblischen Tradition, auch aus Frauenmunde (Maria und Elisabeth). Die weissagenden Frauen der Heiden (die Pythia in Delphi, die Sibylla in Rom), deren besondere Geltung bei den Germanen (Weleda Tacitus bezeugt, wurden zu Prophetinnen des Christentums („Sibyllen“). Die Kirche förderte im geistlichen Berufe die literarische Betätigung der Frau in den Grenzen, die das Wort des Paulus gegen das öffentliche Auftreten der Frau (Mulier taceat in ecclesia) und der Ausschluß weltlicher Liebe zog. Die allegorische und mystische Deutung der Erotik im Christentum („himmlische Liebe“, Christus als „Bräutigam“ der Seele) bestimmt seitdem den eigentümlich überschwenglichen Charakter auch der weltlichen Liebes-(Mitter-)Dichtung (Troubadours, Minnesänger). Die „Dame“ (von lat. domina, die Herrin; der Ausdruck in Deutschland sehr spät, 17. Jahrhundert; anfangs nicht ehrenvoll, Spuren davon noch jetzt!), recht eigentlich ein Geschenk der romantischen Poesie des Mittelalters an die Welt und als solches zu beurteilen,

bildet von nun an ihren obersten Gerichtshof zum mindesten in der von ihr vertretenen abendländischen Gesellschaft.

Das dadurch schon früh (Marie de France im 12. Jahrhundert) vermittelte Auftreten der Frau auch als weltlicher Dichterin wurde durch die Kultur der Renaissance (14. bis 16. Jahrhundert) nur gefördert, als deren Grundzug man wohl die „Befreiung des menschlichen Individuums“ (Humanismus) bezeichnet. An ihrer oft sehr freien Poesie in den klassischen Sprachen (Lateinisch und Griechisch, vgl. § 34. 57) beteiligten sich, von Italien angeregt (Barbara Gonzaga-Hohenzollern, Gemahlin Eberhards im Baire v. Württemberg, des ersten deutschen Renaissancesfürsten, Begründers der Universität Tübingen), alsbald überall auch Frauen (in Deutschland die an einen deutschen Arzt Andreas Grundler verheiratete Ferraresin Olympia Fulvia Morata im 16. Jahrhundert). Dagegen hat die der Frau sozialpolitisch sonst so günstige deutsche Reformation ihr literarisches Wirken wieder auf die geistliche Dichtung (Kirchenlied) einzuschränken gesucht. Sehr spät unter dem Einfluß der literarischen Damen des grand siècle in Frankreich (Madame de Sévigné, Mademoiselle de Scudéry, die übrigens ihre zu ihrer Zeit weltberühmten Romane unter dem Namen ihres Bruders, des Akademikers George de Scudéry, veröffentlichte) erfolgte hier (um 1700) der zögernde, anfangs ganz vereinzelte Zutritt der Frau zur Literatur (Frau Rechtsanwältin Prach-Erdinger in Regensburg, Frau Professor Gottsched geb. Culmus in Leipzig). Die den Aufschwung der deutschen Nationalalliteratur im 18. Jahrhundert begleitende „Aufklärung“ begünstigte dies. Die deutschen Klassiker verstanden die Kunst, ihre weiblichen Beziehungen (Klopstocks, Lessings, Herders, Wolfens, Schillers, Humboldts Frauen, Goethes Freundinnen) der schönen Literatur zugute kommen zu lassen, ohne sie zur Frauenliteratur zu machen.

§ 8. Frauenliteratur.

Eine solche heraufzuführen, blieb dem technisch-industriellen Zeitalter und seinen sozialen Umgestaltungen vorbehalten. Die Frauen, in ihm mehr als je in ihrer Masse zugunsten weniger benachteiligt, ihrer früheren Wirkungsarten und -kreise vielfach beraubt, auf das Reich der Träume und Wünsche verwiesen, haben sich fast ausschließlich der vom Manne verlassenen **Prosa** hingewandt. Die als Ausweg des sozialen Notstandes auftretende Frauen schriftstellerei benutzt sie als nächstliegende, harmloseste und zugleich wirksamste Mittel für Emanzipationsbestrebungen und

sonstige Fraueninteressen. Das vorwiegende Frauenpublikum erklärt die ausschließliche Herrschaft des speziellen Frauenthe mas. Es entartet dadurch zur Jugend betrügenden *fable convenue* (von der „lieben Liebe“, schon Lessing!), erschöpft sich in lächerlichen sogenannten „Problemen“ (zwischen „ihr“ und „ihm“, auch meist recht problematischen Charakteren) und gipfelt in den Raffinements ehelichen Zwistes.

Die eigentliche Frauenarbeit hieran — die unendlichen internationalen „Romantanten“, auf dem ihnen sichtlich weniger gemäßen dramatischen Gebiete Muster jener Gattung, die als „Birch-Pfeifferei“ verrufen ist (nach der erfolgreichen Charlotte Birch-Pfeiffer) — wirkt erfreulicher, harmloser, auch im Sinne der Poetik unschuldiger, als die der mit weit stärkeren Reizmitteln und Ansprüchen in dieser Modewarenbranche arbeitenden Männer. Erst die neueste Zeit des entseffelten Konkurrenzkampfes hat auch hier die der Weiblichkeit gezogenen Grenzen häßlich verrücken lassen.

§ 9. Grenzen der weiblichen Dichtung.

Nicht bloß diese Grenzen sind es, die selbst auf diesem ihrem eigensten Gebiet der Frau den höchsten poetischen Wettkampf mit dem rücksichtslosen Manne erschweren. Den klassischen männlichen Liebesdichtungen — Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Werther — ist nichts auch nur entfernt gleich Wirksameres von Frauen an die Seite gesetzt worden. Die Seelenkuschheit in der öffentlichen Aussprache des Liebesgeheimnisses bindet schon den zurückhaltenden und strengen Mann (im Gegensatz zu welchem man auch wohl schon gleich von der „Schamlosigkeit der Dichter“ zu sprechen gewagt hat), geschweige denn die Frau. Es ergibt sich gerade daraus im Verkehr der Geschlechter jene halb unbewußte Verhüllung und symbolische Andeutung der Liebe (Liebesorakel und -Träume, Farben, Pflanzen — Rose! —; Vogelstimmen — Nachtigall! —, Zeichen aller Art). Die Frau wird dabei mehr zum natürlichen Gegenstand der Poesie als zu ihrem Sprecher, zum Dichter. Ihr scheint vor allem jenes Maß der Erhebung über sich selbst (Selbstobjektivierung) besagt, durch welches dem

Manne die Aussprache seines Inneren, gleichsam von sich selber losgelöst, zur allgemeinen Angelegenheit zu machen wohl ansteht. Ein Verkörperer gerade dieses eigentlichen „Wesens der Poesie“, Goethe, hat daher den Frauen den Sinn dafür abgesprochen. Dagegen fand er bei ihnen das technische Geschick hervorstechend, mitunter (wie bei Schillers Schwägerin Karoline von Wolzogen) den männlichen Schriftstellern überlegen. „Sie denken bloß an Empfindungen, Worte und Verse,“ „nehmen Partei für einzelne Charaktere“ in einer Dichtung, „haben aber keine Ahnung von der Wichtigkeit der Motive“ und der Bedeutung des Ganzen. Das Gefühl ist ihnen, im Leben oft unheilvoll genug, alles; ersetzt aber auch (gerade bei den schlicht wahrhaften Naturen unter ihnen) die Logik und formale Anschauung der Männer in einer Weise, die an die geniale Intuition (s. o. § 2) rührt. Dichterinnen wirken denn auch meist durch unmittelbare („impulsive“) Aussprache speziell subjektiver Gefühle, Anschauungen und Erinnerungen, die durch Takt und Anmut der Weiblichkeit oft etwas besonders Zartes und Rührendes erhält.

So vertraut Sappho ihr stürmisches Liebeswerben nicht dem Geliebten, sondern der Liebesgöttin; so begrüßt sie (in einem späteren Hymenaeus = Hochzeitslied, Epithalamium) „Hesperus (den Abendstern), der alles zusammenführt, was die lichtbringende Morgenröte zerstreut hat“; so wünscht das Mädchen des slavischen Volksliedes, „nur als lauterer Bach durch das Gehöß des Geliebten fließen zu dürfen“, und das deutsche, „als verwundetes Vöglein in seinen Schoß zu fallen: säßt du mich traurig an — gern stürb ich dann“. Vorliebe für hyperbolischen Ausdruck („goldener als Gold“, „weißer als Milch“, „dem Ares gleich“, später etwa „wie Christus“ oder mindestens „wie ein Engel“: „wie der heilige Georg“) eignet ihnen von der Sappho her genau so, wie die für die Blumen, die Rose.

Bei gegen sich strengen, vornehmen Naturen (wie in Deutschland Annette von Droste-Hülshoff) schließt dies Kraft und Bestimmtheit des Ausdrucks keineswegs aus. Doch

bleibt das Blaubern und die „Lust zu fabulieren“ des Weibes Kennzeichen auch in der Literaturgeschichte. Auch in dieser üben den größten Reiz seine privaten Äußerungen (weibliche Brief- und Memoirenliteratur). Für das Kindesalter ist das Weib die vorbestimmte Vermittlerin der Poesie (Märchen, Kinderlied). Die besondere Gabe zum Dolmetschen, das leichtere Anschmiegen, sich Einfühlen in fremdes Wesen macht es nicht bloß als Übersetzerin zur Vermittlerin fremder poetischer Welten (wie Mad. de Staël der Deutschen an die Franzosen; Fräulein von Jakob (Talvj) der übermännlichen südslavischen Volksdichtung an Goethe: „Das kräftige Mädchen von Halle“). Die Kunde vom poetischen Leben im Volke (‘folklore’) erlangt der Poesiefreund vielfach nur von und durch Frauen. Überall wo das Weib seiner naiven Natur oder harmonischen Bildung dem Manne gegenüber treu bleibt, erscheint es im geistigen Verkehr der Geschlechter als die Gebende; während es bei deren Verleugnung nur des Mannes Einseitigkeiten und Verkehrtheiten in literarischen Moden (bald atheïstisch-naturalistisch, bald theosophisch-spiritistisch) wie im Hohlspiegel grotesk wiedergibt.

§ 10. Die Dichterfreundin

beansprucht somit gewiß die besondere Aufmerksamkeit der Poetif wenn auch keineswegs als unentbehrliches, immer günstig wirkendes Requisite. Auch das den westlichen Frauenthums belächelnde Morgenland hat (im „Hohenliede“ der Bibel sogar mit heiligen Bezügen) seine klassischen poetischen Liebespaare: Medschun und Leila, Hatem und Suleika. Goethe hat (im „west-östlichen Divan“) ihre Maske gebraucht zur Einkleidung seines poetischen Empfindungsaustausches mit der Dichterin Marianne von Willemer („Suleika“). Im Westen, wo solche Beziehungen in mehr vergeistigter Form selbst in geistlichen Kreisen vorkommen (am berühmtesten der französische Theologe Abälard und die Äbtissin Heloise), blühen die daraus hervorgegangenen wirklichen oder fingierten poetischen Liebesbriefwechsel (als Ovidische „Heroiden“ = Heldenbriefe! im 16. und 17. Jahrhundert eine eigene, höchst barocke poetische

Form, die Reformationsdichter, wie Coban Hess, zu „christlichen Liebesbriefen“ der abstraktesten Personen, wie des „heiligen Geistes“, verführte; auch zur Zeit Rousseaus etwa in Gödingks und seiner Braut Rantchen 'Liedern zweier Liebenden' nicht gerade an „Natürlichkeit“ gewann). Wie weit die unbefangene Fiktion herein gehen kann, belegt Bettina von Arnims aus Goethischen Worten und Versen zusammengesponnener Briefwechsel Goethes mit einem Kinde' (nach Goethes Tode, Berlin 1835).

Das Bild der Dichterfreundin schwankt auch in der Wirklichkeit. Schon vom Altertum (Platons Diotima d. h. Gotteslehrerin aus dem „Gastmahl“, dem Gespräch „über die Liebe“) haben zur Troubadourzeit (s. § 7) die Väter der neuen Poesie Dante und Petrarca die Neigung überkommen, die Grundtendenzen ihrer Dichtung in symbolischen Frauengestalten zu verkörpern (Beatrice d. i. die Seligmacherin seiner Lebensumkehr „la vita nuova“ = die Gnade; Laura = der Lorbeer, der antike Ruhmeslohn des Poeten). Die Renaissance hat auch diese Anregungen lebendig gemacht und in wahrhaft großgearteten Frauencharakteren (Isabella von Este, Elisabetta Gonzaga) der Kunst und dem Dichter persönlich (Vittoria Colonna, die Freundin des alternden Michelangelo) zugute kommen lassen. Einen solchen Frauen-Musehof hat Goethe im Tasso geschildert, aber zugleich seine Gefahren für den Dichter. Wo diese Höhe fehlt, kann sie dem Dichter zum Verhängnis (Lord Byron), ja zum Untergang (Alfred de Musset) reichen. Auf weiblicher Seite rächt sich das Ungeheure der hier angeedeuteten Verhältnisse in ihrem sozial-poetischen Auswuchs, dem Typus der „unverstandenen Frau“ (femina incomprise). In Deutschland hat sie die „romantische Schule“ (s. § 17) zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf dem Gewissen. Es ist nicht bloß für die Poesie, sondern mehr noch für die europäische Gesellschaft eine Lebensfrage, daß die Dichtung wieder männlicher, antiker, von der Frau unabhängiger werde!

§ 11. Naiv und sentimentalisch.

Rein im geistigen Grunde wurzeln dagegen jene Unterschiede der gesamten Weltauffassung, gleichsam im Habitus der geistigen Erscheinung, der Persönlichkeit, die Schiller mit den Bezeichnungen naiv und sentimentalisch erschöpft zu haben glaubte. Sie betreffen das unmittelbare Verhältnis

des Geistes zum Stoffe seiner Anschauung, der Natur. Im Naiven fühlt sich der Geist eins mit der Natur, im Sentimentalischen fühlt er sich mit ihr im Widerstreit. Dort folgt er unbefangen („naiv“) und unangefochten ihren Spuren, um ihre unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit seines gegenständlichen Bewußtseins zum geistigen Bilde (Idee) zu sammeln. Hier schwingt er sich, von der Natur bedrängt und zurückgeworfen, über sie hinaus; begreift sie nur vermittelt der subjektiven Empfindung („sentiment“), die sie in ihm erregt; bringt das geistige Bild (die Idee) fertig in sie hinein, als unerfüllbares Ideal.

Die Dichtung der alten Völker, namentlich in ihrer kunstmäßigen Bollendung (Klassizität) bei Griechen und Römern zeigt den Typus des Naiven. Die Dichtung der Neuern, die, der Natur entfremdet, unter verwickelteren, mehr geistigen Verhältnissen stehen, zeigt den Typus des Sentimentalischen. Doch kann der einzelne selbst unter diesen Umständen den naiven Charakter bewahren und eigentümlich zum Ausdruck bringen (Goethe), wie wir wiederum auch in der klassischen Dichtung der Alten sentimentalische Persönlichkeiten und Momente nachzuweisen vermögen. Die Bezeichnungen antik und modern, realistisch und idealistisch sind zunächst diesen gegensätzlichen Beziehungen entnommen. Wir werden jedoch bald sehen, wie bei der historischen und systematischen Beurteilung der Dichtung als Kunst diese natürlichen Gegensätze sich zu verschieben, ihre Bezeichnungen unter beliebigen Schlagwörtern einander zu verwischen und auszuschließen suchen.

Kapitel 2. Die Dichtung als Kunst.

§ 12. Stellung der Dichtung im Kreise der Künste.

Die Dichtung der Kunst wahrt natürlich ihre allgemeine beziehungsreiche Stellung im Kreise der Schwester-

künste. Auf der einen Seite in Fühlung mit jeder einzelnen Kunst, imstande, sie alle zu deuten und als ursprünglichste Kunst sich über sie alle hinauszuschwingen durch Energie der Wirkung, steht sie auf der anderen Seite am nächsten der völligen Unkunst, dem Bedürfnis, der Lehre, der Prosa. Denn ihr Ausdrucksmittel, das abstrakte Klangbild zum Zwecke der Bezeichnung der Dinge, das Wort, ist zugleich der Vermittler des gemeinen Lebensbedürfnisses und des rein verstandesmäßigen Wissens.

§ 13. Idee, Schönheit, Geschmack.

Schwieriger als irgendeiner anderen Kunst wird es demzufolge der Poesie, immer ihre künstlerischen Rechte zu wahren. Als Aufgabe jeder Kunst erscheint Ausdruck des unbegrenzten, wirren, wüsten Daseins unter einem bestimmten, klar und rein in sich abgegrenzten Bilde. Ihr Prinzip ist also die planmäßige, in sich übereinstimmende Form. Die Voraussetzung dazu in unserem Geiste nennt man seit Plato Idee (Urbild); ihre sinnliche Erscheinung ist die Schönheit. Man darf diesen wissenschaftlichen Begriff der Schönheit nicht mit dem verwechseln, was nach sinnlicher Schätzung gefällt. Denn das ist individuell verschieden und für das Formungsprinzip der Kunst ohne Belang, wohl aber für ihre Aufnahme. Es bildet sich im Laufe der Zeit überall, wo Kunst betrieben wird, ein künstlerischer Gemein Sinn (common sense, bon sens), der Geschmack¹⁾, den die Idee des Künstlers nicht ungestraft verletzen darf.

§ 14. Naturalismus.

Ein grundsätzlicher, für die Kunst verderblicher Irrtum ist es aber, anzunehmen, es sei die Aufgabe der Kunst, das

¹⁾ Vgl. über Entstehung und Inhalt dieses Begriffs des Verf. „Baltasar Gracian und die Hoflitteratur“ (Halle 1894) Teil I, Kap. 4.

bloße Dasein in einem beliebigen Ausschnitt wiederzugeben (falscher Naturalismus). Der plumpe Wetteifer mit der Natur vergeht jeder Kunst schon durch ihre tatsächlichen Grenzen in der Wirklichkeit (Bewegungslosigkeit der Bildwerke, bloße Flächenwirkung des Gemäldes, Einordnung der poetischen Begebenheit in kurze Zeit des Vortrags und gar den beschränkten Raum der Bühne). Demgegenüber wirkt Schillers offenes Eingeständnis der Kunst, als eines bloßen Spieles, ehrlicher und wahrer, da er sie eben dadurch auf die Form der inneren Weltgesetzmäßigkeit (er nennt es „Schönheit“) als ihr berechtigendes Prinzip verwiesen sieht. Das Vorgeben, daß man es gerade mit der Wahrheit vertausche, statt der Idee nun der Natur folge, ist in diesem Sinne trügerisch. Denn die vorübergehende Erscheinung des Tatsächlichen, die Wirklichkeit, kann, wie die bloße Tatsache der Lüge beweist, weder für das allgemeingültige Prinzip der Welt, die Wahrheit, in Anspruch genommen werden, noch bedeutet die subjektive augenblickliche Wahrnehmung eines einzelnen die Natur, wie sie sich objektiv der reinen Anschauung darstellt. Diese reine Anschauung macht aber, wie wir sahen, das Wesen des großen Künstlers. Darum kann er auch durch die unendlich zerstreute Wirklichkeit bis in ihr Wesen dringen, es unter Umständen in ein Wort bannen. Ihm stellt sich die Natur nicht in leerer Außerlichkeit (etwa mundartlicher Sprechweise, Volkstracht, Gesellschaftsformen gleichviel welcher, auch der niedrigsten Schicht), sondern im Kerne, in ihrer Wahrheit dar. Darum ergreift er uns so tief und unmittelbar in seinem Werke, wie es das flüchtige, konventionelle Dasein niemals oder nur in jenen seltenen Augenblicken vermag, die bereits in diesem Sinne erhöht und verklärt erscheinen.

§ 15. „Idealismus und Realismus“.
(Schöner und Charakterisierender Stil.)

Daraus wird man jedoch kaum den Schluß ziehen, als sei mit dem einheitlichen Formungsprinzip nun auch die künstlerische Darstellungsweise, der Stil, ein für allemal gegeben und einheitlich geregelt. So vielumfassend, wie wir die Anschauung kennen lernten, so verschieden und wechselvoll kann die Art sein, wie sie in großen künstlerischen Persönlichkeiten bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten zum Ausdruck gelangt. Gewiß offenbart sich auch hier im großen ein Unterschied zwischen den einfachen, festumrissenen Verhältnissen, die das Altertum, und den vielbeschränkten, an Kontrasten und Schattierungen überreichen, die die neueren Zeiten der Kunst darbieten. Der religiöse Grundgegensatz zwischen Heidentum und Christentum tritt hinzu. Shakespeare führt eine andere Welt vor, als die alten griechischen Tragiker. Gleichwohl, wenn sie auch anders erscheint und er sie auch anders vorführt, das künstlerische Formungsprinzip ist dasselbe. Fr. Theodor Vischer konnte in seiner Ästhetik in diesem Sinne von direktem (unmittelbarem) und indirektem (vermitteltem) Idealismus reden und den Nachweis dieses Stilunterschieds durch die Geschichte aller Künste durchführen (Schöner und Charakterisierender Stil). Heute liebt man im Gegensatz dazu alles vom Standpunkt des oben als Irrtum erwiesenen falschen Naturalismus aufzufassen, der sich dann auch gern vornehmer Realismus nennt. Realistisch (naiv im allgemeinen geistigen Verstande) sind aber gerade die Griechen, deren Kunst das ideale Formungsprinzip am strengsten darstellte.

§ 16. Antik und Modern.

Das Antike kann demnach sehr wohl als Kunstprinzip hingestellt werden („gleich einem gewissen Adel unter den

Schriftstellern", sagt Kant). Im Gegensatz dazu aber von einem modernen Prinzip der Kunst („der Moderne“) reden zu wollen, ist so abgeschmackt wie verkehrt. Denn so vielfache Abweichungen vom Stil der Alten sich die Kunst der Neuern — theoretisch gewöhnlich im Sinne einer zeitweiligen künstlerischen Mode (Manier) — gestattet hat und, was den individuellen künstlerischen Stil anlangt, unbedenklich gestatten darf, so wenig darf man darin ein Prinzip suchen. Denn dieses ist unweigerlich in der idealen Formung gegeben, wie nur die Antike sie am strengsten und reinsten, allerdings auch am einfachsten und kargsten, zum Ausdruck bringen konnte. Ein absoluter Gegensatz dazu wäre kein Prinzip, sondern eben nur die Prinziplosigkeit schlechthin.

Heute meist im Sinne schrankenloser Hingabe an die ungeistige Seite der Affekte; die wüste oder verwüllte Natur, das Tierische, Entartete (Brutalität, Décadence). Dies gar für die wahre „ursprüngliche“ Antike (den natürlich gewachsenen Ausdruck der geistigen Form in der Kunstgeschichte) ausgeben zu wollen, zeugt von kenntnisloser Verkehrtheit.

§ 17. Klassisch und Romantisch.

Den Unterschied des kirchlich organisierten Christentums gegen das antike Heidentum hob vorwiegend jene moderne Richtung hervor, die sich als romantische gegenüber der klassischen auftrat. Die Romantik (im Anfang dieses Jahrhunderts von Deutschland ausgehend) gab vielleicht am sinnfälligsten dem von Schiller als sentimentalisch geschilderten Dichtungscharakter Ausdruck. Sie strebte eine Empfindungskunst schlechthin an. Sie erhob die von den Klassizisten seit der Wiedererweckung des Altertums im 15. Jahrhundert als barbarisch verschrienen Zeiten des katholischen Mittelalters zum Vorbild. Sie hat alle Künste der Poesie dienstbar gemacht, aber auf Kosten aller und der Poesie nur die eigentliche Empfindungskunst, die Musik, gefördert. Das Frag-

mentarische, Andeutende, Symbolische, Mystische, das Versinken im Unendlichen des Gefühls, die Abwendung von der Welt selbst in krankhafter Zerrissenheit (Weltschmerz) hat sie zum Kunstcharakter der neuesten Zeit erhoben. Schliesslich hat sich die Entpfindung in dieser Richtung verflüchtigt, und allein die rohe Formlosigkeit und Zerrissenheit, die Barbarei, ist geblieben.

Nichtsdestoweniger bleibt die Romantik von allen spezifisch modernen Kunstströmungen die einfluß- und verdienstreichste. Sie hat am eindringlichsten und nachhaltigsten den Blick auf die schlichten, innigen und großen Gebilde volkmäßigen Charakters gelenkt, die zwar der bewußten, ausgebildeten Kunst entbehren, in der Unbeholfenheit und Schnucklosigkeit ihres Ausdruckes aber ihren großen Inhalt nur um so stärker hervortreten lassen. Die alten Heldengedichte der neueren Völker (bei den Deutschen Nibelungen und Kudrun), das Volkslied und Volksbuch, Märchen und Sage sind seitdem von dem Banne der klassischen Verachtung gelöst, die sie unbillig zu ihrem Nachteil mit der Blüte einer glücklicheren Kunstübung bei den Griechen (Homer) verglich. Jedoch soll man nun auch das Verhältnis nicht umkehren und auf Grund des Unvollkommeneren, weil es sich nun seine Geltung erobert hat, das Vollkommnere verachten.

§ 18. Mystik und Poetik.

Die reine Innerlichkeit, ihre Weltabkehr und Vereinigung mit dem Ewigen, wie sie die Bibel, aber auch abseits von ihr orientalische (besonders indische und persische) Gemütsversenkung im christlichen Abendlande anregten, bedeutet gewiß für die Poesie, als die innerlichste Kunst, etwas wie Heimatsbereich. Dies bezeugt auch in Deutschland schon seit dem Mittelalter (Meister Eckhart, Tauler, Suso) eine stetige Folge solcher Meister der geistigen Versenkung in das

Geheimnis unseres Selbst d. i. der Mystik (griech. von *μύω* ich schließe den Mund, die Augen). Neben den besten Früchten geistiger, selbst kirchlicher Erneuerung (die für Luther wichtige *Theologia deutsch* von „dem Frankfurter“, im 17. Jahrhundert Joh. Arndts Buch „vom wahren Christentum“) haben sie auch in poetischer Form trostreiche Muster tief-sinniger Fassung des „großen Rätsels“ gezeitigt; so gerade in den schweren poesielosen Zeiten des 17. Jahrhunderts in Friedr. v. Spee (*Truynachtigall*) und Joh. Scheffler (Angelus Silesius: *Der cherubinische Wandersmann*). Gleichwohl vermag gerade die Poesie am schärfsten die Unzuträglichkeiten, ja Gefahren bloßzustellen, zu denen unangemessene, unverstandene und so schließlich wahn- und spukhafte Bildlichkeit den Geist verführen (die Geschmacklosigkeiten Herrnhutischer und jesuitischer Barock-Poesie; die *‘Theosophie’* des „romantischen Philosophen“: des Görlitzer Schusters Jakob Böhme und gar der modernen *‘Spiritistischen’* Schwarmgeister; die überspannte Anknüpfung modernster niedriger „Erstik“ an Sonne, Mond und Milchstraße). Hier soll die Poesie ihre Bedeutung als Kunst wahren, nur klar Geschautes und Darstellbares im rechten Bilde zu gestalten, und der Bildlichkeit ihrer Gestaltungen (im Gegensatz zu *‘spirits’* und *‘Zwischenreichen’*) eingedenk bleiben. Das tatsächliche Mysterium der Welt und unserer ahnungs- und schicksalvollen Wirklichkeit in ihr soll — in der natürlichen Mystik ihrer klarsten Geister, eines Spinoza und Goethe — über die wirre Unnatur dunklen Spuk- und Aberglaubens gehen. Auch jene „dritte poetische Welt“ (nach Goethes Einteilung neben der physischen und sittlichen): „die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale“ muß durchaus in diesen Grenzen der gesunden poetischen Wirklichkeit bleiben (wie bei Shakespeare vgl. u. § 25); oder sich die Leitung durch religiösen Zweck- und Wahrheitsfönn gefallen lassen (wie in allen poetischen Zeitaltern auch schon vor der Kirche, s. §§ 89—93). Sie soll

nicht — als schädlichster, aber ebendarum leider wirksamster Auswuchs der Poesie in der Menschheit — außerhalb dieser Grenzen ein vorgeblich mystisches, tatsächlich aber krankhaftes Reich des Wabns, Spuks, Zaubers (und in seinem Gefolge leicht wohl Schwindels) in ihr aufstun.

§ 19. Naturpoesie und Kunstpoesie.

Ob man nun gegenüber diesen Scheidungen auch noch einen Gegensatz der Dichtung gegen sich selbst als Kunst, den Begriff einer besonderen Naturpoesie, einföhren dürfte, ist schwer und nur unter vielen Einschränkungen einzuräumen. Natur und Kunst sind keine Gegensätze (Goethe: „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen — und haben sich, eh’ man es denkt, gefunden“), sondern im reinen, wissenschaftlichen Begriffe ist die Kunst nur der höchste, notwendige Ausdruck der Natur. Die Willkür der zufällig d. i. oberflächlich erfaßten Naturerscheinung, das Gewöhnliche, das Gemeine gibt uns nicht die Natur selbst, sondern nur ihren Schatten. Die Kunst hebt jene Schattenhülle, unter der sich die Natur dem gewöhnlichen Blicke verbirgt, und zeigt sie in ihrer strahlenden Reinheit und unausdenklichen Tiefe.

Wir sprechen hier von Kunst in ihrem wahren Begriffe und nicht von Künstelei und pedantischem Schulkönnen. Den Widerspruch gegen diese „akademische Kunst“ hatte man im Auge, als man die freien Äußerungen scheinbar des dichtenen Volksgeistes selber, wie sie aus dem Jugendalter der Völker herüberklingen, als Naturdichtung empfahl. Allein weder die Bibel noch Homer noch gar die nordische Edda oder die deutschen Nibelungen wird man sich, wie die seit einem Jahrhundert darauf gerichtete Forschung immer schärfer erkennt, als bloßes Zufallsprodukt der Laune dichtender Massen („poetischer Zeitalter“) denken können. Es „dichtet sich“ nichts „selber“. Das einfachste Volkslied und seine stehenden

den „Formeln“ („da droben auf dem Berge...“, „es stand eine Lind im tiefen Thal“, „und der uns dieses Liedlein sang...“), das unscheinbarste Märchen, die geringfügigste Lokalsage setzt in Entstehung und Ausbildung schon das voraus, was wir Kunst nennen, nämlich den Niederschlag des vorübergehenden einzelnen Geschehens in einer einheitlichen Anschauung.

Das Einfache, Trockene und dann in bedeutenden Zügen wieder Gewalttame im Charakter dieser Urkunst rührt und erschüttert uns besonders. Denn wir sehen hier den poetischen Geist im ersten Ansturm voraussetzungslos mit seinem Stoffe ringen und erhalten ein Gefühl von der gewaltigen Erregung und Erhebung des Gemütes, die dazu gehörte.

Den Blick hierbei kritiklos der Vergleichung halber auf die gegenwärtigen sogenannten „Naturvölker“, die Wilden der barbarischen Weltteile, zu richten, verwirrt und täuscht in den meisten Fällen. Der vorgebliche „Naturzustand“ dieser Völker ist meist ein herabgekommener, an sich niedriger Kulturstand und hat mit der schönen, primitiven Selbstbildung des Kindesalters der historischen Menschheit nichts gemein, so wenig die Gassenhauer der modernen Großstädte etwas mit dem Volkslied gesunder, tüchtiger, einfacher Geschlechter zu tun haben. Hier ist überall Entartung, nicht Natur.

Die Naturdichtung, wie jede Naturkunst, charakterisiert im Gegenteil die Richtung auf das Erhabenste und Reinste, das der Menscheng Geist zu fassen vermag. Die Urpoesie deckt sich mit dem Begriff der Urreligion. Homer hat den Griechen ihre Götter gegeben, und dem Dichter des Altertums blieb bis ans Ende der Name des Sehers, des Propheten (vates). Auch die neuere Naturpoesie offenbart im Volkslied¹⁾, im Märchen, im Spruch bei aller Echtheit die tiefsten und weitesten Bezüge des Menscheng Geistes. Das gibt diesen Gebilden ihren durch nichts zu ersetzenden Zauber, die ursprüngliche, noch unverfälschte, unentweihete Frische des Empfindens.

¹⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 25: Das neuere Volkslied.

Selbst in der gegenwärtigen, auf die Aufregungssucht und Banalität des Pöbels spekulierenden Unterhaltungsliteratur der Menge (früher Ritter- und Räuber-, jetzt meist Kriminalgeschichten) zeigt sich höchst auffällig ein falsches, übertriebenes Bedürfnis, zu idealisieren, die Tugend riesengroß, die Unschuld engelrein, die Bosheit teuflisch geschildert zu sehen (Schillers Volksstücke: Die Räuber, Kabale und Liebe). Ähnliches läßt sich an dem sittlich unanständigen aber künstlerisch bedeutungslosen Unterhaltungsstoff der mittleren Stände bemerken (Familienstücke, „Gartenlaubenromane“).

Kapitel 3. Begriff des Stils.

§ 20. Anschaulichkeit.

Wenn man sich nun nach diesen künstlichen, viel mißbrauchten Scheidungen der Poetik wiederum einen einheitlichen Gesamtbegriff von der Kunst poetischer Darstellung, dem Stil, bilden möchte, so wird man sich am besten wiederum daran halten, was wir im Eingang als den bestimmenden Faktor des künstlerischen Vermögens an sich hinstellten: an die Anschauung. Was im Künstler produktiv als unmittelbare Anschauung tätig ist, wirkt im Kunstwerk auf den künstlerisch gestimmten Beschauer ebenso unmittelbar als Anschaulichkeit. Diese muß sich als Bewußtsein von der treffenden Erschöpfung des Weltinhalts ebenso überzeugend des Beschauers bemächtigen und die analoge Stimmung in ihm erwecken, wie sie den Künstler bei seinem Werke beherrschte. Wo Außerlichkeiten und Allgemeinheiten sich breit machen, der innere Bezug zwischen den dargestellten Erscheinungen mangelt, eine zufällige, gleichgültige Anordnung, eine verkehrte, das innere Gefühl herausfordernde Absichtlichkeit die Idee von der inneren Notwendigkeit des Angeschauten nicht aufkommen läßt: überall da ist jede Anschaulichkeit hintangehalten, gestört, getrübt. Mag der Poet als sogenannter „Idealist“ sich auf moralische Stelzen stellen, in tönenden Phrasen donnern und wüten, oder als „Realist“ am Klein-

lichen, Oberflächlichen haften bleiben und in moralischem und physischem Schmutze wühlen, er bleibt gleich unzulänglich vor dem rein künstlerischen Urteil. Er wird vom bloßen Zuschauer nur im Aufwand seiner Mittel, nicht aber in seiner Wirkung auf den Kenner unterschieden sein.

§ 21. „Heimatskunst“.

Dagegen kann auch ein begrenztes Talent an seiner Stelle völlig genug tun, wenn es sich auf eine Sphäre beschränkt, oder in einer Form kundgibt, die der Weite und Kraft seiner Anschauung vollkommen entspricht. Daher die Freude, die Goethe vor allen „forcierten Talenten“ an der engen, aber fest in sich gegründeten Bauernnatur Joh. Heinrich Vossens bekundete, die wir an Joh. Pet. Hebel's, Jeremias Gott-helf's und Fritz Reuters kleinen, aber vollkommen erschauten Welten haben, die uns die frische Ursprünglichkeit etwa in Paul Fleming im 17. Jahrhundert oder Ferd. Freiligrath's im 19. Jahrhundert vor anspruchsvolleren Genossen bereitet.

Der freie, dem Egotischen zugewandte Blick dieser „bodenständigen“ Naturen wird am ehesten vor der Stammstirngeschlossenheit einer auf ihre vier Pfähle beschränkten „Heimatskunst“ bewahren. Solche wird leicht durch Selbstgenügsamkeit läppisch (s. Goethes „Musen und Grazien in der Mark“!), durch Echtheit- und Schönfärberei sad und süßlich (oberbairische Theaterstücke und Romane), durch Überspannung unwahr (Auerbach's philosophierende Schwarzwälder Bauern, selbstbewußt „taufische“ Amme). Nicht die Heimat macht den Künstler, sondern der Künstler die Heimat anschaulich (Ludw. Richter, M. v. Schwind, Adolf Menzel). Religion und Poesie, Wissenschaft u. Kunst kennen auf ihren Höhen keinen Partikularismus. Sie haben eine andere Heimat als „die Scholle“. (Schillers „Mädchen aus der Fremde“, vgl. § 31.)

§ 22. Typus. Manier. Nachahmung.

Die Grade der Talente sind verschieden, wie die der Kennerchaft. Ihre Typen, gleichsam die Elemente, aus

denen die künstlerische Natur zusammengesetzt erscheint, kehren zu allen Zeiten wieder. Die Literaturgeschichte, in der das Technische nicht die Rolle spielt wie in der Geschichte der übrigen Künste, beruht mehr auf dem äußerlichen Wechsel der Lebensformen, als auf dem der dichterischen Kräfte. Große Talente sind niemals häufig, Genies selten, in ihrem Kreise einzig, Nachahmer die Regel. Diese letzteren entstellen die ganz persönliche und originale Anschauungsweise der großen Meister, deren Stil, zu berechneter Nachahmung und Übertreibung ihrer charakteristischen Wirkungen (Effekte). Ein Surrogat aus zweiter Hand, die Manier!

Denn die Nachahmung (*μίμησις*, schon von den Alten, mißgünstig von Plato zur Erklärung herangezogen, von dem Franzosen Batteux im 18. Jahrhundert zum poetischen, schöpferischen Prinzip aller Künste erhoben) entspricht gerade in der Poesie am wenigsten: weder dem Verhältnis des Jüngers zum Meister (daher das Affische poetischer Schulen und heute sogenannter Richtungen; vgl. Klopstock, „Der Nachahmer“, Ode von 1764: „ein Nachahmer, belastet vom Joche, verkennst du dich selber“), noch dem des Künstlers zu seinem (hier durchaus persönlich innerlichen) Stoff. In ihrer Schwesterkunst, der Musik, mangelt das Nachzuahmende (Modell) so gut wie gänzlich. Die Selbststempfindung, im Dichter überquellend, drängt es an ihr gemäßen Erlebnissen und Situationen sich auszufließen. Goethe (im Götz): „So füh' ich denn, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!“ Selbst die objektivste dichterische Darstellung eines Homer spiegelt im inneren Sinne seines Selbst (das ist „die Muse“!) die Welt, statt sie methodisch für seinen Zweck zu präparieren (wie die sezierende Phantasia eines Pöls). Sie ist sein wahres Erlebnis, nicht seine berechnete Nachahmung. Sie erscheint wirklich, weil sie wahr ist (auch in unwirklichen Gestalten, Visionen des Dichters: Goethes „Wahrheit“ in der „Zueignung“).

Dagegen kann es dem Nachahmer wohl begegnen, daß er das Präparat eines liebestollen Werther mit dem eines alten Fuhrmanns verbindet und so Schimären der Wirklichkeit schafft.

§ 23. Dilemma im Stilbegriff.

(Sprache des Dichters und seiner Personen.)

Eine Schwierigkeit aber scheint sich in die Bestimmung des Begriffes Stil einzuschleichen, die wir jetzt hervortreten lassen können, da wir uns anschicken, von dem allgemeinen zu den besonderen Teilen der Poetik, dem Material, den Arten und Vorwürfen der Dichtung, überzugehen. Die objektiven Anforderungen, welche der dichterische Stoff, die Vorführung des immer besonderen, wechselnden Weltbildes an den Dichter stellt, scheinen sich zu kreuzen mit der Bewahrung einer persönlichen Eigenart oder eines bestimmten Ideals im Stil. Der Dichter redet selbst; aber er redet meist aus dem Sinne und durch den Mund der von ihm dargestellten Personen, die allen Ständen und Verhältnissen des Lebens angehören können. Das ist ja zum großen Teil die Kunst seiner Darstellung; seine eigenste Kunst, die er vor allen Künsten voraushat, bei denen dies besondere Stildilemma in dieser Form denn auch nicht auftritt.

Gleichwohl beruht die sich ebensooft aufdrängende als erörterte Schwierigkeit nur auf einer unklaren und äußerlichen Auffassung des Stoffverhältnisses in der poetischen Kunst. Weil nämlich der Stoff der Dichtung das bewegte Leben unmittelbar (zumal im Drama) wiederzugeben scheint, Rede und Gegenrede, Situationen und Umstände der körperlichen Wirklichkeit vorführt, übersieht man, dadurch getäuscht, darin gefangen, daß auch dieser allgemeinste und umfassendste Stoff erst den Durchgang durch eine künstlerische Anschauung gemacht hat, daß auch er in einer einheitlichen Betrachtung um- und zusammengeschnitten ist.

§ 24. Die allumfassende poetische Ausdrucksform (gebundene Rede).

Der deutlichste Beleg hierfür ist die Durchführung einer idealen, unwirklichen Ausdrucksform, an der sich in gleicher Weise die redend eingeführten Personen beteiligen, der gebundenen Rede, der gleichartigen Versform (fünf- und sechsfüßiger Jambus, Hexameter in Drama und Epos), die alles umspannt. Die Dichter mußten von Natur auf dies Stilmittel verfallen, das so sinnfällig ihr souveränes künstlerisches Verhältnis zu ihrem besonderen Stoff ins Licht setzt. In Lied und Oper, wo zu der gebundenen Rede nun auch gar noch die gänzlich der Wirklichkeit entrückte Musik hinzutritt, erreicht die künstlerische Selbstherrlichkeit des poetischen Stils ihren schärfsten Ausdruck. Gerade dies aber ist der älteste Stil. Dichter und Sänger ist nach dem ältesten Begriff eins. Die alten Epen (und noch in neuester Zeit epische Volkslieder, etwa der Serben) wurden liedmäßig mit Begleitung des Instruments (der griechischen Lyra, bei den Serben der Gusla) vorgetragen. Das griechische Drama war nach unserem Begriff, freilich nicht in unserem Sinne, Oper.

§ 25. Der Dichter in seinen Persönlichkeiten.

Man muß also beachten, daß, wenn der Dichter die Charaktere seiner Person unterscheidet, den Alten alt, den Jüngling feurig, das Weib als Weib, den Helden hoch, den gemeinen Mann niedrig und jeden wiederum nach seiner besonderen ganz individuellen Art reden läßt: daß es darum doch wieder er selbst ist, der alle diese Figuren zu einem ganz bestimmten Ziele, nach einem ihm vorschwebenden Plane reden läßt. Im großen Dichter vollzieht sich dabei die völlige Umschaffung der zufälligen im Leben stehenden Personen gleichsam zu ihren Persönlichkeiten im Sinne einer höheren sittlichen Weltordnung. Aus dem empirischen wird nach

der philosophischen Ausdrucksweise Kants der intelligible Charakter offenbar.

Es ist das Höchste, was die Dichtung erreichen kann. Der ohne Vergleich größte Charakterisierer unter allen Dichtern der Weltliteratur, Shakespeare, ist gerade nach dieser Richtung von einer alle konventionellen Schranken überspringenden Idealität. Das innerste Geheimnis aller seiner Personen muß bei Shakespeare heraus, „und sollten die Steine reden“ (Goethe). Daher für den profaischen Sinn das Übertriebene, Künstliche, Gewagte vieler Vergleichen, die er seinen Gestalten in den Mund legt, ja mancher seiner Erfindungen überhaupt, wie etwa im „Sturm“. Daher die gänzlich freie, für den oberflächlichen Betrachter unmotivierte Art, mit der er in jedem Moment aus der nüchternsten Schilderung platter, gemeinster Wirklichkeit zu den höchsten Offenbarungen des inneren Sinnes überzugehen bereit ist, wohl erkennend und erwägend, wie die Charakterisierung der Außenseite des Lebens für den Poeten eben nur durchsichtige Schale bleibt, hinter der er jeden Augenblick die tiefe Bedeutung des Seins an sich aufzuhellen vermag. Die Masken des Lebens fallen, der Spaß des bunten Mummenschanzes von Ehre, Hoheit, Macht, Reichtum, Rang und Stand hört auf, und der nackte Mensch in der Blöße seines innersten Strebens, seines Verdienstes oder seiner Schuld, steht vor der ungeheuren Wahrheit des inneren Weltzusammenhanges. Macbeth und Richard III. prägen sich nach dieser Seite vornehmlich ein. Aber auch ohne tragischen Bezug zeigen die Lustspiele (As you like it [Wie es euch gefällt], What you will [Was ihr wollt], Much ado about nothing [Wiel Lärm um nichts]), in ganz besonderem Verstande der „Kaufmann von Venedig“) jene kristallene Durchsichtigkeit der Charaktere in ihren inneren Beziehungen, die im „Hamlet“ und „Sturm“ ein visionär erfasstes Geistesreich wie selbstverständlich in die Wirklichkeit hineinragen läßt. Der naturalistischen Bühnenkunst der Franzosen ist Shakespeare daher immer ein Fremder geblieben, während er in Deutschland tiefer und weiter einwurzelte als in seinem Heimatlande.

§ 26. Innere und äußere Charakteristik.

Die Franzosen schmeichelten sich, im Gegensatz zu der „Unregelmäßigkeit“ solcher Stücke, wie der Shakespeareschen, das antike Drama nachgeschaffen zu haben. Aber Lessing wies

ihnen nach, daß sie dessen Grundbedingungen verkannt und in Außerlichkeiten umgesetzt hätten, während gerade Shakespeare in der Anlage seiner tragischen Charaktere genau auf antikem Boden steht. Die ruhige Einfachheit, das Gleichmaß der antiken Welt gab der poetischen Charakteristik nicht die Notwendigkeit einer so bewegten Zusammensetzung und vielfältigen Abstufung an die Hand, wie die Zeit Shakespeares. Die antike Poetik drängt fast ausschließlich auf Beachtung der inneren Charakteristik, der *ἦδη* (Seelenzustände). Nur gelegentlich und spät bei den Römern fällt auch eine Bemerkung darüber, daß es doch auch ein Unterschied sei, „Davusne loquatur an heros“, ob der komische Knecht oder der Held rede. Shakespeare ist Meister in der genauen äußeren Charakteristik seiner Personen, aber, wie hervorgehoben, auch nur zu dem tieferen Zweck, das Innere darauf wie auf einer Folie sich um so greifbarer herausheben zu lassen.

§ 27. Stillosigkeit.

Die Verfluchung des Theaters, die mit dessen bürgerlicher Festsetzung einriß, sieht in der äußerlichen Charakterisierung ausschließlich den Beruf des Poeten, der so kaum noch den Dichternamen verdient. Das bunte Kleid des Lebens, die ganze Außerlichkeit, in der der oberflächliche Mensch sich im Leben herum bewegt, will er auch im poetischen Hilde wiederfinden, am liebsten den eigenen Stand mit seinen Tagesinteressen oder die Standalchronik einer durchschnittlichen, geschminkten Geselligkeit. Da ist nun freilich äußere Charakteristik der Lebensgewohnheiten, der ganze Apparat der Umstände (mit einem schiefen französischen Ausdruck das „milieu“ genannt) das letzte Ziel rein dekorativ verfahren der Handwerker. Der Stil hört damit von selbst auf. Es wird alles stoffliche Charakteristik („Mache“). Dies ist somit der ganze notwendige Grund der so viel beklagten Stillosigkeit unserer modernen Bühne und im Gefolge davon unserer poetischen Literatur im allgemeinen. Als stillos bezeichnet man jetzt sogar im Gemeinverkehr alles, was ohne innerliches Gefühl für das Notwendige oder Schicksliche gesagt oder getan wird: das Unangebrachte, Unfeine, Unpassende. Man denke

wie oben bei der Stilübertreibung an den Geschmack, so hier an den verwandten Umgangsbegriff des Taktes.

§ 28. Impressionismus.

Aus dieser Not eine Tugend zu machen, wie es der (als Naturalismus) psychologisch und logisch unhaltbare (s. oben § 14) Impressionismus versucht, verwehrt gerade die Natur der Dichtung, als Kunst der Innerlichkeit. Der äußere Eindruck (französisch l'impression), wie er sich in der durch sein Temperament gefärbten Wahrnehmung des einzelnen zufällig niederschlägt, bleibt gerade dort stecken, wo der Poet als der Durch-und-durch-Seher — und daher Deuter, Erklärer — des Lebens erst einzusetzen hat. Der Impressionismus hat seine Heimat als Theorie in den bildenden Künsten. Dort, am ehesten in der auf die wesentliche (plastische, unrißene) Form verzichtenden, selbstherrlichen Kunst des Lichtes, Schattens und der Farben, der Malerei, kann er als feder, greller, flüchtiger Skizzierer Interesse erregen; zumal in einer nach Aufregung („Sensationen“) begierigen, nervösen, überhasteten Zeit.

§ 29. Die poetische Skizze und Kopie der Wirklichkeit.

Die Dichtung ist schon durch ihr geistiges, zeitausfüllendes Ausdrucksmittel, das vom sinnlichen Eindruck abziehende („abstrakte“), das Wesen der Dinge suchende Wort auf längeres Verweilen, Kennenlernen, Durcharbeiten des Eindrucks hingewiesen. Die großen geistreichen Skizzierer der Weltliteratur (meist zu ausgesprochen satirischem — s. u. § 80 — Zweck: so schon die alten griechischen „Jambographen“ Archilochos, der weibersfeindliche Semonides von Amorgos, Hipponax; im sinkenden hellenischen Altertum Lucian, der in unserer Zeit wiederaufgefundene Meister der „Mimiamben“, der „spätgriechischen Provinzialpoesie“, Herondas; bei den Römern die spielende Laune des Horaz, die rüchichtslose Heftigkeit des Juvenal, die vornehme Nachlässigkeit des

Perjus; in der Neuzeit schon die Mimiambographen der höchst drastischen Zwischenpiele des spanischen Theaters, Lope de Rueda, Lope de Vega, Cervantes; im Deutschland des 30jährigen Krieges die scharfen Spiegel der seines „à-la-mode“-Elenks Moscherosch und Grimmelehausen („Der Simplissimus“); in Frankreich der jetzt als Vater dieser „neuen Kunst“ ausgerufene erste „Feuilletonist“ Diderot; sie alle kennzeichnet die geistig überlegene Durchdringung ihrer flüchtigen Weltbilder zu exemplarischer, d. h. aller Zeit verständlicher und bedeutsamer „Verewigung des Moments“.

Zerrbilder („Parikaturen“), die durch Heraushebung und Übertreibung des rein äußerlich Auffallenden im Momenteneindruck (meist nur auf das Zwerchfell) wirken, ersetzen das nicht (man vergleiche die schlichte, aber tiefdringende Einfachheit in der satirischen Darstellungsweise des Lucian, der alten italienischen Novellisten). Bloße Momentaufnahmen (im „Geiste“ des Photographen) aber erreichen sie nicht. Sie bleiben bei dem, was jenen Weltspiegelern eben nur das scharfe Glas für die exemplarische Beobachtung ist, dem leeren Geschwätz und blöden Gebahren stehen; oder sie geraten bei der Vorführung des letzteren als des sinnlichen Eindrucksvolleren auf das Gebiet, welches zu allen Zeiten den Bankrott der Dichtung bezeichnet: auf die Pantomime („lebende Bilder“, „stummes Spiel“). Das unterdrückte poetische Wesen aber, der Stil, flüchtet wie solche Zeiten (das Mittelalter und — das Ende des 19. Jahrhunderts) lehren, in ungesunde, wahrhaftige Ausdeutung, Schemen- und gespensterhafte Verjämlichung des Wortes (Symbolismus, Allegorie). Denn das beseeelte, geisterfüllte Wort ist nun einmal wie der Träger des poetischen Stiles, so das innere Mittel, die wesentliche Voraussetzung für die poetische Aussprache überhaupt.

II. Ältere Mittel der Dichtung als Kunst.

Literatur.

Herder, Vom Ursprung der Sprache. Berl. 1774. Hamanns Schriften, hrsg. v. Fr. Roth. Berlin 1821 ff. Rud. Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhang i. Denkens. München 1905. Wilhelm v. Humboldt, Einleitung in die Kawiisprache (Ab. die Verschiedenheit des menschlich. Sprachbaues). Berl. 1836. Deffj. Sprachphilos. Werke, hrsg. v. Steinthal, Berlin 1883; hrsg. von der Kgl. Pr. Akad. d. W., Berlin 1903 ff. Jac. Grimm, über den Ursprung der Sprache. Berl. 1851. Heyse, System der Sprachwissenschaft, hrsg. v. Steinthal. Berl. 1856. Steinthal, Grammatik, Logik und Psychologie in ihrem Verhältnisse zueinander. 1855. Derj., Ursprung der Sprache. Berl. 1851. Max Müller, Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache. 2 Bde. Lpz. 1863. Fern. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte. 3. Aufl. Halle 1898. R. Borinski, D. Ursprung d. Sprache, Halle 1911. Steinthal, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. 20 Bde. 1860–1890. U. Kuhn, Zeitschrift für vergleich. Sprachwissenschaft. 1852 ff. (fortgeführt von Ernst Kuhn und Joh. Schmidt). Herder, Ab. die älteste Urkunde des Menschengeschlechts. 1774. G. Fr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 4 Bde. 1810. 2. Aufl., fortgesetzt von Mané, 6 Bde., 1819–23. Fr. Wilh. Jos. v. Schelling, über die Gottheiten von Samothrake. Stuttgart. 1815. Derj., Philosophie der Mythologie (ersch. 1857). Jac. Grimm, Deutsche Mythologie, zuerst 1835, 4. Aufl. Berlin 1878. E. Bugge, Studien üb. d. Entst. der nord. Götter- und Heldenagen. Deutsch. (München 1889). E. Vogt, Mythologie in d. Pauls Grundr. d. germ. Phil. VI. (Straßb. 1891). Wabst. Kuhn, Die Herabkunft des Feuers u. des Göttertranks. Berl. 1859 (Mythol. Stud. I Gütersloh 1886). Piper, Mythologie der christl. Kunst. L. Laistner, Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge einer Mythengeschichte. 2 Bde. Berl. 1889. W. Goltzer, Handb. der germ. Mythologie. Lpz. 1895. Fr. Panzer, Märchen, Sage und Dichtung. München 1905. Fr. Strich, Die Mythol. i. d. dtsh. Literatur (von Klopfiot bis Wagner). Halle 1910. Aristoteles, Rhetorik, 3 Bücher, ed. Spengel. Lpz. 1867. (Sogenannter Longinos, *περί ὑποφώνου*, über das Erhabene des Stils (erstes Jahrh. nach Christus). Cicero, De oratore I, III., Brutus s. de claris oratoribus, Orator ad M. Brutum. Rhetorica ad Herennium (nicht von Cicero). Tacitus (?), Dialogus de oratoribus. Quintilianus, Institutio oratoria (um 90 n. Chr.). — Rhetores Graeci, ed. Walz 9 Bde. Stuttgart. 1832–36; ed. Spengel 3 Bde. Lpz. 1853–56. Ernesti, Technologia rhetorica Graecorum et Romanorum (von Goethe T. u. J. Seste 1816 als „nicht zu erschöpfen“ und „für seine schriftstellerische Laufbahn“ ihm aufschlußreich bezeichnet). Spengel, Ab. das Studium der Rhetorik bei den Alten. Minden 1842. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in System. Überl. 2. Aufl. Lpz. 1874. von Norden, Antike Kunstprosa. Lpz. 1899. Die Rhetorik, durch die Humanisten einer der meistbehandelten Schul- und Literaturgegenstände bis in das 18. Jahrh. hinein (Melanchthon, Thejaurus, Bavaßor, Veranus, Rollin, Christ. Weise, Gottsched u. v. a.). R. Ed. Chaiguet, La rhétorique et son histoire. Paris 1888. R. Phil. Moriz, Grundlinien zu meinen Vorlesungen über den Stil. Berlin 1791. De l'Allegorie par Winckelmann, Addison, Sulzer. 2 voll. Paris 1799. Wilh. Wadernagel, Poetik, Rhetorik, Stilistik, hrsg. von L. Sieber. Halle 1873. Jas. Bauer, Das Bild in der Sprache. Ansb. 1879. G. Gerber, Die Sprache als Kunst. 2 Bde. Berl. 1884 ff. Max Schjelle, System der Stilistik. Straub. 1884. R. W. Hately, Grundr. d. Rhetorik. Deutsch v. G. Hildebrand. Gotha 1884. Georg Mutenrieth, Beispiele und Regeln zur Rhetorik. Nürnberg. 1887. J. Methner, Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen. Halle 1884. Afr. Biese, Philosophie

des Metaphorischen. Kiel 1893. C. Zumbirg, Die Lehre v. d. Troben u. Figuren. 3. A. Prag 1892. Hans Probst, Deutsche Redelehre. Samml. Göttingen Nr. 61. S. Wunderlich, Die Kunst der Rede. Lpz. 1898. Jos. Müller, Das Bild in der Dichtg. München 1903. D. Weise, Mithridat der deutschen Sprache. 2. A. Lpz. 1905. Neueste Stiljisten von R. W. Meyer (München. 1908), Ed. Engel (Berl. 1911).

Kapitel 1. Dichtung und Sprache.

§ 30. Sprachbildung eine poetische Fähigkeit.

Wir wenden uns, bevor wir zu ihren besonderen Gattungen und Vorwürfen übergehen, zunächst zu den Mitteln der Dichtung als Kunst. Der allgemeine Träger der dichterischen Kunst ist, wie schon in Erwägung gezogen wurde, die Sprache. In unserem Wort „dichten“ steckt das Intensiv vom lateinischen dicere (sagen), dicere. Als das unentbehrliche Werkzeug des allgemeinen Lebensverkehrs scheint uns jetzt die Sprache nur zufällig und so nebenher auch der Dichtung ihre Dienste zu leisten. Diese Anschauung ändert sich von Grund aus, wenn man systematisch der Bildung der Sprache durch den Menscheng Geist und historisch ihren ältesten Urkunden nachgeht. In beiden Fällen wird man nämlich unmittelbar auf das dichterische Vermögen geführt, als dessen erster, grundbildender Ausfluß die Sprache auftritt. Die Möglichkeit, Gegenstände und Empfindungen systematisch (durch artikulierte Klangwerte: die Worte) zu bezeichnen, gibt der Erkenntnis ein Problem, das nur auf dem Boden der poetischen Fähigkeit gelöst werden kann.

§ 31. Historisches und systematisches Verhältnis von Poesie und Prosa.

Die Bestätigung hierfür geben die Urdenkmäler menschlicher Rede, und zwar in um so höheren Grade, je älter sie sind. Sie sind poetisch, weil die erste Möglichkeit einer sprachlichen Ausdrucksweise überhaupt auf poetischen Bedingungen (der Vergleichung, Umschreibung, Verknüpfung) beruht. Erst wenn

diese rein erfindende Stufe der Sprache völlig abgeschlossen, ihr freies Blühen abgewelkt ist, tritt der Zustand der Emanzipation der Sprache von der Poesie, die bloße Verkehrsprosa, ein. Doch selbst diese muß sich eine Kontrolle durch die künstlerische Sprache (der Bildung) gefallen lassen, weil sie sonst in ihrem Beziehungswerte rasch sinken und für ihre eigenen Zwecke unbrauchbar werden würde. An der Dichtung verjüngt und richtet sich die Sprache zu allen Zeiten auf.

§ 32. Einheitsprache und Dialekt.

Dies ist auch der Grund, weshalb in der künstlerischen Redeweise der Völker eine einheitliche, allgemeingültige Form der Schriftsprache notwendig über den Mundarten (Dialekten) wird stehen müssen. Eine solche bildet sich denn auch bei jedem geistig höchststrebenden Volke im Gegensatz zum sprachlichen Orts-, Gassen- und Winkelverkehr der Stämme, Landsmannschaften, Stadt- und Zunftgemeinden (französisch: Patois, Jargon, Pariserisch: Argot). Sie bildet sich unter dem politisch und gesellschaftlich bestimmenden Einfluß überragender poetischer Geister (Klassiker der Sprache). In Griechenland war es der Einfluß des Athener Geistes im Perikleischen Zeitalter, welcher das Attische zur griechischen Schriftsprache in diesem Sinne erhob. In Deutschland hat bereits auf der mittelhochdeutschen Stufe der Sprache der Verkehr der Dichter an den Hofslagern (der schwäbischen Hohenstaufen, der österreichischen Babenberger, der Thüringer) nach der Einheitsprache hingewirkt. Die jetzige neuhochdeutsche Einheitsprache aber hat auf dem Grunde seiner deutschen Bibelübersetzung der deutsche Reformator Martin Luther erst nachhaltig angebahnt. Sie verschmilzt, im Kanzleiverkehr vorbereitet, süd- und norddeutsche Ausdrucksweise und Lautgebung. Die auf ihn folgende Periode des Glaubenskampfes, deren positives Ergeb-

nis der deutsche Klassizismus darstellt, bezeugt die sprachlich einigende Macht gemeinsamer Ideen und Grundüberzeugungen unter den schwierigsten gesellschaftlichen Verhältnissen, in die ein Volk geraten kann. Die „hochdeutsche Sprache“ als Ehrenname im Gegensatz zu allen bloßen ober- und niederdeutschen Mundarten, nur historisch noch das deutsche 'Atticum sive Lutheranium' (nach Martin Opitz), der 'protestantische Dialekt' (nach Jacob Grimm), ist deutsche Schriftsprache geblieben; trotz des aktiven und passiven Widerstandes der Hof-, Kabinetts-, Katheder- und Kanzelstreite mit ihrer Wiedereinführung der rein gelehrten (lateinischen) und modernen französischen Schriftsprache sowie ihrer nicht vorwiegend poetisch gestimmten Begünstigung der Dialekte. Die poetische Einwirkung der Dialekte auf die Einheitsprache nach der Seite ihrer Lebendigkeit in Wortgepräge und Satzbau, wie der Frische und Reichhaltigkeit des variierten Ausdrucks (lokale und provinzielle Ausdrucksweise, Idiotismen) wurde im 17. Jahrhundert von Baiern (Jakob Balde), Schlesien (Andr. Gryphius), Mecklenburg (Joh. Lauremberg), seit Anfang des 18. Jahrhunderts von Landschaften des äußersten Nordens und Südens aus wieder angeregt (Niederachsen und Schweizer).

Die nach ihrer heimatlichen Mundart nur allzu verschiedenen deutschen Klassiker (Klopstock und Lessing als Sachsen, Herder als Ostpreuße, Goethe als Frankfurter, Wieland und Schiller als Schwaben) haben jedoch die Hoch- und Reinhaltung der einheitlichen poetischen Schriftsprache um so entschiedener als Notwendigkeit empfunden und durchgeführt. Sie lassen (bis auf die gelegentlichen und zarten mundartlichen Färbungen in Goethes und Schillers Jugendstücken) selbst in ausgeprägt deutschen Lokalstücken ihre Personen nur einheitliches Schriftdeutsch reden. Zu beachten ist nach dieser Seite besonders Lessings märkisch-sächsisch-schlesisches Lustspiel „Minna von Barnhelm“. Die echten Vertreter der Mundarten in der deutschen Literatur (für das Alemannische Joh. Peter Hebel, für das Schweizerische Jeremias Gotthelf [Albert Bipius],

für das Plattdeutsche Fritz Reuter und Klaus Groth, für das Bährische Franz von Kobell, R. Stieler, für das Schlesiſche Karb. Holtei, für das Öſterreichiſche ſchon Ferdinand Raimund (neuerdings Anzengruber und Hofegger) haben ſich immer nur, als poetiſche Spezialiften gegeben und Emanzipationsgeſtiften der Dialekts im Rahmen der Schriftſprache durch Richtung und Charakter ihrer Produktion ſtets hinlänglich vorgebeugt.

Kapitel 2. Mythologie.

§ 33. Poetiſche Grundbedeutung der Mythologien.

Die Merkmale dieſes inneren Verhältniſſes zwiſchen Dichtung und Sprache liefern zwei in ihrer Eigenart verwandte, wengleich in ihren Beziehungen unter ganz verſchiedene Kategorien fallende Erſcheinungen: die Mythologie und die redneriſchen Tropen und Figuren.

Beides, das völkerverherrſchende Reich der Götter und der die Meinung lenkende Schmuck der Rede, beides iſt Erzeugniß der in der Sprache unmittelbar zur Einwirkung auf die Menſchen gelangenden Dichtung. Die Mythologien ſtellen ſich bei den verſchiedenen Völkern als abgeſchloſſene, gegebene Glaubenswelten dar, von den ſie vertretenden hierarchiſchen Verbindungen, den Prieſtern, zeremoniös auf das peinlichſte vertreten, eine die andere excluſiv und mit Feuer und Schwert verfolgend. Vom Standpunkt der Poetik ſind ſie alle gleichermaßen dogmatiſche Feſtſetzung poetiſcher Niederſchläge allgemeiner überweltlicher (tranſzendenter) Anſchauungsformen. In allen laſſen ſich die gleichen Bezüge mehr oder weniger klar, mehr oder minder vernunftgemäß nachweiſen. Bei vielen Völkern (den indogermaniſchen) ſtehen ſie in gewiſſer Stammesverbindung, obwohl man in der Annahme einer ſolchen vorſichtig ſein muß. Denn das dichterische Vermögen iſt überall das gleiche, wenn auch verſchieden wirksam und ausgebildet.

§ 34. Mythologiſches Bedürfnis.

Das gilt für alle Zeiten. Denn es läßt ſich auch in dieſer Hinſicht nicht völlig ertöten. In der jüdiſchen Religion und ihrer bewußten Völlendung, dem Chriſtentum, wurde zwar das Ideal einer rein unſinnlichen Religion aufgeſtellt und mit ihrer Durchführung die alten wirksamen Mythologien, die klaſſiſche ſowohl, als die der germaniſchen Völker, prinzipiell auf das entſchiedenſte bekämpft und dogmatiſch unwirksam zu machen geſucht. Die alten Götterbilder wurden umgeſtürzt, um den Einen Unſichtbaren den Altar aufzurichten.

Gleichwohl iſt es weder der jüdiſchen Religion (wovon ſogar die Bibel, noch mehr die apokryphe und gnoſtiſche Literatur Kunde gibt), noch dem Chriſtentum gelungen, dem mythologiſchen Bedürfnis in ihrem Bereich allen Boden zu entziehen. Alle Umbildungen in der Kirchengenſichte, vor allen die bedeutendſte und nachhaltigſte, die Reformation, treffen das Überwuchern der Mythologie. Allein gänzlich ohne Mythologie gibt es keine Kirche. Das hat der Proteſtantismus oft eindringlich genug erfahren müſſen. Die durchſchnittliche Menſchennatur bleibt außerſtande, ohne ſinnliche Symbole mit der Gottheit zu verkehren. Die Dichtung gibt die Probe darauf durch die Art, wie ſie einzig in der Lage iſt, religiöſe Stoffe zu behandeln (Dante, Taſſo, Milton, Klopſtock).

§ 35. Wirksamkeit der Mythologien.

Doch muß eine Mythologie lebendig ſein, wenn ſie auch nur poetiſch wirksam ſein ſoll. Daher zeigt die chriſtliche Symbolik mit ihren Engeln und Teufeln, Heiligen und Büßern, dem Heiland mit den Seinen in der höchſten Glorie poetiſche Lebenskraft (Schluß des „Jauf“) namentlich mit Unterſtützung der Muſik, während die alten heidniſchen Mythologien heute leicht einen lebloſen, gekünſtelten Eindruck machen. Mit

der Wiedererweckung der Antike in der Renaissancezeit wurde von Dichtern, Gelehrten und Künstlern um die Wette auch die klassische Mythologie des Olymps¹⁾ für Jahrhunderte zu einer Art Scheinleben neu erweckt. Dies ging nur an, weil in jener Zeit mit den alten Dichtern und Philosophen auch eine alte Sprache, das klassische Latein, in den Lebensverkehr der Gesellschaft aufgenommen wurde. Mit der Reaktion dagegen im 17. und 18. Jahrhundert verlor auch der Olymp langsam wieder seine stehende Geltung in Dichtung und bildender Kunst. Goethe hat davon nur etwa Amor, Luna und die Musen in seiner Dichtung übrigbehalten. Ein neuer „Olympischer Frühling“ (Karl Spitteler) ohne die Unnatur des alten (im Barock- und Popsstil) und ohne „dionysische“ Pathologie (Fr. Nietzsche) erblüht vielleicht einmal aus den Ausgrabungen der erneuten Altertums- und Religionswissenschaft.

§ 36. Vorteile der klassischen Mythologie.

Der Gedanke, die antike Mythologie in der Dichtung durch die nordische als eine germanische und daher einheimische²⁾ zu ersetzen, wie er z. B. Klopstock sogar zur Umarbeitung seiner Oden veranlaßte³⁾, kann in verschiedener Hinsicht nicht als ein

¹⁾ Vgl. Sammlung Göschen Nr. 27: Griechische und römische Mythologie.

²⁾ Vgl. Sammlung Göschen Nr. 15: Deutsche Mythologie.

³⁾ Man vergleiche (Wingolf 1. und 2. Fassung):

- 1) Wie Hebe kühn und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latons Sohn,
Unsterblich sing' ich, meine Freunde
Feierend in mächtigen Dithyramben.

Willst du zu Stropfen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig, Bindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus' erhabenem trunknem Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?

- 2) Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm
Und stolz, als reichten mir aus Idunens Gold
Die Götter, sing' ich, meine Freunde
Feierend in kühnerem Vardenliede.

Willst du zu Stropfen werden, o Haingesang,
Willst du geseklos, Ossians Schwunge gleich,

glücklicher bezeichnet werden. Wir sehen ab von der ungleich größeren Reichhaltigkeit, Frische und Bestimmtheit der klassischen Mythologie Homers. Die nordische der Edda hat dafür ihre erhabenen und rührenden Züge und im ganzen eine gewisse eisige Unnahbarkeit, die sie besonders geeignet für die Verkörperung mancher Seiten des Göttlichen macht. Allein ihr fehlt die Voraussetzung der allgemeinen Kenntnis, wie sie bei der antiken durch die Schule und eine mehrere Jahrhunderte lange Bildungsstradition doch nun einmal vorhanden ist. Es scheint auch nicht, daß dies nachgeholt werden kann. Dazu müßte zum wenigsten ein stärkeres nationales Interesse für Odin und die Götter und Helden von Walhall in ihrer ausschließlich nordischen (skandinavischen) Erscheinungsform in Deutschland vorausgesetzt werden können. Die deutsche nationale Mythologie ist in der nordischen nicht gegeben. Die Beziehungen zu ihr zu vermuten, aus Überresten in Dichtung, Sage und Märchen zu erschließen, bleibt lediglich ein schwieriges Problem der mythologischen Wissenschaft.

Bei epischer oder dramatischer Vorführung einer vergangenen Lebens- und Kulturform wird der Dichter natürlich unter allen Umständen auch die betreffende (ägyptische, indische, iranische usw.) Mythologie, und sei es selbst die entlegenste (wie etwa die mexikanische oder peruanische), handhaben müssen. Die Poetik kann hierbei höchstens vor Geschwamdförmigkeiten warnen, zu denen die kritiklose Ausnutzung solcher Kulte mit fremden, zuweilen abenteuerlichen Namen verführen könnte. Etwas anderes aber ist es, wenn durch ausschließliche Bevorzugung solcher Stoffgebiete Mythologien Anspruch auf Festsetzung im poetischen Bewußtsein erheben. Dar-

Gleich Ullers Lanz auf Meerkrystalen,
Frei aus der Seele des Dichters schweben?

Was ist uns neben Hebe — „Gna“? Was neben Latonens Sohn Apollo „Idunens Gold“? Was „Ullers“ neben Zeus und Bacchus? und was schließlich „Ossians Schwung“ neben Bindars Gesängen?

in nämlich besteht die ursprüngliche poetische Bedeutung der Mythologie. Wenn bei Homer Zeus grollend die ambrosischen Locken schüttelt oder die rosenfingrige Eos die Tore des Himmels öffnet, so verbinden sich damit für jede gebildete Anschauung unmittelbare Vorstellungen von Natureindrücken (des Donners, der Morgenröte). Wenn Pallas Athene einen Helben beschirmt, so wissen wir gleich, daß es einen klugen, energischen Mann betrifft, während die Gunst der Aphrodite einem schönen Weichling gelten wird. Die Feindschaft des Poseidon kündigt den Haß der wilden elementaren Natur gegen die schließlich siegreiche Überlegenheit des in zäher Ausdauer sich immer wieder helfenden Menschengestirns (im Odysseus) u. s. f. Nirgends so wie in der klassischen Dichtung steht die poetische Bedeutung der Mythologie vor ihrer religiösen so völlig im Vordergrund, daß man sich nicht wundern kann, wenn seit der Renaissance die Dichter sie auch in spezifisch religiösen Gedichten christlichen Inhalts ganz unbefangen anwenden (Sannazaros Epos über die Geburt der Jungfrau, aber in Ansätzen auch schon bei Dante und später bei Tasso). Hier finden wir das mythologische Bild in dichter Fühlung schon mit dem allgemein poetischen Bilde, dem Tropus (vom griechischen *τροπέω* wenden).

Kapitel 3. Vergleichung (Tropen).

§ 37. Psychologische Grundbedeutung des Gleichnisses.

Der Dichter beruhigt sich nicht bei dem bloßen Naturphänomen, wie es die äußere Wahrnehmung an die Hand gibt. Seine Anschauung ist sofort bereit, es auf ein Ähnliches oder Verwandtes in der Vorstellung zurückzuführen; es fällt ihm, wie man sagt, etwas dabei ein. In der mythologischen Anspielung nun gibt der Dichter der Phantasie eine Erklärung für die Wahrnehmung. Es donnert: der Gott in den Wolken

schüttelt sein erhabenes Haupt. Die Sonne geht auf: eine göttliche Jungfrau mit rosig strahlenden Fingern öffnet ihr das Himmelstor, hinter dem sie verborgen lag. In der poetischen Vergleichung begnügt sich der Dichter, die Eigenart der Erscheinung des Vorgangs in ein möglichst helles Licht zu setzen. Die lebhafteste Phantasie geht gleichsam mit ihm durch. Homerische Vergleichungen scheinen oft, unbekümmert um die Erzählung, in die sie eingeflochten werden, ihre eigenen Wege zu gehen, nur bemüht, ihren Vergleichungspunkt (*tertium comparationis*) ganz zu erschöpfen. Der Dichter spielt sein Gleichnis aus. Menelaos gewahrt im dritten Gesange der Ilias seinen Todfeind Paris. So sieht ein Löwe, ruft der Dichter, seine Beute, einen Hirsch oder einen Gemsbock voll Freude. Er stürzt sich auf ihn und verschlingt ihn begierig, mögen auch Hunde und Jäger ihn zu verschrecken suchen. Hier führt den Dichter die freudige Begier in seinem Helben, der sich in Gedanken schon auf den Feind stürzt, sich in ihn gleichsam verbeißt, auf dies ausgeführte Bild vom hungrigen Löwen und von der Jagd. (Ein schönes Beispiel auffallend lang abschweifenden Gleichnisses ist das von der weinenden Kriegsgefangenen, Odyssee VIII, 523ff.)

Es ist der höchste Zweck des Gleichnisses, ein Unsinnliches zur lebendigen Anschauung zu bringen. In dieser Hinsicht haben wir ja auch ein evangelisches Wort vom Wert und von der Bedeutung der Gleichnisreden. Das Evangelium enthält höchst ausgeführte Gleichnisse, die selbst wieder ausgestaltet worden sind und das Motiv selbständiger Dichtungen durch die Jahrhunderte abgeben haben (der Sämann, der Hausvater, die klugen und törichten Jungfrauen, der verlorene Sohn).

§ 38. Rätsel.

Wird der verglichene Gegenstand verschwiegen, so entsteht das Rätsel (Schiller: Wir stammen unser sechs Geschwister

von einem wundersamen Paar = die Farben; Dante, Paradiso c. 11: des heil. Franziskus Werbung gegen den Willen des Vaters um eine von allen verachtete Braut = die Armut). Das Rätsel spielt in der Geschichte der Poesie (zumal des Orients und Nordlands) eine große Rolle: sowohl tragisch (Ödipus, der Ertrater der Rätsel der Sphinx, der das seiner eigenen Herkunft nicht erraten kann), als komisch (Gozzi-Schillers Turandot, die Rätselprinzessin des Märchens) und besonders eindrucksvoll als geheime Andeutung einer drückenden Schuld (wie in dem berühmten Abenteuerroman des Mittelalters Apollonius von Tyrus). Erfolgt die Andeutung eines rätselhaften oder noch verhüllten Vorgangs im göttlichen Auftrag, so haben wir das Orakel, im biblisch-christlichen Bereich die Prophetie (Weissagung); nach seiner Festsetzung auch den Heiden, ihren „Sibyllen“ und Dichtern (Virgil) zugesprochen.

Die „Wahrsagerei“, im Leben (nicht bloß des Altertums!) und demgemäß in der Dichtung (s. u. antike Tragödie § 88) oft eine furchtbare Macht, bewährt diese — im Altertum staatlich anerkannt — auch in der Politik. Den Doppelsinn („Wenn Krösus über den Hals geht, wird ein großes Reich zerstört werden“) und das Trügerische ihrer Andeutungen haben Shakespeare im Macbeth, Schiller dieses in Wallenstein, jenen in der Braut von Messina poetisch ausgenutzt.

§ 39. Metapher.

Die Ausführung des Gleichnisses dient als Beweis, wie natürlich und wohlbegründet die Vergleichung an sich in der poetischen Rede erscheint. Sie ist das Licht der Sprache überhaupt. Je höher die Rede sich schwingt, je energischer sie tönt, desto häufiger und stärker fallen die Reflexe. Das kurze vorübergehende Moment der Vergleichung sind wir seit Aristoteles (Poetik Kap. 21, Rhetorik III Kap. 11) gewohnt unter dem Repräsentativbegriff der Metapher (*μεταφορά* = Übertragung) abzugrenzen. Die Metapher hält sich nämlich nicht

bei der Einführung der Vergleichung mit so wie, gleich als ob u. dgl. auf. Sie setzt die vergleichbare Anschauung einfach zu oder für den verglichenen Gegenstand ein. Sie nennt das Auge die Sonne des Antlitzes oder spricht direkt von dem Auge des Himmels als von der Sonne.

§ 40. Arten des metaphorischen Ausdrucks.

Der Arten und Anwendungen des metaphorischen Ausdrucks können so viele sein, als es Verhältnisse und Beziehungen der Vergleichung gibt. Aristoteles hat (a. a. O.) deren vier Hauptklassen abgegrenzt (*ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ ἀνάλογον*). Man muß seinen Ausdruck, der wie oft bei Aristoteles ziemlich sorglos die richtige logische Unterscheidung widerspiegelt, nach seinen Beispielen so verstehen.

Es folgt Übertragung:

1. Vom Besonderen auf das Allgemeine (induktiv). Beispiel: Das Schiff steht statt liegt vor Anker. Man gebraucht die allgemeine Anschauung des Stehens für die besondere des Ankers. Hier ist die Wurzel der Allegorie (griech. = anders Meinen): Die Wolken träufeln Segen (statt Regen). Die Strafe hinkt dem Verbrecher nach (für den endlichen Rächer). Es reihen sich an die Antonomastie (griech. = statt des Namens):

das allgemeine Beiwort (Pelide = Achill, Mäonide = Homer, der Alte vom Sachsenwalde = Bismarck, Sieger von Cannä = Hannibal) und der Ehrentitel (Pater patrias auf Cicero, Liebe und Bönne des Menschengeschlechts auf Titus, der „geliebte Heldenkaiser“, der „große Schweiger“, der „eiserne Kanzler“).

2. Vom Allgemeinen aufs Besondere (deduktiv). Beispiel: Wohl zehntausend edle Taten vollbrachte Odysseus. Statt der allgemeinen Anschauung sehr viele, unzähl-

bare die besondere Zahl zehntausend schwaches Beispiel, weil dem Griechen *μυθιον* an und für sich eine unbestimmte Vielheit bedeutete). Es ist die Ummennung (griech. Metonymie), die für das allgemeine, begriffliche Wort ein bildliches Zeichen setzt. Hierher gehört die wichtige symbolische (griech. kennzeichnende, wörtl. zusammengezwungene) Metapher: „Vorbeeren ernten“ für Ruhm gewinnen, Palme (des Sieges), Olivenzweig (des Friedens). Ferner der vorbildliche Typus: Ein Catilina für einen entarteten frivolen Unruhestifter, Xanthippe für ein zänkisches Weib, ein Nero für einen grausamen Despoten, Babel für eine verderbte, sittenlose Stadt.

Hieraus erwächst die (mythische, allegorische, zuletzt ganz allgemeine) Personifikation (lat. = Maskenmachung), die den Gott für sein Amt oder Habe eintreten läßt (Mars für Krieg, Amor, Eros für Liebe, Ceres für Früchte, Flora für Blumen), den Ort, das Land für seine Bestimmung, Insassen, Bewohner (Kurie, Akademie, „heben wir Deutschland in den Sattel“), den Erfinder für seine Erfindung (die Kunst Berthold Schwarz', Gutenberg's, Zeppelins).

3. Vom Besonderen aufs Besondere (komparativ). Beispiel: Mit dem Erz (Schwert) die Seele schöpfend. Die besondere Vorstellung des Schöpfens für die des Schneidens. Man achte hierbei besonders auf die Spezialisierung der besonderen Vorstellung: „Die Knochen des pommerischen Grenadiers für etwas opfern“ (statt das Mark des Landes).

So bezeichnet man die ganze Person bloß durch „das Auge“ oder „die Hand“ („was kein Auge gesehen“, „was Hände baun“); die Stadt durch Mauern, das Haus durch Schwelle („nie werd' ich diese Schwelle mehr betreten“), das Meer durch Welle, das Ganze durch den Teil (pars pro toto); aber auch den Teil durchs Ganze, ein Ereignis durch sein Jahr (1812, „48“, „70“), eine Gegend durch ihren Strom, ihr Gebirge (Rhein, Schwarzwald): alles auf Grund des Mitauffassens (griech. *συνεκδοχή*) des Speziellen mit dem Besonderen.

4. Von einem Verhältnis auf ein anderes (analogisch). Beispiel: Das Greisenalter verhält sich zum Leben wie der Abend zum Tage. Man setzt nun das Greisenalter des Tages oder den Abend des Lebens, je ein Verhältnis für das andere ein. Das analogische Verhältnis kann ganz materiell gedacht sein: Die Aue prangt im Schmucke; die Rosen auf den Wangen; der Schweiß des Landmanns für den Ertrag des Bodens.

Die sich hier meldende proportionale Gleichung liegt im tiefsten allen vier Klassen zugrunde und liefert das innere Kriterium für ihre frei schöpferische Anwendung (griech. *κρητολογία* [wörtl. ungültige] uneigentliche Rede: *impropria dictio*).

§ 41. Möglichkeit der Vergleichung.

Die letzte Kategorie nennt Aristoteles die analogische im besonderen, obwohl Analogie (Übereinstimmung) als Möglichkeit der Vergleichung überhaupt bei allen Arten der Metapher vorauszusetzen ist. Wo diese Möglichkeit der Vergleichung, die Analogie, fehlt oder nur schwer entdeckt werden kann („die Kühe des Sees“ für „Boote“) oder gestört wird, da spricht man von falschem Gebrauch des Gleichnisses, der Metapher (Katachrese), falschen oder unrichtig durchgeführten Bildern („Wermut in Wunden träufeln“, „Laß nicht des Neides Zügel umnebeln deinen Geist“). Es betrifft aber jene letzte Klasse des Aristoteles die Vergleichbarkeit des reinen Verhältnisses. Dafür ward es ihm schwer, in der Terminologie seiner Sprache ein anderes Wort zu finden, als gerade das allgemeinste, das er seiner Definition von vornherein hätte zugrunde legen sollen. Daher sichert er sich denn auch bei dieser seiner letzten Kategorie des metaphorischen Ausdruckes durch eine lange Ausführung und mehrere Beispiele.

§ 42. Grammatische Lehre von den Tropen.

Die Kunstlehre der Alten ging auch bei der Sprache vom wesentlich praktischen Zwecke ihres Staatslebens, der Erziehung zum Redner, aus. Sie mußte, als erste Begründerin der Theorie, diese gleich in eine Menge handlicher Griffe für dessen Aufgabe umsetzen. Daß die in ihren immer neu differenzierten Bezeichnungen sich sehr oft eng berührten, vermengten, ja verwirrten, bemerkten die tieferen Überlieferer ihres Materials wohl. Sie haben jedoch als Erzieher der Poetik (besonders griech. Dionysios von Halikarnaß, Hermogenes, Longin; lat. Cicero und Quintilian) nicht hindern können, daß sie es als (immerhin durcharbeitungswürdigen) Studienapparat noch mitführten.

Von selbst heben sich daraus hervor die in § 40 besprochenen Hauptarten der Metaphorik und die durch die Geistesgeschichte (besonders des Christentums) grundlegend wichtig gewordenen repräsentativen Übertragungsklassen der (abstrakten) Allegorie (s. oben S. 51), des (konkreten) Symbols (s. S. 52) und ihre gemeinsame Verkörperin, die Prosopopöie (griech. = Gesichtsmachung) oder (s. S. 52) „Personifikation“ (die allgemein z. B. in der Kindersprache süßliche Beseelung oder Vergeistigung lebloser, vernunftloser, ja rein abstrakter Dinge: Frau Sonne, Frau Nachtigall, Frau Welt, vgl. Mythologie § 33). Jenes Handwerkszeug sollte das innere Verständnis der in den Bildern lebenden poetischen Anschauungskraft fördern. Es kommt nicht mehr darauf an, besondere Benennungen für die Einzelheiten dieses Anschauungslebens zu schaffen (wo man auch so leicht kein Ende finden dürfte), als den Vorgängen im ganzen nachzugeben und sie zu erklären.

Hierzu aber reicht es nicht aus, daß man beobachtet, wie sich die poetischen Wendungen gleichsam auf der Oberfläche der Sprache bilden. Es gilt, von unten auf Sprachschöpfung und Sprachgestaltung zu verfolgen, um zu erkennen, daß das poetische Bild keineswegs bloß als äußerlicher künstlicher Schmuck auf den Sprachbaum aufgepfropft wird, sondern

dessen eigentümliches, natürliches Erzeugnis darstellt. Sehr wohl gibt Fr. Th. Vischer (Ästh. III, 1221) zu „bedenken, daß, was vom prosaischen Standpunkte bloß anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Anschauung des im Worte erstarrten Bildes ist.“

§ 43. Das Beiwort (Epitheton).

Was man daher im Gegensatz zu den poetischen Tropen im Sinne der Grammatik und Rhetorik als Figuren bezeichnet, muß durchweg in Beziehung auf sie als ihre wesentliche Voraussetzung aufgefaßt werden. Die ursprünglichste aller Figuren, das einfache Beiwort (Epitheton, griech. = Zugesehtes), vertritt jetzt auf der Grundlage der ausgebildeten Sprache genau dasselbe, was vor aller Sprache das Wort an und für sich bedeutete: nämlich die unterscheidende Bezeichnung eines Dinges, ebenso die einfache Umschreibung (gr. Periphrasis) die unterscheidende Bezeichnung eines Vorgangs. Darum finden wir auch in jenen poetischen Urkunden aus der menschlichen Urzeit noch durchweg das stehende Beiwort im Gebrauch, von den Grammatikern ganz unangemessen als epitheton ornans (schmückendes Beiwort) aufgefaßt. Denn es ist eben keineswegs zufälliger Schmuck der Rede, sondern eine ganz bestimmte anschauliche Unterscheidung, die damit bezweckt wird, wenn Homer stets vom „fußschnellen Achilleus“, vom „listreichen Odysseus“, vom „gerenischen reißigen Nestor“ spricht; wenn die Bibel statt des einfachen Ausdrucks „und Gott sprach“ immer ausführte: „und Gott segnete und sprach“, „er vertrieb sie und stieß sie aus“, „er schlug und schmähte sie“, „er hob die Augen auf und sah“, „er antwortete und sprach“, was ja Homer ganz genau so formuliert:

„τὸν δ' ἀταμειβόμενος προσέφη —“.

§ 44. Grammatische Grundfunktionen des Wortes in poetischer Verwendung.

Das Zeitwort, die Wurzel des poetischen Vergleiches, führt also unmittelbar auf das Wort selbst, den Baugrund der Sprache, und zwar ganz folgerichtig auf das Wort in seinen beiden grammatischen Grundfunktionen als Substantiv und als Verbum. Die poetische Sprache zeigt darin schon ihre unmittelbare Fühlung mit der Sprachschöpfung, daß sie diese lebendigen Triebkräfte der Sprache möglichst zur Geltung bringt gegenüber den übrigen, erst durch immer schärfere und feinere Abstraktion aus ihnen gewonnenen Redeteilen, den Vertretern des Urteils und der reinen Kategorien des Denkens. Die poetische Sprache umgeht also, ganz verschieden von der Sprache der Konvention, Partikeln, Umstands- und Verhältniswörter in ihrem trockenen, verallgemeinernden Gebrauch. Sie hilft sich lieber mit einer gegenständlichen Beschreibung, einer sinnlichen Umschreibung, einem entschiedenen Zusatz.

Sie vermeidet aus diesem Grunde die hypothetischen Formen des Zeitworts in ihrem Abhängigkeitsverhältnis von unterordnenden Konjunktionen und zieht die abrupte Einführung des abhängigen Verbuns vor. Nicht: „ich sage, daß ich es getan habe“, sondern „ich sag', ich hab's getan“. Nur aus diesem Grunde vermeidet sie das Hilfsverb in seiner rein kategorischen Verwendung in der Konjugation. Nur darum gibt sie die damit gebildeten Formen des Perfekts, des Passivs gern verkürzt mit der Ellipse des Hilfsverbs oder in sinnlicher Verstärkung durch ein selbständiges Verb. „Was ich verbrochen“, nicht: „was ich verbrochen habe“. „Was meine Brüder dir angetan“. „Versunken und vergessen!“, nicht „er ist versunken und vergessen“; „ihr liegt verödet“ statt „ihr seid verödet“.

Nur aus diesem Grunde (der poetischen Naivität und keineswegs des Purismus) wirkt in der poetischen Sprache das Fremdwort störend. Denn es ist ihr nicht gemäß, nicht etwa aus exklusiv nationalen, sondern aus allgemein menschlichen, natürlichen Gründen.

Das Fremdwort gehört seinem Zwecke (der internationalen wissenschaftlichen und Verkehrsverständigung) nach lediglich der Sphäre der überlegenen Vernunft und praktischen Verstandesbetätigung an. Poesie aber ist die Sprache des Herzens. Darum wirkt es aus doppelten Gründen abeschmackt, wenn etwa ein Dichter seinen Helden von dem „Holoferne (Brennspiegel) der Augen“ seiner „Angebeteten“ sprechen läßt. Die deutschen Klassiker (namentlich gerade Goethe und Schiller), als Gelehrte (Ästhetiker, Historiker, Theologen, Naturforscher) von unbegrenzter, dem Purismus geskliffentlich hohnsprechender Freiheit im Gebrauch der Fremdwörter, haben sie in ihrer Dichtung, zumal der in gebundener Rede, je höher und inniger sie wird, desto ausschließlicher vermieden. Puristen pflegen es umgekehrt zu machen.

Doch bedenke man auch hier die Freiheit, die besondere (abstrakte und historische) Gedankengänge, namentlich bei philosophischen und mythologischen Vorwürfen, im gelegentlichen entschiedenen Gebrauch repräsentativer Fremdwörter (Ideal u. dgl. bei Schiller) nötig machen. Die Romanen haben hierin durch die Stammesverwandtschaft ihrer Sprachen mit der internationalen Vermittlerin des gelehrten Fremdworts, der lateinischen Sprache, einen natürlich begründeten größeren Spielraum. (Vgl. besonders Dantes philosophisch-theologische Dichtung.)

X Kapitel 4. Sprachbewegung.

(Figuren.)

§ 45. Der poetische Satz.

Ebenso wie im Ausdruck an und für sich sehen wir in seiner Aneinanderreihung im Satze die poetische Sprache stets darauf bedacht, mit dem ursprünglichen Leben und Empfinden, welches ihre Formen schuf, in genauester Fühlung zu bleiben. Im geordneten Satze kommt der Ausdruck in Bewegung, die Sprache in Fluß. Besondere Formen dieser Sprachbewegung sind es nun, welche die alten Grammatiker, mit Beziehung auf die geordneten Formen der tatsächlichen Körper-

lichen Bewegung (im Tanze) hier ganz zutreffend, als Figuren bezeichnet haben. Nur daß sie auch hier im Aussondern und Bezeichnen ihres richtig begriffenen Vorwurfs sehr unglücklich verfahren sind. Das Ergebnis davon ist die schon von ihnen (Quintilian) bemerkte Verwirrung, die in dem Schwallbe „grammatischer und rhetorischer Wort- und Sinnfiguren“ der poetischen Kompendien herrscht.

§ 46. Allgemeine Bedeutung der Figuration für die Rede.

Zunächst muß man die dadurch leicht bewirkte Schülmeinung überwinden, als handle es sich hier um außerordentliche Kunststücke, die nur vom Poeten oder Redner exekutiert werden. Wie man sich leicht bei Durchmusterung dieses ganzen, stellenweise recht seltsamen Registers überzeugen wird, gibt es keine Figur, die nicht im gewöhnlichen Sprachverkehr unter ihren gegebenen Bedingungen vorkäme. Manche Verkehrssprachen bevorzugen und pflegen bekanntlich gewisse Redefiguren, wie die der Studenten die Hyperbel, die der Juden die Frageform (interrogatio), die der Diplomaten die Litotes usm. Die kunstmäßige Rede tut nichts weiter, als daß sie diese von allen geübten Redeformen nach ihrer ursprünglich gedachten Wirkung, an rechter Stelle und in der geeigneten Mischung anbringt. Gleichgültig oder gar unrichtig angebracht, ergeben sie Stillosigkeit oder Gallimathias, wie wir beides gegenwärtig in unserer Zeitungsliteratur genugsam beobachten können, einseitig bevorzugt, Manier.

Beim Versuche, sich unter den Redefiguren zu orientieren, halte man fest, daß es sich nur darum handeln kann, entweder die Sprachbewegung zu variieren, sie zu beschleunigen und aufzuhalten, zu steigern und hinabzuleiten, zu entfesseln und festzusetzen, oder ihre einzelnen Ruhepunkte zu fixieren, wie man das ja ganz analog ausdrückt: zu pointieren.

§ 47. Festsetzende (pointierende) Figuren.

Dem letzteren Zweck dienen in diesem Verstande auch die Tropen, und die meisten der hierhergestellten Figuren sind auch tatsächlich nichts anderes als Tropen, die nur in ihrer Beziehung auf den Inhalt unter eine ganz bestimmte Rubrik gebracht werden können. So enthält eben die schon berührte Hyperbel eine fühlbare Übertreibung des bezeichneten verhältnissen.

Zu ihr gehört daher jedes eigentliche Schimpfwort, zumal der in der hyperbolischen Sprache beliebte Tiervergleich. Der Tiervergleich der Utopoesie gehört nicht hierher. Er ist reiner Tropus. Denn wenn Homer und die Bibel ihre Helden mit Ochsen und Eseln, die Araber mit Kamelen, die Beden mit Elefanten vergleichen, so beabsichtigen sie etwas ganz anderes, als wenn der Student Ochse, Esel, Kamel oder Elefant zur Vergleichung heranzieht. Das steht dann vielmehr hyperbolisch als bloße Redefigur für einen hohen, unmenslich scheinenden Grad von Dummheit, Störrigkeit, Schwerfälligkeit, schimpflichen Eigenschaften.

Die Litotes (griech. Glattheit, Einfachheit) will ganz im Gegensatz dazu nicht alles sagen, was eigentlich gesagt werden müßte.

Sie sagt lieber „nicht gut“, wo eigentlich „schlecht“ zu sagen wäre, sie sagt lieber „ich bin nicht dieser Ansicht“ statt „ich bestreite das“. Wenn man also eine Figur der Negation (Verneinung) einführen will, so ist sie nur die Grundlage, die eigentliche Voraussetzung der Litotes, die als solche eine spät, erst im Zustande der Überfeinerung in die Sprache eintretende Redefigur sein wird.

Den höchsten Grad von Feinheit erreicht die Litotes, wenn sie in der Abschwächung der Meinungsäußerung bis zum geraden Gegenteil dessen fortschreitet, was eigentlich gesagt werden müßte. Dann wird sie Ironie (griech. wohl zum Stamme EP gehörig, vgl. unser „etwas so sagen“), und liegt das, was eigentlich zu sagen wäre, recht offenbar, wie man wohl sagt: schreiend zutage, so nennt man die Ironie Sarkasmus (vom griech. σαρκς Fleisch, σαρκάζω zerfleischen,

in die Lippen beißen [nämlich zu einer höhnischen Bemerkung], vgl. unser „ägender“ Hohn).

Die Ironie scheint ganz Kulturprodukt. Sie kennzeichnet bekanntlich eine so überfeinerte Literaturrichtung wie die Romantik, erschien aber auch bedeutsam im Munde des Sokrates an der großen Wende des Altertums, da die alte Naturreligion in der Öffentlichkeit ihren ersten Stoß erhielt. Nichtsdestoweniger ist die Ironie keiner Menschen- und Gesellschaftsschicht völlig fremd. Die Sprache ist ein so durchsichtiger Schleier, daß Ironie unter gegebenen Voraussetzungen sofort und genau verstanden wird. Gerade der Natur nahe Völker (Bergbewohner, Alpenvölker) üben sie mit Vorliebe (uzen, schrauben, froheln usw.). Bezeichnet man Individuen und Völker dadurch gerade als natürlich, daß man sagt, sie verstehen die Ironie nicht (wie die Pommeren), so ist es meist wieder Ironie.

§ 48. Emphase.

Will man eine Repräsentativform aller dieser pointierenden Redefiguren, so hat man sie in der Emphase (griechisch = Andeutung, Hinweisung). Ihr Begriff ist erschöpft in unserm Ausdruck „etwas mit Bedeutung sagen“.

Die bekannte Phrase „sei ein Mann“, zu einem Manne gesagt, wäre sinnlos, wenn wir nicht gerade aus dem Nachdruck, mit dem sie gesagt wird, sofort die besondere Bedeutung schlössen, die hier dem Worte „Mann“ beigelegt wird: nämlich den Inbegriff desjenigen, was den Mann als solchen (vor dem Knaben, dem Greise, dem Weibe) auszeichnet, was ihm ziemt.

Es ist der Inhalt eines Wortes, im Unterschied von seiner gewöhnlichen, lediglich bezeichnenden Aufgabe, der hier wieder durchbricht. Das Wort wird gleichsam noch einmal geboren, indem es nach dem grammatischen Ausdruck „im prägnanten (lat. eig. schwangeren, trächtigen) Sinne“ auftritt. So kann man nun alle pointierenden Redefiguren emphatisch nennen. Denn alle legen Nachdruck auf den Inhalt eines bestimmten Wortes im Flusse der Rede.

Das sogenannte historische (besser: absolute) Präsens z. B. verdankt seine (in der heutigen Erzählungsweise wieder

sehr auffallende) Bedeutung als Redefigur lediglich dem emphatischen Vermögen. Durch dieses nämlich wird es seiner Rolle als bloße Bezeichnung einer Verbalform (als charakterisiertes Tempus) entkleidet und in die ursprüngliche absolute (aristifische) Vertretung aller Verbalform wieder eingesetzt; aus der, wie die Geschichte der Sprache lehrt, alle Tempora und Modi durch sogenannte Differenzierung abzweigten.

Also in einer Schilderung: „Der Feind bricht herein. Entsetzen ergreift die Bewohner.“ Oder imperativisch: „Du tuft's!“ statt „tu's!“ Oder inchoativisch futurisch: „er tut's!“ statt „er ist im Begriffe es zu tun, er wird es tun!“ Negativisch (in ironischer, höhniischer Wendung): „Der tut's!“ d. h. „er tut es eben nicht, wird es nicht tun; es fällt ihm nicht ein, es zu tun“. Ganz ähnlich ist es mit der Anwendung des Singulars für den Plural bei kategorischer und genereller Bezeichnung (besonders in der lateinischen Sprache): „der Soldat, der Römer“ für „die Soldaten, die Römer“.

Als unmittelbar zur Emphase im engeren Sinne gehörig wird man aber schon nach dem bloßen Gehör diejenigen Redefiguren empfinden, welche zwei oder mehr Worte in gegensätzliche oder allgemein rückwirkende Beziehung zueinander setzen. Also Anaphrase, Oxymoron, Paradoxon sowie Klimax und Stichomythien. Hier soll nämlich überall die emphatische Hervorhebung des einen dazu dienen, das andere recht nach seinen besonderen Bezügen hervortreten zu lassen.

Also: „Du lachst; ich weine“ (d. h. du bist in stände, bist so grausam, so fühllos, zu lachen . . .). „Veredtes Schweigen“ (kein gewöhnliches Schweigen, sondern ein Verstummen aus Gründen, die für sich selber sprechen). „Noch ein solcher Sieg (der nämlich keiner ist), und ich bin verloren!“ „Ich kam, sah und siegte“, eine ungeheure Steigerung bloß durch Emphase. Die Stichomythien, in denen das Wort dramatisch zwischen Unterrednern wie ein Ball hin und her geworfen wird, bedienen sich aller dieser Arten von Emphasen behufs angelegentlicher Erörterung des jeweiligen Wortbegriffs.

Ducksteinberg (mit Ernst).

Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben;

Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen.

Illo. Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.
 Duestenberg. Ein besser Reiter wird's besänftigen
 Illo. Es trägt den einen nur, der es gezähmt.
 Duestenberg. Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.
 Illo. Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.
 Duestenberg. Sie kümmern nur die Pflicht und nicht der Name.

Schillers Wallenstein (Die Piccolomini I, 4).

Geziertes Übermaß der Emphase, die so schließlich alles Nachdrucks beraubt, abgestumpft wird, dies allein ist es, was die gesuchte Häufung solcher Redefiguren (conceits, quibbles) z. B. im poetischen Modeton gewisser Zeiten (üppigem Marinismus¹), stets anspielendem Euphuismus²), stelzendem Kultismus³), auch wieder der unsern, so abgeschmackt erscheinen läßt. Denn was kann es Abgeschmackteres geben, als einen Zweck durch eben die Mittel zu hintertreiben, durch die man ihn erreichen will?

... Fort taffetne Phrasen, seidenweiche Lügen,
 Hyberbel-Sammet, gepuzte Ziererei,
 Pedantische Figuren, die gleich Fliegen
 Mit Maden mich gefüllt von Prahlerei!
 Verschwören will ich euch! Bei diesem Handschuh
 So weiß, Gott weiß, wie weiß die weiße Hand . . .

Shakespeare, *Love's labour's lost* (Verlorene Liebesmüh') V, 2;
 in möglichst wortgetreuer Übersetzung, die veranschaulichen mag,
 wie der Dichter den modernen Figurenluxus seiner Zeit parodiert,
 indem er ihm absagt.

§ 49. Sentenz.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die sogenannte Sentenz (sinnreicher Ausdruck) zu den Redefiguren zu rechnen, wie eine gewisse Sorte Poetik pflegt, durchaus keinen Sinn hat. Denn wenn auch im einzelnen Worte der Sinn besonders auf-

fällig angebracht werden kann, so versteht es sich eigentlich von selbst, daß das Ganze der Rede immer „sinnreich“ sei. Andernfalls würde der werthe Poet besser schweigen. Was man in der poetischen Sprache Sentenzen nennt, stellt keine Redefigur dar, sondern allgemeine, aus dem poetischen Vorgang abstrahierte Gedanken, welche die tatsächlichen Ausführungen des Dichters oder seiner poetischen Personen durchsetzen, besonders gern schließen (Epiphonema).

Berühmten Chorchlussentenzen der Alten (Sophokles s. § 67) hat Schiller den Schluß der „Braut v. Messina“ beigelegt. Im sententiösen Stil verdunkeln oder überwuchern die Sentenzen das Tatsächliche (Seneca, Albr. v. Haller, stellenweise auch Schiller).

§ 50. Bewegungsfiguren.

Die Bewegungsfiguren werden es zum Unterschied von den festsetzenden nicht mit den Wörtern selbst, sondern mit der Wortfügung zu tun haben. Diese kann durch die bloße Weglassung oder Häufung der Bindewörter in ihrer Wirkung schon merklich variiert werden. Erstere, das Asyndeton, erzeugt den Eindruck einer lebhaften Beschleunigung („alles rennet, rettet, flüchtet“), letztere, das Polysyndeton, den einer ungemainen Macht der Bewegung („und es waltet und siedet und brauset und zischt“). Das Zeugma (griech. Ζοχ) wirkt ähnlich durch Einspannung grammatisch oder logisch verschiedener Bezüge in die gleiche Satzverbindung:

„Ich lasse jedem seinen Sinn u. Neigung“ (Schiller). „Und so lag zerbrochen der Wagen und hilflos die Menschen“ (Goethe). Mit komischem Anstrich: „Eine Straße lief durch das Dorf und viel Volkes“ (Jean Paul), mit tragischem: „Mardachai legte einen Sad an und Asche“ (Luther).

Umstellung (gr. Hypallage) der Beiwörter verstärkt (als ungewöhnlich) den Eindruck:

„Der Lieder süßen Mund“ (Schiller, *Iphigen*), „den besten Becher Weins“ statt urjpr. „Trunk des besten Weines“ (Goethe, *Sänger*). „Er trug einen hastigen Leibrod“ (Seine).

¹) Nach dem italienischen Dichter Giambattista Martini (1589—1625).

²) Nach dem Roman des Engländers John Lyly: „Euphues. The Anatomy of Wit“ (1578). Neubrud, Heilbronn 1887.

³) Nach dem estilo culto der Spanier (Gongora, 1561—1627).

Eine besondere Energie der Bewegung wird es auch sein müssen, die in der Inversion, die gewöhnliche Folge der Wortfügung ganz zu verändern (Inversion). „Nach Korinthus von Athen gezogen kam ein Jüngling“ (Goethe: Braut von Korinth); „Wasserholen geht die reine, schöne Frau des hohen Brahmen“, „Edel sind wir nicht zu nennen“, „Mich nun hast du ihrem Körper eingepflegt“... (Vers.: Parialegende).

An der großen Freiheit der Wortfügung, welche sich in der Folge der größeren Bestimmtheit ihrer Flexionsformen noch die alten Sprachen überall erlauben dürfen, hat in den unseren nur noch die poetische Sprache Anteil. Für gewöhnlich macht die Erleichterung der Übersicht und des raschen Verständnisses bei der mangelnden Flexionsunterscheidung eine um so strengere Syntax notwendig (besonders im Französischen). Die poetische Sprache nun ist durch ihre größere Anschaulichkeit und Eindringlichkeit in der Lage, weit weniger Umstände mit ihrer Wortfügung zu machen. Sie schiebt die Begründung, die näheren Umstände der eigentlichen Aussage, das abhängige Wort den regierenden voraus und dergleichen.

Bei Straßburg eine Tanne
Im Bergforst, alt und groß,
Genannt bei jedermann
Die große Tanne bloß.
Ein Nest aus jenen Tagen,
Als dort noch Deutschland lag —
Die ward nun abgeschlagen
An diesem Pfingstmontag.

(Müderer in der französischen Zeit des Reichslandes).

In Prosa: An diesem Pfingstmontag wurde im Bergforst bei Straßburg eine Tanne, bei jedermann bloß die große Tanne genannt... abgeschlagen.

Doch auch die künstlerische (rhythmische) Prosa, teilt, um ihren Nachdruck jeweilig herauszuarbeiten, solche Übertretung (griech. Hyperbaton) der gewöhnlichen Wortfolge:

„Stumm, wie die Zugänge zu ihm, war auch sein Umgang“ (Schiller, dreißigjähriger Krieg).

Wenn die Poesie auch im Ein- und Durcheinanderschieben abhängiger Worte nicht mehr die Freiheit hat, wie bei den durch sich selbst kenntlichen Flexionen der alten Sprachen, so sind Einschaltungen (Parenthesen) von Ausrufen, Anreden und Zwischenbemerkungen (à part) ihr ganz gemäß und viel natürlicher als der strengen Prosa, wo die Parenthese eher einen steifen, schwerfälligen, unbehilflichen Eindruck hervorruft.

Saladin (in Lessings Nathan V, letzter Auftritt):
Und wenn er dich verschmäht, dir's je vergißt,
Wie ungleich mehr in diesem Schritte du
Für ihn getan, als er für dich... Was hat
Er denn für dich getan? Ein wenig sich
Beräuchern lassen! ist was Rechts! — so hat
Er meines Bruders, meines Asads, nichts!

Das macht, daß das Gewand der poetischen Rede gleichsam leichter, lustiger ist, als das der Prosa, viel rascher, flüchtiger und dabei tiefere Falten zu werfen vermag, im ganzen nachgiebiger gegen jede Art von Drapierung erscheint.

Demgemäß liegen ihr auch die Formen der strengen grammatischen Inversion, also namentlich der Frage (interrogatio), viel näher. Sie greift ohne viele Umstände dazu, wenn sie auch keine Antwort erwartet und erwarten kann (rhetorische Frage); sie fingiert ein Frage- und Antwortspiel (Dialogismus) im Sprechenden selbst und erzeugt durch dies alles jene eigentümliche Spannung, jene lebhafteste Anteilnahme am Thema, die z. B. Lessings Stil durch dies Kunstmittel den trockensten Gegenständen zugute kommen zu lassen wußte.

„Herr Klotz soll mich eines unverzeihlichen Fehlers... überwiegen haben... Mich eines Fehlers? Das kann sehr leicht sein. Aber eines unverzeihlichen, das sollte mir leid tun... Denn es wäre ja doch nur ein Fehler... Aber... worin bestand denn

„nun dieser unverzeihliche Fehler?“ Oder: „Sie? Herr Pastor — der Sie diesen ehrlichen Mann mit Steinen verfolgen? ... Und warum? Weil dieser ehrliche Mann zugleich den schriftlich gegebenen Rat eines ungenannten Baumeisters, das Gebäude lieber ganz abzutragen — gebilligt? unterstützt? ausführen wollen? auszuführen angefangen? Nicht doch! — nur nicht unterschlagen zu dürfen geglaubt.“

Aus dem gleichen Grunde scheinen ihr Störungen und Unterbrechungen der regelmässigen Wortfolge („das jezt noch klingt“, Rückert), Auslassen von Wörtern und Sakteilen (Eklipsen), Verschweigen von Abschlüssen (Aposiopesen) nicht nur zulässig, sondern erwünscht, um gerade dadurch ihr Publikum zur Selbstergänzung zu zwingen, es rascher mit sich fortzureißen. (Virgils „quos ego“ —! euch werd' ich —!) Die poetische Sprache pocht hier gleichsam auf die Macht, die sie auf den Hörer ausübt. Wir sehen ihr aus diesem Grunde sogar die mangelhafte (ja falsche) Ausgestaltung der Satzfolge (Konstruktion) unbedenklich nach, die wir dem strengen Prosaisker als ein Zeichen von Nachlässigkeit der Gedankenformung (Anakoluthie) sehr verübeln würden.

Bibelsprache: „Der Herr, der zu lügen Lust hat, des Diener sind alle gottlos“ (Luther) für „des Herrn ... Diener.“ Klopstock an Ebert: „Ach, du redest umsonst, vordem gewaltiges Kelchglas. ...“ für „obwohl du vordem Gewalt hattest“. Goethe (Sturmlied): „Wen du nicht verlässest, Genius, wirst im Schneegestöber Wärme umhüllen. ...“ für „den wirst du mit Wärme umhüllen“. Vgl. etwa die Schlusstrophe von Goethes Ganymed und besonders derartige Ausbrüche dithyrambischer (*διδυκαυβος* bacchischer Hymnus) feisselloser Begeisterung.

§ 51. Klangfiguren.

Es entstände nun die Frage, in welche der beiden Klassen jene Art Figuren einzureihen wäre, in denen rein durch den Wortklang eine Einwirkung auf die Sprachbewegung erzielt wird. Zählen sie zu den pointierenden oder den bewegenden Figuren? Sie stellen sich zu den pointierenden, wenn sie wie das *κατ' ἐξοχήν* so genannte Wortspiel (Annomination, griech.

Paronomasia) und der darauf gegründete Witz einen Punkt der Rede besonders markieren.

„Das römische Reich, daß Gott erbarm! — Sollte jezt heißen römisch Arm, — der Rheinstrom ist worden zu einem Beinstrom — die Bisitümer sind verwandelt in Wüsttümer ...“ (Kapuzinerpredigt aus Schillers „Wallenstein“ in der wortspielenden Manier des Wiener Paters Abraham a Santa Clara).

Sie treten aber wiederum zu den bewegenden, indem sie nur durch Wiederholung die bloße Wortfügung anregen. Repräsentativform dafür ist die Anaphora (griech. = Zurückführen, nämlich desselben Wortes), die je nach der Stellung in Satz und Vers eine Menge Untertexten zuläßt, deren Aufzählung mit ihren grammatischen Titulaturen wir dem Leser ersparen. Also: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“; „so gleicht kein Ei dem andern, kein Stern dem andern nicht“ (Mörke) und so in vielen Variationen. Die eigentümliche Doppelstellung dieser Art von Figuren ist nun keineswegs zufällig. Sie findet ihre Begründung darin, daß die bloße Klangform im Wort eben schon etwas bedeutet, was über den Sinn und die Sinnfügung in der Sprache hinausgreift in das melodische Gebiet. Alle Onomatopoesie d. i. Verwendung der Wortlänge zu bestimmten musikalischen Wirkungen, wie sie namentlich in der Schäferpoesie des 17. Jh. bis ins Kindische und Lächerliche getrieben wurde, kann kaum noch zu den Figuren gerechnet werden, die nach unserer Definition besondere Formen der Sprachbewegung selbst darstellen. („Quaken und faken, girren und firren, dabern und schnadern, lispeln und wispeln“, „nudelnde wudelnde Wässerlein“, „tirilierende Böglein“; ja in unserer Zeit rein als Interjektion: „wagalaweia“, „hojotoho!“) Sie fällt vielmehr bereits in das Bereich jenes Kunstmittels, welches als der selbstständige Träger der poetischen Sprachbewegung von der musikalischen Seite her sich der Sprache zugesellt: in das Reich des Verses.

III. Äußere (musikalische) Mittel der Dichtung als Kunst.

Literatur.

Scriptores metrici graeci, ed. Westphal. Antiquae musicae auctores, ed. Meibomius. Grammatici latini, ed. Keil. Über antike Metrik: August Apel, Lpz. 1815. 17. Gottfried Hermann, Elementa doctrinae metricae 1816). Wih. Christl Metrik der Griechen und Römer. 2. U. 1879. Koppach, Westphal und Gleditsch, Lpz. 1885. 89. Karl Lachmann, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst (Berliner Akademie 1832. 34. Klein. Schrift. I 358—406). Ed. Steubers (Allgerman. Metrik) und Herrn. Paul (Deutsche Metrik) in des letzteren Grundriß der germ. Philol. II 1. 9. Abschnitt (1893). Wih. Meher, Gesamm. Abhdlg. 3. mittellatein. Rhythmit. 2 Bde. Berlin 1905. R. Phil. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berl. 1786. Fr. Aug. Wolf, über ein Wort Friedrichs II. von deutscher Verskunst. Berl. 1811. Joh. Minckwitz, Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik. Lpz. 1843. Mor. Hauptmann, Natur der Harmonik und Metrik. Lpz. 1853. Koberich Venediz, Das Wesen des deutschen Rhythmus. Lpz. 1862. Wilmar, Die deutsche Verskunst (D. Gramm. II), bearb. v. Grein Marb. u. Lpz. 1870, neu bearb. als drische. Metrik in ihrer geich. Entwickl. von Fr. Kauffmann, Marb. 1897. Rud. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Gena 1870. Rud. Gottschall, Poetik, die Dichtkunst und ihre Technik. 2. U. 1870. Ernst Brück, Die physiologischen Grundlagen der nhd. Verskunst. Wien 1871. R. Ahmus, Die äußere Form der nhd. Verskunst. Lpz. 1882. Aug. Schmeddehler, Deutsche Verslehre. Berl. 1886. Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg 1893. Fr. Saran, Dtsche. Verslehre. Münch. 1907. 3. v. Koblenzki, Alte u. neue Verskunst. Lpz. 1909. A. Voigt, Etymologisches Buch 3. Studium d. Vokalstimmen. Berl. 1894. D. Rus, Neue Entdeckungen v. d. menschl. Stimme. Münch. 1908. Derl., Sprache, Gesang u. Körperhaltg. Ebenda 1911. R. Bücher, Arbeit u. Rhythmus. 3. U. Lpz. 1902. W. Badernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Berl. 1881 (M. Schr. II). F. Wolf, über die Laus, Sequenzen u. Leiche. Heibelb. 1841. Wih. Grimm, Zur Geschichte des Reims. Berl. 1852. 4^o. (M. Schr. IV.) Fr. Jarnde, über den fünf Fußigen Jambus. Lpz. 1865. Aug. Sauer, über den fünf Fußigen Jambus vor Lessings Nathan. Wien 1878. G. Welski, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Lpz. 1884. G. Tschersig, Das Gafel i. d. dtich. Dichtg. Lpz. 1909. Meh-ring, Der Reim in s. Entwickl. u. Fortbildg. Berl. 1889. A. Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Reims. Zürich 1897. II. Th. 1904. A. Rieger, Gesch. d. Reims i. d. dtich. Lit. (Progr.) I. Zug 1909. R. Köpfer, Das Madrigal. Weimar 1898. Louis Vendossin-Ganappier, Die freien Rhythmen in der deutschen Pros. Halle 1905. F. Reinhard, 3. Wertig. d. rhythm. mel. Faktoren i. d. nhd. Pros. (Diss.) Lpz. 1909.

Kapitel 1. Metrik.

§ 52. Allgemeine Begründung der metrischen Form.

Vers sowohl als Reim, die beiden musikalischen Hilfen der poetischen Sprache, sind in den Figuren so vorbereitet, daß man darin den stetigen Übergang vom poetischen Inhalt zur poetischen Form genau verfolgen kann. Anaphora und Anno-

mination — regelmäßige und gleichartige Wiederholung des Wortklanges im Dienste des Wortsinnes — hier haben wir fühlbar die Momente, an denen als geforderte Ergänzung die ganze sonst so unvermittelt und beziehungslos auftretende Maschinerie der Verstechnik einsetzt. Man muß sich immer gegenwärtig halten, daß der musikalische Schmuck der poetischen Rede nicht etwa als etwas Gegebenes der Musik entlehnt ist. Denn als der erste Vers sich bildete — wo war da die Musik? Sondern umgekehrt: am Verse und durch den Vers hat sich Musik gebildet; die Kunst des reinen Klanges ist am Sinn erbliht, und in seinem Dienste haben sich jene vielgestaltigen Ordnungen des Klanges auseinandergelegt, die uns jetzt, der ursprünglichen Lösung bar, als unverständliche Künsteleien eines launenhaften Wortfügungstriebes in zahllosen dürren Schematen die Metrik überliefert.

Es gilt also festzuhalten, daß auch die strenge kunstmäßige Wortfügung in festen, metrischen Gebilden vom Wortsinne ursprünglich nicht zu trennen ist. Das rein musikalische Element, das hier hinzukommt, ist der Takt (s. u. § 59). Der Takt ist der rhythmische Träger einer Bewegung, zunächst der körperlichen im Tanze, Marsche und bei der Arbeit. Das wiederkehrende Zeitmaß beschwingt die Bewegung, die sich danach richtet, macht sie leichter und dauerhafter. Die Gründe liegen schon in der physiologischen Bedeutung des Rhythmus (von Herz-Pulsschlag, Atem) für die Konstitution des lebendigen Organismus, sodann aber psychologisch in seiner belebenden Kraft zur Überwindung der Schwere und Trägheit (Marschmusik!). Dadurch nun, daß Sprache eine Bewegung ist, sucht sie am Takt teilzunehmen. Das Lied und seine sprachliche Unterlage ist gleichsam ein Tanz der menschlichen Kehle.

Diese nun aber — nach ihrer Tongebung als Bauch-, Brust- und Kopfstimme — für alle (danach unterschiedenen!) Gestaltungen des geistigen Tonreichs verantwortlich zu machen, beschränkt den Musengott zum Stimm-puppenfabrikanten.

§ 53. Naturrhythmus.

Ob man einen solchen annehmen und als Urrhythmus den metrischen Gebilden zugrunde legen könne, beschäftigt die Metrik im Problem des rhythmischen Gegensatzes der ältesten Verse [gerader (2-) Schlag im indischen, ungerader (3-) Schlag im griechischen Urverse, dem Hexameter]. Daher rührt das Bestreben, den einen auf den andern zurückzuführen, entweder geraden (2-) Schlag oder ungeraden (3-) Schlag als Urrhythmus anzunehmen. Unsere eigene Natur gibt uns sowohl im Rhythmus des Organismus (wie besonders beim Atmeholen deutlich wird), als seiner Fortbewegung (in Gang, Lauf und Sprung) beide Grundrhythmen: die Dreiheit in der Ruhe (1 Anspannung, 2 Auslassung, 3 Aushalten oder Pause), die Zweiheit in der Anstrengung (Wegfall der Pause oder des Nachlassens). Man vergleiche den schlendernden Spaziergang mit seiner Verteilung des Gewichts oder Nachdrucks abwechselnd auf beide Füße (Dreischlag), mit dem angespannten militärischen Marsch (im Zweischlag, wobei im deutschen Heere aus pädagogischen Gründen gerade der schwächere, linke Fuß den Ansatz und Nachdruck übernehmen muß).

Auch die natürlichen Muster in der Welt der gefiederten Sänger, unter denen sich ganz hervorragende Rhythmiker (Kohlmeise, Stieglitz, Grassmücke, Amsel, Drossel) finden, bieten beide Grundrhythmen, die das Volk durch analoge Tonfälle in Worten auszuweisen liebt (Kuckuck! d. i. Gu¹ck — Gouch! Komm mit! „Sitz i da“! der Kohlmeise, Bücke di! der charakteristisch artikulierte Ruf der Wachtel.)

§ 54. Rhythmus und Arbeit.

Auf ihren innigen Zusammenhang, der den Nachweis des gemeinsamen Ursprungs von Poesie und Menschentum ermöglicht, hat im Gegensatz zu den Darwinistischen (sexuellen)

Ursprungstheorien der Poesie neuerdings die Volkswirtschaftslehre (Karl Bücher) im Verein mit der im erschlossenen Erdkreis fortgeschrittenen Völkerkunde achten gelehrt. Nichts bezeichnet den der Natur nahen Menschen (auch das Kind!) mehr, als die mangelnde Stetigkeit seiner Arbeitsweise. Ein Mittel, diese zum Spiel zu gestalten, im Wettstreit zu vereinigen, ist durch den musikalisch belebten Arbeitsrhythmus (ziehen, heben, schlagen, hämmern, dreschen, mahlen, spinnen, weben) von Natur gegeben. Sie wird gefördert durch die den Naturvölkern (besonders den Negern) eignende besondere Empfänglichkeit für den Rhythmus, die sich auch in ihrer sonst eintönigen Musik äußert. Die Methode, ausgedehnte, schwer übersehbare Feld-(Plantagen-)Arbeit durch Arbeitsgesang zu kontrollieren, kannten schon die Römer. Der ordnenden, beschwingenden gesellt sich die zum Äußersten anfeuernde Wirkung beim Marsch (s. § 53) und Angriff von Heeresmassen (Soldatenlieder, „historische Volkslieder“ der Zeiten, besonders der „Landsknechte“ der Renaissance s. § 7). Alle Handwerke, besonders natürlich die dem Rhythmus meist entgegenkommenden (Böttcher, Schmiede, Stein- und Holzarbeiter) kennen Arbeitsgesänge, die erst unter dem Einfluß der gleichförmig laufenden Arbeitsmaschine verstummen. Die „Spinnstube“, die den Takt des Tretens mit Volksliedern (§ 19, 77) begleitet, war von je die Heimat der Volkspoesie (Märchen und Sage). Man unterscheidet Arbeitsgesang im Gleichtakt (wie beim Spinnen, Mahlen) und Wechseltakt (wie beim Schmieden, Steinklopfen u. dgl., wo die verschiedenen Hämmer im abwechselnden Niederschlag den Rhythmus bilden).

Daß die Schlaginstrumente die ältesten, d. h. unmittelbar aus Arbeitsinstrumenten entstanden sind, läßt sich aus der Rolle der Pauke in der Urpoesie (z. B. der Bibel) schließen; sowie aus griechischen Mythen (von den Zyklopien Da kylen, dämonischen Schmieden, deren Name mit dem bekannten Rhythmus [s. S. 80] übereinstimmt), auch aus der Verwendung des Wortes „Schlagen“ für

Spiele überhaupt (*χορὴν ἀπλὴν* die Flöte schlagen, wie französisch *toucher le piano* Klavier spielen; „Schlagen“ der Singvögel: Nachtigallenschlag u. a.).

§ 55. Vers.

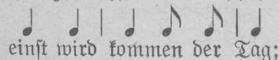
Vers ist ein lateinisches Wort (*versus*) und entspricht unserm Worte „Wendung“. Aus der naheliegenden etymologischen Erklärung des Grundwortes der metrischen Kunst braucht man jedoch nicht gleich blindig zu schließen, daß alle Verskunst vom Arbeits- und Tanzlied den Ausgang genommen habe. Die Poesie ist bei diesen Liedern jedenfalls Nebensache. Ja, sie entbehren wohl auch, wie die Spiel-(Abzähl-)Reime der Kinder, jeden Sinnes. Es liegt in der Sprachbewegung als solcher die Tendenz, auf den Takt als ihren beschwingenden Träger hinzusteuern. Recht naiv offenbart sich dies in der sehr alten, ursprünglichen, später vielleicht mit Absicht auf diesem Standpunkt verharrenden heiligen Poesie der Bibel. Hier äußert sich das innere Streben nach der Gleichrhythmicität der Takte wenigstens in dem ersten Ansatz zur Gegenüberstellung je zweier zeitlich begrenzter Glieder (Parallelismus). In dieser Weise haben wir uns nun den Ansatz aller Metrik zu denken: nicht also, daß von streng gleichmäßigen Einzelgliedern (Schritten) der Vers aufgebaut wurde, sondern so, daß in parallele Reihen die gleiche Gliederung immer mehr hineingebaut ward. Daß nun auf diesem Wege der zur Begleitung durch das Lied einladende Tanz mit seinem Gleichschritt und seiner Wendung den Ausbau der Gliederung begünstigt haben wird, liegt zutage. Man denke an die große Bedeutung der chorischen (Reigen-)Poesie bei dem wie für alle Kunst, so auch für die Metrik wichtigsten Volke, den Griechen.

§ 56. Metrik und Rhythmic.

Wir sprechen nach griechischem Gebrauch noch von Metrik (Meßkunst) als dem Prinzip der Verskunst, obwohl man im

Deutschen durch die gröbere Natur der Sprache gezwungen, nur mehr im allgemeinen auf bloße dynamische Rhythmic [Taktierung nach Stärke und Schwäche¹⁾] eine Verskunst gründen könnte. Wir können lediglich nach dem Wechsel der betonten und unbetonten, stärker und schwächer betonten Wortsilben die Gliederung der Takte, guten und schlechten Taktteil (nach „Hebung und Senkung“²⁾) der Stimmkraft bestimmen. Die Griechen und ihre Schüler, die Lateiner, besaßen in der feinen Unterscheidung von langen und kurzen Silben in ihren Sprachen die Mittel, die Takte viel wechselvoller mit langen und kurzen Silbennoten auszufüllen, im Prinzip unbekümmert, wohin im Takte die Wortbetonung fiel.

Es ist klar, daß diese Betonung, wie jetzt noch im Süden, mehr musikalisch nach Höhe und Tiefe unterschieden gewesen sein muß, da Stärke und Schwäche ja gute und schlechte Taktteile auseinanderhielt. Während unsre Deklamation also im Prinzip tonlos erscheint, war die antike tonreich und bot schon an und für sich ohne Komposition ein lebhaft bewegtes Notenbild. „Einst wird kommen der Tag“ lautet nach dem Prinzip unserer Deklamation zunächst nur in rhythmischen Schlägen:



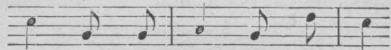
einst wird kommen der Tag;

¹⁾ Nicht nach Höhe und Tiefe („Höhen- und Tiefen“), was nichts weniger als ein unterscheidendes Merkmal unserer Rhythmicisierung bedeutet, da es für den Rhythmicus an sich nicht in Frage kommt. Nur auf Metrik oder Dynamik kann sich selbständiger Rhythmicus gründen. (Vgl. des Verf. Grundz. d. Syst. der artik. Phonetik, Anm. 40.)

²⁾ Hebung und Senkung in unserem Gebrauch, gegen den der Griechen (*ἄγαις* und *θεαίς*) gehalten, bezeichnet das Entgegengesetzte. Im Griechischen und Lateinischen dachte man sich die Messung durch Hebung und Senkung des Fußes ausgedrückt. Der niedergesetzte Fuß bedeutete alsdann den Ruhepunkt, die lange Silbe, der aufgehobene den flüchtigen Moment, die kurze Silbe. Aber dynamisch, nach dem Kraftaufwand bemessen, kehrt sich das Verhältnis um, wie bei der Stimme besonders klar wird. Dann ist der Moment der Hebung derjenige, welcher sich geltend macht gegenüber dem der Senkung. Man sollte also, wie schon der erste Einführer dieser Ausdrucksweise (Clajus in seiner deutschen Grammatik von 1578), *ἄγαις*: *θεαίς* = Senkung; Hebung sehen; oder, um Mißverständnisse ganz zu vermeiden, sich gewöhnen, von Schwächten und Starkton zu reden. (Also: Diese Silbe trägt den „Starkton“, nicht die „Hebung“. Diese Silbe steht „im Schwächton“, nicht „in der Senkung“.)

„ἔσεται ἤμαρ, ὅταν“

dagegen melodisch unterschieden etwa



ἔσ - σε - ται ἤ - μαρ ὅ - ταν

„Versmelodie“ und Sprachmelodie, d. i. mundartliche „Kantilene“ (z. B. der Sachsen), bedeuten nicht das Gleiche. Jene nimmt ab mit dem (nördlichen) Klima, der fortschreitenden Zeit und Musik schwankt selbst beim gleichen Deklamator und entzieht sich historisch jeder tonalen Festlegung.

§ 57. Romanische und germanische Versübung.

Diese singende Deklamation, die uns — z. B. häufig bei Kindern — störend, ja abgeschmackt erscheint, hat sich denn auch im Süden erhalten, und die Verskunst der Romanen gründet darauf, obwohl auch sie die strenge Messung der Silbe hat aufgeben müssen, die Freiheit, ihre Akzente beliebig über den Vers und keineswegs bloß auf die guten Takteile zu verteilen. Es hat lange gedauert, bis man (nachhaltig erst durch Opitz) zum theoretischen Bewußtsein dieser Unterschiede gekommen ist. Die Schwere und Korrektheit unserer Wortbetonung, die sich unter allen Umständen auf dieselben Silben, die Stammsilben, wirft, hindert uns, die andere Weise mitzumachen. Der alte deutsche Vers beschränkte sich ganz ausschließlich auf Innehaltung einer bestimmten Anzahl von starken Betonungen (Stäben), die er ursprünglich noch durch gleichen Anlaut (Alliteration) kenntlich machte, ohne gleiche Taktierung. Später wurden unter dem stetigen Einfluß der antiken und romanischen Metrik die Takte mehr ausgebaut, die Anzahl der den starktonigen Versstäben (Hebungen) beigegebenen schwach betonten Silben (Senkungen) beschränkt und ausgeglichen. Allein die Freiheit, den Schwachton (die Senkung) ganz auslassen zu dürfen, eine ganze Silbennote in den Takt zu setzen,

behielt der deutsche Vers gleichsam als Wahrzeichen des ausschließlichen Starkton-(Hebungs-)Prinzips in ganz anderer Ausdehnung bei, als sie sich analog in der antiken Silbenmessung findet. Ein vierfüßiger Vers wie

vál - schiu friunt-schäft (Freidank 45, 8)



hat vier Takte genau wie der zehnfüßige

die lá - ze ouch gót mit fróuden lé - ben



(Tristan 54)

In der Melodie zeigt es sich häufig genug, daß der deutsche Vers diese seine ureigene rhythmische Weise selbst heute noch nicht vergessen hat:

fest steht und treu

die Wacht am Rhein.

Der Frei - heit Klang ...

Laß	Kraft	mich	er =	wer =	ben ...
Ich	hab'	mich	er =	ge =	ben ...

Doch war man früher feinhörig genug, zu Trägern so starker Betonung auch immer nur metrisch lange Silben auszuwählen, d. h. solche mit langem Vokal oder gehäuften Konsonantenschluß. Das alte Deutsch verfügte nämlich noch über eine Menge kurzer Stammsilben, die eben durch die schwere Betonung im Laufe der Zeit gleichsam ausgeweitet, lang geworden sind.

Also: $\overset{\cdot}{T}age$, $\overset{\cdot}{K}lage$, nicht mehr: $\overset{\cdot}{t}age$, $\overset{\cdot}{k}lage$.

§ 58. Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen.

Man sieht also, daß es im älteren Deutsch, namentlich in dem noch mit sehr vielen nebeneinanderliegenden (heute verschliffenen) kurzen Ableitungssilben versehenen Althochdeutsch, ganz leicht war, antike metrische Verse zu bauen. Gleichwohl unterließ man es, keineswegs bloß aus „mönchischer und barbarischer Unwissenheit“, sondern weil man über das Bedürfnis der strengen Stammsilbenbetonung auch im Verse nicht hinwegkam. Die humanistischen Schulmeister der Renaissancezeit, die hochmütig auf „die alte Reimeret“ herabzusehen, verfehlten es gerade, da sie sich darüber hinwegzusehen wagten zu einer Zeit, wo der Bestand an kurzen Silben, zumal nebeneinanderliegenden, schon stark zusammengeschmolzen, beziehungsweise geschwunden war. Ihre Mißbetonung:

Es macht alleinig der Glaub' die Gläubigen selig . . .

Allweg im Menschen schafft er, kein Müßen bei ihm ist usw.;

Ein Vogel hoch schwebet, der nicht wie andere lebet,

wie das Außerachtlassen der festen Betonung dem deutschen Ohre nun einmal erscheint, wurde also nicht einmal mehr durch leichte und flüssige Metrik im Verse ausgeglichen¹⁾. Diese slavische und völlig unangemessene Art der Nachahmung des antiken Verses wurde auch schließlich überwunden, und alle Rückfälle darein bleiben für den, der in dieser Materie klar blickt, von vornherein aussichtslos.

Man fand schließlich das Auskunftsmittel, die antike Metrik der deutschen Sprache anzueignen, dadurch, daß man (seit Martin Opitz) ihre Schemata in analogen rhythmischen nachbildete. Man muß dabei nur nach Kräften bemüht sein, nicht durch allzu grobe Verstöße gegen den ursprünglichen Sinn dieser Metren die Analogie illusorisch zu machen, also nicht durch allzugroße Schwere in den unbetonten Silben, allzugroße Leichtigkeit der betonten die Beziehung auf die eigentlich notwendigen strengen Längen und Kürzen geradezu herauszufordern.

¹⁾ Vgl. des Verf. Poetik der Renaissance in Deutschland, Berl. 1886, S. 30ff.

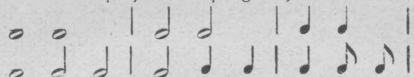
Der Daktylus „Holzkloppstod“ in Hexametern, wie Platen sie parodiert, ist freilich kaum geeignet, im Hörer den Eindruck antiken Metrums hervorzurufen. Ebenwenig sollen die festen metrischen Schemata durch sprachliche Opfer Silbenverstummlung und Abwerfung (syllabische Synkope und Apokope: g'ragt, neid'k; hab's, d'Vater, d'Mutter), Silbenzusammenziehung (Synaloppe: so'n Mensch = so ein u. dgl.) erzwungen werden. Auch der Hiatus, das Aufeinandertreffen zweier Vokale zwischen zwei Wörtern, bei uns des stummen Ausgang-e's (zumal wiederum vor e: heute erwartet; zur Statue entgeistert), ist im Auge zu behalten, den das feinere Gehör der Alten durchgängig vermied oder durch Verschleifung tilgte.

Die gelegentliche Schwierigkeit dieser Aufgabe kann jedoch nicht abhalten, so klassische künstlerische Gebilde, wie sie in den antiken Metren vorliegen, der Dichtung zu bewahren. Alle Kläffereien „nationaler“ Verswächter von der Zeit an, da Kloppstod durch sein hexametrisches Gedicht die Eintönigkeit des alexandrinischen Stelzenschritts zu unterbrechen wagte, vermögen auch nicht von dieser Aufgabe abzuschrecken. Jene Metren bewähren ihre alte Anziehungskraft immer wieder. Sie haben überdies das Gute, auch der rhythmischen Verkunst stets gegenwärtig zu halten, daß sie eine Kunst und keine mechanische Silbenbrauerei vorstelle, in der jeder Sud durch die nationale Versgewerbefreiheit gerechtfertigt werde.

Unsere gegenwärtigen rhythmischen Schemata sind nicht bloß wie in den älteren Perioden der Dichtung unbewußt nach dem klassischen Muster gemodelt, sondern sie sind theoretisch und praktisch in einer mehrhundertjährigen Übungszeit durch die Schule der antiken Metrik gegangen. Man bedient sich also herkömmlich in der neuhochdeutschen Verkunst der antiken metrischen Terminologie, obsonen man weiß, daß sie nur auf ihr Schema, nicht aber streng auf ihr inneres Prinzip anzuwenden ist. Für die Schemata selbst ist dieser Unterschied ganz ohne Belang. Denn sie stellen zunächst Taktarten und Taktreihen nach einem regelmäßigen Wechsel von schweren und leichten Silben dar, gleichviel ob dieselben als lange und kurze oder als betonte und unbetonte gegeneinander abgewogen werden.

§ 59. Der Takt.

Der Takt legt sich (s. v. § 52) von Natur in zwei Hauptarten auseinander, den gleichartigen und den ungleichartigen, je nachdem die Taktglieder in geradem oder in ungeradem Verhältnis zueinander stehen. Also gleiche Taktarten:



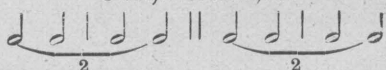
usw. je nach dem Zeitmaß.

Ungleiche Taktarten:

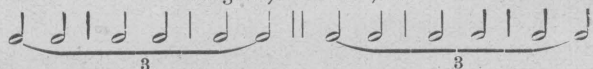


usw. je nach dem Zeitmaß.

Gleiche Taktreihen:



Ungleiche Taktreihen:



Der Rhythmus von 2 oder 3, Doppelschlag oder Dreischlag, bleibt vermöge seiner grundlegenden Einfachheit in weitaus den meisten Fällen ausschließlich das konstitutive Element des Takts. Ihre Kombination zum Fünfs- und Siebenschlag wird immer den Charakter des Besonderen, außergewöhnlich Bewegten an sich tragen.

§ 60. Synkopierung.

Versezung des schweren Taktgliedes auf den schlechten Taktheil (Synkope) erscheint als Störung des Taktes:

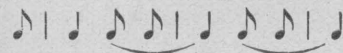


Sie kann ihrer Natur nach nur vorübergehend sein. Setzt sie sich fest, so wird sehr bald das schwere Taktglied seine Rechte auf die Beherrschung des Taktes an erster Stelle geltend machen. Das leichtere Taktglied, das sich den Vortritt im Takte alsdann nur noch anmaßt, wird aus ihm herausgedrängt, in den sogenannten Auftakt verwiesen werden. Aus der synkopischen Reihe



u. s. f.

wird sehr bald



werden. Aus

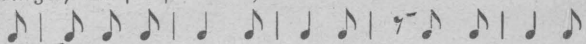


Während nun in der reinen Musik Synkope und Auftakt keinen Anspruch auf prinzipielle Bedeutung erheben, sind sie in der Verkunst von grundlegender Bedeutung für ihre Handhabung und ihre vornehmsten Typen. Die Verwendung der Synkope bedeutet für den Dichter in seinem Verse mehr, als für den Tonkünstler in seinem melodischen Satze. Für diesen ist sie nur schöner Wechsel, für den Dichter in erster Linie eine Hilfe zur Unterbringung der metrisch oder rhythmisch selbständigen Wortfügungen in die Taktreihe. Ganz besonders der deutsche Dichter bedarf ihrer. Bei der Natur seiner Sprache, deren Wortfügungen starrer als die der klassischen Sprachen (zumal der griechischen) ihren Lautbestand, auf das hartnäckigste aber gerade ihren Tonfall gegenüber allen Anfallen des Verses (accidentia versus der latin. Poetik) wahren, würde es ihm anders oft kaum möglich sein, größere Vorwürfe charakteristisch im Verse zum Ausdruck zu bringen. Schon vor Einführung des

gleichmäßigen Ausbaus der Verstakke durch die antike Metrik finden wir daher die versetzte Betonung mit Bewußtsein im deutschen Verse angewandt, wie bei Walther (Lachm. 79, 22):

(.) macschaft ist ein selbwhahen ere, später freilich (bei den Meisterfingern) zu ratloser Mißbetonung verkehrt.

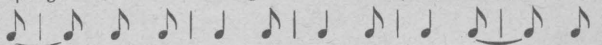
Um den regelmäßigen Gang der Taktreihe dabei so wenig als möglich zu stören, ist es ein alter Kunstgriff, solche nötig werdenden Synkopierungen nach Möglichkeit an den Anfang des Verses zu verlegen, wie so oft bei Schiller:



 Ster - ben ist nichts, doch le - ben und nicht se - hen,

Hier wirkt die Pause in der Mitte (vor und) ähnlich synkopisch, um eine leichte Silbe aus dem guten Takte zu rücken. Jedoch auch am Schluß stellen sie sich ein, wie beides in dem Verse:

Prag! Sei's um E - ger! A - ber Prag? Geht nicht.



In der antiken Metrik wurde solcher am Schluß gleichsam einknickender Versgang (Skazonten oder Choliamben, d. h. hinkende, lahme Jamben) als Verskarkatur satirisch verwendet (zuerst von Hipponax aus Ephesus 6. Jh. n. Chr.).

§ 61. Auftakt.

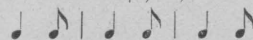
Der Auftakt muß darum in Verse von einschneidenderer Wirkung sein, als in der Tonreihe, weil die Taktkette im Verse enger und gleichförmiger aneinanderschließt, als bei der melodischen Ausgestaltung in der musikalischen Periode. Der Auftakt erscheint hier als sich fortpflanzendes Glied der Kette, während er in der Musik gleichsam nur den Atem vorausnimmt. Er begründet auf diese Weise in der strengen Metrik gesonderte Versgeschlechter sowohl im geraden als im ungeraden Takt. Dem daktylischen (d. i. dreigliedrigen, von *δάκτυλος* Finger) Geschlecht:



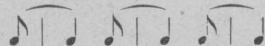
tritt das anapästische (eigentlich Widerschlag, *ἀναπαισ*) gegenüber, durch einsilbigen Auftakt (Anaktusis) eingeführt, was sehr lebhaft für die Beziehung zur synkopischen Reihe spricht:



Dem trochäischen (d. i. laufenden, schnellen von *τροχός*, *τρέχω*, auch choreios, „tanzenden“) Geschlecht:



entspricht auf der anderen Seite das jambische (wohl gleichfalls von der raschen Bewegung des Verses, vgl. Christ a. a. O. S. 317, *ἰάμειν* senden (von Geschossen), erst danach *ἰαμβίζειν*; mythologische Erklärung: Jambe, komische Persönlichkeit des eleusinischen Demeterkults zur Erklärung des Ursprungs dieses Versgeschlechtes in der Satire! s. diese § 80 u. o. § 29 Jambographen):



§ 62. Regelmäßigkeit des Verses.

Die Regelmäßigkeit der streng gegensätzlichen Verstypen bezeichnet am kenntlichsten die Einwirkung der antiken Metrik auf die deutsche. Denn der alte Starkton-(Hebungs-)Vers kannte sie nicht, so sehr er schließlic naturgemäß auf sie hinstrrebte (Konrad von Würzburg). Er konnte den (ein- oder mehrsilbigen) Auftakt setzen und beliebig weglassen (in der Liederdichtung nur an die regelmäßige Wiederkehr im Ton [Melodie] gebunden), desgleichen, wie wir schon wissen, den Schwachton (die Senkung). Im Schwachton (bei der Senkung) aber hielt er prinzipiell an der Einsilbigkeit fest, so sehr er dabei auf Apokope und Verschleifung angewiesen ist und so offen mancher Dichter (Ulrich von Liechtenstein) den Aufsatz zum daktylischen Rhythmus macht. Man denke an Walthers bekanntes Tanzlied

ünder der linden
an der heide.

Es hat nicht geringe Mühe gekostet, den deutschen Vers auf die höhere Stufe zu heben. Es bedurfte des ganzen Gewichts der Schulautorität, wie nur das 17. Jahrhundert sie aufzuwenden hätte, um dem regulären Diphthongischen Verse den Sieg über den alten freien Hebungsvers zu sichern. Als „Anittelvers“ wirkte er gleichsam unter der Decke fort, stets bereit, in entgegenkommenden Individualitäten (Wieland, Heine) wieder ganz unverhüllt an die Oberfläche zu kommen. Und das trifft zunächst nur den regelmäßigen trochäischen und jambischen Gang der Verse! Welche Mühe das daktylische und anapästische Maß hatte und noch hat, nicht etwa durchzudringen, nein, sich überhaupt nur zu halten, dafür liefern die Belege die erregten Daktylendeckungen selbst bei den entschiedenen Freunden der Diphthongischen Verskunst im 17. Jh. und die nicht minder lebhaften, immer wieder (bei Klopstocks Messias, der Homerübersetzung durch Stolberg und Voss) erneute Diskussion über den Hexameter im 18. Jh.

Die Entscheidung der alten metrischen Streitigkeiten wird nach dem bloßen Überblick über die Sachlage, wie wir ihn objektiv zu geben versuchten, dem Denkenden leicht fallen. Für einen „reinen urdeutschen“ Vers sich zu begeistern, bloß weil er des gesetzmäßigen Baus, zu dem die Verskunst aufstrebt, entbehrt: das heißt, mit der graziosen Ungebundenheit zugleich die plumpe Ungeschicklichkeit theoretisch sanktionieren. Die strengen metrischen Typen bloß deshalb verbannen, weil sie bereits in vordeutscher Zeit zur Entfaltung gelangt sind, heißt der Verskunst den Reichtum und die Vielseitigkeit ihrer Wirkungen verkümmern. Denn in jenen metrischen Typen haben sich eben entgegengesetzte Grundstimmungen des Gemüts auseinandergelagt, soweit sie in reiner Bewegung zum Ausdruck gelangen können: Energie des Vorwärtstrebens oder Nachdruck des Beharrens je nach Grad und Schattierungen. So grenzt sich der lebendige Jambenschritt von selbst ab gegen

die schwere Gehaltenheit der Trochäen; der feierliche Schwung des daktylischen Hexameters spricht für sich selbst, wie der ungestüme Anprall chorischer Anapäste. Man soll daher in der Vermischung dieser metrischen Gegensätze innerhalb des Verses nie so weit gehen, daß sie in ihrer Grundbedeutung schließlich vollständig aus der Verskunst verschwinden.

Heinrich Heines Anmut in der Verswillkür darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß unter unseren Verhältnissen sein freier (nicht immer gleichmäßiger) Hebungsvers den Schritt zur Reimprosa macht:

Du schönes Fischerermädchen,

Treibe den Kahn ans Land:

Komm zu mir und setze dich nieder, (4 Hebungen)

Wir lösen Hand in Hand.

Sich stand in dunklen Träumen

Und starrte ihr Bildnis an,

Und das geliebte Antlitz

Heimlich zu leben begann.

Daß die Tonseker (wie Franz Schubert in der erstangeführten Strophe) im Fluß der melodischen Perioden die Willkür der ungleichmäßig gebauten Verse mitunter ausgleichen, darf ihre streng metrische Charakteristik nicht aufheben. Ein anderer berühmter Seker Heinescher Lieder, Robert Franz, hat z. B. statt

Aus meinen großen Schmerzen

Mach' ich die kleinen Lieder. . . .

Aus meinen großen Schmerzen

betont, indem er im Rhythmus der melodischen Periode die zweite daktylische Verszeile gleich vorausnahm und ihr den jambischen Gang der ersten zum Opfer brachte. Robert Franz hat sich selbst

weiläufig über diese Freiheit des Musikers gegenüber dem vom Dichter angegebenen Rhythmus (der melodischen Periode zuliebe) ausgesprochen (in posthum erschienenen Gesprüchen). Nicht jeder Dichter dankt dem Komponisten diese Freiheit, wie denn Goethe in den Erörterungen über künstlerische Erziehung (in Wilhelm Meisters Wanderjahren 2. Buch 9. Kap.) es resigniert bemerkt, daß „der Musiker nach Belieben das gewissenhafte Verfahren des poetischen Rhythmikers zerstört“.

Wir sind ohnedies schon in unserer Versgestaltung arm zu nennen gegenüber der Fülle und Gediegenheit, mit der die Griechen alle Möglichkeiten taktischer Kombination in metrischer Zusammenstellung erschöpft haben. Während wir uns auf die angeführten allereinfachsten Takte als Grundlage des Verses (Versfüße) beschränken, hatten die Alten in der feinen Unterschiedenheit ihrer Silbentwerte die Handhabe zur Darstellung zusammengesetzter Taktarten, von denen sie mit sicherem Urteil nur die metrisch eindringlichen, charakteristischen herausgriffen. Nur die Alten haben daher die Metrik wirklich ausbauen können, und nur die antike Metrik, im Zusammenhang behandelt, kann so die richtige Vorstellung metrischer Systematik geben. Soweit also in der deutschen Dichtung in Nachahmung klassischer Muster kompliziertere Metren verwendet werden, wird zu ihrem bloßen Verständnis, geschweige denn zu ihrer Beherrschung, speziellere Kenntnis der antiken Metrik vorauszusetzen sein. Wir beschränken uns hier auf das durch die Versübung der letzten Jahrhunderte allgemein Angenommene und Verbreitete.

Kapitel 2. Übersicht der typischen Verse.

§ 63. Innerer Bau des Verses.

Vers nennen wir eine in sich abgeschlossene wiederkehrende (vgl. oben versus!) metrische (rhythmische) Taktreihe. Ihre Takteinheiten charakterisiert die Metrik als Füße (Schritte). Als ästhetisches Grundgesetz für die Versgestaltung gilt für alle

Versgeschlechter, daß die einzelnen Wörter nicht regelmäßig mit den Versfüßen zusammenfallen, sondern nach Möglichkeit über sie hinausgreifen, sie durchbrechen: Also jambisch nicht:

Wohlan | frischäuf | gewagt

sondern:

Wir wol | len's freu | dig wag | en

Wir haben hier nun wieder einen fühlbaren Ausdruck der oben im Eingange der Metrik erörterten idealen Zusammengehörigkeit von kunstgemäßer Wortfügung und Wort Sinn. Die Sinnglieder, die Wörter, sollen nicht aus den Versgliedern gleichsam herausfallen, sondern sich in sie verschlingen, in sie förmlich verkettet sein. Und wie mit dem engsten Sinnglied, dem Worte, steht es auch mit den weiteren, Satzteil und Satz. Der mit ihnen verbundene Ruhepunkt soll lieber innerhalb der Glieder des Verses einschneiden (Cäsur), als durch den Zusammenfall mit ihnen den Vers auseinanderreißen (Diärese). Also:

Hinaus | in' eu | re Schat | ten, || re | ge Wip | fel || Cäsur.

Doch sind gerade in der hiermit angeführten Versart die Cäsuren oft diäretisch (vers communs):

Der Mor | gen kam; || es scheuch || ten sei | ne Schritt | te

Ja, die Verse selbst untereinander soll so der einheitliche Sinn über den metrischen Versschluß hinaus verknüpfen (Enjambement).

Der Morgen kam; es scheuchten seine Schritte

Den leisen Schlaf . . .

Doch nicht so, daß der Sinn in unablässiger Unruhe ohne Unterlaß über den Versschluß hinwegstast, sondern den ihm hierin gebotenen natürlichen Ruhepunkt auch immer wieder benutzt

Dies war die Weise der Alten. Verbot des Enjambement gemeinsam mit kassender Versbüberei kennzeichnet den herrschenden Vers des französischen Klassizismus, den Alexandriner (siehe denselben S. 88). Übermaß der Enjambements findet sich zwischen den durch Cäsuren des Ausruhs, der Ellipse, der Frage ganz im Sinne aufgegangenen Versen des Lessingschen Nathan. (Vgl. das Beispiel § 50.)

Als katalektisch unterscheidet die antike Metrik solche Verse, deren letzter Fuß unvollständig bleibt, von den vollständig ausklingenden (akatalektischen) und den um eine Silbe überzähligen (hyperkatalektischen):

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo
(vierfüßiger Trochäus, akatalektisch),

Rückwärts, rückwärts, stolzer Eid
(besgl. katalektisch),

Der Morgen kam, es scheuchten seine Schritte
(fünffüßiger Jambus, hyperkatalektisch).

§ 64. Jambische Verse.

Ihre besondere Verwandtschaft mit der gewöhnlichen Rede wurde schon von den griechischen Erfindern (als *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων* Aristoteles, Poet. c. 4) hervorgehoben. daher auch in der deutschen Sprache die kanonische Geltung der hauptsächlich jambischen Versarten. Ordnen wir sie nach der Anzahl der Versfüße, so stößt uns zunächst der jambische katalektische Viertakter als ein früher, namentlich im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland grassirender Vers auf. Es ist der Anacreontische (Stolien-)Vers der auf ihn eingeschworenen zahllosen platonischen Verehrer des alten wein- und liebesfrohen griechischen Sängers. Nach Kästners Parodie:

Gedankenleere Prosa
In ungereimten Zeilen,
In Dreiquersingerzeilen
Von Mädchen und von Weine,
Von Weine und von Mädchen

Der vollständige jambische Viertakter erinnert uns an jenen Achtsilbenvers, der vor Opitz' Auftreten jahrhundertlang der anerkannte Normalvers der deutschen Dichtung war, der herabgekommene, oft jämmerlich mißbetonte, einförmige Erbe des alten, wechselreichen epischen Verses mit vier Hebungen¹⁾. Es ist der Vers des Seb. Brant, Hans Sachs, Fischart²⁾, der volkstümliche Vers der deutschen Reformation, später verächtlich Brischmeistervers genannt. Der fünffüßige Jambus ist der bekannte Idealvers des deutschen Dramas. Als solchen haben ihn die englischen Dramatiker des 16. Jh. eingeführt (blancvers d. i. ungereimter Vers), und durch Shakespeare kam er in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts schließlich auch auf die dem Verse überhaupt wenig entgegenkommende deutsche Bühne. In der Lyrik hat diese zwischen Knappheit und Überweite gerade die rechte Mitte haltende Form der Verszeile nach romanischem Muster schon mit und vor Opitz festen Fuß gefaßt (vers communis gemeine Verse). Der fünffüßige Jambus mit vollständigem oder hyperkatalektischem Abschluß ist der gewöhnliche Vers berühmter Strophformen, des Sonetts, der Terzine, der Stanze. Innerhalb der letzteren ward er auch epischer Vers in Dantes Terzinen und den Stanzan des italienischen cinquecento (Ariost, Tasso), vom Reime wieder emancipiert bei Milton. Der Vers bedarf noch keines entschiedenen Einschnitts, um ihn übersichtlich zu machen. Doch stellen sich Cäsuren gern im dritten oder vierten Fuße ein (vgl. § 63):

Hinaus | in eu | re Schat | ten, || rege | Wip | fel

Ein hó | her Wit | le, || dem | ich mich | erge | be

Der sechsfüßige Jambus war der Dialogvers der antiken Tragödie. Als solcher heißt er auch Senar oder, da erst zwei

¹⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 22: Auswahl aus dem höfischen Epos.

²⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 24 u. 26.

jambische FüÙe (Dipodie) ein kennbares jambisches Metrum ausmachen, auch Trimeter. Er unterscheidet sich kennbar von dem bereits berührten, ihm äußerlich gleichenden französischen Alexandriner dadurch, daß er jener Diärese am Schlusse des dritten Versfußes, die der Alexandriner zur Regel erhob, grundsätzlich ausweicht.

Trimeter:

Ïs mé | ne, trau | te Schwé | ster, || viel | gelieb | tes Häupt,

Alexandriner:

Ïs mé | ne, téu | res Häupt, || als näch | ste mir | verwandt

Man fühlt, wie der Vers dadurch auseinanderklatft und jenen wohlweise nüchternen Parallelklang erhält, der ihn den Spitzfindigkeiten und Witzspielen der französischen Poesie empfahl, beim höheren Aufschwung aber notwendig den Eindruck des auf Stelzen Geschraubten hervorrufen muß. Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch die unausweichliche Zusammenkoppelung der Verse zu aufeinanderfolgenden Reimpaaren. Dadurch, daß er die ununterbrochene Folge der Alexandriner und die stete parige Reimung mied, suchte schon im 17. Jh. Hofmannswaldau, eine Reihe Dichter im 18. Jh., in neuerer Zeit Freiligrath dem arg in Mißkredit geratenen früheren Herrscherverse wieder aufzuhelfen:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria! . . .
Das ist der Kenner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!¹⁾

Die hier von Freiligrath beliebte poetische Etymologie des Alexandriners ist insofern auch wissenschaftlich nicht ganz abzuweisen, als der Vers im Mittelalter aus der rhythmisch gehand-

¹⁾ Der Alexandriner. Ferd. Freiligraths Gesammelte Dichtungen. Leipzig 1898. Bd. I S. 87.

habten asklepiadischen Langzeile (des alexandrinischen Dichters Asklepiades s. S. 106) entstanden scheint. In der Zeit seines Aufkommens (13. Jh.) wäre arabischer Einfluß auch wohl in Betracht zu ziehen, der damals der europäischen Ausdrucksweise eine Menge von Wörtern lieh (gerade solche an der Anfangsilbe al kennliche, sonst mannigfach entstellte). Ein altfranzösisches Gedicht über Alexander den Großen oder dessen Verfasser werden sonst als Tauspaten des berühmten und berücksichtigten Verses genannt.

Gänzlich unstatthaft wird gewöhnlich auch die altdeutsche epische Langzeile, mit ihrem neueren Vertreter allgemein als Nibelungenvers bezeichnet, einfach als „sechsfüÙiger Jambus“ aufgeführt. Das gibt ein falsches Bild von der Entstehung und dem Charakter des Doppelverses. Denn er ist aus der rein äußerlichen Kombination zweier metrisch selbständiger, nur durch den Stabreim in den zwei oder drei entschiedensten Hebungen zusammengehaltener Verse entstanden. So im alten Hildebrandliede:

welaga nu waltant got wewurt skihit

ih wallöta sumaro enti wintro sehstic ur lante

Wohlan denn, waltender Gott Wehsal geschieht

Ich wanderte Sommer und Winter sechzig außer Lande

Daraus nun wurde nach dem oben erörterten taktischen Ausbau ein Doppelvers von je drei Hebungen, der aber dadurch, daß der erste Teil hyperkatalektisch ist, (später auch durch besonderen Reim) gegen die Zusammenziehung in einen Vers von sechs Hebungen gesichert blieb. So tritt er uns in der Strophe der alten Volksepen Nibelungen und Kudrun¹⁾ entgegen, in welcher noch dazu der jemalige Schlußvers der Strophen mit vier bzw. in der Kudrun fünf Hebungen die alte Hebungsfreiheit im Gedächtnis halten zu wollen scheint.

¹⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 1 u. 10: Nibelungen und Kudrun.

Also die bekannte, schon mit Binnenreim ausgestattete Eingangstrophe des Nibelungenliedes:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
 von helden lobebaeren von grözer arbeit
 von fröuden, höchgeziten von weinen und von klagen
 von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.

Die Erneuerer der alten Heldenstrophe im vorigen Jahrhundert (Abland) hielten sich bis auf den letzten Vers, dessen eigenwillige Hebungsüberzahl sie modernem Uniformbedürfnis opferten, genau an dies Muster. Es erscheint jetzt im regulären rhythmischen Gewande als Folge zweier jambischer Dreitakter:

Es stand vor alten Zeiten ein Schloß so hoch und her,
 von denen jedoch der erste durch seine überzählige Silbe dafür sorgt, daß er niemals mit dem folgenden zu einem Sechstakter mit Diärese in der Mitte (Alexandrin) verschmelzen kann.

§ 65. Trochäische Verse.

Trochäische Verse. Die weitaus bemerkenswertesten unter ihnen sind die von ihrer Herrschaft in der spanischen Literatur so genannten spanischen vierfüßigen Trochäen. Durch Herders Nachdichtung der Cidromanzen und die lebendigen Einwirkungen des großen spanischen Theaters im Zeitalter der Romantik hat der früher wenig gepflegte Vers auch in Deutschland die ihm gebührende vornehme Stellung errungen. Kürzer als der fünfzüßige Jambus und daher heilsam zum Lakonismus anregend, von Natur streng und schwer gegenüber dem leicht allzu glatt fließenden jambischen Viertakter (AchtSilbenvers), bietet er gerade der deutschen Wortmacherei im Verse ein vortreffliches Gegengewicht. Freilich verfällt er auch gerade im Deutschen wiederum am leichtesten

der ihm anhaftenden Gefahr der Monotonie, da die deutschen zweifilbigen Wörter alle von Haus aus Trochäen sind und der Vers daher leicht in lauter Diäresen auseinanderfällt:

Rückwärts, | rückwärts, | stolzer | Eid.

Die Dichter, die ihn im Epos verwendeten, haben daher zugleich mit Nutzen von dem Vorbild der spanischen epischen Romanzen Gebrauch gemacht und epische Gedichte in spanischen Trochäen in kürzeren liedmäßigen Abschnitten angelegt. Auf der Bühne kann man ihn trefflich unterscheidend beleben, indem man ihn im gewöhnlichen Dialog ungereimt, bei lyrischem und phantastischem Aufschwung aber gereimt verwendet. So meisterhaft Grillparzer in dem tiefinnigen Phantasiespiel „Der Traum ein Leben“. Bei fünfzüßigen Jamben ist es in gewissem Sinne umgekehrt: nämlich daß die Reimlosigkeit den Aufschwung der Phantasie begünstigt, während er gereimt die Neigung zeigt, zum Antitelverse herabzusinken oder sich in selbständigen Strophen zusammenzuschließen. Hervorragende Beispiele für beides bieten Goethes Faust und im allgemeinen Shakespeare, der die Reimverse seiner Jugenddramen (in „Romeo und Julie“ geradezu Sonette!) bei seinen späteren höheren Aufgaben immer mehr und schließlich völlig mit reimlosen vertauschte.

Überhaupt kann man bemerken, daß neben dem mehr vernunftgemäßen Charakter des fünfzüßigen Jambus sich der spanische Trochäus auf der Bühne als vorteilhafte Ergänzung nach der Seite der Phantasie, des Visionären, Zauberischen, Märchenhaften darbietet (so in Ferd. Raimunds Märchendramen). Das liegt vielleicht an den oben berührten Eigenschaften seiner Kürze bei der Behaltlichkeit seines Rhythmus, die den Ausdruck des Andeutenden, Ahnungsreichen begünstigen.

Im Gegensatz dazu bringt die Kombination trochäischer Viertakter zu einer trochäischen Langzeile von acht Füßen (trochäischer Oktonar) durch den überweiten Rahmen für

die gewichtigen Rhythmen leicht den Eindruck der Geschwelligkeit hervor. Denn auf diese Weise und nicht (wie der antike trochäische Tetrameter) durch Zusammenfügung von je 4 trochäischen Doppelfüßen (Metren vgl. S. 87) ist der deutsche achtfüßige Trochäus entstanden. Er wird auch immer nur sehr schwer in streng antikem Stile (als Tetrameter) auftreten können, da das Deutsche nicht über die langen Wörter verfügt, welche in den klassischen Sprachen die Metren binden. Die Alten konnten ihn daher neben seiner schon bei ihnen hervorstechenden, komischen Ausnutzung (Plautus, Terenz) noch bedeutsam an hohen Stellen der Tragödie verwenden, z. B. ich chorischen Zugaben, wie etwa Sophokles am Schlusse des „König Odius“. Ebenso in den urkirchlichen Hymnen. Während aber Opiz im 17. Jh. mit der Einführung dieses damals nach ihm benannten versus Opitianus bei tragischen Vorwürfen (in seiner „Judith“) keinen guten Griff machte, hat im 19. Jahrhundert Platen das antike metrum Epicharmium (nach dem sizilischen Komiker Epicharmus aus Kos um 500 v. Chr.) sehr glücklich zu den komischen Apostrophen seiner Aristophanischen Lustspiele benutzt, für die ihm die chorische Parabase des antiken Dramas das Muster bot:

„Scheint sie auch geschwäßig, laßt sie; denn es ist ein alter Brauch,
Gerne plaudern ja die Basen und die Parabasen auch.“

Leichter Übergang von beschwörendem Ernst (bei dem alsbald die Tetrameter wieder hervortreten) zu beschwingtem Spott macht sie auch heute zur bevorzugten Form politischer Lyrik. (So in „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ 1831 von Anastasius Grün: Graf Auerzperg.)

Flussfüßige Trochäen, bei denen eine Diärese nach dem zweiten Fuße, eine Cäsur im dritten Fuße sich gleich bemerkbar macht, sind der Vers der schönen serbischen Volkslieder, die Goethes ganz besonderen Beifall fanden. (Vgl. seine frühe Übersetzung des Klaggelangs



von der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlakischen.)

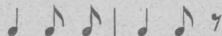
Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?...

§ 66. Daktylische Verse.

Daktylische Verse. Ihre oben berührte heftige Be-
streitung von seiten der nationalen Metriker findet ihren haupt-
sächlichsten Zielpunkt in dem vornehmsten aller antiken
metrischen Schemata, dem Verse Homers, dem Hexameter
oder heroischen Verse. Dies hebeithvolle Maß ($\tau\acute{\omega}\nu\ \delta\upsilon\delta\mu\acute{\omega}\nu\ \delta\ \eta\epsilon\rho\omega\varsigma\ \sigma\epsilon\mu\acute{\nu}\delta\ \kappa\alpha\iota\ \omicron\delta\ \lambda\epsilon\iota\tau\iota\kappa\acute{\omega}\varsigma$ d. h. über die gewöhnliche Rede
erhaben, Aristoteles, Rhetorik 3, 8) in möglichst reiner Gestalt
auch der modernen Dichtung zu gewinnen, ist seit dem Beginn
einer tieferen Beschäftigung mit den Alten das Ziel der Poesie-
freunde aller Länder gewesen. Nur die Deutschen haben es er-
reicht, im Vorzug vor den Romanen, da ihre Sprache in ihrer
strengen Rhythmik wenigstens die für den Vers unerlässlichen
festen taktischen Stützpunkte bot. Vorher mußten freilich auch
hier schon die erörterten metrischen Irrtümer in bezug auf die
Silbenmessung (§ 58) überwunden werden.

Der Hexameter bedarf der festen Stützpunkte vor jedem
andern Versmaß wegen seiner wechselnden Bewegung bei
völliger Einheit seines Grundtaktes. Diese seine wesentliche
Schönheit würde eben bei jedem Verwischen seines Schemas
verloren gehen. Der Hexameter ist, wie schon sein Name besagt,
aus sechs und zwar daktylischen Metren zusammengesetzt.
Er stellt nach unseren obigen Ausführungen das klassische Kom-
promiß der einfachsten ungleichen Taktreihe (3 × 2) in der
gleichen Taktart dar. Einfach in der Mannigfaltigkeit, so ruft
er ähnliche Ordnungen der griechischen Architektur vor
die Anschauung. Der Doppeltakt (2 oder 3) in
der geraden Taktart weist auf sein Erblühen aus ursprüng-

lichster Rhythmit (s. v. § 53). Die Freiheit, den Gleichtakt ganz, als Spondeus (d. i. Weihe-Opfervers von *σπονδή, σπέδω*)  (Zweischlag), oder aufgelöst, als Daktylus  (Dreischlag), zu gebrauchen, zeigt den schon erfolgten Durchbruch aus der archaischen Gebundenheit streng einfacher Urform zu blühendem Leben. Das daktylische Maß, der Moment des Schwunges soll nie ganz im Verse zurücktreten. Daher bleibt ihm der vorletzte Takt, der fünfte Fuß, unter allen Umständen eingeräumt. Um die Bewegung aber wiederum zusammenzuhalten, sie gleichsam nicht über die Ufer treten zu lassen, ist der letzte Fuß als Daktylus katalektisch, also ein Trochäus oder stellvertretender Spondeus. Dies ergibt den wohlbekannten hexametrischen Abschluß



der sich dem Gehör so aufdrängt, daß man ihn in der ersten antiken Rede vermeiden mußte, etwa wie wir einen unfreiwilligen Reim. Über unsere Befugnis, das antike Schema des Daktylus und Spondeus nur rhythmisch, aber nicht metrisch streng nachzubilden, haben wir schon bei Gelegenheit des prosodischen Unterschiedes der Sprachen gehandelt. In bezug auf die besondere Aufgabe sei hier bemerkt, daß es immer noch besser ist, die spondeische Senkung durch eine zu schwache Silbe auszudrücken, also einen kenntlichen Trochäus für einen Gleichtakt passieren zu lassen, als daktylische Senkungen allzu stark zu bepacken. Der Grund dafür ist, daß nach dem oben auseinandergesetzten Prinzip der deutschen Verskunst die rhythmisch unbetonte Silbe keine positive metrische Bedeutung hat, ein wirklicher Spondeus in unserer Nachbildung daher nur illusorisch erscheint. Wohl aber kann sie eine negative Bedeutung durch ihre allzu große Schwere erlangen, indem sie dann, wie auseinandergesetzt, an der Stelle der Kürze dem antiken Schema allzusehr widerspricht. In dem Hexameter:

Und es sagte darauf der gute Vater mit Nachdruck
ist z. B. der vierte Fuß ganz der deutlichste Trochäus im metrischen Sinne. Er vertritt aber ohne allzu großen Widersinn in unserem rhythmischen Schema einen antiken Spondeus.

Dagegen gäben Daktylen wie folgende:

Viel Volk mit Streitart und Rüstung führt mühevoll zum

Kampflatz Held Hector

einen seltsamen Hexameter, obwohl er rhythmisch richtig gebildet ist. Dazu kommt, daß nach Paul Heyse, der selbst in der Überwindung hexametrischer Schwierigkeiten (in seinem Epos „Thella“) Hervorragendes geleistet hat, das viele daktylische Gehäufte dem Tone der deutschen Erzählung zuwider ist¹⁾.

Geradezu dem rhythmischen Prinzip widersprechend, also in unserem Sinne falsch erscheint aber umgekehrt die rhythmisch unbedeutende Silbe im guten Takteil an hervorragend betonter Stelle. Was in dem oben angeführten Hexameter am leichten Anfang des Verses hingehört, nämlich die Betonung des und, wird im nachstehenden zum (geistig beabsichtigten!) Anstoß:

Leidend, getötet und verherrlicht, wieder erhöht hat.

Die einsilbigen Wörter bilden in dieser Hinsicht eine große und schon früh erkannte Verlegenheit wie für die Versbildung überhaupt, so zumal für den deutschen Hexameter.

Die Cäsuren haben in diesem kunstvollen Versmaß bei seiner ansehnlichen Länge eine besondere Wichtigkeit. Sie fallen in die Mitte des Verses, nicht aber in die genaue Mitte nach dem dritten Takte, um ihn wie den Alexandriner platt in zwei genaue Hälften zu zerlegen, sondern um sie herum, etwas vor

¹⁾ Vgl. Platen, Der deutsche Hexameter W. W. 2, 298. F. Heyse, Epistel über den Hexameter, Gedichte 3. Aufl., S. 348.

die Mitte und etwas drüber hinaus: als Penthemimeris (griech. = fünfter Haltheil) in die Mitte des dritten Fußes:

Welcher so | weit ge | irrt, || nach der | heiligen | Troja

Der | störung,

als Hephthemimeris (siebenter Haltheil) in die Mitte des vierten Fußes:

Vieler | Menschen | Städte ge | seh'n, || und | Sitte ge | lernt hat.

Noch näher an die genaue Mitte fällt eine Cäsur, die dadurch, daß sie im dritten daktylischen Fuße gleichsam einen Trochäus abschneidet:



von den Griechen die nach dem dritten Trochäus (τοπιη) κατά τοῦτον τροχάϊον) genannt wurde:

Singe den | Born, o | Göttin, || des | Pelei | aden A | chilleus.

Man achte bei dieser Cäsur aus schon erörterten Gründen darauf, daß nicht im unmittelbar vorausgehenden Fuße sich gleichfalls eine solche trochäische Teilung finde. Also nicht:

Priamos' | Feste zu | tilgen || und | wohl nach | Hause zu | kehren
sondern:

Priamos' | Stadt zu ver | tilgen usw.

Überhaupt ist das Auseinanderfallen der daktylischen Versfüße in lauter durch die Cäsuren abgetrennte Trochäen zu besorgen, wie Horaz sicherlich mit Absicht solche Hexameter durchweg so bildet (Ep. I. 9, 4 und II. 2, 1):

dignum | mente do | moque le | génis ho | nésta Ne | rónis
Flore, | bono cla | roque fi | delis a | mice Ne | ronis.

Geradezu vermieden wurde in der klassischen Verspraxis die trochäische Cäsur im vierten Fuße (post quartum tro-

chaeum), wohl wegen des dem griechischen Ohre monoton erscheinenden Gleichklang (homophon mit dem nicht mehr entfernten Abschluß des Verses). Schiller hat auf die Ausstellung W. von Humboldts¹⁾ seine Hexameter durchweg daraufhin geändert: Also in der Elegie (Spaziergang) W. 116:

¹ Siehe da | ² wimmeln die | ³ Märkte, || der | Kran von | früh
lichem | Leben

statt der ersten Form:

¹ Siehe da | ² wimmeln von | ³ frühlichem | ⁴ Leben || die | Krane,
die | Märkte.

Eine typische Diärese pflegt sich nur dort einzustellen, wo ein Auseinanderfallen des Verses nicht mehr zu befürchten ist, nämlich nach dem vierten Fuße:

Sage hier | von auch | uns ein | weniges, || Tochter Kro | nions.

Wegen seines häufigen Vorkommens in der idyllischen (bukolischen) Hirtendichtung wird dieser Abschnitt auch allgemein bukolische Cäsur genannt.

Dem Hexameter eine Anakrusis vorsetzen, wie dies Ewald von Kleist in seinem Frühlingsidyll versuchte, heißt keine bloße Spielart des Verses schaffen, sondern ihn radikal aus einem daktylischen in einen anapästischen verwandeln, wenngleich dadurch, daß man den ersten Fuß nicht daktylisch gestaltet, der anapästische Einsatz etwas bemäntelt werden kann:

D | dreimal | seliges Volk, das keine Sorgen beschweret,
Kein | Reid ver | suchet, kein Stolz! Dein Leben fließet verborgen.

Man hat aber dann durch ein Opfer an Bewegungsfreiheit immer noch keine Hexameter erzielt. Denn der Charakter des Hexameters ist in der Mannigfaltigkeit seiner Bewegung ein streng geschlossener. Er trägt alle Variationen in sich, und bei jeder, die über sein Schemata hinausgeht, muß man sich darüber klar sein, daß man auch seinen Charakter aufgibt.

¹⁾ Vgl. Briefwechsel mit Humboldt, 2. Aufl. S. 229.

§ 67. Anapästische Verse.

Anapästische Verse sind charakteristisch für die chorischen Abschlüsse im antiken Drama. Daß die Alten gerade bei diesem Anlaß zum anapästischen Verse griffen, läßt namentlich am Schluß der Dramen (so aller erhaltenen Sophokleischen, außer wie schon oben berührt, im König Odisus) ihre klare Kunst, Weisheit wieder recht hervorleuchten. Denn der Tonfall der Anapäste, der ja zu den Taktschläffen hineilt, hat recht etwas zum Abschluß Hindrängendes; auch dann, wenn, wie im daktylischen Takt, die beiden kurzen (leichten) Silben zu einer langen zusammengezogen sind oder, rhythmisch gesprochen, jambischer Takt stellvertretend eintritt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn, wie in den angeführten Mustern, mehrere vollständige anapästische Reihen schließlich auf eine unvollständige (katalektische) hinausgeführt und so gleichsam zum Stoden gebracht werden. Der Typus für diese Anapäste ist der Viertakter:

Wohl viel | mag schön | und im Schö | en der Mensch |

Auspahn |; doch eh | er geschäut, | weis' sagt |

Kein Mensch | die Geschid | e der Zu | kunst.

Platens komische Nachahmung in den bereits angeführten Aristophanischen Lustspielen zieht im Dialog je einen akatalektischen und einen katalektischen anapästischen Viertakter zu einer Langzeile zusammen, um mit den trochäischen Oktonaren der Parabase abzuwechseln. Der energichere, klassisch geweihte Rhythmus erlaubt ihm dann, aus der komischen Atemlosigkeit heraus gelegentlich ernstere Töne anzuschlagen:

Wenn streng der Poet voll feurigen Spotts | der empor sich
schraubenden Dhnmacht

Schwerfälligen Bahn, der platt wie er ist | den begeistertsten
Schwärmer sogar noch

Will spielen, wie einst in die Saiten Pflotts | des Silens Maul-
esel hineingriff :

Wenn streng der Poet ihn strafte, verdient | er den Dank und
die Liebe der Mitwelt.

§ 68. Freie Versformen.

Wir haben nur historisch bekannte und auffallende Vers-
typen geben wollen. Dem Formensinn ist für das Schwin-
gungsmoment, das er jeweilig in der Versreihe verkörpern will,
nichts verboten und alles erlaubt. Er kann vom Eintakter, ja
von bloßen Taktfragmenten in der Reihe bis zu der größten
Ausdehnung gehen, welche die Versreihe in Hinsicht auf Atem
und Übersicht verträgt. Meisterfingerrische Aufzählung solcher
„Töne“ steht der Poetik übel, wie den Dichtern deren gezierte
und gesuchte Anwendung. Musterreichen und dabei stets
treffenden, ungesuchten Formenspiels ist selbst in der Zeit des
damit bloß prunkenden Minnefangs Walthers von der
Vogelweide¹⁾, unter den äußerlichen Versvirtuosen des
17. Jahrhunderts Paul Fleming, in unserer Zeit, nachdem
die Romantik das romanische Versklangspiel wieder angeregt
hat, naiver, als der auch überkünstliche Formschwelger Rückert,
Eduard Mörike mit seiner Kunst, die freie Gleichform des
Volkslieds gleichsam in rhythmischen Momentbildern ausein-
anderzulegen. So in dem bekannten Liede des verlassenen
Mägdeleins (im Maler Nolten) besonders die in ihrer Sinn-
gemäßheit metrisch unausschöpflichen Verse der dritten Strophe:

Plötzlich da kommt es mir,

Treulofer Knabe,

Daß ich die Nacht von dir

und nun mit plötzlichem Wechsel des Rhythmus:

Geträumet habe.

So auch der rhythmische Wechselruf der von Rob. Schu-
mann chorisch komponierten Ballade „Schön Rotraut“²⁾.
Auf die rhythmische Bedeutung der Rehrverse, der soge-

¹⁾ Sammlung Göschen Nr. 23: Walthers von der Vogelweibe. Vgl. den Wechsel der Verszeilen dort z. B. in Nr. 13, 15.

²⁾ E. Eduard Mörikes Gesammelte Schriften, Leipzig 1905, Göschen, Bb. 1 S. 61, 58. Vgl. auch „An eine Volksharfe“ S. 39, „Lied vom Winde“ S. 59.

nannten Refrains, ist hier besonders zu achten. Doch werden diese erst in der Lehre von den Strophen verständlich.

Freiheit im Wechsel des Versakts ist zwischen den ähnlichen Taktgeschlechtern Daktylus und Trochäus, Anapäst und Jambus natürlich, wie schon aus der Behandlung des daktylischen Hexameters und der Anapästie erhellt haben wird. Man kann leicht bei stärkerer Erregung aus dem jambischen Versgang in anapästischen, aus dem trochäischen in daktylischen übergehen. Die Bewegung erscheint dann nur beschleunigt, nicht radikal verändert:

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei —

Und vereinen, was ewig sich flieht.

§ 69. Regelmäßige Versgestaltungen im Taktwechsel.

Unsere rhythmische Verskunst scheint auf diese leichteste Art des Taktwechsels beschränkt, während die antike metrische eine Reihe gangbarer Versstypen auf reicheren Formen gegensätzlichen Taktwechsels begründen konnte. Den Grund dafür muß man wohl in der Ausschließlichkeit suchen, mit der das unbedingte rhythmische Taktieren den einmal eingeschlagenen Gang aufrecht erhält, während der durch das Metrum bedingte Takt (das Standieren) weit geschmeidiger sich jeder Laune des rhythmischen Wechsels anschmiegt. Es charakterisiert das Verhältnis, daß von der reichen Zahl typischer Gestaltungen, welche die griechische Metrenphantasie aus der uner schöpflichen Menge möglicher Kombinationen herausgehoben hat, gerade diejenigen sich unter uns lebendig erhalten, welche sich rhythmisch durch Wechsel im analogen Takt — jambisch-anapästisch, trochäisch-daktylisch — ausdrücken lassen. So ward der antike alcäische Hendekasyllabus (Elfßilbenvers) für uns ein fünfßufiger Jambus mit Anapäst im vierten

Fuße und Cäsur im dritten Fuße (Klopstock, Die beiden Musen):

Ich sah, | o sagt | mir, || sah | ich was jezt | geschieht

Desgleichen bedeutet der sapphische Hendekasyllabus (Sapphicus minor) für uns einen fünfßufigen Trochäus mit Daktylus und Cäsur im dritten Fuße:

Auch wenn | stille | Nacht || mich um | schattend | decket

Doch hat Klopstock gerade in der Ode, welcher dies Beispiel entnommen ist (Furcht der Geliebten 1753), den Daktylus nach der Folge der Verse je im ersten, zweiten oder dritten Fuße angewandt, jene Cäsur aber nicht beachtet, ebensowenig wie Platen in seiner sapphischen Ode Die Pyramide des Cestius¹⁾. Einen vierßufigen katalektischen Trochäus, der seinen daktylischen Wechselakt im zweiten Fuße eintreten läßt, besitzen wir im Glyconeus, einem gleichfalls aus diesem Grunde noch häufigen Verse (Klopstock, Der Lehrling der Griechen):

Fabel | haßte Ge | spielin | nen

Von den sogenannten Logaödischen Versen, die aus daktylischem in trochäischen Gang übergehen, sind für uns als Ergänzungen der obengenannten zu berühmten Strophenformen (der alcäischen und sapphischen) wichtig:

Der doppelt daktylisch trochäische Logaödenvers (Die beiden Musen):

Heiß zu den | krönenden | Zielen | fliegen

Der sogenannte Adonius (d. i. Vers des Adoniskults, vgl. oben als hexametrischer Abschluß), aus Daktylus und Trochäus bestehend (Klopstock, der Frohsinn):

Dürre be | blühet

Dieserigen Metra der Griechen, die sich für uns nicht durch rhythmischen Wechsel im analogen Takt ausdrücken lassen, sind nur aus diesem Grunde in der poetischen Praxis auffallend in den Hinter-

¹⁾ Werke. Stuttgart. 1853. II, 157ff.

grund getreten. Man hat zwar mit den Cretici (Amphibrachys — — und Amphimacer — —) und dem Choriambus (Chorius d. i. Trochaeus und Iambus) — — Verse zu komponieren versucht. Allein diese Versfüße emancipieren sich in unserer Rhythmität zu selbständigen Versen. Im Amphibrachys gestellte kreisförmige Versfüße verfließen gegenüber unserem herrschsüchtigen Starktone zu daktylischen bzw. anapästischen Reihen:

Es war mal | ein Kaiser | der Kaiser | war kurrig
wird leicht zu

Es war | mal ein Kais | er der Kais | er war kur | rig

Der Creticus (Amphimacer) Winterzeit stellt für uns einen unvollständigen (katalektischen) Doppeltrochäus dar, der Choriambus eine Vereinigung von Trochäus und Iambus, z. B. Frühlingsgesang bedeutet einen unvollständigen Doppeldaktylus. Cretici, in einer Zeile fortgeschrieben, wie dies Rückert versucht, aber auch nicht durchgeführt hat:

Weil im Feld | Frühlingstau | perlt am jungen Grase,

Soll ich nicht | Freudenquell | lassen taun vom Glase?

werden Auge und Ohr stets stutzen lassen, zumal das Ganze deutscher Eurhythmie zuliebe doch am Schlusse auf Trochäen hinausläuft. Ungemessener verfuhr z. B. Matthiäson, der Cretici als gereimte Verszeilen verwendet:

Gold'ner Schrein

Deckt den Hain —

Was die Choriamben anlangt, so scheint der relativ häufigste Vers aus ihnen der sogenannte kleinere Asclepiadeus (zwei Choriamben, eingerahmt von einem Trochäus vorn und einem Iambus hinten) nur deshalb sich leichter bei uns eingeführt zu haben, weil er für das deutsche Ohr sich mit dem bald zu besprechenden Pentameter deckt. So verwendet ihn Klopstock

mit dem Glykoneus als zweiten Vers in der dafür schon herbeigezogenen Ode „Der Lehrling der Griechen“:

Wen des | Génies Blick, | als er gebor | ren ward

Der Pentameter nämlich ist ein an zwei Stellen, nach der Hauptcaesur (Penthemimeris) und am Schluß abgebrochener Hexameter. Durch diesen Abbruch je eines Halbfußes an den beiden Stellen erhält er vor und nach der Caesur einen Choriambus und gleicht so bei der deutschen Trochäenfreiheit im Hexameter durchaus einem kleineren Asclepiadeus. Als Vers für sich, in längerer Folge, wäre der Pentameter wegen seiner unablässigen Aufhalte in der Mitte und am Ende gar nicht zu gebrauchen. Aber im Wechsel mit dem Hexameter, dessen beschwingten Gang er nachdenklich unterbricht, im sogenannten Distichon (Doppelreihe) stellt er eines der ältesten (vgl. Horaz in der „Ars poetica“ über den Erfinder: „et adhuc sub iudice lis est“) und häufigsten Versgebilde namentlich für elegische und epigrammatische Vorwürfe dar. Dann bedeutet der Hexameter die Vorbereitung, die Erwartung der Empfindung, des Gedankens, der Pentameter die Entladung und Lösung:

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

Der Pentameter steht vermöge des starken Einschnittes zwischen seinen Hälften auf der Grenze jener Versbildungen, welche die Griechen wegen ihres lockeren oder ganz fehlenden metrischen Zusammenhanges asynartetisch nannten. Bei der schon erörterten leichteren Anschmiegungsfähigkeit des metrischen Systems konnte den Alten die logische Sinnreihe in diesen Fällen das Maß für den Vers abgeben, eine Freiheit, die vielleicht auch dem Begriffe des Logödischen (λόγος λογικός) zugrunde liegt. Bei der selbstherrlichen Natur des rhythmischen Systems ist das für uns nicht mehr möglich. Auch

der Pentameter schon wird für uns mehr durch den Parallelismus mit dem vorausgehenden Hexameter zusammengehalten und würde selbständig, außerhalb des Distichons, für unser Ohr auseinanderfallen.

Ein Vers, wie ihn Horaz (Epoden XI) bildet:

scribere | versicu | los || amo | re per | cussum | gravi
würde für uns rhythmisch nur Sinn haben, wenn wir ihn in die beiden Reihen, aus denen er besteht, die daktylische und die jambische, auseinanderlegen:

Zierliche Verselein

Zu schreiben schwer an Liebe krank —

Andernfalls fehlt ihm die rhythmische Ordnung. Es wird für uns ein „Schleuder- oder Streckvers“, der beliebig im Takte wechselt.

Kapitel 3. Strophen.

§ 70. Dreiteiligkeit der Strophe.

Die letzten Verserscheinungen haben bereits über die Grenze der einzelnen Versreihe hinausgeführt zu metrischen Bildungen, in denen der Vers selbst wieder Bestandteil wird. Man nennt sie Strophen, mit der griechischen Bezeichnung (*στροφή*) ebendesselben Begriffs, den wir bei versus erwähnt haben, nimmehr die Wiederkehr einer bestimmten Ordnung von Versreihen ankündigend. Noch viel enger als der Vers schließt sich der metrische Sinn der Strophe an die Musik. Es ist nämlich der Charakter des Liedes, der Abschluß einer nach verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Tonbewegung, der Melodie, welcher in der Strophe zum Ausdruck gelangt.

Der weit engere Anschluß, aber auch zugleich der unverhältnismäßig niedrigere Stand der Musik im Altertum zeigt sich in der Bedeutung, welche in der antiken Strophe noch die

rein metrischen Verhältnisse für sich in Anspruch nehmen: Verse von ganz unterschiedener, fein abgetönter metrischer Bildung wechseln miteinander ab, von denen oft keiner dem andern gleicht, und die gleichwohl nach einem langen Umschneidung in der zweiten, ganz gleichgebauten Strophe (Antistrophe) auf das peinlichste genau wiederkehren. Derart waren die chorischen Strophen im antiken Drama, die ganz auf musikalische Komposition gestellt waren. Aber auch außerhalb des Rahmens der Bühne wurden sie bei feierlichen Choraufführungen angewendet, so von dem kunstreichsten und kühnsten Strophentkomponisten der Alten, Pindar. Die metrische Kunst ging so weit, daß sie auch bei dieser künstlichen Chorstrophe sich nicht beruhigte, sondern nach ihrer Wiederholung in der Antistrophe ihr in einem neuen strophischen Gebilde, dem Epodos, erst den Abschluß gab. Diese ganze kunstvolle Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos wird nun festgehalten und schlingt sich durch einen ganzen Pindarischen Siegesgesang. Die metrische Feinhörigkeit, die hier bei Sängern und Publikum vorausgesetzt werden muß, ist unsretem nach ganz anderen Richtungen (der Harmonie) ausgebildeten Ohre gar nicht mehr verständlich. Doch ein Abglanz davon belebte noch die poetische Blütezeit des Mittelalters, in der freilich schon der weit größere Reim den Hauptanteil des strophischen Wechsels übernimmt. Im Minne- und in dem davon abhängigen Meistergesang treffen wir den alten dreiteiligen Wechsel von Strophen und Epodos gleichsam verjüngt in der Anlage der Strophe selbst, in Stellen und Abgesang.

§ 71. Gebräuchliche antike Strophen.

Die höchste Blüte des kunstvollen Strophenbaues blieb aber auch im Altertum nur den genannten höheren poetischen Aufgaben vorenthalten. Diejenigen Strophen, welche die Lyra des für sich selbst singenden und sagenden Dichters wählte, sind

zwar metrisch noch immer ohne Vergleich kunstvoller als die unsrigen. Doch folgen sie für gewöhnlich ohne die chorische Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epodos gleichgebaut eine der anderen. Sie sind kürzer, für gewöhnlich sogar nur Zwei- oder Vierzeilen (Disticha und Tetraſticha). Es waren schon damals nicht gerade die schwierigsten unter ihnen, welche die größte Beliebtheit erlangten. Einige besonders glückliche von diesen populären antiken Strophen haben sich, wie wir schon bei den einzelnen Versreihen vorbereitend bemerkten, in unsere rhythmische Versübung hinübergerettet. Als typisch können wir anführen die sapphische Strophe (nach der äolischen Dichterin Sappho, 6. Jh. vor Chr.), die aus drei kleineren sapphischen Versen und dem Adonius besteht (Klopftod, Frohsinn):

Voller Gefühl des Jünglings weil' ich Tage
Auf dem Roß und dem Stahl; ich seh' des Lenzes
Grüne Bäume froh dann und froh des Winters
Dürre beblüht!

Die alcäische Strophe (nach Sapphos Stammes- u. Zeitgenossen Alcäus), aus zwei alcäischen Esfüßlern, einem katalektischen fünf-füßigen Jambus und dem beschriebenen logaödischen Verse bestehend, den männlich anstürmenden Charakter so gut darstellend wie die Strophe Sapphos den weiblichen, ruhig abwallenden (Klopftod, Dem Erlöser):

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! Wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?

Die sogenannte fünfte Asklepiadeenstrophe, aus zwei kleineren Asklepiadeen (von einem alexandrinischen Dichter Asklepiades), dem Glykoneus (nach einem dunklen Dichter Glykon) und vor diesem aus einem um eine Silbe kürzeren Verse (dem Pherekrates, nach dem attischen Komödiendichter Pherekrates) zusammengesetzt (Klopftod, Der Züricher See):

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Daß den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Von den zweireihigen antiken Strophen (Distichen) wollen wir außer dem schon erwähnten *κατ' ἐξοχήν* sogenannten (elegischen) Distichon aus Hexameter und Pentameter nur die dritte asklepiadeische erwähnen. Sie besteht aus dem kleineren Asklepiadeus und dem Glykoneus. Klopftod braucht sie in seiner ersten Ode (1747) „Der Lehrling der Griechen“:

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah —

§ 72. Der Reim als Vorreim und Nach-(End-)Reim. Mittel der Strophenbildung.

Wir haben schon darauf vorbereitet, daß in den neueren Zeiten der Reim fast ausschließlich den strophischen Wechsel befreitet. Die kirchliche Hymnendichtung, welche für uns die sichtbare Brücke von der antiken zur neueren Versübung bildet, kann den Übergang Schritt für Schritt belegen, der von dem Wechsel künstlerischer Metren zu rhythmischer Eintönigkeit und der dadurch bedingten Forderung eines neuen rein musikalischen Formungsmittels führte. Ein solches Mittel hatte die alte rhythmische Dichtung bereits in einer Art des Reims, dem schon gekennzeichneten Stabreim oder der Aliteration. Er ist ein Vorreim, der in jener primitiven Arrhythmik die Reihen strophisch zusammenhalten konnte, aber bei strengerer rhythmischer Ausgestaltung, wie wir sahen, in den Vers (die Langzeile) zurücksank.

Nun stellte sich Ende des ersten Jahrtausends nach Christus, ganz gewiß selbständig, aber durch orientalischen (arabischen) Einfluß zweifellos gefördert, der minder wuchtige, aber klangvollere Endreim ein, um die Verszeilen strophisch zu binden. Er muß nach seiner Stellung am minder tönenden Wortausgang eine ganze Silbe für sich in Anspruch nehmen. Denn im Silbenvokal liegt seine bindende Macht; er kann daher auch als bloßer Vokalreim (Assonanz) auftreten und erscheint so

wie der Stabreim in manchen dadurch gehobenen Redewendungen (Wissen und Willen, kurz und gut). Der gleiche konsonantische Ausgang, so wenig er an sich zur Reimung beiträgt, gehört aber zum Vollreim, der gleichfalls so auftritt (Anall und Fall, schlecht (schlicht) und recht).

Dagegen berührt der gleiche konsonantische Anfang von Vollreimsilben das deutsche Ohr wenigstens, nicht so das romanische, als Lugus (reicher Reim), da er für uns meist nur das gleiche Wort oder eine stereotype Endsilbe (heit, keit, schaft) wiederbringt, wie in

Wissenschaft — Rechenchaft, Eitelkeit — Ehrlichkeit. In der orientalischen Strophenform der Gasele ist diese Art Reim über das gleiche Wort (ja sogar mehrere) hinaus alleiniges Band durch beliebige viel Verse:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her,
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Platen: Motto zu den Gaseleu.

Ein ganz gleicher Reim ist so gut wie gar keiner. Denn er soll eben Verschiedenes wirklich binden, auf den gleichen Endklang Fernes, ja Entgegengesetztes hinausleiten. So hat sich uns ja der Reim schon bei den Figuren angekündigt. Daher die ungesuchte Beliebtheit, in der manche Reime stehen, Herz und Schmerz, Lust und Brust, aber auch der Tieffinn, der sich wie von sich selbst in viele legt: Heute rot — morgen tot.

§ 73. Arten des Reims.

Der Reim, als kennbares Band von Rhythmen, muß insofern an ihrer Natur teilnehmen, als er unter allen Umständen den Ton, die Hebung tragen muß. Der Reim der letzten Silbe in zwei trochäischen Wörtern (haben — geben) oder der beiden letzten Silben in daktylischen Wörtern (reinigen — seligen) gäbe keine Bindung im Sinne des Reims oder höchstens in meistersingerischer Mißbetonung. Der Reim setzt an der

letzten Hebung der rhythmischen Reihe ein; ist sie zugleich die letzte Silbe als männlicher (stumpfer) Reim (Gewalt—Gestalt), oder sie ist die vorletzte als weiblicher (klingender) Reim (leben — geben) oder endlich im vollständigen daktylischen Rhythmus als gleitender Reim (sterblichen — erblichen)

Diese Bezeichnungen der Reimarten sind z. T. wie die des stumpfen, klingenden Reims schon alte Fachausdrücke der Meistersingerschulen aus dem 14. Jh. („Tabulatur“) und nur durch die deutsche Philologie wieder erneuert. Theils sind sie fremden, französischen Ursprungs und auf dem Wege des literarischen Verkehrs eingeführt: wie die anfangs des 17. Jh. durch die Fruchtbbringende Gesellschaft und Opitz in Umlauf gesetzten Ausdrücke „männlicher und weiblicher Reim“. Da den Franzosen der daktylische Reim ganz abgeht (der demgemäß auch im 17. Jh. bei uns verpönt war), so ist der italienische sdrucciolo Dantes der Taufpate des „gleitenden“ Reims geworden. Dies sind die drei rhythmischen Typen des Reims. Ihre mannigfache Verwendung im Versgesänge, als Binnenreim, Parallelreim, Kettenreim, als ganzer Stabreim (wie in der Gasele), als Echo u. dgl., sowie ihre besondere lautliche Ausgestaltung, wie die poetische Situation und die Laune des Dichters sie eingeben mag, gehört keineswegs mehr in die allgemeine poetische Theorie. Noch weniger Spielereien, die man mit Aendteutungen — durch hervorgehobene Wörter, Silben, Buchstaben, zumal die Anfangsbuchstaben der Verse (Arostichen), Rückwärtslesen u. dgl. — „durch die Blume“ in Versen treiben kann! Was rein noch freies Phantasiespiel sein soll und nur als solches anmutig wirkt, kann nur pedantische Verkehrtheit in lächerliche Begriffe packen wollen. Überdies leistet sie dadurch dem nicht erst zu ermunternden leeren Spieltrieb im menschlichen Geiste Vorschub, der darin, wie die Literaturgeschichte lehrt, leicht über jede erlaubte Grenze geht. Ganz das gleiche gilt von der kindlichen Formenspielerlei, die sich der künstlichen Strophenbildung durch das billige Mittel bloßer Reimveränderung bemächtigt hat.

Zumal der Refrain (Rehrreim), dem ganz kunstlosen Volksgefange entlehnt (wo er als stehend wiederkehrender Vers gewisse Grundempfindungen des Liedes gegenwärtig zu

halten hat), gerade dies ganz freie, zwanglose Stimmungsmittel spielt hier als steifer Zeremonienmeister des Strophenganges eine große Rolle (vgl. Sertine, Rondeau u. dgl.). Wir verweisen für alle diese Formen und Unformen, welchen Landesmoden sie nun ihren Ursprung verdanken mögen, auf die jeweiligen Kapitel der Literaturgeschichte, die sich mit ihnen zu beschäftigen hat. Hier wollen wir nur wenige besonders glücklich getroffene Anlagen der Reimstrophe anführen, welche zugleich durch ihre Rolle in der Geschichte der Dichtung ganz unverhältnismäßig über den übrigen Formenkranz hervorrangen.

§ 74. Reimstrophen.

Das Sonett, eine Strophendreiheit im Geiste der antiken chorischen Strophen. Zwei parallel vierzeilige Strophen (quatrains) schließt eine durch neue Reime in sich verschränkte sechszeilige (zweimal dreizeilige, sixain, Terzette) als Epodos ab. Der typische Rhythmus ist der fünf Fußige Jambus. Die Reimverschränkung zeigt, durch Buchstaben ausgedrückt, unter mannigfachen Varianten den Typus:

a b b a
a b b a
c d e—c d e

oder c d c—d e e

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemess'nen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen!

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Goethe.

Durch ihre Ausdehnung vermag diese Strophenform einen poetischen Inhalt vollkommen in sich abzuschließen, wobei ihr logischer Bau (gleichsam Prämissen und Konklusion) zur angemessenen Zusammendrängung eines überfließenden Stoffes förmlich die Anleitung gibt. So ward das Sonett früh (durch Petrarca) zum bevorzugten Träger des poetischen Tagebuchs, eine poetische Reichtformel, der die edelsten Geister aller Völker, auch solche, die sonst poetischer Gestaltung oder lyrischem Erguß ferner standen (Michelangelo Buonarroti, Shakespeare, Wilhelm von Humboldt), ihr tiefstes Fühlen und innerstes Denken anvertrauten.

Freilich hat das Sonett ebenso auch die Verflachung der Mode oft genug erfahren müssen, namentlich in dem modejüchtigen 17. Jh. Der Klingklang seiner Reimbildung blieb dann allein übrig, um ein Kompliment abzurufen, ein Witzchen epigrammatisch herauszuarbeiten. Mit dem freieren Madrigal ward so das „sonnet orgueilleux“ (Boileau) auch der klassische Vertreter fader, präziöser Salon- und Claquepoesie. Die Variationen, die in solcher Verwendung mit ihm vorgenommen werden können mag man der Literaturgeschichte entnehmen.

Die Abschlußstrophen des Sonetts leiten uns unmittelbar auf diejenige Strophenform, die durch Dantes Weltgedicht, *La divina commedia*, schon ihre hervorragende Stellung belegen kann: die Terzine. Denkt man sich den Typus der fünf Fußigen jambischen Dreizeile, wie er in den zwei Terzetten des Sonetts auftritt, durch Reimverschränkung immer weiter fortgesetzt, so erhält man das Bild einer Strophe, die, durch zwei Reime eingerahmt, mit dem Mittelreim über sich hinausstrebt und so förmlich immer neuen Atem schöpft: in ihrem energischen Vorwärtsszuge bei großer Gehaltenheit des Rhythmus so das vorbestimmte Maß für die beschwingte, poetische

Durchführung eines ernsten und kühnen Gedankeninhalts. Den endlichen Abschluß muß dann natürlich eine einzelne Reimzeile abgeben, da mit der zweiten Strophe schon wieder eine neue Reimung anhebt. Dies ist also das Schema:

aba bcb cde ded e...

Die Terzine, durch das große Einleitungsgebidht der gesamten neueren Literatur in Italien früh (13. Jh.) auf die höchste Stufe gehoben, fand trotz immer wieder erneuten Anknüpfens in der Renaissancepoesie des 16. und 17. Jh. in Deutschland lange keine Pflege. Erst das mächtige Einwirken Dantes im Anfange des 19. Jahrhunderts hat sie auch hierzulande populär gemacht. Bekannt ist Chamisso's Vorliebe für diese Form.

Ich saß vor Sonnenaufgang an dem Strande,
Das Sternenkreuz verkündete den Tag,
Sich neigend zu des Horizontes Rande.

Und noch gehüllt in tiefes Dunkel lag
Vor mir der Osten, leuchtend mir entrollte
Zu meinen Füßen sich der Wellenschlag,

Mir war, als ob die Nacht nicht enden wollte. .

(Aus dessen „Salas y Gomez“.)

Die Stanze oder Ottaverime kann ihrer inneren Anlage nach als der Versuch angesehen werden, die Terzine strophisch zum Stillstand und Abschluß zu bringen; womit wir nicht gesagt haben wollen, daß sie sich historisch so gebildet habe, obwohl ihr zeitliches Auftreten nach der Terzine im 14. Jh. auch nicht gerade das Gegenteil beweist. Die Stanze hat sich jedenfalls weit rascher überall Bahn gebrochen (auch in Deutschland im 17. Jh.) und weit mehr Raum verschafft, als die Terzine. Ihre epische Verwendung in den anmutigen und kühnen Rittergedichten, an denen sich die italienische Renaissance für ihre antiken Schulstudien schadlos hielt, machte sie zur moder-

nen Heldenstrophe für alle möglichen Vorwürfe aus dem Feen- und Schäferlande. Schiller wagte sogar Virgils Aeneis in sie einzugießen. Goethes Bevorzugung der Strophe für die tiefstimmigsten Aussprachen seines Innern, wie Byrons dämonisch wichtiges Geplauder in ihr haben sie unserem Zeitalter noch umfassender nahegebracht. Das Reimschema der gleichfalls für gewöhnlich im fünffüßigen Jambus auftretenden Strophe gibt die sechs Verse der beiden Terzinen fest in sich gebunden und fügt als vollständigen Abschluß noch zwei neu mit sich reimende Versreihen an. Dies also ist der Typus:

a b a b a b c c.

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

(Goethe, Zueignung zu den Gedichten.)

Es fällt auf, daß die Stanze im Norden mannigfachen Variationen ausgefetzt gewesen ist, so daß es fast den Anschein gewinnt, als ob das nordische Ohr bei längerer Dauer dem immer gleichen Ansluten der strengen Ottaverime Widerstand entgegensehe. Wieland und Schiller haben sowohl in der Länge der Versreihe als in der Folge der Reimung Abweichungen eintreten lassen, so daß nun die achtreihige dreimal gereimte Strophe als ihr Schema erscheint. Doch kehrt der Stanzentypus in der Reimung immer wieder, so daß er durch die Veränderungen hindurchschimmert. Goethe hat ein großangelegtes Gedicht in strengen Stanzen (Die Geheimnisse) angefangen, doch nicht beendet. Eine ganz freie Art, für die die Stanze nur den Ausgang abgibt, bildete sich in England, wo Spenser im 16. Jh. einer neunzeiligen, mit einem Alexandriner schließenden fünffüßigen Jambenstrophe den dreifach gereimten Stanzentypus zugrunde legte. In unserem Jahrhundert hat Byron diese Stanze Spensers im Childe Harold wieder erneuert.

IV. Gattungen der Dichtkunst.

Literatur.

Joh. Jac. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berlin 1804. Christ. Cron, Vergleich der Redegattungen mit d. Dichtungsarten. Erlangen 1846. F. Brunetière, L'évolution des genres dans l'hist. de la litt. Paris 1892 ff. S. Bone, Über den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte. Raberborn 1852. Claes, F. C. Aurell, Om bal-laden och Romanzen. Uppsala 1864. A. Dinter, Die lyrisch-epische Dichtung in der deutschen Literatur. Realschulprogramm. Leisden 1881. G. Humpferdind, Ab. d. Vortrag ep. u. lyr. Dichtg. Köln 1886. C. du Prel, Psychologie der Lyrik. Lpz. 1888. M. M. Werner, Lyrik und Lyriker (Beiträge zur Ästhetik, hrsg. v. Th. Vipp's und M. M. Werner). Hamb. 1890. S. Chevalier, Zur Poetik der Ballade. Neustadt 1892. Emil Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle 1905.

Lope de Vega, Nueva arte de hazer comedias (Spanisches Theater). Hédelin d' Aubignac, La pratique du théâtre (Grundbuch der französischen akademischen Regeln). 3 Bde. Amst. 1715. F. Corneille, Discours sur la tragédie. 1660. Conte B. Calepio, Paragone della poesia tragica (und Briefwechsel darüber mit Bodmer). 1746. A. Galotti, Le teorie drammatiche nel secolo 18. Cremona 1901. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. 1767. Aug. Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur. 3 Bde. 1809. Zimmermann, Theaterbriefe, hrsg. v. Rütli. 1851. S. Hettner, Das moderne Drama. 1852. F. v. Sickingen, Geschichte des Dramas. 1854. Rob. Zimmermann, Das Tragische und die Tragödie. 1856. Jaf. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandl. des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1858. (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berl. 1880.) S. Th. Röscher, Dramaturgische Abhandlungen. Lpz. 1867. Ernst Ziel, Über die dram. Exposition. Hof. 1869. G. Freytag, Die Technik des Dramas. 3. A. Lpz. 1867. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamb. 1891. Grillparzer, O. Ludwig: Studien; Fr. Hebbel, 3. Theorie d. Kunst (in deren sämtlichen Werken). Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. F. G. Ritter, Theorie des Trauerstücks. Lpz. 1880. Heint. Vulkhaupt, Dramaturgie der Klassiker. 1882 (5. A. 1893). G. Günther, Grundz. d. trag. Kunst. Lpz. 1885. E. Zola, Le naturalisme au théâtre. Par. 1881. Franz Bettingen, Wesen und Entwicklung des fönischen Dramas. Berl. 1891. W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Hof. 1892. Herm. Schreyer, Deutsche Dramaturgie. Lpz. 1894. S. F. Müller, Beitr. z. Verständnis d. trag. Kunst. Wolfenb. 1893. Avonianus, Dramat. Handwerkslehre. Berlin 1895. R. Franz, Aufbau der Handl. in d. klass. Dramen. Wiesl. 1898. K. Borinski, Das Theater. Lpz. 1899. Afr. v. Berger, Drama u. Theater. Lpz. 1900. C. Elfer, Die Elemente d. Poesie u. d. Begriff d. Dramatischen. Warburg 1903. Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft. Lpz. 1904. Georgy, Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. Berl. 1905. F. Volkelt, Ästhetik d. Tragischen. 2. A. Münch. 1906. F. Leo, D. Monolog im Drama. Berl. 1909. S. Schlag, D. Drama. Essen 1909.

Fr. Spielhagen, Epik und Dramatik. Lpz. 1897. Gio. Giorgio Trissino, La poetica. Vicenza 1529. Pierre de Ronfard (1524—85, Haupt der französischen Renais.-Poeten), „La Pléiade“. Préfaces de la Franciade. Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica. Ven. 1587. Le Bossu, Traité de poëme épique. Par. 1693. Voltaire, Essai sur la poésie épique (Genriade). 1726. Deutsch Augsb. 1765. Lessing, Laokoon. 1766. Fr. V. Wolf, Prolegomena ad Homerum. Halis 1795. Wilh. von Humboldt, Über Goethes Hermann und Dorothea. Ästhet. Versuche.

Teil I. Braunschweig 1799. Karl Lachmann, Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not. Berl. 1816. Fr. Zimmermann, Ab. den Begriff des Epos. Darmst. 1848. K. Borinski, Das Epos der Renaissance (in der Vierteljahrschrift für Renaisissance 1885). Rub. Fischer, Zu den Kunstformen des mittelalt. Epos. Wien 1899. Voileau, Dialogue sur les héros de roman (verfaßt 1664). Guet, De l'origine des romans. 1670. Gottfried Heidegger, Mythosopia Romantica. Jürich 1698. John Dunlop, History of the fiction. 2. A. 3 Bde. Edinb. 1816. Übersetzt und vermehrt von Felix Liebrecht Berl. 1851. B. Henje (mit Kurz und Kaffner), Deutscher Novellenkatz (mit Einleitungen). Stuttgart. 1872 ff. E. Zola, Le roman expérimental. Par. 1880. Heim. Mielle, Der deutsche Roman d. 19. Jahrh. Berl. 1898. Dell. Fr. v. Bieder mann, Der Roman als Kunstwerk. Dresden 1870. Friedr. Spielhagen, Beiträge z. Theorie und Technik des Romans. Lpz. 1883. Leo Gregorobius, Die Verwendung historischer Stoffe in der erzählenden Literatur. München 1891. F. Wassermann, Die Kunst d. Erzählg. („Die Literatur“ VIII). Heint. Reiter, Theorie d. Romans u. d. Erzählungskunst. 2. A. Essen 1904. Lessing, Abhandlungen über die Fabel (in d. Fabelbuch, Berl. 1759). Jacob Grimm, Wesen der Tierfabel (1834, Reinhart Fuchs I. Kap.). Webdigen, Das Wesen und die Theorie der Fabel. Lpz. 1893. Noelle, Beitr. zum Studium der Fabel. Kuzhagen 1893. M. Marcobruni, L'Evolution de la fable en France. Mil. 1902. A. Tassinari, Per la storia del poema Georgico. Montepulciano 1902. A. Biese, Pädagogik und Poesie. Lpz. 1900. Contr. Wilh. Kambit, Kunst und Leben in ihrer Wechselwirkung aufeinander. Frauenfeld 1905. Paul Schulz-Bergshof, Schüler und die Kunstseher. Lpz. 1905. Derf., Die Kulturmission un. Dichtung. Lpz. 1909. W. Dierks, Das Problem der künstlerischen Erziehung. Berl. 1905. Wilh. Dittwald, Kunst und Wissenschaft. Lpz. 1905. Lienhard, Wesen u. Würde d. Dichtg. („Dtsche. Wiedergeburt“ II). Jür. 1909.

Kapitel I. Lyrik.

§ 75. Musikalische Beziehung.

In der Strophe erreicht die poetische Form den Punkt der Reife, wo sie das schließende Gefäß für den in sie ausströmenden Inhalt wird. Diese vollständige Deckung der poetischen Abicht mit ihrem engsten Ausdruck scheint nur möglich in jenem ursprünglichen Momente poetischer Aussprache, wobei die Beziehung auf das musikalische Momente in ihr noch als eine notwendige und unmittelbare empfunden wird. Das musikalische Verhältnis hierin belegt schon im allgemeinen der Ausdruck Stimmung (vom „Stimmen“, dem harmonischen Instandsetzen der musikalischen Instrumente); denn man braucht ihn für jeden der poetischen (künstlerischen) Hervorbringung oder dem poetischen Genuße günstigen Seelenzu-

stand. Die Gattung poetischen Schaffens, welche hieran den nächsten Anteil hat, führt den Namen vom Gesangbegleitungsinstrument der Griechen: *Lyrische Dichtung, Lyrik.*

§ 76. Der Dichter selbst als Held des lyrischen Gedichts.

„Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt; das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn, der reichlich lohnet“, bekennet der Goethische „Sänger“. Er hat damit den Kern aller Dichtung bloßgelegt, der in der Lyrik am reinsten, noch völlig unverhüllt vom umschließenden Weltstoff des Epos und Dramas, zutage tritt. Der Dichter selbst ist der Held des lyrischen Gedichts. Sein Lieben und Hassen, seine Lust und Dual, sein Erkennen und Wollen selbst wird Gegenstand der poetischen Anschauung. Sich davon zu befreien, die Stürme seines menschlichen Ichs aus dem reinen inneren Selbst auszuscheiden und so zu bemeistern, darum singt der echte Dichter. Es gibt keine Beziehung und keinen Zustand menschlichen Gefühls, keinen Grad menschlicher Leidenschaft, der in der Lyrik nicht zum Ausdruck gelangen könnte.

§ 77. Einteilung der Lyrik.

Wir haben hiermit schon die Art der Einteilung für die Lyrik angedeutet: dem Grade nach — quantitativ — vom kleinsten Lied, dem Ausdruck jeweiliger Stimmung, bis zur vielumfassenden Ode, die in fessellosem Schwunge frei dahinströmt; dem gegensätzlichen Zustande (der Stimmung) nach — qualitativ gleichsam im Dur und Moll — Satire und Elegie; der Beziehung nach (relativ), in die das Gemüt sein Erkennen und Wollen stellt, nach außen oder nach innen (expansiv oder kontraktiv) weltlich und geistlich. Man wird nach dieser Einteilung die alten Scheidungen der Poetik auf dem lyrischen Gebiete verstehen, ohne sie sich dabei starr und unein-

geschränkt zu eigen zu machen. Hoher Dichtergeist vermag in das kleinste, anspruchslos gestaltete Lied die Stärke des Ausdrucks, die Fülle und Breite der Anschauung zu legen, welche die schulmäßige Klassifizierung der Ode vorbehält. In erregten Gemütern schwankt Hoch- und Niedergang der Stimmung, Lust und Schmerz, Forderung und Nachlaß, Weltangriff und Weltflucht viel zu sehr, als daß sie sich stets in sauber abgetrennten Kapiteln gefondert auszutoben vermöchten. Vollends die Scheidung zwischen geistlichem und weltlichem Gebiete läßt reine Poesie, sobald sie einmal die Fesseln der Kulte von sich abgestreift hat, am ehesten verschwinden. Gott in der Welt, die Welt in Gott suchen und finden zu lehren, ist ja gerade das schöne Vorrecht des Dichters vor dem Priester.

§ 78. Allgemeinheit der lyrischen Dichtung.

Daß der oben abgehandelte Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie in der Lyrik am greifbarsten hervortreten muß, erhellt schon aus der Kürze und Einfachheit der poetischen Form im Liede. Ihrer kann sich jedermann im geeigneten Momente bemächtigen, und sei es auch nur in der primitiven Fassung der Zwei- und Vierzeile (G'stanzeln, Schmadahüpfeln unserer Gebirgsvölker). Das richtige Volkslied muß daher ein Jedermannslied sein, von jedermann, für jedermann gesungen. Höchstens Stand, Beruf, Gewerbe des Sängers darf anklängen, der sich so zum Chorführer seiner besonderen Genossen in der allgemeinen Sangeslust macht (Soldatenlieder, Studentenlieder, „Müllerlieder“, im allgemeinen Handwerkslieder, Bergreihen, d. s. Bergmannslieder). Das Kunstlied vermittelt die Persönlichkeit seines Verfassers, seine Auffassung der Welt, seine speziellen Bezüge in ihr zu seiner Familie, seinen Lieben. Doch ist Simon Dach's „München von Tharau“ volkstümlich geworden, als Typus der „durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not“ erwählten Braut. Hinwiederum haben die Ro-

mantiker gar manches „im Volkston“ gedichtet, was nur innerhalb ihres ganz besondern Kreises verständlich wird. Goethes Kraft, gleichsam aus der Volksseele heraus zu singen, läßt ihn wirkliche Volkslieder geradezu nach- und weiterdichten („Wie kommt's, daß du so traurig bist?“); Eichendorff, Uhland, Heine haben dem Zeitalter seine verbreitetsten Volkslieder gegeben.

§ 79. Stoffwelt des Liedes.

Betrachten wir die Stoffwelt des Liedes. Wir werden nicht feststellen können, daß sie eingeschränkter sei, als die der Poesie überhaupt. Gegenstand des Liedes kann alles sein, auch das rein Historische, welches sich in objektivierter Behandlung das Epos zu eigen macht, oder das Szenisch-Aktuelle, das im Drama, vom Dichter abgelöst, für sich selber wirkt. In der Ballade (italien. wörtl. Tanzlied, jedoch ohne Bezug zu alter Reigenpoesie gerade im Norden eingeführt zur musikalischen Bezeichnung seiner jetzt mit diesem Namen verbundenen episch-dramatischen Volkslieder) finden wir alle diese Momente zusammenwirkend. Entschieden Iyrischer Charakter (sangmäßiger Strophenbau), historischer (sagenhafter, doch auch bloß anekdotenhafter) Vorwurf, dramatische (dialogische) Form. (Zumal bei Goethe: Erlkönig, Fischer, Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, Zauberlehrling, Hochzeitslied, Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen. Streng dialogisch: die Müllerinballaden, welche je den altenglischen, altdeutschen, altfranzösischen, altspanischen Balladencharakter nachbilden sollen.)

Charakteristikum des Liedes wird nun unter allen Umständen hier die Einfachheit sein müssen. Einfachheit des Vorwurfs! Denn er soll in Kürze, in einem zusammenhängenden Sangesvortrag von einem einzelnen erschöpft werden. Daher darf er weder weiterverzweigt noch unübersichtlich sein, wodurch eine Reihe spezieller Stoffe von selbst sich

der Liedbehandlung entziehen werden, welche die Triumphe dramatischer und epischer Kunst bilden. Vergeblich bemühte man sich in der Rousseau-Ossianischen Epoche (nicht zufällig zugleich des selbständigen Aufschwunges der Musik!) bis auf die überflutende Romanlyrik Jean Pauls, dies zu erzwingen. In der Poesie erschöpft sich bei bloßer Häufung ohne die selbständigen technischen Kunstmittel der Musik die Iyrische Stimmung (über die Hilfsmittel des epischen Stiles s. u.). Doch ersetzt das Lied vieles durch die ihm ganz besonders gemäße eigentümliche Art, Umstände, namentlich vorausliegende, anzudeuten, verwickelte Verhältnisse durch Empfindungsdruck subintelligieren (ahnen) zu lassen. Hier wird der Iyriker gelegentlich Lehrer des Epikers, durchaus aber des wirkungsvollen Dramatikers. Was Fr. Th. Wischer das Punktuelle des Iyrischen Gedichts nennt, das völlige Ausschöpfen einer einzigen Situation, erweist sich somit exemplarisch für die gesamte poetische Kunst.

§ 80. Epigramm; Satire, Elegie, Panegyrikus.

Als das konzentrierteste Produkt der Lyrik und der Poesie überhaupt gilt uns das Epigramm („Ist Poesie Raserei, so ist sie in Epigrammen die kürzeste“ Wernicke). Unter dem Titel „Epigramm“ (Auffschrift) faßt die antike Poetik alles zusammen, was in der kurzen knappen Form (gewöhnlich des einfachen Distichon: Hexameter und Pentameter, s. S. 103) sich vereinigt. Da Kürze des Witzes Seele ist, so wird freilich die komische Pointe gerade hier vorzugsweise Bewährung suchen, wie wir es noch heute in den Stichelversen der Bürgerbewohner beobachten können. Komische Wendung zumal mit aggressiver Spitze (der „Stachel“ des Epigrammes, vgl. Goethe und Schillers „Kenien“ nach dem Muster des römischen Epigrammatikers Martial) ist aber keineswegs der ausschließliche, ursprüngliche Charakter des Epigramms als eines kurzen

„Sinngedichts“. Getreu seiner Grundbedeutung als Auf- schrift kann es ebenso ernste und empfehlende Wendungen bringen, als komische und tadelnde. Grab- und Lobschriften auf Denkmalen sind der sinnfällige Ausdruck dieser abweichenden Grundrichtungen des Epigramms. Das Epigramm bildet so den Ausgangspunkt für drei wesentliche Richtungen der Poesie, die auch unmittelbar ins dramatische und epische Gebiet übergreifen können: nämlich die satirische, die elegische und die panegyrische Richtung.

In der Satire (von lat. *satura lanx*, volle Schüssel, jedenfalls unter Einwirkung der Namensform der komischen Wald- und Feldgöttheiten) vereinigt sich gleichsam ein Schwarm von Stachelversen, um einen einzigen Gegenstand von allen Seiten anzufallen (Juvenal). In der Elegie (Erklärung ungewiß: von einem klagenden Refrain *ἔ λέγε εὖ λέγε*?) knüpft sich eine Reihe ernster, nicht gerade immer schwermütiger Betrachtungen an eine einzige, gehaltene Empfindung abschließender Einsicht, notwendiger Resignation. Ihre Form ist das fortgesetzte Distichon des Epigramms (Elegeion). (Schillers „Spaziergang“, Goethes „Euphrosyne“.) Im Panegyrikus (*πανηγυρικὸς λόγος*, Lied der allgemeinen Festversammlung) wird das lobende Wort zur weitausgeführten Lobrede an Große jeder Art, zu allen Zeiten meist an Machthaber, an letztere mehr zu Lebzeiten als nach dem Tode (poetischer Nekrolog). Im Altertum hat Pindar (aus Theben 5. Jahrhundert v. Chr.) diese Dichtungsart zu erhabenen Betrachtungen über höchstes menschliches Bestreben, echtes bürgerliches Verdienst und wahre Herrschertugend verwenden dürfen. Neuere Muster eines klassischen Panegyrikus (in dialogisch=dramatischer Form) ist Schillers „Eulogium der Künste“ (an die Erbprinzeßin von Weimar, Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland).

§ 81. Choralied.

Der gerade Gegensatz zum Epigramm, als der literarischen Festlegung des Einzelspruches, der Gnome, ist das Choralied, die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit. In unserer vielstimmigen, polyphonen Musik (nicht so in der antiken monophonen, einstimmigen) tritt diese Mehrheit in der harmonischen Vielfältigkeit der Stimmen sinnfällig hervor. In der Poesie aber zeigt sich die Mehrheit streng zur Einheit zusammengefaßt. Im Text weichen die Stimmen nicht, höchstens im Zeitpunkt der Einsätze voneinander ab. Im Chor findet sich also eine einheitlich (harmonisch) gestimmte Gesamtheit ebenso streng zusammen, wie sich im Epigramm eine abweichend gestimmte Individualität scharf von der Masse heraushebt und sich ihr gegenüberstellt. Im Chor schießt jene Punktualität der lyrischen Poesie gleichsam in Radien nach allen Seiten aus, teilt sich mit. Der Chor bildet den Umkreis für die lyrische Situation. Daher ist ihm der Refrain (Refrain) so gemäß, in welchem der Chor die Abschlüsse der Solostrophen oder ihren Grundgedanken aufgreift und sich so das Einzelgedicht durch Anteil zu eigen macht. Vgl. Goethe, Kophtisches Lied:

Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Rechenchaft:

Sollst uns nicht nach Weine lechzen,
Gleich das volle Glas heran,
Denn das Achzen und das Krächzen
Hast du heut schon abgetan.

und Ergo hibamus.

Im Choralied können wir daher ebenso den Ausgang für jene Richtungen lyrischer Poesie finden, in denen Massenempfindungen zum Ausdruck gebracht werden, wie im Epigramm für die streng subjektiven. Wo gesellige Vereinigung

heiterer und ernster Natur irgendwie vorausgesetzt wird, zielt das Lied auf chorische Wiedergabe.

§ 82. Hymnus. Geistliches (Kirchen-) Lied.

Namentlich jener Ernst, in dem jede Gesamtheit sich trifft, bei dem persönliche und Ständesbeziehungen schwinden, die religiöse Erhebung, erheischt von Natur den chorischen Ausdruck. Geistlicher Sologesang ist nur am öffentlichen Ort, am besten in der Kirche selbst, als Zwischensatz zwischen Chören angebracht. Über private Andachtsübungen des einzelnen gerade bemittelt Gefanges vergleiche man Kant's schalkhafte Bemerkungen (Kritik der Urteilskraft I § 53 und Anm.). Der katholische Hymnus (griech. Festgesang urspr. des mimischen Chorreigens an die Götter s. § 83), wie der protestantische Choral (lat. abgeleitet von chorus) sind auf Massenbeteiligung angelegt und ohne sie wirkungslos. Denn sie vertreten (zuerst in den östlichen Kirchen) und überliefern (noch heute) größtenteils den biblischen Tempelgesang der Psalmen (griech. Saitenspiel, von ihrer musikalischen Begleitung). Dieser ehrwürdigste Ausdruck des Lyrischen in der Dichtung wirkte auf die abendländischen Völker (zumal das deutsche) und die neue Welt jedenfalls am höchsten. Er vereinigt auf ebenso geheimnisvolle (s. § 18), als natürliche und darum immer wieder einfach nachgedichtete Weise das innerlichste, abgestufte Seelenleben des einzelnen mit dem alle Stimmen sammelnden Gottesrufe der sich in ihm eines fühlenden menschlichen Gesamtheit.

(Gleichjam Kehrreime daraus — s. Psalm 18, 31, 46, 71 u. ö. — Luther's „Ein feste Burg...“, „Aus tiefster Not...“ s. Psalm 4, 5, 17, 88...; Paulus Gerhardt: Befiehl du deine Wege... Ps. 137, 5ff. Gellert-Beethoven: die Himmel erzählen... Ps. 19). Als geistliche Gegengesänge (πρὸσώμνια der griech. Liturgie) zu sehr weltlichen Melodien (der anakreontischen — s. § 64 — Wein-u. Liebes-Skolien [griech. Ableitg. unsicher: Zehlieder]) in Form, wenn auch nicht Art der heutigen Heilarmee auftretend, erzeugten

sie früh (2. Jh. n. Chr. Clemens v. Alexandria, fortlaufend seit dem hl. Ambrosius von Mailand, geb. zu Trient 4. Jh.) eine reiche selbständige (lateinische und volkssprachliche) Dichtung in Europa. Die ersten Geister aller Gebiete, auch Kronenträger (wenn auch nicht immer gleich die höchsten volkstümlichsten, wie Karl der Große, für ihre auffallendsten Schöpfungen) sind in ihr vertreten.

Diese Dichtung knüpft gerade in ihren ältesten Erzeugnissen mit unübertroffener erhabener Einfachheit symbolischen Tieffinn an den gewöhnlichen Lauf des Tages (Morgen und Abend, ihren gemeinsamen Stern — ave maris stella! — im stürmischen Meer des Lebens); wie den festlichen des Jahres (Oster-, Pfingst-, „Advent“- und Weihnachtslieder). Sie erzählt dabei (wie schon der antike Hymnus den Mythos des Gottes) Geburt, Leben, Leiden und Sterben des Herrn; preist das Verdienst seiner Jünger und Blutzengen (Märtyrerhymnii des spanischen Weltflüchtlings am römischen Kaiserhofe Prudentius im 4. Jh.); begleitet den Menschen ohne Unterschied des Standes und der Geburt mahnend tröstend, warnend, weisend von der Wiege zum Grabe. Sie erhebt sich zu den „letzten Dingen“ in Anrufung des reinen Geistes (veni creator spiritus) und Beschwörung seiner Gegenmächte im Spiegel des „jüngsten Gerichts“ (dies irae, dies illa ... z. T. schon liturgisch vorgebildeter Musiktext [Sequenz] — jedenfalls aus Italien! — der Franziskaner, Jacobus de Benedictis? Thomas von Celano? im 13. Jahrh.). Sie schuf und erfüllt die neuere bildende Kunst und von ihrem liturgischen Sammelpunkt aus (Messe, Requiem d. i. Totenmesse) die gänzlich neue Kunst der (viestimmigen, „polyphonen“) Musik. Sie kann selbst durch die „Diesseitigkeit“ des modernen Lebens in Einzelstimmen nicht zum Schweigen gebracht werden; treibt (besonders wieder seit der „Romantik“ Anfang des 19. Jh. n. Chr. in Deutschland Fr. v. Hardenberg, „Novalis“, Clemens Brentano) neue, mitunter wunderliche, heute (seit Byron, Shelley) mit Vorliebe „gnostische“ (griech. Gnosis, die Gotteserkenntnis der Sekten des Archontentums) Blüten schwär-

menden, auch wohl irrenden, suchenden, kämpfend sich wehrenden (Annette v. Droste-Hülshoff, „Das geistliche Jahr“) religiösen Lebens. Sie wird vielleicht um so stärker, darum für die Poesie nicht immer glücklicher (s. S. 28) wiederaufleben, je weiter die Enttäuschungen von den revolutionären Illusionen der Zeit fortschreiten werden.

§ 83. Auseinandertreten des Chores.

Fällt der Chor irgend auseinander, sei es in gegeneinanderstrebende Massen (Halbchöre), oder gar in sich selbst ablösende und selbständig heraustretende Persönlichkeiten, so hört er auf, lyrisch zu sein. Er wird, wie es in der Natur des Vorgangs liegt und die Literaturgeschichte auf jeder ihrer bezüglichen Stufen, im Altertum, Mittelalter und in der Neuzeit, schlagend bestätigt, zum Drama. Immer wieder hat das Drama an chorische Lyrik angeknüpft. Im Altertum, wo dieser Übergang in der Achyleischen Tragödie mit ihrer in der Wucht der Chormassen noch gänzlich eingewurzelten Handlung höchst anschaulich wird, im Mittelalter, wo aus der Teilung und Stimmenabsonderung der Oster- und Weihnachtsschöre (Tropen) die kirchliche (Mysterien-)Bühne hervorgeht, selbst in der Neuzeit, wo die Renaissance so lange an dem musikalisch-dramatischen Chore herumexperimentiert, bis sie unser modernes musikalisches Drama, die Oper, geschaffen hat. Der Chor bildet also, wie man sieht, historisch wie systematisch, die notwendige Vermittlung von der Lyrik zu der zweiten, wie viele (nach Aristoteles) wollen: höchsten jedenfalls im technischen Verstande, vollständigsten Gattung poetischen Schaffens, der dramatischen.

Kapitel 2. Das Drama.

§ 84. Inneres Verhältnis der Lyrik zum Drama.

Wir haben die Entstehung des Dramas damit gekennzeichnet, daß aus dem Chore Persönlichkeiten selbständig her-

austrreten. Schon dies Heraustrreten bedeutet eine Thathandlung, und Handlungen sind es, welche die aus dem lyrischen Untergrunde losgelösten, poetisch selbständig gewordenen Persönlichkeiten im Drama durchführen. Im antiken Drama blieb der Chor neben diesen handelnden Persönlichkeiten, den „Aktoren“, als eine Art von lyrischer Gesamtpersönlichkeit bestehen, welche die Handlung verfolgt, sogar so, daß sie mit den handelnden Personen in Verkehr tritt, ohne jedoch in die Handlung selbst einzugreifen. Ein sprechender Beleg für das innere Verhältnis der Lyrik zum Drama, und seine poetischen Grundrechte (vgl. § 81 u. § 99 S. 142).

Diese leugnet man heute, sucht das Drama abgeändert von der Dichtung zu einem Ding an sich, einer vorgeblichen selbständigen Kunst hinzustellen. Mit seiner künstlerischen Verflachung zur bloßen „Mimik“ fördert man so nur den allgemeinen Theaterwahn, vor dessen schädlichen Folgen (idola theatri) schon Lord Bacon (um 1600) warnt. („Theaterpolitik“ s. u. § 95.)

§ 85. Besonderer Charakter des Dramas.

Ist die Lyrik die Dichtung der Persönlichkeit, so wird das Drama, wie wir sehen, streng vermittelt durch den Chor, zur Dichtung der Persönlichkeiten. Und zwar nicht mehr wie im Chor der Persönlichkeiten miteinander, sondern der Persönlichkeiten gegeneinander. Das Drama bedeutet in der Dichtung die Auseinandersetzung handelnder Persönlichkeiten in einem bestimmten Falle mit ausschließlich auf diesen Fall bezüglichen Voraussetzungen und notwendig daraus folgendem Endergebnis. Eine Folge von Szenen, d. h. dargestellten Lebensvorgängen, gibt noch kein Drama. Das poetische Interesse muß schlechterdings die ganze Szenenfolge unter sich zusammenfassen und auf einen bestimmten Mittelpunkt beziehen, um die dem Drama eigentümlichen poetischen Wirkungen zu erzielen. Dies ist die dem Drama eigentümliche Punktualität des poetischen Schaffens, die Ein-

heit des Interesses, und alles, was man seit des Aristoteles ersten wichtigen Sätzen über diese Frage behauptet und gestritten hat, geht darauf zurück. Ein irriger Schluß daraus sind die durch Lessings Kritik aus dem dramaturgischen Kanon beseitigten drei Einheiten der Franzosen (des Orts, der Zeit und der Handlung), welche äußerliche Forderungen der theatralischen Natürlichkeit (daß ein Vorwurf sich binnen 24 Stunden an demselben Flecke abspiele) an die Stelle der dramatischen Konsequenz setzen.

Das Interesse richtet sich im Drama nicht mehr auf die Persönlichkeit des Dichters, der das Weltbild in sich trägt, sondern es geht auf Persönlichkeiten, die, von ihm losgelöst, das Weltbild „durchführen“, in ihrem Handeln zur Darstellung bringen. Daß hinter diesen Personen der Dichter steht, tritt vollständig zurück. Man soll es vergessen. Man soll ihn, den Dichter vor allen Dingen, seine besondere Geistesanlage, sein besonderes Verhältnis zu Welt und Menschen vollständig vergessen eben über der Welt und den Menschen, die er im Drama sich gestalten läßt. Diese Welt, diese Menschen tragen ihre Bezüge, ihren Charakter in sich. Es ist die höchste Kunst des Dramatikers, diese Welt und ihren Charakter so zum Ausdruck zu bringen, wie er in sich ist. Nicht jeder Mensch, der die Welt ebenso sieht, wie sie dem platten Auge erscheint, sieht die Welt, wie sie ist, wie sie eigentlich in sich ist. Das ist es, was uns so überwältigend an den entscheidenden Stellen großer Dramen überkommt, daß uns dann für Momente die Binde vom Auge fällt und wir uns wie im Kern der Welt fühlen.

In Shakespeares ist diese besondere dramatische Kraft des Poeten so stark wirksam, daß seine Person jetzt nach dreihundert Jahren beinahe so zur Mythe geworden ist, wie dem Altertum bereits der Name seines großen Epikers, des Homer. Ein blinder Bettelpoet, meint man, könne den Glanz des homerischen Epos nicht erfassen haben, ein ungelehrter Schauspieler nicht die Tiefe des Shakespeareschen Dramas.

Das Drama ist also seiner poetischen Idee nach ein Weltbild für sich (ohne poetische Rahmen), und die Personen in ihm handeln unter sich (ohne den Dichter). Das, was dieses Kunstwerk zusammenhält, muß demnach ganz in dasselbe hineinfallen. Strenger, als in jedem anderen poetischen Gebilde, wird hier die künstlerische Anordnung und Auswahl des Stoffes sein müssen.

§ 86. Bühnentechnik.

Hierin begegnet sich der Poet im Dramaturgen mit dem Techniker, der in dem engen Rahmen eines Theaterabends (2—3 Stunden) auf einem beschränkten, vielfach bedingten Lokal (der Bühne) vor einer bunt zusammengewürfelten Menge von sehr verschiedener Bildung und Fassungskraft ein Stück Welt lebendig und greifbar machen soll. Die Forderungen des inneren Baues (der Konstruktion) des Dramas werden verstärkt durch diejenigen seiner äußeren Einrichtung bei der Aufführung (seiner Ökonomie). Zeit und Raum müssen nach Kräften ausgenutzt werden, ohne daß mit der Zeit Dange- weile oder Ermüdung, im Raume Leere oder Verwirrung eintrete. Die Handlung legt sich daher in Hauptstücke (Akte) und diese wieder in einheitliche Auftritte (Szenen) auseinander, in denen immer wieder je ein bestimmter Entscheidungspunkt die Spannung in Atem hält und zugleich nach Möglichkeit alles für das Gesamtbild Notwendige an seinem Teile angebracht wird. Zwischen die Akte trat als Abwechslung bei den Alten der Chor in rein lyrischer Verwendung, bei uns gegenwärtig Ruhepausen, mitunter noch mit Instrumentalmusik ausgefüllt. Der Bühnenraum bestreitet bei erhobenem Vorhang (während der Akte) das Phantasiebild des Zuschauers. Dies fordert die Handlung, er darf daher nicht leer bleiben („scène vide“); es fordert Übereinstimmung, er darf daher nicht willkürlich sein, zumal in unserer Zeit, die

von den ursprünglichen allgemeinen szenischen Andeutungen zu sehr bestimmter, oft unnötiger, überladener Dekoration fortgeschritten ist.

§ 87. Dramatische Komposition.

Das Interesse muß nach Stärke und Umfang zusammengehalten werden: es darf nicht geschwächt, es darf nicht verzettelt werden. Diesem Zwecke dient das entschiedene, durch keine Abschweifungen aufgehaltene Hinaufführen der Handlung auf ihren natürlichen Höhepunkt, auf dem die in ihr zum Ausdruck gelangenden persönlichen Gegensätze voll aufeinander prallen und so den geforderten Abschluß der Handlung in einem auffallenden Ereignis (sei es des Hasses oder der Liebe: Tod oder Versöhnung) notwendig herbeiführen. Man nennt diesen Höhepunkt der Handlung nach Aristoteles Peripetie, d. h. ihren Umschlag ins Widerspiel der Begebenheiten (Aristot. Kap. 11. 1452a 23 ff.: *ή εις τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή*). Man wird nämlich leicht bemerken, daß die Handlung im dramatischen Sinne immer so gebaut ist, daß die im Anfange sich gut anlassende schließlich ihr Widerspiel ins Schlechte erfährt, und umgekehrt anfängliche Trübsal sich am Schlusse glücklich ausgleicht. Gerade dadurch wird der für fremde Schicksale notwendige, gleichsam materielle Anteil (die Spannung) gesichert und diejenigen Handlungen, die in diesem Sinne der Peripetie entbehren (Aristoteles' einfache Handlungen im Gegensatz zu den verwickelten mit Peripetie), werden nicht diesen besonderen dramatischen Eindruck machen (Sophokles' Ödipus in Kolonos).

Die Peripetie ist besonders eindringlich, wenn in ihr die Personen der Handlung ganz sicher auf dem Punkte zu stehen meinen, wo sich ihr Geschick ins Gute beziehungsweise ins Schlimme wenden muß, während der Zuschauer aus den angespannten Fäden das Gegenteil unabwendbar herankommen sieht. So hat Aristoteles schon das Beispiel des Ödipus herangezogen, der den alten

Hirten, den einzigen lebenden Zeugen seiner Aussetzung, kommen läßt, um, wie er hofft, endgültig von der Furcht vor dem Fluche befreit zu werden, aber gerade durch ihn die Gewißheit seiner Herkunft und damit die furchtbare Begründung des Fluches erfährt. Wir können hier also ebenso auffallend die „Braut von Messina“ unseres Schiller anführen, in der die feindlichen Brüder beide die friedliche Begleicherin ihres Geschicks gefunden zu haben wähnen, während der wissende Zuschauer ahnt, daß es die eigene Schwester und die letzte, tödliche Entsefzlerin ihrer Rivalität sein müsse. Hinwiederum findet die ausgestoßene, um den ermordeten Vater und die geschändete Familienehre trauernde Elektra auf dem Höhepunkt der Verzweiflung den Mann, den sie als rächenden, schützenden Bruder erkennt. Ebenso findet bei Goethe der von Furien verfolgte Orest in dem Augenblicke, da er geopfert werden soll, die Schwester Iphigenie als versöhnende Priesterin der ihn heilenden Göttin.

Es ist schon aus diesen Beispielen klar, daß Erkennungen (Aristoteles: *ἀγνώσεις*) in der Peripetie eine große Rolle spielen werden. Und zwar nicht bloß Erkennungen der entscheidenden Personen an sich, sondern der um sie verflochtenen besonderen Bezüge und Verhältnisse, die den Gang des Dramas bestimmen. Die wunderbaren Zusammenhänge und Fügungen des Menschengeschicks, die dem zerstreuten Auge des Weltmenschen im Zeitlaufe verschwimmen und zerflattern, die Poesie packt sie im Drama am festesten zusammen, legt sie am deutlichsten bloß. Freilich handelt es sich nicht immer bloß darum, daß lang Getrennte, Geschiedene, einander Suchende sich finden. Viel bedeutsamer erscheint die rein geistige Erkennung im Drama. Das schlummernde Geheimnis im Leben und Charakter der Personen wird in ihm ganz durch sie selbst offenbar. Der abgedankte Lear muß erkennen, wie es im Innern derer aussieht, denen er alles geopfert; er muß erkennen, wem er unrecht getan hat, wer ihn wahrhaft geliebt und wer nur im argen Schein. Der alte Mohr muß erkennen, welcher von seinen Söhnen der Bösewicht und Verbrecher ist. An der Tat, am Ereignis demaskiert sich gleichsam die Seele des Menschen, wird sein

Inneres offenbar. („Jetzt sehe ich, wie du bist!“ „Du bist erkannt!“ u. dergl.) Selbst in den gewöhnlichen Fluß des Alltagslebens bringt eine ungeheure Tat, ein Ereignis ein dramatisches Moment. Seine Selbstverständlichkeit wird dadurch gleichsam Lügen gestraft. Das kaum Erwartete trifft ein, das Unverhoffte geschieht. Das eben ist dramatisch.

Die Dramatiker sichern sich gern die augenfällige Bewährung, Bestätigung der Erkennung durch Ringe, Briefe, körperliche, sonst verhüllte Kennzeichen, Male, Wundnarben, Dokumente. (Das Kinderkleidchen in Euripides' Ion, Orestes und Elektra, Lessings Nathan.) Doch darf dies äußere Erkennen nur ein letztes Siegel des inneren Erkennens der Sympathie, der gemüthlichen Bezüge sein, nicht umgekehrt diese sich an jene anspinnen. In diesem Sinne gerade eine auf das Trüglische der Erkennungsmerkmale gegründete Peripetie sollte die des unvollendeten Schillerschen „Demetrius“ werden.

§ 88. Exposition und Katastrophe.

An der Peripetie pflegt besonders scharf hervorzutreten, welche Sorgfalt der Dramatiker auf eine geschickte Einführung der vollständigen Vorgeschichte seiner Handlung, die Exposition, zu verwenden hat. Jedes fehlende, aber auch jedes überflüssige, vornehmlich aber jedes schiefe, d. h. ohne geraden Bezug auf das untrennbare Gewerbe der Handlung eingeführte Moment wird im Verlaufe des Dramas fühlbar und demnach die Wirksamkeit, ja die Möglichkeit der Peripetie hemmen. Ein klassisches Beispiel, wie ein Motiv durch seine Emanzipation von der ursprünglichen Handlung diese überwachsen und in ihrer eigentlichen Idee zunichte machen kann, ist das der Freundschaft des Marquis Posca in Schillers „Don Karlos“. Ähnlich Weislings in Goethes „Götz“. Doch hat Schillers dramatische Lebendigkeit es vermocht, die Intention seines Helden so unmerklich und so fortreißend in die seines Freundes hinüberzuführen, daß die Veränderung der Direktive des Dramas kaum an der Peripetie, freilich wohl an dem für

Karlos notwendig nachtheiligen Abschluß des Dramas fühlbar wird. Goethes „Götz“ teilt sich durch die Weislingsche Angelegenheit in zwei gleichmäßige Kronen, von denen freilich die eine so schön der andern als Folie dient, daß das Stück an poetischer Wirksamkeit gewinnt, was es an dramatischer Schlagkraft verliert. Man bezeichnet diese Konzentrierung des dramatischen Fadens um einen bestimmten Mittelpunkt treffend mit dem Bilde von der Schürzung des dramatischen Knotens. Mit der Peripetie beginnt sich dann dieser Knoten zu entwirren, und es tritt das zutage, was als sein notwendiges Ende von Anfang an in ihn gelegt war, die Katastrophe.

§ 89. Tragödie.

Dieses griechische Wort (Katastrophe) hat nun, und zwar vom Drama her, ganz die Bedeutung eines unglücklichen, erschütternden Ausgangs angenommen. Ja, man bezeichnet einen solchen Ausgang geradezu als tragisch, d. h. als den Ausgang einer Tragödie. Das griechische Wort „Tragödie“ würde demnach einfach ein Drama mit unglücklichem Ausgang bedeuten. Dies bedeutete es jedoch den Griechen selber nicht. Die Griechen nannten ein Drama mit glücklichem Ausgang ebensogut Tragödie, ganz einfach darum, weil bei ihnen das Wort noch die außerpoetische Bedeutung einer religiösen Kultushandlung (des Bacchusopfers eines *Βακχος*) besaß, während es für uns sich völlig mit der dramatischen Ausführung deckt. Aus der Bedeutung aber, die das Wort angenommen hat, kann man unschwer entnehmen, daß der tragische Ausgang seiner Idee nach ein unglücklicher sein muß. Etwas von diesem Bewußtsein scheint trotz seiner sonstigen, die allgemeine griechische Anschauung wiedergebenden Theorie die berühmte Definition des Aristoteles von der Tragödie (6. Kap. seiner Poetik) zu erfüllen. Dieselbe läuft

bekanntlich auf die merkwürdige Bestimmung der Aufgabe der Tragödie hinaus, daß sie durch Mitleid und Furcht eine Reinigung von solchen Leidenschaften (*την τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*) bewirke.

§ 90. Katharsis.

Die Aristotelischen Worte von der Katharsis haben die reichste und mannigfachste Auslegung erfahren. Ganze Zeitalter und fast alle bedeutenden Geister haben sich mit dem ihnen zugrunde liegenden Problem auseinandergesetzt. Auch hier ist das Rätsel das ewige Rätsel des Menschen, das den Grund für das Interesse am Tragischen abgibt. Aus allen ihren mitunter stark abweichenden Erklärungen geht zum mindesten das eine hervor, wie eigentümlich, um nicht zu sagen wunderbar den Menschen ihr ästhetisches Wohlgefallen an dem Jammergehick der tragischen Helden erscheint. Der tragische Held leidet, und er leidet unverdient gerade im Sinne der höheren Menschlichkeit. Ein auf ihm lastendes Geschick ruft die Gegenwehr seiner ganzen Natur hervor, und wo der gemeine Mensch durch Ausweichen und Nachgiebigkeit sich hindurchhülf, unterliegt der tragische Held durch die Unbeugsamkeit seines Willens. Das antike (vorchristliche) Drama verschärfte im Geiste rein fatalistischer Weltauffassung dies Verhältnis, indem es auf der einen Seite die despotische Übermacht eines blind waltenden, sich durch Weissagung (Orakel, Träume) ankündigenden Geschicks, auf der anderen die völlige Ohnmacht der sich dagegen vergeblich wehrenden menschlichen Selbstbestimmung zur grausigen Bestätigung brachte. (Sophokles' Oedipus, Schillers Versuch einer Wiedererneuerung dieser Tragik in der „Braut von Messina“, Schicksalsdramen.) Gegenüber der Welsucht der heidnischen Sinnesart wirkte die Tragödie also tatsächlich als religiöses Moment. Denn sie erhielt die Gegenwart eines übermächtigen, transzendentalen

(überweltlichen) Prinzips dem zur Selbstvergötterung (Ate) neigenden Heidentum in drohender Erinnerung (Nemesis). „Es fürchte die Götter — das Menschengeschlecht! — Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen — und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt!“ So lautet das Lied der Parzen (Schicksalschwestern) in Goethes Iphigenie. Der auf das Jenseits gerichtete christliche Geist (Shakespeare) wahr demgegenüber die Bedeutung des sich transzendental selbst bestimmenden menschlichen Willens. In beiden Fällen ist diese Unbeugsamkeit des Willens die vielerörterte tragische Schuld, die in Oedon, Klytämnestra, Lear, Othello auf zügellosem Naturtroß, aber auch in Antigone, Drestes, Kordelia, Desdemona, Hamlet auf natürlich sittlichen Voraussetzungen beruhen kann. Doch darf sie selbst in solchen Charakteren jenen Grundzug der Auflehnung gegen stärkere Mächte nicht einbüßen. Der Heilige, der Märtyrer, der Gekreuzigte auf Golgatha (im „Passionspiel“, der heidnischen Tragödie in kirchlicher Form s. § 93) sind keine tragischen Charaktere. Ihre freiwillige, duldbende Ergebung schließt eben jene aktive Auflehnung aus, die allein tragisch, damit aber auch dramatisch (im Sinne der Handlung!) zu nennen ist. Noch weniger ist es die Leidens- oder gar Krankengeschichte rein passiver Jämmerlinge. Mit Recht warnt die antike Dramaturgie vor „Vollkommenheit“ des tragischen Charakters, sei es im Guten oder im Schlechten.

Shakespeare hat vollendete Güte (Kordelia, Desdemona, Hermione) nur im Gegenpiel als die guten Engel und Opfer seiner tragischen Charaktere (Lear, Othello, Leontes) verwendet; desgleichen vollendete Bosheit (Jago, den Reger Aaron) als ihre (Othellos, Titus') Dämonen; bloße Jämmerlinge nie!

Es ist die Konsequenz des ungemainen Charakters, die schon Aristoteles Poet. Kap. 15 als *δυσάλων* berührt; es ist das Absolute der Menschennatur, welches in der Tragödie seine Triumphe feiert. Auch im Schlechten (Richard III., Macbeth,

Wallenstein)! Aber während das Schlechte, in der Verblendung des egoistischen Strebens befangen, an den Grenzen, die dem Ich gesetzt sind, scheitert, an der Unerforschlichkeit der moralischen Weltordnung sich bricht, überwindet das Gute die Welt, wenn auch in bitteren Leiden und im selbstgewählten Tod (der tragische Wahnsinn und Selbstmord).

So führt die Tragödie das Furchtbare und Mitleid-erregende in höchster Steigerung vor. Aber gerade, indem sie daran das Unzukömmliche, Schwankende, Trügerische des Lebens klarlegt, im Gegensatz zu der unendlichen Aussicht, die das unzerstörbare Triebwerk unseres inneren Wesens uns eröffnet, gerade dadurch erhöht sie uns über das Leiden dieses Lebens, beruhigt uns im Innersten über alle Rätsel des Geschicks. Furcht und Mitleid, die härtesten aller Affekte, das Grauen vor dem allgemeinen Vernichter Tod und das Mitgefühl mit dem Leiden aller sind überwunden dadurch, daß wir in der Tragödie unser selbst gewiß geworden sind. Daher die ganz paradoxe, aber doch von jedem gefühlte Beruhigung, die seelische Befreiung am Schlusse einer wahren Tragödie, an der selbst unser physischer Organismus teilzunehmen scheint (medizinische, physiologische Erklärung der Katharsis: Entladung).

§ 91. Analyse der Schillerschen Maria Stuart.

In Schillers Drama Maria Stuart gibt die Auseinandersetzung des Wächters der in England gefangenen schottischen Königin mit ihrer alten Amme Hanna Kennedy über die grausame und ungerechte Behandlung Marias, zu der diese selbst hinzutritt, eine lebhaft bewegte Exposition. Ihre früheren Beziehungen sowie der gegenwärtige Stand der Dinge treten bei diesem Kampf um die Wahrung ihrer Würde deutlich hervor. Das Auftreten Mortimers, des in Frankreich für die katholische Sache in der Person der Maria gewonnenen Neffen des Kerkermeisters, bringt die Handlung ins Rollen. In ihm erblickt der Maria ein zum Außersten entschlossener Helfer, der mit ihrem mächtigen heimlichen Verehrer, dem Günst-

ling der Königin Elisabeth, Grafen Leicester, in Unterhandlung tritt, zugleich so gewandt und verdachtlos, daß Elisabeth und ihr Staatsminister Burleigh ihn mit einem heimlichen Mordauftrag gegen die Maria betrauen können. Leicester gibt den Ausschlag in dem im Staatsrat der Elisabeth zum Ausdruck kommenden Verlangen, an Maria Gnade walten zu lassen. Ja, er bestimmt sie sogar, den Bitten der Gefangenen um eine Zusammenkunft in ihrem Kerkerhofs zu Fotheringay nachzugeben.

Das sind die beiden ersten Akte. Bis hierher läßt sich Marias Sache sehr gut an. Am Anfang des dritten Aktes sehen wir sie im Vollgenuß der aus Anlaß der Zusammenkunft erlangten Freiheit, sich wieder in der Natur, im Parke, ergehen zu dürfen. Da, auf der Höhe des Stückes, in der berühmten vierten Szene dieses Aktes, erfolgt die Peripetie. Mit grausamer Kälte und unerträglichem Hochmut tritt Elisabeth im Gefühl ihrer Macht der tief gedemüthigten Feindin entgegen. Sie stellt sich erstaunt, erzürnt über dies Zusammenreffen; in unedelm Stolze triumphiert sie über die ihr zu Füßen sinkende Unglückliche, so daß diese, nicht mehr fähig, an sich zu halten, nunmehr die ganze Erbitterung, den ganzen Troß der durch die illegitime Gegnerin um ihre königlichen Rechte gebrachten rechtmäßigen Herrin austoben läßt. Nun ist alles aus. Elisabeth geht in höchster Wut. Ein mißglücktes Attentat auf sie, bei der Rückfahrt vom Schlosse durch einen von Mortimers katholischen Genossen ausgeführt, reizt die Volkswut gegen die papistische Ruhestörerin und gibt Elisabeth die lang vermißte Rechtswaffe gegen sie in die Hand. Die Anschläge Mortimers, des rasenden Verehrers der Maria, mißlingen, da Leicester, um sich selbst vom Verdacht zu reinigen, ihn festnehmen läßt. Mortimer tötet sich selbst. Leicester selbst muß die Katastrophe herbeiführen; der feigherzige, doppelsinnige, „Werber um zwei Königinnen“ muß an der Gellebten selbst die Hinrichtung vollziehen. Und jetzt, Auge im Auge mit diesem Außersten, im Angesicht des Todes erhebt sich Maria zu jener tragischen Höhe, die „nichts mehr auf Erden hat“. Leicester hört ihr Haupt im Nebenraum vom Bloße fallen und sinkt ohnmächtig nieder. Elisabeth, von ihren Getreuesten verlassen, in vergeßlicher Reue über das in Leidenschaft verhängte Todesurteil muß den Verlust des einzigen beklagen, an dem ihr Herz hing, Leicesters.

§ 92. Das Drama mit glücklichem Ausgang.

Ist also der unglückliche Ausgang im Drama etwas seinem eigentümlichen Ernste durchaus Gemäßes, ja von ihm

Gefordertes, so darf man ihn doch nicht zum charakteristischen Merkmal des ernstern Dramas machen, im Gegensatz zu seinem heiteren Pendant, der Komödie. Dies geschieht und geschieht vielfach. Im Mittelalter konnte Dante sein heiligen Ernstes volles Gedicht „Göttliche Komödie“ nennen wegen des glücklichen Ausganges (im letzten Teil, dem Paradiso, vgl. die Widmung an Can grande della Scala). Das Ankämpfen der edlen Natur des Helden gegen die Härte seines Geschicks, das freudige, standhafte Ertragen der Schlechtigkeit und Gemeinheit der Welt kann sittliche Mächte zu seiner Rettung oder Entschädigung heraufbeschwören, die seine tragische Schuld vor unseren Augen in ein überweltliches Verdienst verwandeln. Die Alten gaben dem Ausdruck dadurch, daß sie die Person gewordene sittliche Macht, eine Gottheit, am Schlusse in den Gang der Tragödie eingreifen, die unblässlichen Fäden des Geschicks entwirren, den lastenden Fluch tilgen ließen (Deus ex machina wegen der szenischen Einführung des Gottes auf einer vom Himmel herabschwebenden Maschinerie). Im Christentum hat der unsichtbare Gott seine sichtbar gewordenen Boten, Engel und Heilige, zur Verfügung. Die Genien und gütigen Feen der Märchenwelt hat es gleichfalls nicht ihres poetischen Amtes zu entsagen vermocht. In beiden Fällen wird gerade hier die Beihilfe der Musik mit ihrer das Wunderbare realisierenden Macht dem Drama erwünscht sein. Die Oper ist heute der rechte Boden für solche Vermittler eines glücklichen dramatischen Ausganges (die *dei ex machina* der Glücklichen Opern, der fromme Einsiedler am Schlusse des „Freischütz“, Sarastro in der „Zauberflöte“). Am reinsten poetisch ist es, wenn die sittliche Macht des Helden sich selbst rechtfertigt oder ihm rein menschliche Helfer in Freundschaft und Liebe wachruft. Derartige verkürzte Gebilde hat auch am vollkommensten Shakespeare geschaffen (Wintermärchen, Cymbeline, Sturm). Daß sie auch in der

Oper zu ihrem Rechte gelangen können, zeigt Beethovens „Fidelio“.

§ 93. Das religiöse Schauspiel

der mittelalterlichen Mysterien (aus *ministerium*, Kirchendienst, doch wohl mit Anklang an *mysterium*, s. § 18), reformatorischer Darstellungen aus dem Alten Testament, gegenreformatorischer Märtyrer-, Heiligentriumphe und Weltallegorien (Moralitäten, autos sacramentales), volkeigener Erhebungs- (Wilhelm Tell) und Passionsspiele (Oberammergau) feiert das freiwillige Opfer gottgetreuer Überwinder der Weltmächte, die das Tragische bedingen. Sein dramatisches Interesse entspringt aus dem Widerspiel von Gott und Welt (herausfordernder Unglaube, anfechtendes Böse, richtendes Unrecht). Im Glauben wurzelnd, verpönt es berechnende, eitle Schaufstellung (Lessing, Dramaturgie Stück 1 ff.). Sein künstlerischer Ausgestalter Calderon erhob es zu tief-sinniger Mahnung an wahnhaft-wilden Weltfynn („Das Leben ein Traum“ danach selbständig Grillparzer „Der Traum ein Leben“), unreine Wissensgier („Der wunderthätige Magus“, ein geistlicher „Faust“), religiöse Heldenverehrung („Der standhafte Prinz“: „wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, könnte man sie aus diesem Stücke wieder herstellen“ Goethe an Schiller). Die einer Seite dieses Theaters (Lope de Vega) eignende Verbindung von Religiosität und Grotesk hat ihr deutscher Bögling Grillparzer original nachgebildet („Jüdin von Toledo“, „Weh dem der lügt“).

§ 94. Das bürgerliche Trauerspiel.

Mit der Verflüchtigung der dramatischen Spiele zur täglich gewohnten Zerstreuung und Unterhaltung breiter Volksmassen muß die Tragödie natürlich viel von ihrer spezifischen Würde, ihrer gewissermaßen überweltlichen Haltung in der Behandlung der menschlichen Geschichte einbüßen. Das All-

tägliche mit seinen gewöhnlichen Gestalten und kleinlichen Verwicklungen, mit einer die Neugier oder das Tagesinteresse anlockenden (sensationellen oder aktuellen) Spitze wird hier zum Vorwurf des Dramas. Daß der idealere Boden des Mythos, den das antike Drama immer wieder neuzugestalten liebte, oder der historischen Begebenheit verlassen wird, würde diese dramatische Gattung noch nicht so sehr von der Tragödie scheiden. Als das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel“ im vorigen Jahrhundert unter dem Einfluß der demokratischen Revolutionsbewegung einsetzte, verband man (Diderot und Lessing) damit die höchsten dramatischen Absichten, die unsre Klassiker zum Teil bewährten (Lessings „Miß Sara Sampson“ und „Emilia Galotti“; Goethes „Clavigo“, „Stella“, Schillers „Kabale und Liebe“). Das äußerliche gesellschaftliche Verhältnis, das den mythologischen historischen Helden hebt, macht ihn noch nicht zum tragischen Helden. Was ihn zum tragischen Helden macht, ist sein eigentümliches Verhältnis zur Welt, sein besonderes Schicksal, die überweltliche Freiheit, die er bewahrt. Das hebt ihn über die gemeine Masse, und dazu braucht er weder Prinz noch Heerführer zu sein, ob schon dann das Exponierte seines Standorts das Erschütternde seines Falles (die „Fallhöhe“) an und für sich steigert.

In der großen historischen Tragödie Shakespeares und Schillers vereint sich beides. Ein Raupach, Laube (als Fortsetzer des „Demetrius“), leicht auch E. v. Wildenbruch schwächen und schmelzen den ehernen Gang der Weltgeschichte zu trivialen Leitartikeln und rührsamem Familienauftritten.

§ 95. Das moderne „Drama“.

Das gemeine Gesellschaftsdrama (Intrigen-, Sensations-Rührstück), in dem familiäre Zerwürfisse, ehelicher Bank, häusliches Unglück, Schulden, Krankheit, Vererbung das allgemeine Elend repräsentieren, entfernt sich vielmehr

rein künstlerisch von der poetischen Aufgabe des Dramas, die das absolut persönliche Schicksal zum Gegenstande hat.

Das Vorgeben, die ewigen Grundlagen lebendigen Menschentums in der Poesie (Gewissen, innere Entscheidung, Schuld, Sühne) als „veraltet“ für einen toten „Natur“ (?) Mechanismus beiseitezuschieben, rächt sich hier nur an der poetischen Form selbst durch Unterbindung des dramatischen Nervs. Daher dann, was an die dramatische Form gemahnt, hier geleugnet, bekämpft und schon im Titel (Szenen, Bilder „aus dem Leben“ u. dgl.) beseitigt wird. Ohne persönliche Zurechnungsmöglichkeit kein dramatisches Interesse, wie kein Anteil an menschlichen Schicksalen! Statt des poetischen antiken Fatum (des transzendentalen Inbegriffs unbegrenzter Möglichkeiten) diesen Anteil mit dem leeren Modesurrogat der „Vererbung“ abzuspeisen, vernichtet ihn nur, indem es seine Fragen (nach den ersten Ursachen) abschneidet. Die Hervorkehrung des Verzerrten und Schlechten („Ich behaupte, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre“ Hebbel) hindert die (kaltem, äußerlichem Blicke freilich verschlossene) Durchschauung des Weltbildes und macht es im besten Falle zur exemplarischen Frage. Es scheint ein dürftiger Ersatz für das ertötete Leben (bei Ibsen und seiner Schule), dafür nun die „Spannung am Experiment“ durch Steigerung der äußerlichen Eindrücke (s. § 27ff.) des Vorgangs zu erhöhen: gebrochene Farben (S. 66. Silipien der Charakteristik), Töne (Naturlaute, Apojosiopen s. § 50), ja wohl schließlich gar Gerüche! Oder wie schon Fr. Hebbel den richtenden Kopf, statt des fragenden Herzens zu alarmieren: durch Zerbilder des gegenseitigen „Nichtverstehens“ zwischen solchen geistigen Männern und Weibern wie „Herodes und Mariamme“; solcher sinnlichen Überbelastung wie der widerbiblischen „Judith“, des „Golo“ einer widerheiligen „Genoveva“; solcher unwahren Verwirrung unter

pharisäischem Drucl wie in der widerprotestantischen „Maria Magdalena“ (Klara).

Sozialistische und individualistische, zumal antikirchliche und antichristliche Massenbestrebungen, hier besonders meist Massenausnützigungen (Kommunismus, Anarchismus, Feminismus, Emanzipation des Weibes, Übermenschlich, „Tieres im Menschen“ usw.), gebrauchen wohl, um sich (den wirren, trostlosen Weltzustand!) weiter durchzusetzen, mit Erfolg solche Sensationen. Das innere Lebensverständnis, die wahre Weltverbesserung und damit die Poesie geht dabei leer aus oder bellagt den Ersatz ihrer Forderungen durch überspannte Erotik und verkehrte Menschennatur.

§ 96. Die Komödie.

Zu dieser Aufgabe kehrt dagegen die künstlerische Form des heiteren Dramas, die Komödie (von *κῶμος* fröhliches Gelage oder *κῶμη* Dorf) wiederum zurück. Sie erwählt sich das Bereich des allgemainen Lebens bewußt zu ihrem künstlerischen Gebiet. Aber indem sie sich darüber erhebt, indem sie die tausend Mißstände, Unfälle und Verdrießlichkeiten des Daseins in die Sphäre des Lächerlichen, des dem rein menschlichen Standpunkt gar nicht ernst zu Nehmenden rückt, dadurch wahrt sie sich von vornherein jene transszendentale Freiheit, welche sich die Tragödie, wie wir sahen, gerade durch das Auskosten der vollen Herbigkeit des Menschengeschickes erwirbt. Der tragische Held scheitert durch die Größe seiner Gesinnung an der Kleinlichkeit, Enge und Gebundenheit der Weltverhältnisse. Demgegenüber zeigt aber nun die komische Figur, daß darin die Erbärmlichkeit, Nichtigkeit und Gemeinheit ebensowenig zu ihrem Ziele gelangt. Sie wird gleichermaßen desavouiert, geprellt, bloßgestellt, abgeführt und gibt so wiederum dem wahren Menschheitsgefühl Gelegenheit, sich seiner selbst zu vergewissern, hier in der Form, daß es seiner selbst froh wird. Das eben ist das „Erscheitende“, nach Aristoteles das unschädlich Lächerliche (*γελῶιον ὁ φθαρτικόν*) der Komödie.

Es ist ganz natürlich, daß die Komödie von ihrem Anfange an (in den grotesken politischen Karikaturen des Aristophanes) darauf verfallen mußte, den komischen Figuren, überspannten Narren, eitlen Maulhelden, feigen Brahlhänsen, Windbeuteln, Schuldenmachern, Parasiten, verliebten Greisen, Kuppeln, feilen Weibern uff., wahre Menschen als Gegensätze gegenüberzustellen, die dann im vollen Gefühle der Überlegenheit die Waffen des Wizes, der Schalkheit und Ironie gegen ihre Umgebung anwenden.

So schon der vom Gott Dionysos selber geführte tragische Dichter Aeschylus in den die neuere Tragödienweisheit verspottenden „Fröschen“ des Aristophanes; so das klassische Muster dieser Art, Prinz Heinz in der Falstaffkomödie Shakespeares.

§ 97. Gegensatzfiguren.

Die Gegensatzfiguren, in denen die komische Handlung sich von selbst zu größerem Ernst und vollern Gefühl erhebt, vermögen den unlöslichen Zusammenhang zwischen Tragödie und Komödie auch äußerlich kenntlich zu machen, der den Platonischen Sokrates (im „Gastmahl“) zu der Behauptung veranlaßt, daß ein guter Tragödiendichter auch ein guter Komödiendichter sein müßte. Keiner gibt ihm mehr recht, als der tragischste aller. Shakespeare eignet diese Form, durch Gegensatzfiguren Tragödie und Komödie einander anzunähern, so durchaus, daß er dem Schulverstande von jeher schwer fiel, sie auseinander zu halten, und er lange Zeit an dieser Weise des spät ganz gewürdigten englischen Dramatikers den größten Anstoß nahm. Die Tragödie läßt das Possenspiel dadurch zu, daß ihre Helden zu komischen Gegenatzfiguren werden oder solche neben sich stellen (Hamlet, Mercutio in Romeo). Und die Komödie steigert sich zur Tragödie dadurch, daß sie tragische Gegenatzfiguren in sich aufnimmt.

Stücke wie Shakespeares „Kaufmann von Venedig“, „Maß für Maß“ erzielen, voll auf dem Boden der Komödie stehend, geradezu tragische Effekte. Der größte aller Komödiendichter, Molière, hat in seinem Misanthrope einen sonst komischen Charakter so scharf als tragische Gegenstandsfigur gefaßt, daß ihm zum tragischen Helden nichts weiter fehlt als die Tragödie.

§ 98. Die dramatische Fabel.

Der abgezogene Vorwurf des Dramas (*mūdos*, argumentum, Fabel, Sujet) stellt rein objektiv eine Geschichte, eine Erzählung dar und läßt sich, wie jede tatsächliche Weltbegebenheit, in einen historischen Auszug bringen. Viele Dramen, diejenigen Shakespeares voran, lehnen sich an derartige vorhandene Berichte von Historien und angeblichen Begebenheiten. Ein solcher Berichterstatter nun objektiviert tatsächlich die Begebenheit dadurch, daß er sie als vergangen, als abgeschlossen vorbringt, während der Dramatiker sie als im Entstehen, als werdend vor unsere subjektive Anschauung bringt. Der Berichterstatter wird somit der einzige Vermittler, für uns das Durchgangsmedium für die ganze Begebenheit. Es wird gar nicht fehlen können, daß im Dichter diese Art Vermittlung wiederum eine besondere poetische Form annimmt. Es ist die Form des Epos.

Kapitel 3. Das Epos.

§ 99. Verhältnis des epischen zum dramatischen Dichter.

Im Epos kehrt der Dichter, der im Drama ganz hinter sein Werk zurückgetreten war, wieder gleichsam auf den poetischen Schauplatz zurück. Er selber trägt wieder seine Schöpfung vor, bleibt bei seiner eigenen Stimme, wie der Dyrker. Aber es ist nun nicht mehr seine eigene Angelegenheit, die er vorträgt. Es ist — wie im Drama — eine Handlung fremder Persönlichkeiten, die er aber nun als voll-

ständige Begebenheit zu unserer Kenntnis bringt. Und seltsam! Während der Dramatiker in der gegenwärtigen Ausgestaltung seines Vorwurfs, bei aller Selbstentäußerung im ganzen, sich im einzelnen doch in jede seiner Persönlichkeiten verwandelt, sein Subjekt in sie versetzen muß, steht der Epiker, obwohl ihr einziger Vermittler, ihnen allen abgetrennt, streng objektiv gegenüber. Er berichtet, was er von ihnen gehört und gesehen hat. Er macht vorstellig, wie er sie gehört und gesehen hat. Sie selbst aber sind nicht er. Er leihet ihnen nicht seinen Atem wie im Drama, vergegenwärtigt sie nicht, wie sie gewesen sein können, sondern führt sie uns vor, ihre eigenen Worte und Taten, wie sie gewesen sind.

§ 100. Stellung des epischen Dichters zu seinem Stoff.

Das Drama ist also nach seiner äußeren Erscheinung (als Tatsächlichkeit auf „den Brettern, die die Welt bedeuten“) zwar realistischer, seiner eigentlichen poetischen Bedeutung nach aber idealistischer als das vorgeblich streng aus Vorhandene sich anschließende Epos. Nun ist dies Vorhandensein, die Wirklichkeit der epischen Fakta freilich zunächst nur ein poetisches Vorgeben. Zwar der ritterliche Erzähler des Mittelalters versicherte sein gläubiges Publikum, daß er die Begebenheit in einem Buche so gefunden oder noch besser von einem Gewährsmann, Augenzeugen, so gehört. Aber schon der freier seines poetischen Amtes waltende Heldenfang bezieht sich nur im allgemeinen auf „alte Mären“, und gar der antike, seines poetischen Rechtes bewusste Sänger ruft die Göttin der Einbildungskraft, die Muse, an, daß sie ihn durch bloße Eingebung über die Geschehnisse seines Helden erleuchte. Diese Anrufung der Muse (*invocatio*) ist mit mannigfacher Variation des Bezugs (auf die christliche Gottheit) von der auf die antike Kunst zurückgreifenden Geistesbewegung,

der Renaissance, wieder aufgenommen worden. Außerlich den Verhältnissen der Neuzeit und dem Glauben der Dichter nicht recht entsprechend, wahrte sie im Kerne doch die epische Tradition, das Anrecht des Dichters auf poetische Ausgestaltung seines Stoffes von vornherein.

§ 101. Epische Technik.

Die Ausgestaltung des Stoffes wird begreiflicher Weise schon im rein technischen Verstande wesentlich anders ausfallen müssen als im Drama. Wo der Dramatiker unter allen Umständen, selbst wenn er seine Bühne noch so fern von aller Rücksicht auf das wirkliche Theater in die Luft hineinbaut, immer das feste, szenisch abgegrenzte Bühnenbild vor die Augen führt, hat der epische Dichter den freien, alles verknüpfenden Raum unserer selbsttätigen Phantasie zur Verfügung. Er wird daher ganz anders mit ihm schalten können, ohne Rücksicht auf Szenen, die er miteinander zu verbinden hat, ohne Bedenken, woher er die Personen einzuführen und wohin er sie abtreten zu lassen habe, ohne stete Beziehung seines Vorwurfs auf das abgesteckte Teilchen Raum und Zeit, das ihm die Bühne dafür zur Verfügung stellt. Es ist daher auch meist ein epischer Zug (wie in Shakespeares historischen Stücken, Goethes *Götz und Faust*), der den Dichter dazu antreibt, im Drama die bühnengerechte Form zu sprengen; wobei wir freilich bei Shakespeares kaleidroskopischen Szenenwechsel die völlig kahle, dekorationslose Bühne seiner Zeit zu berücksichtigen haben. Aristoteles fordert zwar vom Drama, daß es auch gelesen oder episch (von einzelnen) vorgetragen seinen Eindruck mache.

Aber mit dieser Forderung, die das dekorative und schauspielerische Effekstück („Spektakelstück“) ablehnt, hat er nicht hilflose Dramenschniede ermuntert, die ohne Gefühl oder Fähigkeit für die Gesetze des Dramas lediglich unaufführbare poetische Zwitter in dramatischer Form (Buch- oder Lesedrama) liefern.

Der epische Dichter darf also weit unbeforgter sich dem poetischen Formungstribe an sich hingeben, weit freier vom geraden Wege der Handlung abschweifen, weit leichter die Folge seiner Bilder, die nun nicht mehr feste Szenen sind, sondern ineinander übergehen, durcheinanderschieben. Keine äußere Fessel bindet ihn. Die Probe auf diese epische Freiheit gibt das Auftreten der Romanze, gleichsam eines aus einem epischen Ganzen herausgesprengten Teilchens (wie der spanische Romanzenzyklus vom *Cid*, den Herder verdeutschte hat). Wie wir in der Ballade den lyrischen Ansatz zum Drama fanden (in unserer experimentierenden Zeit sogar als dramatischen Embryo auf dem Theater), so sehen wir hier in der Romanze das Zurückgehen des Epos in den Kreis des lyrischen Sängers. (Schillers Romanze vom Grafen von Habsburg¹⁾.) Und beides, Ansatz zum Drama, wie Bestand des Epos, enthält die *Idylle* (richtiger: das *Idyll* *ιδύλλιον* Bildchen), die, wie ihr Name besagt, ein ruhendes, daher meist einfaches (ländliches, häusliches) Bild aus der bewegten Folge epischer Begebenheiten herausnimmt und in seinen besonderen (oft dialogisch gehaltenen) Rahmen stellt.

Die drastische, wohl gar dramatische Lebendigkeit dieser doch durchaus episch gebachten Zustandsbildchen (vgl. ob. § 29), wie etwa Theokrits „Syrakusanerinnen am Adonisfest“, tann die wechselseitige Durchdringung der epischen und dramatischen Technik klassisch belegen.

Die neuere, mehr theatralisch ausgestaffierte als dramatisch belebte *Idylle* neigt dagegen (nach lateinischem Muster, Virgil!) zur Lyrik, zumal die Sentimentalität ihres international berühmten deutschen Vertreters Salomon Geßner.

Ein in neuerer Zeit seltenes Muster im Geiste der antiken *Idyllendichtung* (Theokrit) bietet Mörike, dessen wesentliche Sphäre diese Dichtungsart bezeichnet, in seiner „*Idylle vom*

¹⁾ Obwohl ursprünglich als „Ballade“ bezeichnet. Nur „Der Kampf mit dem Drachen“ trägt von Schiller selbst die Bezeichnung „Romanze“.

Bodensee" in 7 Gesängen¹⁾. Hierbei ist gerade im obigen Sinne das eigentümliche Rahmenbild (Martin und die Glockendiebe) zu beachten.

Die eingangs erörterte Theorie von der Entstehung des Volksepos aus Einzelgesängen (romance heißt eigentlich Gesang in der romanischen Volkssprache) stützt sich in Rücksicht auf die Poetik wesentlich auf die Freiheit des Epikers und wäre für das Drama unmöglich. Der epische Dichter schließt auch im Altertum als Vortragender seine Rhapsodie (wörtlich „abgerissenes Stück Gesang“), wann es ihm paßt, und der moderne Leser kann sein Buch aus der Hand legen, wann er mag oder ihn ein Geschäft abbrust, beide, um zur beliebigen Zeit wieder an der Stelle fortzufahren, wo sie aufgehört haben. Äußere, kenntliche Abschnitte, die sich zugleich als Pausen für das Ruhebedürfnis ankündigen, dienen hier weit mehr der bloßen Übersicht, als inneren Gesetzen der Konstruktion, die höchstens in ganz großen Partien ihre dem Drama analoge Entwicklung (Exposition, Peripetie, Katastrophe) durchscheinen läßt.

§ 102. Epischer Stil.

Diese Freiheiten sind dem epischen Dichter aus inneren Gründen seiner Form ebenso notwendig, als dem Dramatiker die Beobachtung seiner strengeren Regeln. Er, der nicht die Lebendigkeit der dramatischen Verkörperung, die Tatsächlichkeit der szenischen Aufführung für sich hat, wird jedes Mittel, jede Möglichkeit, seine Hörer oder Leser an sich zu fesseln, immer neu anzuregen, willkommen heißen. Daher empfiehlt gleich für die Exposition Horaz dem Epiker, sich nicht unständig und peinlich an den zeitlichen Hergang seiner Geschichte zu halten, sondern den Leser gleich mitten in die Begebenheit (in medias res) einzuführen, da die epische Form

leicht das Nachholen jeder für die Erzählung wichtigen Vorbegebenheiten auch später an geeigneter Stelle gestattet. Dagegen halten die äußerlich formstrengen Franzosen auch hier gern und mit erhöhter (schlagfertiger) Endwirkung fest an dem stilistisch-rhetorischen Dispositionsschema („Chrie“) der (genauen) expositio, (dann um so leichter flüssigen) narratio und (dramatischen s. § 88) conclusio.

Es ist die Pflicht des epischen Dichters, die äußeren Umstände seiner Vorgänge lebhaft zu verdeutlichen, die Einzelheiten im Auftreten der Personen immer wieder neu zu berühren, nie zu vergessen, daß einzig er es ist, der alles vor die Phantasie zu bringen hat. Neue Erzähler, wie Boz Dickens, übertreiben drastischer meist komischer Wirkungen halber dies alte epische Grundgesetz, erreichen aber gerade dadurch, vielleicht unbewußt, die leichte Orientierung in ihren vielfach zusammengesetzten, verwickeltesten und langen Geschichten. So wird der „reife junge Mann“ (in „Our mutual friend“), der mit einer gleichdenkenden „reife jungen Dame“ einen für beide gleich enttäuschungsreichen Spekulationshebelung knüpft, unvergeßlich durch die weißen Flecken, die sich als Kennzeichen unterdrückter Wut auf seiner Nase zu bilden pflegen.

Aus dieser Einzigkeit seiner poetischen Vermittlung nimmt der Epiker nun aber auch das Recht, alles gleichsam in seine Sphäre zu ziehen, eine Einheit des Tones über alle Vorgänge, ja auch über die Reden der verschiedenen Persönlichkeiten auszubreiten, die der ausschließlichen Charakterisierung im Drama geradezu entgegengesetzt ist. Ganz besonders eignet diesem epischen Stile die Fähigkeit, auch mitten in den Ausführungen der handelnden Personen ohne unmittelbare Rücksicht auf den Austrag ihrer Angelegenheiten bei den Sachen selbst behaglich zu verweilen, Gleichnisse auszuspinnen, wie wir das in der Lehre von den Tropen schon gesehen haben, Gedanken, Betrachtungen, Schilderungen einzuflechten, in denen der Dichter unter oder hinter seinen Personen durchsichtig wird. Dies eben gibt dem epischen Stile jene eigentümliche Ruhe und Friedsamkeit, die selbst

¹⁾ Ed. Mörikes Gesamm. Schr. Leipzig 1905, Göttingen. Bd. I, S. 323 ff.

schon der Effekt der höchsten poetischen Kunst ist und ihre beruhigenden Wirkungen auf das Gemüt des Hörers schon in der Darstellung vorausnimmt.

§ 103. Gefahren des epischen Stiles.

Nur darf die Schilderungsfreiheit nicht so weit gehen, daß sie zur Bildersucht und Beschreibungswut führt. Dadurch kommt gerade wieder Unruhe und durch das Zuviel und das Unpassende der Beschreibung Unbildlichkeit und Verschwommenheit in die Darstellung. Denn der Dichter kann und soll niemals geradezu mit den bildenden Künsten wetteifern, sondern er kann höchstens durch seine besondere Kunst, die Darstellung der Handlungen und Bewegungen, die ruhende Darstellung des Malers und Bildners der Phantasie ersetzen. Aber auch wieder in seiner besonderen Weise! Nicht alles paßt für den Maler, was der Dichter in rasch vorübergehender Andeutung dem inneren Auge vorführen darf (Häßliches, Verzerrtes u. dgl.), und manches, was beim Maler entzückt, würde in der Beschreibung des Dichters trocken und langweilig wirken. Diesen Irrtümern der „malenden Dichter“ seiner Zeit ist Lessings Laokoon entgegengetreten zu ihrem ersichtlichen Vorteil, wie dies z. B. ausdrücklich Wieland bezeugt.

Es wurde so die besondere Kunst Adalbert Stifters, in seinen Geschichten (mehr der jeweiligen Landschaft, als der in sie gestellten Personen) die Schilderung so völlig in das Gemütsleben zu verweben, daß sie zu dessen allerfeinstem Spiegel wird. Die umfassendsten, längsten lyrischen Wirkungen können so gerade mit Hilfe des epischen Stiles erzielt werden, während die lediglich in ihm gehäufte Dauerlyrik Jean Pauls (s. o. S. 119) seinen Mangel spüren läßt.

§ 104. Nationalepos.

Der Vorwurf des Epos sind eben wie auch beim Drama Handlungen, nur daß getreu dem veränderten Standpunkte des Dichters das Schwergewicht weit mehr auf die Begeben-

heiten gelegt wird, wie sie geschehen, und weniger auf die Persönlichkeiten, wie sie sie machen. Der Held wird daher im Epos mehr von den Begebenheiten getragen, als daß er sich ihnen überordnet wie im Drama. Die Geschichte der Völkern (Verbindungen von Menschen, Stämme und Völker) treten daher im Epos weit mehr in den Gesichtskreis. Sein ältester und bester Vorwurf sind große Völkerschicksale, wie sie sich in den Taten ihrer Helden spiegeln, ein großes geistiges Besitztum für jede Nation¹⁾. Doch muß dies früh und bedeutsam sich einstellen, wie im Homerischen Epos bei den Griechen²⁾ und mindestens ähnlich in den deutschen Nibelungen. Was im natürlich poetischen Jugendzeitalter des Volkes der schaffende Genius versäumt hat, kann später selbst die beste Kunst schwer ersetzen (Virgils Aeneis bei den Römern).

§ 105. Religiöses Epos.

Insofern das Nationalepos das Schicksal seiner Helden und des durch sie vertretenen Volkstums unmittelbar an die göttliche Fürsorge anknüpft, ja zwischen Göttern und göttergleichen, gotteszeugten Wesen dabei gar keine absolute Unterscheidung macht (Achilleus, Helena, Siegfried, Brunhilde), erscheint es bereits seinem Charakter nach als religiöses Epos. Doch hat die Erhebung des Christentums zur Weltreligion und damit die Herübernahme der Bibel als historischen Dokuments seiner Entstehung (Offenbarung!) dahin geführt, alle daran anknüpfenden epischen Bestrebungen unter dem besonderen Begriffe des religiösen Epos zusammenzufassen. Der Sündenfall (Miltons „verlorenes Paradies“), die Taten der Erzväter („Patriarchen“), Richter und Könige, die ja schon in der Bibel selbst den Charakter des nationalen Heldengesanges tragen, vor allem das Leben des Heilands als höchsten

¹⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 32: Die deutsche Heldensage.

²⁾ Vgl. Sammlung Götschen Nr. 16: Griechische Altertumskunde.

göttlichen Helden (Evangelienharmonien, Miltons „wieder-
gewonnenes Paradies“, Klopstocks „Messias“), so unepisch es
als Passion auch hierbei aufgefaßt werden kann; ebenso die
Geschichte der Seinigen, seiner Eltern, vornehmlich der jung-
fräulichen Gottesmutter, der Apostel, Heiligen und Märtyrer,
endlich die symbolische und historische Erscheinung des Christen-
tums als Weltgericht und Weltmacht (Dantes „göttliche
Komödie“, Tassos „befreites Jerusalem“): alles ist unter dem
besonderen Schutze der kirchlichen Autorität zu allen Zeiten im
Überchwang episch behandelt worden. Der Mythos, den wir
oben als konstitutives Prinzip der Poesie faßten, erscheint uns
hier im epischen Ausbau in mündlicher Überlieferung für das
Gebiet des Nationalepos als Sage, für das des religiösen
Epos als Legende. Späte häusliche Absenker von beiden
bilden den Schatz der Kinder- und Hausmärchen (von
den Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm in unüber-
troffener Weise aus dem Munde des Volkes gesammelt und
wiedergegeben). Es verdient im Sinne der Poetik Her-
vorhebung, daß, wo das Märchen wiederum neu zur Form
für selbständige dichterische Gestaltung benutzt wird, diese
seine Grundbeziehung zur Mythenschöpfung, religiösen
Ahnung, ja Prophetie hervorbricht.

Er verheißt Goethes an sich so benanntes und zu nennendes
„Märchen“, durch das man „an nichts und an alles erinnert wer-
den soll“, in seiner bunten Traumstimmung mittels großartiger
mythischer Symbolik das neue Weltregiment im Geiste freien,
jedermann zugänglichen Menschentums (zur Zeit der großen Re-
volution; in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter“)

§ 106. Das Tierepos.

Eine ganz besondere Stellung in der mythischen Welt
des Epos nimmt das Tierepos ein, das schon im Anschluß
an das Homerische in der griechischen Literaturgeschichte auf-
taucht (*Βαταχομωμοζαζία* Krieg der Frösche und Mäuse) und

bei allen Völkern, besonders dem deutschen, Verständnis und
Pflege gefunden hat¹⁾ (Keineke Fuchs, von Goethe er-
neuert). Es ist wohl möglich, daß sich auch im Abendlande,
wie in Ägypten und im Orient, mythische Symbole in den
Vorstellungen von gewissen Gottheiten geweihten Tieren
niederzuschlugen und so ursprüngliche Göttergeschichten unter
tierischer Maske fortspielten. Allein die natürliche Auffassung
einer Erniedrigung des Menschlichen in der Tierwelt ließ
hier sehr bald einen Kontrast zum Mythischen (der Erhöhung
der Menschennatur in Götterbildern) und damit eine Parodie
(griech. Neben- d. i. Zerrgesang) des an die Gottheit geknüpften
Heroischen herausfinden.

Das Tierepos wird also in seiner Idee zu einer Parodie des
Heldenepos. Wie dort das Hohe und Ungemeine der Menschen-
natur, so findet hier das Niedrige und das Gemeine des großen
Weltverkehrs seinen Sittenspiegel, in dem „das Menschengeschlecht
sich in seiner ungeheuerlichen Tierheit ganz natürlich vorträgt“
(Goethe).

§ 107. Komisches Epos.

Wir stehen somit im Tierepos bereits ganz auf dem
Boden eines komischen Epos, das dem heroischen, wie
auf dramatischem Gebiete die Komödie der Tragödie, gegen-
übertritt müßte. Doch scheint der breite Rahmen des Epos,
der unbefangener als die Tragödie sogar bei den Alten
(Thersites in der „Ilias“ und die ganze „Odyssee“) das
Komische selbst oder eine leichte komische Beleuchtung (das
Abenteuer des Odysseus mit Polyphem) zuläßt, ein derartiges
Kompliment nicht so entschieden zu fordern, wie die Komödie
es für die Tragödie bildet. Alles was daher als komisches
Epos oder unter dem Namen der Epopöe dafür auftritt
(Voileaus „Chorpult“, Pops „Lockenraub“ und die an ihn
anschließenden deutschen Versuche: Zachariäs „Renommist“),

¹⁾ Sammlung Götschen Nr. 36.

behält im Gegensatz zur poetischen Naturnotwendigkeit der großen Komödie immer etwas Kleinliches, Gemachtes, Spielerisches. Das Vornehmen, einen möglichst geringfügigen Gegenstand, also den Streit zankfüchtiger Pfaffen um ein Chorpult, den Raub einer Locke, die Kontrahage zwischen einem Altjenaer Burschen und einem Leipziger Corpsstudenten im Tone und mit allen Mitteln des Heldengedichts zu besingen, macht eigentlich mehr die epische Dichtung überhaupt, als ihren Vorwurf in diesem besonderen Falle komisch. Der Begriff des Komischen, auf das Epos angewandt, entäußert daselbe alsbald seines Grundrequisits der poetischen Sprache, die die Komödie in ihrer idealeren Voraussetzung sich wohl noch wahren kann. Das Epos tritt, wo es komisch seiner Idee nach werden will, mit Notwendigkeit zur Prosa über, wird zum Roman.

§ 108. Der Roman.

Der Roman ist die Form, in welcher die Auflösung der Poesie in Prosa überhaupt vor sich geht: er ist noch poetische Form, aber für eine rein prosaische Sache; er ist nicht mehr Ausdruck des poetischen Standpunktes selbst, sondern erörtert, kommentiert ihn höchstens, weist auf ihn hin. Die Hirten-, Zauber- und Abenteuergeschichten des Altertums (Milesische Märchen; Lucians „Wahre Geschichte“, Longos' „Daphnis und Chloe“; Apulejus' „goldener Esel“, worin das holde Märchen von Amor und Psyche) zeigen schon früh den Anfsatz zum Prosaroman. Desgleichen die italienische Novellistik des Mittelalters (Boccaccios „Dekameron“). Was man im Mittelalter Romane nannte (poetische Werke in der romanischen Landessprache im Gegenfsatz zum kirchlichen Latein), hatte noch Fühlung mit dem Epos, wenn es auch selbst bei seinen Klassikern (in Deutschland Hartmann von Aue, Wolf-

ram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg¹⁾) den Schwerpunkt schon völlig in das Außerliche der bloßen Begebenheiten (die „ritterlichen Abenteuer“) verlegt. Doch es wahr mit der poetischen Sprache noch immer den poetischen Helden (den fahrenden Ritter), und — merkwürdig — erst mit dem Verlust des poetischen Gewandes, mit der Zunahme der Prosa in der Romanerzählung beginnt es auch diesen einzubüßen. Die völlige Vernichtung des epischen Helden in seiner nunmehrigen traurigen Gestalt des durch die dürre Romanprosa irrenden vorfündflutlichen „Ritters“ bezeichnet ein satiristisches Werk der Weltliteratur, das erste und zugleich das Meisterwerk des komischen Romans, Cervantes' Don Quijote.

§ 109. Komischer Roman.

Das gibt einen bemerkenswerten Fingerzeig für das Bestimmen der eigentlichen Stellung des Romans in der Poetik. Im komischen Roman hat in der That das heroische Epos sein komisches Pendant gefunden, das ihm auf poetischem Grunde so gegenübersteht, wie die Komödie der Tragödie. Der poetische Held, dessen Taten das Epos trägt, wird in ihm zur komischen Figur, die der unpoetischen Welt, der platten Wirklichkeit Taten aufzwingen will, Taten, die in ihr überflüssig, verkehrt und somit gerade im Verhältnis zu dem auf sie verwendeten Ernste um so lächerlicher erscheinen. Oder auch die Poesie selbst wird in ihm komisch: indem die platte Wirklichkeit in den Schranken ihrer kümmerlich menschlichen, ja dumpf tierischen Existenz sie Lügen strast; sie statt an tragischen Schicksalen sich an den zahllosen Nadelstichen des gemeinen, ja wohl gerade des körperlich-animalischen Lebens abarbeiten läßt.

(Die „Lücke des Objekts“ in dem komischen Roman des „Ner-

¹⁾ Proben in Sammlung Götschen Nr. 22.

vösen" unserer Zeit, Fr. Th. Vischers „Auch Einer“, und in der grausamen Miserenkomik Wilhelm Buschs.)

Hier zeigt sich nun aber im Unterschied von der Komödie die Natur des Epos schon darin vorteilhafter für den komischen Helden, als es hier im Grunde nur die Begebenheiten sind, die ihn zur komischen Figur machen, keineswegs aber sein Charakter, sein verkehrtes Streben. Diese sind vielmehr gut und tüchtig, der Schlechtigkeit der Welt überlegen, nur über sie unbelehrt und gerade nach ihrem inneren Gegensatz zu ihr unbelehrbar. Daher die Meister des komischen Romans (nach dem unsterblichen spanischen Schöpfer der Gattung besonders Engländer, vornehmlich Lorenz Sterne, in Deutschland Jean Paul, Wilh. Raabe) ihre Helden zwar mit jener Ironie behandeln, welche die Erkenntnis ihres lächerlich erscheinenden Mißverhältnisses zur Welt nötig macht, im innersten Grunde aber auf ihrer Seite (ja sozusagen sie selber) sind und ihren Anteil an ihrem Geschick in jenem besonderen Humor entladen, der „die lachende Träne im Wappen führt“. Wir sehen also, daß die Gegensatzfigur der Komödie gerade hier erst auf epischem Gebiete sich recht ausleben kann, zu ihrem poetischen Rechte kommt und so den Kreis der Poesie in seinem Berührungspunkte mit der Prosa gleichsam abschließt. Das Epos drohte im Roman der Prosa zu verfallen. Dadurch aber, daß die Prosa komisch wird, wird sie wieder im Innersten negiert, gerade dadurch wieder zur Poesie. Der komische Roman ist der Botschafter der Poesie mitten im Gebiete der Prosa.

110. Idee des Lebensromans.

Wahre Meisterwerke im Roman überhaupt sind daher durchweg im Zeichen des komischen Romans geschaffen und nur in ihm möglich. Besonders deutlich wird dies an dem klassischen Produkte dieser Gattung, Goethes Wilhelm Meister, der nach dieser Richtung als Kanon dienen kann, da er gar nicht als komischer Roman auf-

tritt und dennoch die beschriebenen inneren Kennzeichen desselben in verblißendem Maße aufweist. Wilhelm Meisters Belehrung über die Unzukümmlichkeiten der Welt, denen er sein reines Streben in den wunderlichsten Formen (als „theatralische Sendung“) anzupassen sucht, endet mit der Entsaugung, d. h. mit der Einsicht von der Notwendigkeit ihrer inneren Überwindung, durchaus nicht mit der Anerkennung ihres wirklichen Treibens. Dies würde in sich zusammenfallen, in allseitiger Empörung und Zerrüttung enden ohne jenes in ihm verachtete reine Streben des unbelehrt und in diesem letzten Grunde erfreulicherweise unbelehrbar Guten und Tüchtigen. Diese höchste Form des Lebensromans spricht also nur trocken und ernsthaft aus, was der komische Roman in das Gewand des Humors und der Ironie kleidet, ohne doch auf dessen Farben in seiner Schilderung gänzlich verzichten zu können. Denn der Ironie und Suchende, zumal nach einem sonst niemandem ringsum angelegenen Ziele, wirkt immer lächerlich, mag er auch am Schlusse wie jener Hirtensohn „statt seines Vaters Eskimoes ein Königreich finden“.

§ 111. Inhalt und Umfang des Lebensromans. Novelle.

Man sieht also, daß der Lebensroman von diesem Standpunkte aus, der in der Prosa die Poesie zur Geltung bringt, sich aller ihrer Vorwürfe in seiner Weise bemächtigen kann und dies in unseren Zeiten der Prosa denn auch im ausgiebigsten Maße tut. Beschränkt er sich hierbei in seiner Breite und Beziehungsmöglichkeit, die sich früher gern in endlosen Bänden erging (Gutzows „Roman des Nebeneinander“ (1): „Der Zauberer von Rom“, „Die Ritter vom Geist“), so wird er zur Novelle. Sie ist „die stilisierte Mitteilung von etwas jüngst Gehörtem, jüngst Erlebtem“, daher Novellen aus alter Zeit gern einem zeitgenössischen Erzähler (Chronisten) in den Mund gelegt werden. Als Keimform des Romans (Anekdote) tritt sie früher auf als dieser, jedoch motivisch so viel reicher und tiefer, poetisch so viel richtiger, von Spekulation und Schablone freier, daß man eher von der Geburt der neueren (Shakespeareschen) Tragödie (s. ob. S. 36f., 133) und Komödie aus dem Geiste der alten Novelle reden darf. Die

Novelle stellt sich eine einzelne Begebenheit, ein isolirtes Lebensverhältnis und dessen Durchführung zu einer in ihm spezifisch vorgebildeten Katastrophe (Paul Heyhes Exemplifizierung auf den „Falken“ in der Novelle des Boccaccio) zum Vorwurf. Hierbei kann sie in der leicht verfließenden Form die Charaktere gewisser und reiner, die Situationen strenger und in sich geschlossener halten, als der uferlose Roman. Die Meisterwerke der Romankunst sind in diesem Betracht Novellen (Cervantes' *novelas exemplares*, Goethes *Werther* und *Wahlverwandtschaften*, H. v. Kleists *Michael Kohlhaas*, die *Novellistik* Gottfr. Kellers, Paul Heyhes u. a.).

Zumal für den Frauenroman ist novellistische Sachlichkeit und Intimität der Probsien poetischer Zugehörigkeit (Marie von Ebner-Eschenbach, *Enrica von Handel-Mazzetti*).

§ 112. Inhalt der Novelle vom Falken.

(Boccaccio, *Decamerone* II. Teil. Fünfter Tag, 9. Novelle:)

Federigo degli Alberighi, ein junger, reicher Florentiner, liebte eine Dame namens Giovanna. Er verschwendet sein Vermögen in Festen und exzentrischen Aufzügen, aber ohne auch nur die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten auf sich zu lenken. Sie, für die er sie gibt, ist die einzige, die nicht bei seinen Festen erscheint, in übermäßiger Wahrung ihrer fräulichen Würde. Federigo richtet sich zugrunde und muß schließlich auf einem letzten Bauerngütchen höchst eingeschränkt leben, als einsamer Jäger, nur von einem vorzüglichen Falken, einem Ausbund von Schönheit und Dressur, begleitet. Da stirbt Giovannas kranker Mann, ihr Söhnchen und an dessen Stelle sie selbst zum Erben seines großen Vermögens einsetzend. Der Zufall fügt es, daß auf einer ihrer benachbarten Besitzungen der Knabe Bekanntschaft und Freundschaft mit Federigo und seinem Falken schließt. Er ist ganz voll von diesem Falken, und als er in eine Krankheit verfällt, weiß er nur noch von diesem Falken zu sprechen und daß er ihn haben müsse, wenn er nicht sterben solle. Das veranlaßt die besorgte Mutter, ihrem einstigen reichen Liebhaber einen Besuch auf seinem Höfchen zu machen. Federigo empfängt sie und ihre Begleiterin in der höchsten Freude. Aber ach! der früher Unsummen für sie vergeudet hat, ohne sie zu sehen, er

kann jetzt, wo sie ihm gegenübersteht, nicht einen Bissen aufwenden, um ihn ihr vorzujagen. Kein Geld, kein Pfand, nichts im Hause vorhanden! Da fällt sein Blick auf seinen feinsten Prachtfalken, und im Nu durchzuckt ihn die Idee, diesen zu schlachten, um ihn seiner Gebieterin aufstücken zu können. Gedacht, getan. Nach dem Mahle bringt Giovanna zögernd ihr Anliegen vor, und Federigo ist nun vernichtet. Tränen entströmen seinen Augen. Er hat sich des Letzten beraubt, was er der Geliebten hätte zuliebe tun können. Giovanna, die zuerst geglaubt, daß der Schmerz, sich von dem Falken trennen zu sollen, ihm die Tränen entlockt, ist von dem Sachverhalt aufs tiefste gerührt. Als das Söhnchen wirklich stirbt und die Brüder in die reiche Witwe dringen, sich wieder zu verheiraten, reicht sie nur dem Manne, der sein Letztes für sie hingegeben hat, ihre Hand. Denn wie sie den Einwürfen der Brüder über seine Bettelarmut entgegenhält: „Ich will lieber einen Mann, der den Reichtum nötig hat, als Reichtum, der einen Mann nötig hat.“ (Nach Plutarch *Ausspruch des Themistokles* [Kap. 18] von den Freiern seiner Tochter!)

§ 113. Poetisch herabziehende Tendenz des Romans.

Ja, der Roman rivalisirt hierbei schon mit den ganz auf prosaischem Boden stehenden Wissenschaften, zumal denen der Menschenkunde im weitesten Sinne, der Geschichte, der Psychologie, der Ästhetik und Kunstwissenschaft, um hier den philosophischeren Standpunkt der Poesie, das *φιλοσοφώτερον* und *καθ' ἴσιν* des Aristoteles (Poet. Kap. 9), das in die inneren Tiefen und wahren Verhältnisse der Stoffe einführt, zur Geltung zu bringen. Wie nämlich er hierbei als historischer Roman, Künstlerroman und namentlich in allerneuester Zeit als Seelen-(krankheits-)gemälde oft den bezüglichen Wissenschaften ins Handwerk pflückt, kann freilich nicht unbemerkt bleiben.

Es liegt im Roman, das kann nicht verschwiegen werden, und erhellt aus seiner ganzen Stellung innerhalb der Poetik, eine herabziehende Tendenz, die, sobald ihr der überlegene Standpunkt des Poeten mangelt, das so eigentümlich auf den prosaischen Grund gebaute Werk noch unter die Prosa hinabzieht. Das rein stoffliche Unterhaltungsbedürfnis der Menge, das sich früher lediglich an

Leben genügt, hat in unseren abstrakten Lebensverhältnissen durch die gütige Vermittlung der Buchdruckkunst hier seine Rechnung gefunden, die nun schon seit drei Jahrhunderten Myriaden von Fabrikanten ganz geschäftsmäßig ausnützen. So wenig dagegen (s. o. § 8) im gesellschaftlichen Sinne zu sagen ist (wenn nicht eben öffentliches Argerniß dabei in irgendwelchem Sinne die Polizei einzuschreiten zwingt, was unter eine ganz andere Rubrik der Betrachtung fällt), so sehr ist es vom poetischen Standpunkt aus zu beklagen, daß dadurch der in dieser Welt allzeit hart bedrängten Poesie in unserer Zeit das Dasein noch mehr verkümmert wird, als gewöhnlich. Die Aufnahmefähigkeit des Publikums leidet unter der übermäßigen Quantität des absolut Unpoetischen und Widerpoetischen, das der Roman in Vertrieb bringt, nicht bloß in rein ökonomischen Bezüge. Auch der Sinn für das Poetische muß geradezu abgestumpft werden, dadurch, daß jahraus, jahrein diese Räder der Phantasie hinuntergeschlungen werden, welche die gemeinen Voraussetzungen und Erfahrungen der Menge, ihre stumpfen Anschauungen von Pflicht und Verdienst, ihre alberne Gier nach äußeren Glücksumständen, ihre grausame Freude am Schrecklichen und Verbrecherischen in der Form bunter Illusionen und spannender Situationen dem Publikum austischen. Dieses unterscheidet sich hier bald nicht mehr nach Rang, Stand und Bildung. Der Roman ist ein nivellierender Faktor in unserer demokratischen Zeit, zumal seitdem die Zeitung den Roman unter ihre ständigen Hilfsgruppen zur Vertreibung der Langweile („unter dem Strich“) eingestellt hat. Wie derselbe Ton der Unterhaltung hier dem Salon und der Gesindestube genügt, so kann es nicht fehlen, daß auch der höherstehende Autor in der Romanproduktion wie von selbst auf ein Niveau geraten kann, das mit dem poetischen so gut wie nichts mehr gemein hat.

§ 114. Die Fabel.

Die Erzählung an sich, das epische argumentum (*μῦθος*, s. o. § 32), wird so im Roman leicht Selbstzweck, will rein durch sich selbst (das Aufregende, Lüsterne, Brächtige oder Scheußliche usw. der Situation), ohne jeden Bezug auf poetische Ideen wirken und gerät so unter die Prosa, soweit diese Mittel des vernünftigen Verkehrs der Geister ist. Dagegen haben wir den Fall, daß das epische Argument durch sich selbst

ohne jede poetische Beziehung doch poetisch wirkt, wenn es im ganzen nach einer Idee angelegt ist, die sich zwar darin nicht ausspricht, aber durch naheliegenden Vergleich von uns erschlossen werden kann. Diesen Fall haben wir in der Fabel. Die Idee in ihr bezieht sich in ihrer Verhüllung durchaus praktisch auf Lebensführung oder mindestens in diesem Sinne auf Lebensauffassung („de te fabula narratur“). Sie enthält eine Lehre (fabula docet), eine Mahnung oder Warnung (daher ihr alter griechischer Name *αἶνος*, so viel als *παράδειγμα*). Der spezifische Vergleichswert der Fabel tritt schon darin hervor, daß sie weitaus das oben angeführte epische Gebiet der menschenähnlichen Tierexistenz (Zierfabel) bevorzugt, aber auch das Unbelebte und rein Abstrakte, alle Reiche der Natur (Blumen, Bäume, Steine usw.) wie des Gedankens (Personifikation aller Art) in ihren Dienst stellt und so zur ausgeführten Allegorie wird. Daß sie vergleichsweise aufzufassen sei, sagt eigentlich der Name der Parabel, die zwar auch ohne diese allegorischen Requisiten eine Geschichte durchführen kann, doch so, daß man ihrer poetischen Bescheidenheit und Deutungssicherheit alsbald ihr lediglich umschreibendes (parabolisches) Verhältnis zu der in ihr enthaltenen Lehre anmerkt. Derartig sind die biblischen Parabeln (kluge und törichte Jungfrauen, der verlorene Sohn usw.), und ihnen hat mit Ausnützung des heidnischen Mythos für diesen Zweck Herder seine Paramythien zur Seite gestellt. In der Fabel hört die Poesie bewußt auf, Selbstzweck zu sein. Sie spricht ihre Anschauung von der Welt nicht mehr für sich selbst aus, sondern mit direktem Bezug auf die abstrakte philosophische Wahrheit. Sie fügt denn auch diese Wahrheit als Lehre (meist moralischer Art: die „Moral der Fabel“) mit gutem Recht am Schlusse an. Sie vergibt sich dadurch nichts. Die Poesie hat aus ihrem eignen Schatze (der Vergleichung) der strengen Lehre etwas geborgt. „Die

Wahrheit braucht die Anmut der Fabel", sagt Lessing, der in diesen Anlehen bei der Poesie zum Vorteil der Wahrheit unerschöpflich war. Aber der Schwerpunkt ist dadurch in der Fabel bereits aus dem Bereiche der reinen Poesie gerückt. Er fällt in die Lehre; und Lehrdichtung, an die Fabel anknüpfend, ist jedes äußerlich dichterische Erzeugnis, von dem sich dies sagen läßt.

§ 115. Die Lehrdichtung.

Es ist lange Zeit hindurch ein folgenschwerer Irrtum der Poetik gewesen, diese Grundwahrheit nicht erkannt zu haben und, durch den pädagogischen Wert der Fabel und ihre Verbreitung bei allen Völkern (der orientalische Volkman, der griechische *Asop* usw.) verführt, in ihr den Kern aller Poesie zu erblicken (so auch die sonst um die Berichtigung und Aufhellung der poetischen Theorie sehr verdienten Schweizer Bodmer und Breitinger). Aus diesem Grundirrtum folgte die für die Stellung und die Ausübung der poetischen Kunst verderbliche Ansicht, daß die Poesie erlernbar sei und behufs einer geschickten „Anwendung der Wahrheit“ erlernt werden müsse. Dies schadete dem Selbstrecht der Poesie und der sehr besonderen geistigen Stellung des Dichters als Künstlers. Es führte zu der seltsamen Meinung, in der vorgeblich festen poetischen Form der Didaktik und mit der Autorität philosophisch begeisterter Alten (*Lukrez*, *de rerum natura*) alles mögliche aus allen möglichen Lehrfächern bis zur Kuhpockenimpfung poetisch zu behandeln. Die Poesie ist nicht die Sprache des Kompendiums, und in diesem Verstande gibt es keine Lehrdichtung für die Poetik. Wohl aber ist die Wahrheit und ihr Diener, der Gedanke, für den Poeten da. In diesem Sinne sind Ausdrücke wie „Gedankendichtung“ (besonders in der Form der „Gedankenlyrik“) ein für den Dichter keineswegs schmeichelhafter Ansinn, da sie es so

darstellen, als ob Denken und Dichten Gegensätze und ein Dichten mit Gedanken nur ein zufälliger Umstand sei (doch vgl. § 49 Sentenz!).

§ 116. Dichter und Denker.

Nein, der Dichter denkt, wenn er einer ist. Er „denkt den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal“ wie der wissenschaftliche Denker. Nur denkt er ihn nicht abstrakt, methodisch und im historischen Verbande der gelehrten Tradition, sondern konkret, organisch und in seinem besonderen Sinne. Diesen seinen besonderen Sinn, den auch der originale Denker in die Wissenschaft hineinlegt, nur daß er ihn darin systematisch zum Ausdruck bringt, gibt ihm das tiefe Gefühl für die Einheit und Idealität des Weltzusammenhanges, jenes besondere Organ, aus dem nach jenem *Franzosen* auch die „großen Gedanken kommen“: das Herz. Ein erhabenes Muster für die poetische Bewältigung selbst der abstraktesten Probleme des Denkens gibt gerade in diesem Bezuge die philosophische Dichtung eines deutschen Dichters, unseres Schiller.

Eigenste Bekenntnisse seines schmerzlichen Ringens um den Dichterberuf sind „Die Künstler“, „*Pegasus im Joch*“, „Die Nacht des Gefanges“ im Gegensatz zum „verschleierte[n] Bild von Sais“ der Wissenschaft. Er bekennt seine „Resignation“, das Scheitern der „Ideale“ an der harten Wirklichkeit, die ewige Unvereinbarkeit von „Ideal und Leben“, aber auch seinen Glauben an den segensreichen Trost der Freundschaft und Arbeit, wie an die „Würde der Frauen“ gegenüber dem feindlichen Streben des Mannes. Es ist vor allem eine echt Schiller'sche Idee, in den Gedanken und Reden des Meisters beim Glockenguß den harmonischen Ausgleich von Natur und Freiheit in der modernen bürgerlichen Welt dem Sinne des Volkes nahezubringen, an dem ewig gleichförmigen Feierklang der Glocke, wie über einem poetischen Grundbaß, das ganze bunte Spiel des Lebens, den unendlich mannigfaltigen Tanz der Welt aufziehen zu lassen.

§ 117. Zweck der Poesie.

Die Frage nach ihm ist so alt wie die Poesie. Die reine poetische Welt steht, gerade weil sie das Wesen, die Wahrheit und Natur der wirklichen offenbart, in zu starkem Gegensatz zu dieser (die jene Eigenschaften nur zu oft nach außen verdeckt und unter Hohlheit, Lüge und Unnatur begräbt!), als daß sie in diesem äußeren Weltfinne in ihr Zwecke verfolgen könnte. Der schlaue Spekulant auf jenen wird die zarte Übereinstimmung mit sich selbst, die zeugende, aber ebendarum zurückhaltende Innerlichkeit ihrer Aussprache stets erfolgreich überschreien. Die Geschichte gerade der poetischen Meisterwerke kennt keine Sensationserfolge, sondern fast nur das gerade Gegenteil von solchen. Immerhin belegt sie aber, daß diese dem Spekulanten selten lange, niemals über das Grab hinaus treu bleiben, während reiner Müßendienst auch materiell nicht verkommen läßt und wenn auch spät — vielleicht erst Erben! — auch in diesem Sinne lohnt.

§ 118. Schlußpoetik.

Was aber hoch darüber steht, ist der innerliche, der Selbstzweck der Poesie. Wenn persönliche Pflege der Dichtung — rein für sich selbst, wie gerade Deutschland dafür heute das noch frische, lebendige Beispiel seines Goethe (Herder, Wilh. v. Humboldt) hat — gar keinen anderen Zweck, als den der inneren Reichte und Bildung förderte, so würde sie bloß durch die seelische Selbstbereicherung und Erschließung der nicht an der Oberfläche zu erwerbenden Schätze des Menschengeistes reichlich die auf sie verwendete Mühe und — Entfagung lohnen. Das Selbstrecht der alten Urkunde schlichten, wahren Menschentums, der Poesie, die eine vorgeblich neue Welt bei uns als „veraltet“ verschrie, wird gerade heute in der wirklichen neuen Welt (Amerika) als ein hohes, alle materiellen Güter

erst belebendes Gut empfunden. Wenn nicht alle Zeichen trügen, drängt es auch bei uns darauf, sich wieder zu erneuern. Kein einziges der ewigen Rätsel der Welt und des Menschengeistes, zu denen Poesie den uralten, heiligen Schlüssel führt, hat die materialistische Wissenschaft des 19. Jahrhunderts zu lösen vermocht. Das Wehe und tausendfältige Unrecht, die das Geschick, die Mühe und Arbeit, die das beschiedene Teil des Menschengeschlechts bilden, hat keine soziale Theorie und Praxis die Menschheit vermeiden gelehrt. Für die hundert Plagen und Entbehrungen, von denen Technik und Hygiene die früher anspruchslosen und widerstandsfähigeren Geschlechter befreit haben, geben sie einem blasfierten und geschwächten aber hundert neue zu tragen. Nötiger wie je ist der Ausblick „aus dieses Tales Gründen, die der dumpfe Nebel drückt“. Aber dank den Fortschritten des Menschengeistes heute auch leichter, freier, vielseitiger denn je! Lerne eine alternde Menschheit von der ewig jungen Führerin ihrer Jugend sich erneuern und erfrischen, eine ernüchterte sich wieder erheben und erfreuen, eine überarbeitete und -kultivierte sich vereinfachen und beruhigen — und sie wird über ihrem Segen nicht mehr nach ihrem Zwecke fragen.



Namenregister.

- Alcäus 106.
 Alkman 16.
 Ambrosius 123.
 Anakreon 86.
 Angelus Silejus 28.
 Anzengruber 44.
 Apulejus 152.
 Archilochus 38.
 Ariost 87.
 Aristophanes 92, 141.
 Aristoteles 7, 51, 86, 93,
 124, 128, 140, 157.
 Armin, Bett. v. 21.
 Auerbach, B. 32.
 Balbe, Jak. 43.
 Batteux 33.
 Beethoven 137.
 Bichat 14.
 Birch-Weißer 18.
 Boccaccio 152, 156.
 Bodmer 7, 160.
 Böhme, Jak. 28.
 Boileau 7, 111, 151.
 Boz (Dienß) 147.
 Brant (Sebastian) 87.
 Breitingen 7, 168.
 Brentano, Clem. 123.
 Bücher, K. 71.
 Busch, Wilh. 154.
 Byron 113, 123.
 Calderon 137.
 Cervantes 39, 153.
 Chamisso 112.
 Cicero 54.
 Clajus 73, Ann.
 Clemens v. Alexandria 123.
 Colonna, Vittoria 21.
 Culmus f. Gottsched, Fran.
 Daß (Simon) 117.
 Dante 7, 45, 109, 111, 136,
 150.
 Debora 15.
 Diderot 39, 138.
 Dionysius v. Gallarnach 54.
 Drost-Hülshoff, Minette v.
 19.
 Göner-Eschenbach, Marie v.
 156.
 Eschart, Meister 27.
 Eschenbors 118.
 Erinna 15.
 Eske, Isab. v. 21.
 Fischart 87.
 Fleming 32, 99.
 Franz, Robert 83.
 Freiligrath 32, 88.
 Gellert 122.
 Gerhardt 122.
 Geßner, Sal. 145.
 Gluck 136.
 Göding 21.
 Gongora 62, Ann.
 Gonzaga, Elix. 21.
 Goethe 8, 19, 21, 32, 62, 91,
 111, 113, 116, 118, 129,
 137, 144, 148, 154, 162.
 Gottfried von Straßburg
 153.
 Gottlieb, Jerem. 32, 43.
 Gottsched 7.
 — Frau 17.
 Gozzi 50.
 Grabbe 13.
 Grillparzer 91.
 Grimm (Brüder) 43.
 Grimmselshausen 39, 150.
 Groth, Hl. 44.
 Grün, Anast. 92.
 Gryphus, Andreas 43.
 Gustav 155.
 Haller, A. v. 63.
 Handel-Mazzetti, C. v. 156.
 Hanna 15.
 Hartmann v. Aue 152.
 Hebel, K. F. 32, 43.
 Hebbel 139f.
 Heine 63, 82, 83, 418.
 Herder 159.
 Herwegens 54.
 Herondas 38.
 Heß, Coban 21.
 Heße 95, 156.
 Hipponar 38.
 Hofmannsbadau 88.
 Holtei, K. v. 34.
 Homer 30, 55, 59, 82, 93,
 126, 150.
 Horaz 7, 38, 96, 103, 104,
 146.
 Humboldt, Wilh. v. 97, 111.
 Jakob, v., f. Talvj.
 Jöfen 139f.
 Jean Paul 63, 119, 148,
 154.
 Juvenal 38, 120.
 Kant 26, 122.
 Karl der Große 123.
 Kästner 86.
 Keller 155.
 Kleiß, Ewald v. 97.
 — Heinrich v. 13f., 156.
 Klopstock 33, 45, 46, 77, 82,
 101ff., 150.
 Kobell, Fr. v. 44.
 Konrad v. Würzburg 81.
 Korinna 15.
 Laube 138.
 Lauremberg, Joh. 43.
 Lenz 13.
 Lessing 8, 36, 65, 126, 137,
 138, 148, 160.
 Lotman 160.
 Lombroso 13.
 Longin 54.
 Longos 152.
 Lope 39, 137.
 Lucian 38, 152.
 Lukrez 160.
 Luther 42, 63, 66, 122.
 Lully 62, Ann.
 Marie de France 17.
 Marini 62, Ann.
 Marzial 119.
 Megalofstrata 16.
 Milton 8, 45, 87, 145.
 Mirjam 15.
 Möbius 13.
 Molière 142.
 Morata 17.
 Morife 67, 99, 145.
 Moscherosch 39.
 Mozart 137.
 Müller, Joh. 14.
 Musset 21.
 Myrtil 16.
 Nießke 13, 46.
 Novakis (Gardenberg) 109,
 123.
 Ovis 43, 74, 76, 92.
 Ovis 87.
 Paulus 16.
 Perjus 39.
 Petrarca 7, 111.
 Pindar 16, 105, 120.
 Platen 77, 92, 95, 98.
 Platon 7, 141.
 Plautus 152.
 Plutarch 97.
 Pope 151.
 Prach, Frau 17.
 Prudentius 123.
 Quintilian 54.
 Raabe, Wilh. 154.
 Raimund, Ferd. 44, 91.
 Raupach 138.
 Reuter, Fr. 32, 44.
 Rohmer 15.
 Rogegger 44.
 Rousseau 21.
 Rückert 64, 66, 99.
 Sachs, Hans 87.
 Sannazar 48.
 Sappho 15, 19, 106.
 Scaliger 7.
 Scheffler 28.
 Scherer, Wilh. 15.
 Schiller 8, 9, 19, 32, 80,
 97, 113, 119, 120, 129,
 134, 137, 161.
 Schubert, Franz 83.
 Scudéry 17.
 Semonides v. Amorgos
 38.
 Seneca 63.
 Sévigné 17.
 Shakespeare 25, 36f., 111,
 126, 142, 144.
 Spene, Friedr. v. 28.
 Spenser 113.
 Spinoza 28.
 Spitteler, Karl 46.
 Stael, Mad. de 20.
 Sterne 154.
 Stieler 44.
 Stifter, Adalb. 143.
 Stolberg 82.
 Sujo 27.
 Tacitus 16.
 Talvj 20.
 Tasso 47, 87, 150.
 Tauler 27.
 Terenz 92.
 Theophrast 123.
 Theoprit 145.
 Tobi, Jak. v. 123.
 Umland 90, 118.
 Ulrich v. Liechtenstein 81.
 Viba 7.
 Virgil 66, 113, 149.
 Vischer 25, 55, 119, 154.
 Voß, Joh. Heinr. 32, 82.
 Waltherr v. d. Vogelweide
 81.
 Wernicke 119.
 Wieland 82, 113, 148.
 Wildenbruch 138.
 Willener, Mar. v. 20.
 Wolfram v. Eschenbach 152.
 Wolzogen, Kar. v. 19.
 Zacharia 154.
 Zola 33.



Sachregister.

Abgesang 105.
Adonis 101.
Akademisch 29.
Alatalektisch 86.
Aproschion 109.
Alt 127.
Anthologie 53.
Araisch (Vers) 101.
— (Strophe) 106.
Alexandriener 88.
Allgorie 51, 159.
Alliteration 74, 107.
Anagnorisis 129.
Anatolische 66.
Anatrusis 97.
Analogie 53.
Anapäst 81, 83, 97.
Anaphora 67.
Anamination 66.
Anschaulichkeit 31 f.
Anschauung 12 f.
Antik 22, 25, 76.
Antithese 61.
Antonomastie 51.
à part 65.
Apokope 77.
Apollonius v. Thrus 50.
Apokopese 66, 139.
Aprog 42.
Aris 73.
Asklepiadeus 102, 107.
Assonanzen 107.
Asynartetisch 103.
Asyndeton 63.
Ate 133.
Austakt 79, 80 f.
Autos sacramentales 137.
Ballade 118, 145.
Barock 28, 46.
Bibel 29, 42, 49, 59, 72.
blancvers 87.
Cäsar 87 f., 96 f.
Charaktere 35 f.
Choliambus 80.
Chor 72, 82, 92, 105, 122.
Choral 122.
Choreios 81.

Choriambus 102 f.
Chrie 147.
Cidromansen 90.
concreti 62.
conclusio 147.
cretici 102.
Daktylus 77, 80, 82, 93 f.
Dialekte 42 f.
Dialogismus 65.
Diarese 86 f., 97.
Dichter 33 f.
Dichtersprache 41 f.
Diastich 16.
Diotima 21.
Dithyrambus 66.
Drama 34, 118, 124.
— antikes 36.
Edda 15, 47.
Ehrenname 51.
Einheiten 126.
Elegie 120.
Elegisch 15.
Elypie 66, 139.
Empfange 60.
Enjambeent 86.
Epigramm 119.
Epithalamium 19.
Eptitheton 55.
Epos 105.
Epopöe 151.
Epos 35, 118, 142 f.
Euphuismus 62.
Exposition 130, 145, 147.
Fabel 159 f.
— dramatische 142.
Figuren 58 ff.
folklore 20.
Franzosen 36, 64, 126.
Freibant 75.
Fremdwort 57.
Formeln 30.
Freuchbringende Gesell-
schaft 109.
Gallimatias 58.
Genie 21.

Gefchmack 23.
Gleichnis 49.
Ginloncus 101.
Gnosij 123 f.
Gusla 35.

Gebung (ävers) 73, 81, 89 f.
Heroiden 20.
Hexameter 35, 69, 77, 83,
94 f., 103 f.
Hiatus 77.
Hilbebrantslied 89.
Humanismus 17.
Humor 154.
Hymenäus 19.
Hymnus 122.
Hyperbel 59.
Hypallage 64.
Hyperbalon 63.
Hyperatalektisch 86.

Jambus 35, 80, 83, 87 f.
Jargon 42.
Idealismus 25.
Idee, Ideal 23, 24.
Idiotismen 43.
Idyll 145.
Impressionismus 38 f.
Interrogatio 58, 65.
Intuition 11.
Inversion 64.
Ironic 59.

Katachrese 53.
Katalektisch 86.
Katastrophe 131, 146.
Katharsis 132.
Kehreim f. Refrain.
Klassisch 26.
Klimax 61.
Künftelvers 82.
Komitisch 15, 136, 140, 151,
153.
Kombdie 136, 140 f.
Kudrun 27, 89.
Kultismus 62.

Lehrdichtung 160.
Lied 35, 118.

Litotes 59.
Logadisch 101, 103.
Lyra 35, 118.

Madrigal 111.
Männer 20, 27, 65, 150.
Meisterfinger 80, 105, 109.
Melodie 104.
Messe 123.
Metapher 51.
Metonymie 52.
Metris 68 ff.
Milieu 37.
Mimikamben 38.
Minnefang 16, 105.
Modern 22, 25 f.
Muse 33, 143.
Muzik 26, 35, 67, 79.
Mysterien 124.
Mythik 27.

Naiv 21.
narratio 147.
Naturalismus 23 f.
Naturpoesie 29 f.
Negation 59.
Nemesis 133.
Nibelungen 27, 149.
Nibelungenvers 89.
Novelle 155 f.

Ode 116.
Onomatopoesie 66.
Oper 35, 124, 136 f.
Orakel 50.
Orymoron 61.

Panegyrikus 120.
Pantomime 39.
Parabole 92.
Parabel 159.
Paradoxon 61.
Parallelismus 72.
Parentese 65.
Parodie 151.
Paronomastie 67.
Parzen 133.
Patrietisch 15.
Patois 42.

Pentameter 103.
Peripetie 128, 135, 146.
Periphrasis 55.
Perionifikation 52, 159.
Phantastie 12, 13 f.
Pherekrates 106.
Poetikern 59 f.
Polysyndeton 63.
Prägnanz 60.
Präzens (historisches) 60.
Propädeutik 60.
Prosa 41 f.
Protopopöe 54.
Psalmen 122 f.
Pythia 16.

Quibbles 62.

Rästel 49.
Realismus 25.
Reformation 17, 45.
Refrain 100, 109.
Reigen 72.
Reim 107 f.
Reineke Fuchs 151.
Renaissance 17, 46, 76.
Requiem 146.
Rhapsodie 146.
Rhetorische Frage f. inter-
rogatio.
Roman 152 f.
Romantik 26, 60, 117.
Romanze 145.

Sapphisch (Vers) 101.
— (Strophe) 106.
Sarkasmus 59.
Satire 120.
Schäferpoesie 67.
Schicksalsdrama 132.
Schönheit 23.
Scher 30.
Senar 87.
Senfation 38.
Sentenz 62.
Sentimentalisch 22, 26.
Serbische Volkslieder 35.
Sequenz 123.
Sibyllen 16, 50.
Singular (emphatischer) 60.

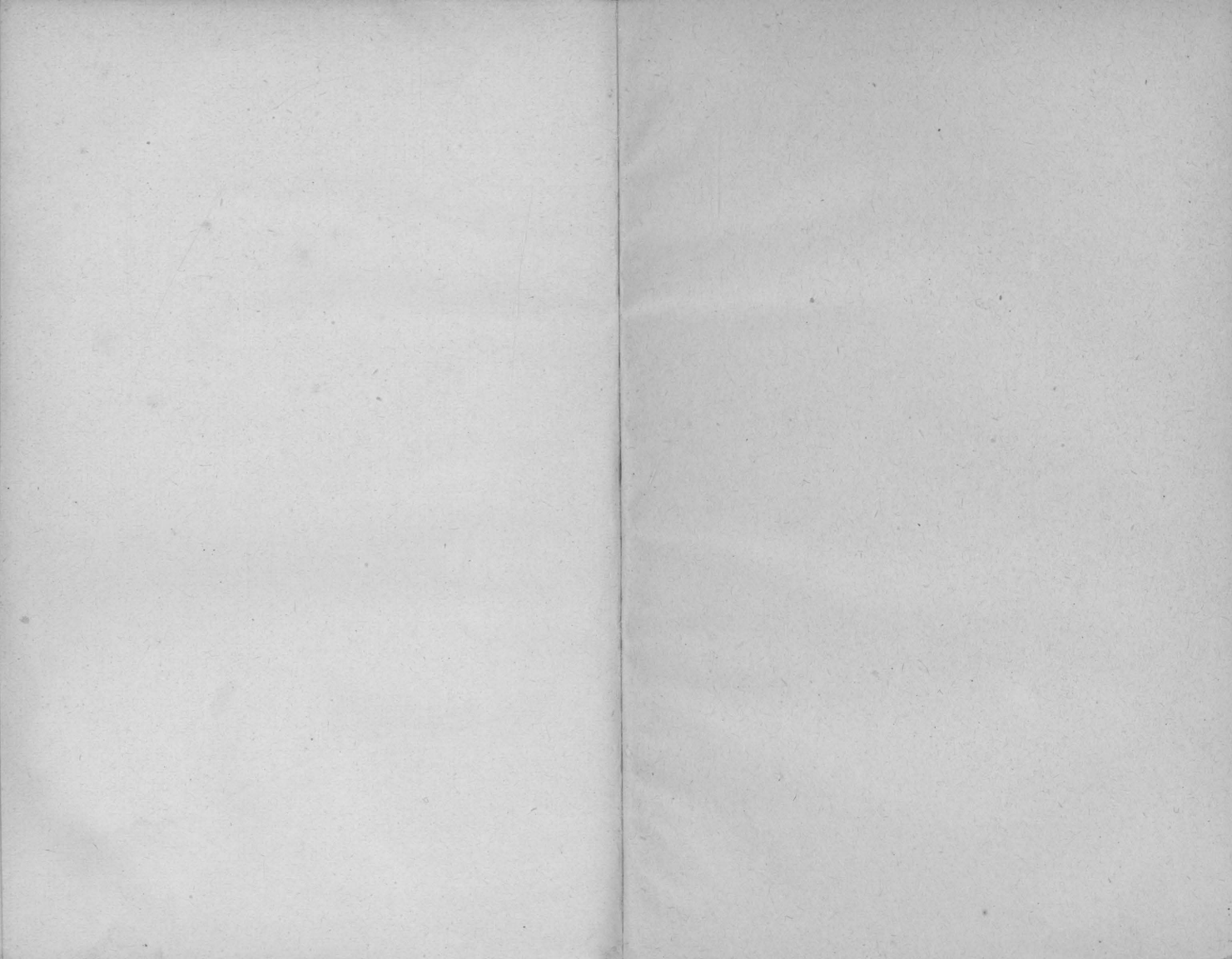
Stanzonen 80.
Stolien 86, 122.
Sonett 110.
Sprachbewegung 57 ff.
Sprache 41 ff.
Stanze 87, 112.
Stichomythie 61.
Stil 25, 31 ff.
Stillosigkeit 37, 58.
Stimmung 117.
Strophe 104 ff.
Symbolisch 18, 52.
Synchode 52.
Synkope 77, 78 f.
Synstax 63 ff.
Szene 127.

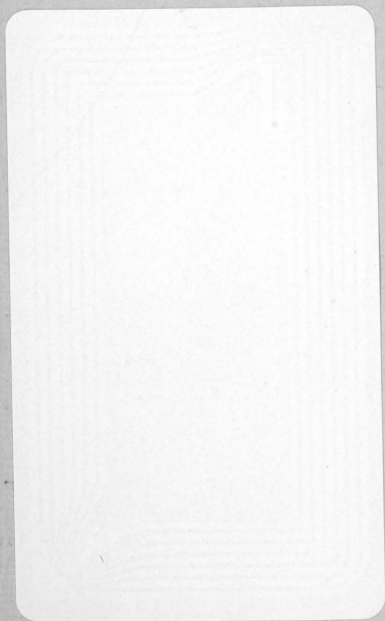
Tabulatur 109.
Takt 38, 69, 78.
Tanz 58, 72.
Temperament 14, 38.
Terzine 87, 112.
Theater 37.
Thesis 73.
Tierepos 150.
Tragiker (griechische) 25.
Tragisch 15, 133.
Trimeter 88.
Trochäus 81, 83, 90 ff.
Tropen 48.
— kirchliche 124.
Troubadours 16.
Tropen 32.

Uneigentlich 53.
Urpoesie 30, 59.

Veleda 16.
vers communs 85, 87.
Versform 35, 68.
Versfüße 84 ff.
Versmelodie 74.
Volkslied 29, 35, 118.

Welschmerz 27.
Wort 23, 24, 41, 55.
Wortspiel 66.
Wunderbare (das) 7, 136.
Zeugma 63.





12980

