

Werk

Titel: Kaluza, Max: Englische Metrik in historischer Entwicklung

Autor: Conrad, Hermann

Ort: Berlin-Schöneberg

Jahr: 1910

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0046|log116

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

die auch Spenser und Peele benützten. Offenbar muß die Quellensuche zuerst für die englischen Vorgänger besorgt werden, mit denen Shakespeare bekannt und vertraut war, bis sie bei ihm selbst mit Sicherheit zu üben ist.

Berlin.

A. Brandl.

Max Kaluza, Englische Metrik in historischer Entwicklung.
Berlin, Felber, 1909. VII, 384 S. geb. 8 M.

Wir haben es hier nicht zu tun mit einer durchweg auf eigener Forschung beruhenden, erschöpfenden Neudarstellung der englischen Metrik, die mit dem grundlegenden, tiefgrabenden Werke von Schipper in Wettbewerb treten könnte. Eine derartige Absicht lehnt der Verfasser selbst in der Einleitung ab, obgleich er natürlich die Resultate seiner eigenen Spezialuntersuchungen, z. B. über den alten englischen Vers, sowie der von ihm angeregten seiner Schüler dem Werke einverleibt hat. Er hat «bei der Ausarbeitung vor allem die Bedürfnisse der Studierenden und der Lehrer des Englischen im Auge behalten»; und diesen letzteren, für welche ich selbst als Lehrer ein klassischer Zeuge bin, hat er mit seinem Buche einen großen Dienst geleistet, da sie bei dem naturgemäß beschränkten Umfang ihrer wissenschaftlichen Eigenarbeit in den seltensten Fällen in der Lage sind, die große Fülle der metrischen Forschungen in den letzten Jahrzehnten kennen zu lernen und in ihren Ergebnissen zu übersehen. Diese werden Kaluza für sein Buch sehr dankbar sein; denn er gibt ihnen mit der ungemein reichen metrischen Literatur nicht bloß deren Ergebnisse in zahlreichen langen Zitaten, sondern regt sie mit seinem Urteil über entgegenstehende Ansichten zu selbständiger Kritik an.

Wegen dieser letzteren Seite der Darstellung ist die wissenschaftliche Bedeutung des Werkes trotz seines zusammenfassenden und informatorischen Grundcharakters nicht gering anzuschlagen. Denn auf Schritt und Tritt, auf dem Gebiet des heiß umstrittenen altenglischen Hebungsverses, wie auf dem der modernen klassischen Metren, speziell des Blankverses, hat der Verfasser sich mit widerstreitenden Ansichten auseinanderzusetzen, und das, was ihm abschließenden Wert zu haben scheint, aus der Masse der Deutungen und Meinungen zu sichten. Um das zu können, dazu gehörte die Beherrschung des gewaltigen Materials und ein in jahrelangen Studien geübtes Urteil. Die englische Metrik wird eben erst gebaut, die Mauern sind noch nicht verankert, und stellenweise scheint den Fundamenten noch die erforderliche Festigkeit zu fehlen.

Da uns an dieser Stelle nur der Vers von Shakespeares Dramen, Epen und Sonetten angeht, so möchte ich, der ich gerade diesen zum Gegenstande eingehender Studien gemacht habe, mich gegen ein Grundprinzip wenden, dessen praktische Anerkennung nach meiner Überzeugung dem zugleich zartesten und kraftvollsten Vers, der auf dieser Erde jemals über die Bühne geschritten ist, dem Vers des «Lear», des «Macbeth», des «Coriolan» und von «Antonius und Cleopatra», seine rhythmische und das heißt seine dichterische Herrlichkeit zum Teil rauben würde. Es ist das Prinzip der

schwebenden Betonung, das nicht bloß von Kaluza, sondern, wie es scheint, von der überwiegenden Mehrzahl der Metriker anerkannt wird.

Danach soll also das Wort *táken*, ein reiner Trochäus, wenn es an die Stelle eines Jambus tritt, mit schwebendem Ton, d. h. so gesprochen werden, daß die von Natur stark betonte Stammsilbe in ihrer Tongeltung etwa auf die Tongeltung der ganz tonlosen Endung hinabgedrückt und so der Trochäus als schroffer Gegenschlag gegen den vorausgehenden Jambus $\sim \underline{I} \underline{I} \sim$ nicht mehr ins Gehör fällt. Ich behaupte, daß *taken* in dieser Weise von einem geborenen Engländer mit eingewurzeltem Sprachgefühl niemals gesprochen werden könnte. Gewiß kann die Tonsilbe des Wortes verschieden starken Ton haben; stehen in demselben Verse neben ihm andere Vorstellungsbezeichnungen, die der Logik oder dem Gefühl nach eine viel stärkere Bedeutung haben, so erleidet sie eine gewisse Tonschwächung, die aber unter keinen Umständen so stark sein kann, daß die Endung *-en* nicht immer als eine viel schwächer betonte Silbe empfunden würde. Auch diese Endung sinkt in ihrer Tongeltung proportional mit der der Tonsilbe; kann sie doch unter Umständen ganz nullifiziert und von der Tonsilbe aufgesogen werden: *takn*. Das zweisilbige Wort *taken* aber kann immer nur, auch wenn es die Stelle eines Jambus einnimmt, als Trochäus gesprochen werden.

Warum soll es denn seinen angeborenen Rhythmus plötzlich verlieren? Hat Shakespeare oder irgend ein Dichter sonst erklärt, daß er seine Trochäen — die er nun doch einmal in die Jamben hineingestellt hat — nicht als Trochäen gesprochen haben wollte? Das wäre ein Beweis für die Richtigkeit der Voraussetzung eines schwebenden Tones, so widernatürlich er auch sein mag; aber ein solcher Beweis ist nicht vorhanden. Der schwebende Ton ist also eine von den Metrikern ersonnene Auskunft, um ihr metrisches — nicht rhythmisches! — Gewissen zu beruhigen. Sie selbst, wenn sie Jamben schrieben, würden dem Trochäus die Rebellion gegen das herrschende Versschema nicht gestatten; und wenn Dichter so konnivent gewesen sind, so müssen diese, meinen sie, doch den stillen Wunsch gehegt haben, der Rebellion Zügel anzulegen und den Trochäus seiner Kraft zu berauben, indem sie in Gedanken sein Tongewicht herabsetzten.

Nun, es muß zugegeben werden: Shakespeare selbst hat sich einmal, in seiner Jugendzeit, von einem solchen metrischen Gewissen bestimmen lassen. Aber — —? Da setzte er nicht kastrierte Trochäen mitten in die Jamben, sondern gar keine. Er beschränkte sich, da englische Verse ohne Trochäen ganz undenkbar sind, auf Trochäen im ersten Fuß und vereinzelte nach der Zäsur; also nach einer Pause, wo der Widerspruch gegen den herrschenden Rhythmus nicht so fühlbar wurde. Wenn er damals Verse schrieb, so lauerte das Ungeheuer des Versschemas immer im Hintergrund; und wollte er einmal mit frischer, fröhlicher Kraft einen trochäischen Felsblock in das langweilige Jambengeplätscher schleudern, dann schnappte es zu und riß ihm den Block aus den Händen, und die Jamben plätscherten langweilig weiter. — Glücklicherweise entwischten den Fängen des Ungeheuers doch einige schöne Trochäen. — Mit den Jahren und dem Wachstum der Kraft änderten sich seine Anschauungen total; er mußte es als sinnlos erkennen, daß er der Tiefe und Feinheit seiner Empfindungen

sowie dem musikalischen Genie, mit dem er all ihren Schwingungen den Rhythmus seiner Verse anzuschmiegen wußte, Gewalt antun, und sie in den spanischen Stiefeln des antiken Metrums erdrücken sollte. Also einen Fußtritt dem Ungeheuer von Versschema! und hinein mit dem Fels des Trochäus in die aufschäumende Jambenflut überall, wo die Energie des Gefühls es so will! Einen, wenn Hamlet grausend nach dem Zweck des Erscheinens des Geistes fragt:

Be thy intents wicked || or charitable (I, 4, 42) — auch zwei, wenn Ophelia ihren fassungslosen Jammer über den Anblick des in Wahnsinn versunkenen Geliebten ausspricht:

Pale as his shirt; || his knees knocking together (II, 1, 81) — ja, drei zugleich schleudert er hinein, als Macbeth Banquos Geist mit dem zerschmetterten, bluttriefenden Schädel erschaut; wo sich alles in Macbeth und im Zuschauer umkehrt, da muß sich auch der Rhythmus umkehren:

Which of you have done this! — What, my good lord? (III, 4, 49.) Und — ein wahrer Hohn auf das Schema — selbst der letzte Fuß ist ein Trochäus bei Hamlets machtvoller Beschwörung seiner Freunde zu strengster Verschwiegenheit:

So grace and mer|cy || at your most need ¹ help you! (I, 5, 180.) Ein kolossaler Vers und kaum noch ein Schatten von Quinar. Der Regisseur Shakespeare würde den Schauspieler schön angewettert haben, wenn er diesen Endtrochäus in matter Betonung hätte verbergen wollen und nicht mit aller Kraft hinausgesprochen hätte. In allen diesen und den Tausenden gleicher Fälle kann von schwebendem Tone nicht die Rede sein, weil es keine Frage sein kann, daß Shakespeare solche rhythmischen Gegenschläge gewollt hat.

Der Große zeigt uns in seiner Behandlung des antiken Metrums, wie wir uns zu ihm zu stellen haben, wir Germanen, die wir doch einmal in der ewigen Belebtheit unseres vielgestaltigen Empfindens über den anderen Rassen stehen und uns gar nicht vorstellen können, wie Menschen den immer gleichen Klingklang der antiken Metra haben ertragen können. Dauernd tadellose Quinare im antiken Sinne zu bauen, dazu sind die germanischen Sprachen ganz unfähig: Shakespeare hat in seiner Jugend meist 11–13 Prozent regulärer Verse, nur einmal, in den echten Teilen von *Shrew*, 14, womit er selbst über Kyd hinausgeht; in den reiferen Dramen meist 9 und 8, aber auch 7. In der überwiegenden Masse der Jugendverse respektiert er den antiken Rahmen und füllt ihn wenigstens mit steigenden Rhythmen (Jamben und Doppeljamben: $\cup \cup \cup \text{—} \text{—} \text{—}$) aus; in der reifsten Zeit ist ihm dieser Rahmen nichts als eine Druckkonvenienz, er schließt in der Mehrzahl der Fälle kein rhythmisches Ganzes in sich; was der Schauspieler meist zusammen zu sprechen hat, sind ganz ungleiche rhythmische Reihen, erfüllt von wundervoll wechselnden Melodien. Wenn wir also die antiken Metren germanisch-richtig verwenden wollen, dann müssen wir so tun, als ob sie nicht da wären. Das hat von unseren klassischen Dramatikern nur Kleist getan, von neuesten Hoffmannsthal, der mit wunderbar schwung- und charaktervollen Versen einem unschönen Inhalt Wirkung verleiht. Bei Schiller, Goethe und Grillparzer hat

das Ungeheuer des Versschemas immer im Hintergrunde geknurren, und sie haben nicht gewagt, sich dagegen zu empören. Daher zum Schaden der großartigen dramatischen Kraft Schillers seine matten Quinare, die nicht entfernt mit den Shakespeare'schen verglichen werden können.

Die germanische Seele kann für den Ausdruck ihres reichen Inhalts kein angemesseneres Instrument finden als das von ihr geschaffene des alten Hebungsverses; für die Lyrik gibt er ungezählte Möglichkeiten, für das Epos mag je nach der Bedeutung des Gegenstandes ein vier-, fünf- oder sechshebiger Vers gewählt werden, für das Drama der fünfhebige. Der zuletzt zitierte Vers aus Hamlet ist ein regelrecht gebauter Fünfheber; denn auch drei Senkungssilben sind gestattet; und warum sollen wir nicht drei Hebungen nebeneinanderstellen, wenn die Stärke unserer Empfindung uns dazu treibt, wenn wir es so wollen? Das Kolossale der Wirkung jenes Verses beruht auf der Gegenüberstellung der drei Senkungen und der drei Hebungen. Wie ich eben sehe, sind auch die drei ersten Fünfheber; ausgesucht habe ich sie nicht danach. Wie die germanische Natur in Shakespeare zu mächtig war, um sich dauernd unter das fremde Joch zu beugen, so wollen wir hoffen, daß unsere Volksseele nach dem langen Schweifen in der Ferne zu dem nahen Guten wieder zurückkehrt und den fremden Tyrannen der antiken Verschemata — und Verschemen! — den endgültigen Fußtritt versetzt.

Sehr hübsch finde ich bei Kaluza die Charakteristik der verschiedenen Versarten nicht bloß hinsichtlich ihres Baus, sondern auch hinsichtlich ihrer dichterischen Wirkung. So kann man sein Urteil über den Septenar, der als Dramenvers eine wirklich traurige Auskunft ist, nur unterschreiben: wird er regulär gebaut, so hat er etwas Leiermäßiges, irregulär klingt er wie Prosa. Nebenbei: auch Shakespeare hat Septenare, sehr selten als eine Zeile, meist als Blankvers mit folgendem vier- oder fünfsilbigen verkürzten Verse gedruckt; sie finden sich auch bei Kyd, Marlowe, Greene, Peele (im «Arraignment of Paris» sogar in ziemlicher Fülle); die Frage über den Gebrauch des Septenars unter den Blankversen wäre eine Untersuchung wert.

Den Doggerel finde ich nur nebenbei erwähnt; es scheint, daß die Untersuchungen hierüber noch fehlen, und doch findet er sich in Shakespeares Jugenddramen (Shrew, Err., LL.) recht häufig gebraucht, und im vorshakespeare'schen Drama wechselt er vielfach mit dem Septenar ab, z. B. in «Damon and Pithias», «Cambyzes», «Appius and Virginia» und in dem lange verschollenen und jetzt, in dem vorletzten Heft von Herrigs Archiv (CXXIII, 45ff.), unter Redaktion von Fritz Flügge verdienstvollerweise abgedruckten Drama «Fidele and Fortunio». Hinsichtlich seines Baues sind einige merkwürdige Erscheinungen zu verzeichnen; in dem letztgenannten, metrisch sehr interessanten Drama sind z. B. Verse zusammengekoppelt wie:

Should I that am not worthy to beare out Apollo's chamberpot think
any scorne,
That these rascolly ragges by me should be worne?

oder in Shakespeares LL.:

Biron. Go, bid them prepare.

Costard. We will turn it finely off, Sir; we will take some care.