

dessen wird der Vortrag sauberer, dem Rhythmusbedürfnis wird williger nachgegeben, die musikalischen Elemente der Sprache treten wirksamer hervor (14a).

B. Versrhythmus.

I. Deutscher Rhythmus.

Einleitung.

Der Unterschied zwischen dem Rhythmus der Kunstprosa und dem Versrhythmus ist geringer als der zwischen kunstloser und Kunstprosa: eine gewisse Gleichmäßigkeit ist noch strenger innegehalten, die rhythmische Gliederung wird reicher, die Sprechakte werden einander in ihrem Aufbau ähnlicher, man sieht, daß ein gewisses Schema als Ideal vorschwebt, von dem Abweichungen nur eintreten, um gewisse Eindrücke hervorzurufen, also als Kunstmittel, oder um Einförmigkeit zu vermeiden: aus dem Sprechtakt ist der Verstakt geworden (15). Die Worte sind nicht mehr bloße Verständigungsmittel, sondern sie sind Kunstwerte. (Vgl. gehen und tanzen, sprechen und singen, schreiben und Buchstabenmalen.) Um zu zeigen, daß der Unterschied zwischen deutschem und französischem Versrhythmus nicht allzu groß ist, sollen einige deutsche Verse rhythmisch analysiert werden; diese Analyse wird uns zugleich Anleitung geben, wie wir unter gleichen Verhältnissen französischen Rhythmus zu erkennen vermögen.

Als Beispiel diene Goethes Zueignung.

V. 1. Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte.

Der Rhythmus ist sofort klar: $\cup - \cup - ; \cup - \cup - \cup - \cup$. So werden wir skandieren, trotzdem die Silbe sei- logisch keinen Ton hat, in gewöhnlicher Prosa unbetont bliebe; aber das Rhythmusbedürfnis hebt sie heraus aus ihrer Umgebung, was deswegen möglich ist, weil sie mit ihrem Diphthong zwischen zwei ganz tonlosen Silben steht, die an und für sich schon unbetont sind und hier ganz besonders zurücktreten, da sie jede nach oder vor einer vollbetonten Silbe stehen: *scheuchten seine Tritte*. Unter diesen Umständen ist es möglich, der Silbe sei- einen leichten, einen Nebenakzent zu geben.

Und noch eins ist bemerkenswert, da es auch im obigen Schema nicht ausgedrückt ist: auch die anderen betonten Silben haben keineswegs gleichen Tonwert; Mor- und scheuch- sind stärker betont als kam und Trit-; letztere beide, wie wir sahen, stärker als sei-. Wir sehen, wie unvollkommen ein Skansionsschema ist. Zugleich sehen wir noch eins: während sich die (freieren) Sprechakte nur dem logischen Bedürfnisse fügen, zeigt der (rhythmisch gebundenere) Verstakt größere eigene Kraft, sich zu behaupten.

V. 2. Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing.
Nur bemerkenswert, daß mich, aus gleichen Gründen wie sei- (V. 1): Nebenton hat.

V. 3. Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte:
mei- hat Nebenton (wie oben), ebenso ich, bei dem als weiterer Grund hinzukommt, daß es am Ende einer nicht abgeschlossenen logischen Gruppe steht, was die Hervorhebung vor der Pause erleichtert (vgl. S. 15).

Die folgenden Zeilen bieten keinen Anlaß zu neuen Bemerkungen; der letzte Vers der ersten Strophe lautet:

Und alles war erquickt, mich zu erquicken.
Schema dieses Verses ist: ◡—◡—◡—, —◡◡—◡;—quickt und mich bilden einen, freilich durch die Pause ein wenig gemilderten, Tonstoß: energisches Mittel, die beiden Wesen, Natur und Dichter, gegenüberzustellen.

Strophe II beginnt: Und wie ich stieg, zog von dem Fluß der Wiesen . . . Das Schema würde hier verlangen: ◡—◡—, ◡—◡—◡—◡—. Es ist aber unmöglich zu lesen: zog von ◡—, da es der logischen Wortbetonung widerspricht; wir müssen lesen: zog von —◡. Auch hier sehen wir eine Rhythmusänderung, durch die es dem Dichter möglich wird, das Wort zog, das einen ganzen Versfuß einnimmt, lang auszuhalten, was vorzüglich das langsame Dahinziehen der Nebelstreifen malt.

Auf noch eine Erscheinung muß hingewiesen werden, zu deren Besprechung unser Gedicht keine Möglichkeit bietet; nehmen wir daher Goethes Erbkönig. In Strophe II heißt es:

Siehst, Vater, du den *Erlkönig* nicht? Den *Erlenkönig* mit *Kron'* und *Schweif*?

Also: einmal: *Erlkönig* mit unbetonter Silbe -kö-, das andere Mal: *Erlenkönig* mit betonter Silbe: Wir sehen, eine nicht starkbetonte Silbe (-kö-) kann im rhythmischen Interesse tonlos werden.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht erlaubt, die Analyse weiterzuführen; was wir gewinnen wollten, haben wir gewonnen; nur ein Vers, der für unsere Zwecke besonders brauchbar ist, sei noch angeführt. Strophe 5 der Zueignung beginnt so: Kennst du mich nicht? sprach sie mit einem Munde, (Dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß).

Dieser Vers trägt ein so lockeres rhythmisches Gepräge, daß man sich scheut, ein Schema davon zu geben. Aber er stört uns nicht im Zusammenhange des ganzen Gedichtes, trotzdem es unmöglich ist, ihn einem Schema einzuordnen. Mit diesem Verse sind wir an der Schwelle der französischen Rhythmik angekommen.

Was wir durch diesen Blick in deutsche Rhythmik gewonnen haben, ist: 1. In der Poesie herrscht starkes Rhythmusbedürfnis; 2. aus ihm heraus können logisch nicht betonte Silben leichten rhythmischen Ton erhalten — und umgekehrt: schwach betonte Silben können tonlos werden; 3. in der Skala von unbetonten und betonten Silben sind mindestens drei Stufen zu unterscheiden: unbetonte, schwach betonte, stark betonte (16); 4. selbst das kräftige deutsche Rhythmuschema ist keineswegs so starr, daß es nicht freiere und ganz freie Gestaltungen erlaubt.

Noch ein Beispiel, um den Charakter der rhythmischen Bewegung fühlen zu lehren. Der *Erlkönig* beginnt:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Schema: ♪ — ♪ — ♪ — ♪ — .

Dieser Wechsel im Rhythmus, der bei Goethe, auch in diesem Gedichte, durchaus nicht selten ist, übt hier seine besondere Wirkung aus: wir sehen gewissermaßen das Pferd zum Galopp anspringen, dann aber sofort wegen der Dunkelheit und des Windes in den Schritt fallen: ein sehr schönes unaufdringliches Beispiel von malendem Rhythmus. Wir lernen aber nochmal daraus:

auch im Deutschen, trotz seinem kräftigen Rhythmusschema, sind kleine Abweichungen (zwei unbetonte Silben statt einer zwischen zwei betonten) möglich, und übrigens gar keine Seltenheit; in schönen Versen sind sie ein Kunstmittel.

II. Französischer Rhythmus (17).

1. Einleitung.

So frei wie das Verhältnis des zuletzt besprochenen Verses der „Zueignung“ Goethes zu dem Rhythmusschema des Gedichtes ist im allgemeinen das Verhältnis des Rhythmusses französischer Verse desselben Gedichtes zueinander: die Versform schmiegt sich hier fast durchgehend dem wechselnden Gedanken an, schematischen Rhythmus gibt es nicht — oder fast nicht, so selten ist er (18). Unmöglich ist er natürlich nicht; die erste Strophe in Gautiers „Vieux de la Vieille“ lautet:

Par l'ennui chassé de ma chambre,
J'errais le long du boulevard:
Il faisait un temps de décembre,
Vent froid, fine pluie, et brouillard.

Und in diesem Rhythmus geht es eine ganze Zeit weiter. Aber die Wirkung solcher Verse ist im Französischen nicht dieselbe wie im Deutschen: für den französischen Dichter liegt in solchem immer wiederkehrenden Rhythmus schon ein gewisses Kunstmittel, das er nur gebraucht, wenn er den Eindruck der Ruhe hervorbringen will;

vgl. *Un destin plus heureux vous conduit en Epire*, nicht etwa als schematische Grundlage für den Rhythmus eines ganzen Gedichtes, wie der deutsche Dichter es fast ausnahmslos tut (19).

Der deutsche Vers gleicht mehr einer musikalischen Phrase, die aus Freude an dem einmal gewählten Rhythmus, der nur im allgemeinen die Stimmung ausdrückt, auch da bleibt, wo der Sinn eine andere Gestaltung verlangte (vgl. strophisches Lied oder Arie), während der französische Vers sich bemüht, sich den Gedanken anzupassen (vgl. durchkomponiertes Lied

oder Rezitativ): Le but des vers est de renforcer la pensée poétique d'un sens musical qui lui soit parfaitement adapté (20).

Was dem französischen Verse, verglichen mit dem deutschen, an musikalischem Rhythmus abgeht, hat er an logisch-rhythmischer Gliederung vor ihm voraus. Man vergleiche den Rhythmuswechsel in:

Le soleil est de plomb; les palmiers en silence
Sous leur ciel embrasé penchent leurs longs cheveux:
«mouvement lent et mou; lenteur de la mesure accentuée par la nasalité qui voile la voyelle».

Tel que du haut d'un mont de frimas couronné,
Au milieu des glaçons et des neiges fondues,
Tombe et roule un rocher qui menace les nues.

Vgl. Auftakt S. 33.

Der deutsche Rhythmus ist im allgemeinen so streng durchgeführt, daß man berechtigt ist, von stets wiederkehrenden festen Formen zu reden, von Versfüßen, während dieser Ausdruck im Französischen zwecklos ist, da die Form der Silbengruppe gewöhnlich von Fall zu Fall wechselt. Trotzdem herrscht auch hier eine gewisse, aber andersgeartete Regelmäßigkeit: so hat z. B. der normale klassische Alexandriner vier Silbengruppen, die wir in Analogie des stehenden Ausdrucks Sprechakte in der Prosa, hier im Verse „Verstakte“ nennen wollen. Der Unterschied zwischen Versfuß und Verstakt ist der, daß im Versfuß gleicher Bau die Regel und Abweichungen davon die (gewollte) Ausnahme bilden, im Verstakt ist es umgekehrt. Da nun der Alexandriner zwölf Silben hat, so sehen wir, das Normale wäre, daß der Sprechtakt je drei Silben hätte. Solche Verse gibt es natürlich auch, z. B. *Pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers?* Aber damit sind wir noch nicht dem rhythmischen Bedürfnis gerecht geworden; wir sehen, daß bei dieser Akzentuierung der ganze Vers ohne Pause bis zu Ende hintereinander fortläuft, nach französischem Empfinden fort-eilt, und so ist denn diese Art Akzentuierung berechtigt in Versen wie:

Sa servante Alizon la rattrape et la suit.
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.
Nos chevaux galopaient à travers la clairière.

Hier ist der gewollte Eindruck „dauernde Bewegung“ beabsichtigt und eindrucksvoll wiedergegeben. Dieser Eindruck ist aber im obigen Verse nicht beabsichtigt und nicht berechtigt, und so kann der Dichter verlangen, daß wir beim Vortrage hinter *consentir*, das eng zu *Pouvez-vous* gehört, eine ganz kleine Pause machen, um dann à *rentrer dans ses fers*, das auch eng zusammengehört, ohne Pause zusammen zu sprechen. Also wird der Vers lauten:

Pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers?

Diese kleine Pause, die im klassischen Alexandriner (gewöhnlich) nach der sechsten Silbe liegt, heißt Cäsar und dient, wie wir gesehen haben, dazu, dem Rhythmus die „klassische“ Ruhe zu verleihen. So könnten wir denn etwa sagen, der Typus des klassischen Alexandriner sei ein viertaktiger (zwölfsilbiger) Vers, der Verstakt zu etwa je drei Silben, mit Cäsar nach der sechsten Silbe.

Anm. L'alexandrin classique, le vers tétramètre est un vers à deux hémistiches et à quatre mesures (c'est-à-dire quatre éléments rythmiques), terminés chacun par un accent tonique, le deuxième et le quatrième fixes, sur la sixième et la douzième syllabes, les deux autres variables.

Im 19. Jahrhundert führten die Romantiker den romantischen Alexandriner als feste Form ein, der zwei Cäsuren und drei Takte hat (vers trimètre oder ternaire), der freilich auch schon früher ausnahmsweise gebraucht wurde:

Maudit château! maudit amour! maudit voyage!

(La Fontaine.)

Tout a fui, tous se sont séparés sans retour. (Racine.)

Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux.

(Corneille.)

Und aus dem 19. Jahrhundert:

Ne plus penser, ne plus aimer, ne plus haïr. (Hugo.) (21).

Abweichungen von diesem Typus sind unbedeutend oder Kunstmittel. Soweit solche Abweichungen unbedeutend sind, interessieren sie uns so wenig, wie derartige Freiheiten, die der Bekämpfung der Einförmigkeit dienen, in deutschen Versen; soweit sie Kunstmittel sind, werden sie uns beschäftigen.

2. Rhythmische Bewegung.

Wir haben eben Veranlassung gehabt, um zu zeigen, daß es auch im Französischen eine gewisse Regelmäßigkeit gibt, sozusagen ein ideales französisches Rhythmusschema aufzustellen, das beim klassischen Alexandriner aussehen würde:
○○△○○△○○△○○△:

Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence.

Wir haben auch schon gesehen, daß bei der Geschmeidigkeit des französischen Rhythmus ein solches Schema so selten wirklich beobachtet ist, daß es verhältnismäßig sehr wenige in diesem Sinne regelmäßige Verse gibt.

Immerhin ist das Rhythmusgefühl auch im Französischen so stark, daß, wenn irgend möglich, ihm Rechnung getragen wird. So wird z. B. in dem Verse:

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

das Wort pas nicht betont, um nicht drei Tonsilben im Halbverse zu haben, und umgekehrt erhält aus Rhythmusbedürfnis in dem Verse:

Vous êtes un ingrat, vous le fâtes toujours

êtes und fâtes einen Ton, ebenso wie en in

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,

oder nous und vous in

Que nous nous expliquions et que je vous querelle.

Freiheiten sind noch häufiger als im Deutschen. Soweit sie Kunstmittel sind, ist viererlei möglich: entweder es sind mehr als die normalen Verstakte: Taktfülle — oder weniger: Taktmangel; entweder ein Takt hat mehr Silben als die normalen: leichter Takt — oder er hat weniger: schwerer Takt. (Vgl. die verschiedenen Tanzarten, um die Wirkung solcher Rhythmen zu fühlen.)

Bei der Bedeutung, die der Alexandriner in der französischen Dichtung fast von Anfang an bis auf unsere Tage hat, wird es nicht verwunderlich sein, wenn die meisten Beispiele ihm entlehnt sind.

3. Rhythmusmalerei.

a) Taktfülle ist ein rhythmisches Mittel, Fülle zu malen, z. B. rege Tätigkeit, Eile, Lebhaftigkeit (22):

Labourer, couper, tondre, aplanir, palisser.

Défait, refait, augmente, ôte, enlève, détruit.

Je vais la déplorer; va, cours, vole et nous venge!

Moi, fille, femme, sœur et mère de nos maîtres.

O cieux, ô terre, ô mer, prés, montagnes, rivages.

Der Eindruck der Fülle wird im letzten Verse dadurch gesteigert, daß im zweiten Halbverse gar keine Zeit mehr vorhanden scheint, die ô des ersten Halbverses zu wiederholen.

La mer, partout la mer! des flots, des flots encore!

De tous ces meurtriers te dirai-je les noms?

Procule, Glabrien, Virginian, Rutile,

Marcel, Plaute, Lenas, Pompone, Albin, Icile.

Die sechs Akzente in den sechs Namen wirken dadurch noch voller, daß sie im Gegensatz stehen zu den vier Akzenten in den vorhergehenden Namen (23).

b) Taktmangel, im Gegensatz dazu, drückt übergroße Ruhe, nachdenkliche, weiche Stimmung, Schmachten aus.

Il faut même que je me prive

De la douceur de vos soupirs.

Lieux charmants où mon cœur vous aurait adorée.

Et voilà donc l'hymen ou j'étais destinée (24).

c) Leichter Takt. Mehrere (leichte) Silben (mehr als das normale Maß ist) drücken Leichtigkeit, Schnelligkeit aus. (Vgl.: Und hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.)

Le cheval galopait toujours à perdre haleine.

A travers les rochers la peur les précipite (25).

d) Schwerer Takt. Umgekehrt wenige (schwere) Silben drücken Schwerfälligkeit, Langsamkeit aus. (Vgl. Olli inter sese magna vi braccia tollunt.)

Et le pâle désert roule sur son enfant,
Six forts chevaux tiraient un coche.
L'air est plein d'un bruit de chaînes.
Et viennent opposer au passage d'un crime
Le Christ immense, ouvrant ses bras, au genre humain.

Besonders wirksam sind beide Taktarten, wenn sie durch ihre Nähe in Gegensatz treten:

Le Parnasse, où le soir, las d'un vol immortel
Se pose et d'où s'envole à l'aurore Pégase.

Se pose und d'où s'envole bilden solch einen wirksamen Gegensatz. Ebenso Il accourait im Gegensatz zu dem Reste des Verses in:

Il accourait, un mont en chemin l'arrête.
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie:

Il ouvre ist ein schwerer Takt, un large bec wirkt mit seiner Konsonantenhäufung ebenfalls schwer; laisse tomber beiden gegenüber als leichter Takt malt die Schnelligkeit des Falles.

Deux mulets cheminaient, l'un d'avoine chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle:

l'un d'avoine chargé und l'autre portant l'argent stehen mit ihren schweren Takten in wirksamem Gegensatz zu den anderen beiden Maßen.

L'une s'étend en croix, sur les flots allongée,
L'autre ouvre ses bras lourds et se courbe en croissant.

Vgl. auch Lafontaine, Le lièvre et la tortue.

e) Taktwechsel. Schon die in den eben behandelten Abschnitten gegebenen Beispiele zeigen, daß die dort besprochenen Formen nur wirken, wenn sie im Gegensatz zu anderen verwandt werden. Solchen Taktwechsel benutzt der Dichter auch sonst, um Spannung zu erregen. — Vgl. etwa Bauernfelds Verse:

Wie schafft man sich ein Publikum?

Nicht lange gefragt!

Wenn man durch ein halbes Säkulum

Immer dasselbe sagt.

Solcher Wechsel tritt ein in freier gebauten Versen, in zwei Versen:

Même, il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

Vos tendres sentiments se sont trop exprimés:
Vous l'aimez.

C'est promettre beaucoup; mais qu'en sort-il souvent?
Du vent.

L'homme au trésor arrive et trouve son argent
Absent.

La cigale, ayant chanté
Tout l'été etc.

So beständig wechselnd Lafontaine, Le chêne et le roseau (Fables I 22), strophenweise wechselnd V. Hugo, Les Djinns. Oder in demselben Verse, entweder steigend:

Quoi donc? Qu'a-t-elle dit? Et que voulez-vous dire?
oder umgekehrt, fallend:

Je connais l'assassin. — Et qui, madame? — Vous.

Von der fast unerschöpflichen Fülle der Möglichkeiten des Taktwechsels (26) sei hier nur eine, die auffälligste, erwähnt, wo einsilbiger Takt mit fünfsilbigem wechselt, wodurch das Wort des einsilbigen Taktes mächtig herausgehoben wird, z. B.:

Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide.
Même en nous possédant, je ne vous devrai rien.

Und gerade umgekehrt, kann ein langes Wort vor den übrigen hervortreten durch die Fülle seiner Silben und seine Dauer; z. B.:

La sandale de Charlemagne,
L'éperon de Napoléon.
Le sort, heureusement, vous conduit en Epire.
L'aube, sur les grands monts, se leva frémissante.

Noch mächtiger wirkt ein solch langes Wort, wenn es rhythmisch möglich ist, ihm zwei Akzente zu geben:

Oui, madame, je veux que ma reconnaissance . . .
D'effacer Orosmane en générosité.
Que de Britannicus on calme le courroux.
Pourquoi ce choix ? pourquoi cet attendrissement ?
Dans le ruissellement formidable des ponts.
J'arrache quelquefois des applaudissements.
C'est vous qui m'ordonnez de me justifier.
Pour que le compagnon des Naïades se plaise . . .

4. Rhythmische Tonverschiebung

ist hier so gut möglich wie in Prosa (vgl. S. 11):

De notre dernier roi, Josabeth est la sœur.
Où Pélage est si grand que le chevrier dit . . .
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère.
Comme l'arc-en-ciel rit, entre l'ombre et la pluie.
Que je crains pour le fils de ce malheureux frère.
Je ne songerai plus que rencontre funeste.
Une libation de gouttes de rosée.

Und mit Akzentunterdrückung:

Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide.
Mon cœur même en conçut un malheureux augure.
Je t'en veux donner cent; tu peux les demander.

5. Gliederungsbedürfnis

wird sich hier seltener finden als in gewöhnlicher Prosa, denn der gute Dichter wählt seine Worte kunstvoll; immerhin finden sich auch in Poesie solche Fälle. Vgl. aber Taktmangel S. 25.

Vous mourûtes au bord ou vous fûtes laissée.
Toujours à ma douleur, il met quelque intervalle . . .
Et lui-même à la mort il s'est précipité.
Elle avait conservé sa coiffure nantaise.
Par de nouveaux affronts vous m'avez répondu.
Que vous me permettiez de vous voir à toute heure.
Vous m'avez de César confié la jeunesse.

Mais lorsque nous avons quelque ennui dans le cœur.
Que nous nous expliquions et que je vous querelle.
Et lorsque convaincu de tant de perfidies
Vous ne deviez me voir que pour les expier (27).

6. Gliederungsscheu

findet sich auch hier (vgl. S. 15). In

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte wäre es theoretisch möglich, auch crains, cher und autre zu betonen; der Rhythmus, der nur vier Verstakte erlaubt, verbietet es bei cher, der Rhythmus und der Mißklang des Tonstoßes verbieten es bei crains und autre.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur:

Der Rhythmus verbietet Betonung von pas. — Man kann lesen:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel oder

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

aber nicht mit Betonung von Oui und je viens (27).

7. Tonstoß.

Daß in der Poesie ein nicht künstlerisch gerechtfertigter Tonstoß noch ängstlicher vermieden wird als selbst in Kunstprosa, ist klar; um so mehr haben wir die Pflicht, uns in den Fällen, wo er vorliegt, zu überlegen, was er ausdrücken soll (28). Das Nächstliegende ist, daß die Pause, die unwillkürlich entsteht, wenn zwei betonte Silben zusammenstoßen, dazu benutzt wird, das Wort, hinter der sie eintritt, hervorzuheben (vgl. Fermate in der Musik); z. B.

Juge tous les mortels avec d'égaies lois.

Juge, das ohne Auftakt am Versanfang stark hervortritt, und égales, das Pause hinter sich haben muß, sind die beiden künstlerisch hervorgehobenen bedeutendsten Wörter.

Ähnlich ist die Wirkung, wenn eine Gefühlsäußerung durch die Pause Zeit erhält, zu wirken:

Il pleura mort celui

Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui.

Auch die Wucht der Gedanken kann Pause herbeiführen:
Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?

Ein ungeheuerlicher Gedanke! Ebenso:
. . . Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire.

Auch Ehrfurcht kann gebieten, Silbe für Silbe langsam zu sprechen:

Soumit avec respect à sa volonté sainte.

Auch das heftige Überstürzen bei Entsetzen, Wut, Überraschung u. ä. wird so gezeichnet:

Je n'épargnerai rien, dans ma juste colère.
Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté!
J'irai, mais je m'en vais vous faire enrager tous.
On s'endormait dix mille, on se réveillait cent.
Je méprisais l'insecte et je me trouvais grand.

Zur Erzielung eines scherzhaften Eindruckes dient es z. B. in
Et voilà comme on fait les bonnes maisons. Va!

(Vgl. Parturiunt montes; nascetur ridiculus mus.)

Endlich als Rhythmusalerei zum Ausdruck des Holprigen, Stoßenden:

De ce sourcilleux roc l'inébranlable cime.
Et l'on dirait qu'au choc brusque d'un vent qui tombe . . .
Le sang de vos rois crie et n'est point écouté!
L'essieu crie et se rompt . . .
Que la nef heurte un roc caché sous l'onde.

La mer tombe et bondit sur ses rives tremblantes,
Elle remonte, gronde . . .
Le bruit des flots qui heurtent le rivage (30).

Anm.: Daß ein solcher Tonstoß, wenn er aus Versehen vorgekommen ist, unangenehm wirkt und dann, wenn möglich, fortgeschafft wird, zeigt Corneille, der

Je suis Romaine, hélas! puisque mon époux l'est
verbessert hat in . . . puisqu'Horace est Romain (31).

8. Die Cäsur

(d. h. der Einschnitt) dient dazu, lange Verse in kürzere Teile zu gliedern und ihnen durch eine Pause Ruhe zu geben; sie bezeichnet die Stelle, an welcher die zwei Reihen oder Kurzzeilen, aus denen die romanische Langzeile besteht, miteinander verwachsen sind. Damit eine rhythmische Pause eintreten könne, muß auch eine grammatische Pause möglich sein; demnach dürfen keine eng zusammengehörigen Satzteile durch Cäsur getrennt werden. So liegen klare Cäsuren vor in den Versen:

Projet audacieux! détestable pensée!
Bajazet interdit! Atalide étonnée!

beides klassische Alexandriner mit Cäsur (normal) nach der sechsten Silbe, und

Il fut héros, il fut géant, il fut génie!

romantischer Alexandriner mit zwei Cäsuren, (normal) nach der vierten und achten Silbe.

Eine sehr schwache Cäsur, die zum Weiterlesen drängt, ist ein Kunstmittel, stete Bewegung, Eile auszudrücken; z. B.

Cependant les Persans marchaient vers Babylone.
Sa servante Alizon la rattrape et la suit.
Que l'on coure avertir et hâter la princesse!
Le fanfaron aussitôt d'esquiver.

Da die letzte Silbe vor der Cäsur betont ist, normalerweise betonter als die anderen Tonsilben des Verses (mit Ausnahme der Reimsilbe), so gebrauchen die Dichter diese Betonung, um ein Wort, das sie durch Akzent hervorheben wollen und das sie doch nicht in den Reim setzen können, durch die Cäsurbetonung hervorzuheben; z. B.

J'aime la majesté des souffrances humaines.
Mais il m'importe: il faut suivre ma destinée.
Et je ne sors qu'après que vous serez sortis.
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices.

Dadurch, daß die Cäsur durch ihre Pause Wörter voneinander trennt, zeigt sie mittelbar an, welche Wörter zusammen-

gehören, was für das Verständnis des Textes wichtig sein kann;
z. B.:

Non que nos *cœurs jaloux de sa gloire s'irritent.*

Die Cäsur zeigt, daß *jaloux* nicht zu *de sa gloire* gehört.
Ebenso:

Sigismond, sous ce corps qui plane, ivre d'horreur.
Des empreintes de pieds de géants, qu'il voyait.

Häufung von Cäsuren drückt Unruhe aus:

Tu le veux: lève-toi! Parlez, je vous écoute.

Vous! Ah! Si vous saviez, prince, avec quelle adresse (32).

9. Das Enjambement.

Der Reim am Versende ist nicht nur ein poetischer Schmuck, er dient besonders dazu, die Versgliederung ohrenfällig zu machen. Wenn er aber in so auffälliger Weise auf die rhythmische Selbstständigkeit des Verses hinweist, so muß auch der grammatische Bau des Verses dem sich anpassen, d. h. am Ende des Verses muß die syntaktische Konstruktion eine Pause gestatten. Das ist denn auch fast überall der Fall; macht es ein (guter) Dichter anders, so liegt Absicht vor: er will durch die auffällige Pause, die er dem Reimworte verleiht, die Aufmerksamkeit darauf lenken. In der klassischen Zeit kommt dieses „Hinüberschreiten“ von einem Verse in den nächsten fast nur in scherzhaften Gedichten vor, um einen komischen Eindruck hervorzubringen; so sagt Racine (im Lustspiel *Les Plaideurs*):

... *Puis donc qu'on nous permet de prendre*

Haleine et que l'on nous défend de nous étendre . . .

was sehr geschickt das Ringen nach Atem malt. Anders ist die Wirkung, wenn Lafontaine sagt:

Et puis quand le chasseur voit que son chien la pille,

Elle lui dit adieu, prend sa volée, et rit

De l'homme qui . . .

wo die Reimpause nach *rit* das Lachen fortsetzt.

Besonders seit der Periode der Romantiker wird es entweder aus Trotz gegen den Klassizismus und seine Regeln oder

zur Erzeugung künstlerischer Wirkungen verwandt. Schon vorher hat es Chénier mit Glück gebraucht; z. B. (im *L'Aveugle*):

. . . et quand la bouche, ouverte avec effort,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.

Um effort stark hervorzuheben, setzt es der Dichter an die Reimstelle, läßt es lang ausklingen und hilft dem Eindruck des Entsetzlichen noch nach, indem er den Tonstoß *effort crie* schafft.

Ähnliche Wirkung erzielt derselbe Dichter in folgenden Versen (des *Mendiant*):

Lorsque, la double porte ouverte, un spectre sombre
Entre, cherchant des yeux l'autel hospitalier.

Auch hier läßt die Pause des Versendes uns Zeit, uns das Grausige vorzustellen. Ähnlich:

Un long fleuve de sang de dessous ses sandales
Sortait et s'épandait sur la terre, inondant
L'Orient et fumant dans l'ombre à l'Occident.

La cicatrice continue
Le sillon que l'âge a creusé!

Mais s'étant laissé tondre, ayant eu la paresse
De vivre, qui m'importe après qu'il reparaisse.

L'aurore apparaissait. Quelle aurore? Un abîme
D'éblouissement . . .

Das Enjambement vom ersten Halbvers in den zweiten dient komischen Wirkungen:

Ma foi, j'étais un franc portier de Comédie (Racine, *Plaideurs*)
Adieu, je m'en vais à Paris pour mes affaires (Voltaire) (33).

10. Auftakt.

Dem Betonungsprinzip des Französischen entsprechend fangen fast alle Verse mit einer oder mehreren schwachtonigen Silben, mit Auftakt, an; jambische oder anapästische, d. h. steigende, Vermaße sind so die Regel, daß ein fallendes Versmaß (Trochäus, Daktylus) für ein französisches Ohr auffällig

ist und daher von Dichtern als Kunstmittel gebraucht wird, um den Eindruck des Energischen hervorzurufen. Solch fallender Rhythmus kann ebensowohl am Anfang des ganzen Verses, wie am Anfang des zweiten Halbverses zur Erzeugung dieses Eindruckes verwandt werden.

Et le char de l'automne, au penchant de l'année,
Roule, déjà poussé par la main des hivers:

was besonders kräftig wirkt, da vor und nach Roule eine Pause ist

Ebenso:

Malgré ses sifflements, malgré son fier courroux
Frappe; déjà sa tête est cachée à tes coups.
Moi, dont vous connaissez le trouble et le tourment.
Dieu sur ses ennemis répandra sa terreur.
Rome en effet triomphe et Mithridate est mort.
Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs.

Im Anfang des zweiten Halbverses tritt der Tonstoß nach der Cäsur deutlicher hervor:

Ce sommeil qui d'en haut tombe avec la rosée
Rayonne un diamant, gros comme le soleil.
Et la foudre, en grondant roule dans l'étendue.
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père!

Auch beide Formen verbunden finden sich:

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?
Dieu, qui de l'orphelin protège l'innocence.
Et sur l'horizon gris, passe éternellement
L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance
. . . à son faite vermeil . . .

Noch wirksamer, wenn beide in demselben Verse stehen:

Sors avec une larme, entre avec un sourire.

Ähnliche Wirkung, wenn es als Reimwort wiederkehrt:

Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien.

Ähnlich:

L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

Wenn eine solche Wirkung stilistisch vorbereitet ist, ist sie noch mächtig, selbst wenn leichter Auftakt, z. B. Artikel, vorliegt; so in folgender Stelle Corneilles:

Il est une autre voie et plus sûre et plus prompte,
Que dans l'éternité j'aurais lieu de bénir,
La mort; et c'est de vous que je puis l'obtenir.

Anm.: Wer den gewaltigen Unterschied zwischen dem harten J'aime und dem weichen Ich liebe durch Dichtung und Musik in rechte Beleuchtung gerückt, empfinden will, der vergleiche Racines Verse (Phèdre II 5):

„Hé bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur: J'aime mit dem (Beethovenschen) Liede:

„Ich liebe dich, so wie du mich.“

Rein rhythmisch genommen, ist das eine ein harter Trompetenstoß, das andere ein weiches Flötenadagio.

C. Reime.

Um den Abschluß eines Verses hervorzuheben, bedient sich die moderne Poesie des Reimes. Die Reime machen sinnfällig klar, wo ein Vers schließt, also der nächste anfängt (34); aber dadurch, daß sie zwei Verse miteinander in Beziehung setzen, verbinden sie sie miteinander (35), sie erreichen das durch den dem Ohr angenehmen Gleichklang der reimenden Silben (36). So sehen wir, daß Reime trennen, verbinden, schmücken. Wer die Macht des Reimes im Gegensatz zu reimlosen Stellen empfinden will, der lese Shakespeare, der mit großem Geschick in reimlosen Szenen wichtige Stellen oder Abschlüsse durch Reim hervorhebt. Der Wunsch, die Aufmerksamkeit des Lesers durch Reime oder reimartige Wiederholungen zu erregen, verleitet die Dichter hin und wieder dazu, auch innerhalb des Verses oder am Anfang dieses Mittel anzuwenden.

J'ignore le destin d'une tête si chère,
J'ignore jusqu'aux lieux qui la peuvent cacher.
Rebelle à tous nos soins, sourde à tous nos discours.
Gueux, tu vas nous chanter ton chant de bête fauve.
Je le vis, je rougis, je pâlis, à sa vue.