

Anmerkungen.

1. Wer auf Sachkenntnis gegründete Kritik französischer Verse in Hinsicht der Form sucht, die für uns natürlich höchst interessant ist, findet sie bei Quicherat, *Traité de la versification française*. chap. XI, XII. — Daß wir in der Kritik von Versen, die in fremder Sprache geschrieben sind, nicht vorsichtig genug sein können, daran mahnen uns folgende Worte Becq de Fouquières (*Traité général de versification française*, XIII): »Nous ne goûtons véritablement bien que les vers composés dans notre langue maternelle. C'est notre intelligence beaucoup plus que notre oreille qui jouit, non de la sonorité des mots, mais du rythme d'un vers grec ou latin, allemand ou anglais.«

2. Soviel ich sehe, ist Wolter der erste, der in einer Schulgrammatik davon spricht. Die ausführlichste Darlegung dieses bei uns sträflich vernachlässigten Punktes, über den wir uns doch schon lange aus dem *Dictionnaire général* und sonstwo hätten Belehrung holen können, ist jetzt zu finden bei Souza, *Du rythme français*, p. 75—78. Vgl. auch Nyrop, *Manuel phonétique*, § 85 ff.

3. Vgl. Scherk, *Über den französischen Akzent*. Diss. Berlin 1912.

4. »La dernière syllabe sonore (l'e muet non compté) est la plus longue, la plus intense et la plus *aiguë*.« Rousselot et Laclotte, *Précis de prononciation française*, p. 93. — »L'accent en français n'est en réalité qu'un point d'appui pour la voix et constitue l'unité du mot. La langue française a développé les accents secondaires aux dépens de l'accent principal et elle a donné à l'accent oratoire une puissance exceptionnelle; elle a, en un mot, effacé l'accent tonique autant que le lui a permis la nécessité de conserver l'unité et le caractère de ses mots. Cet affaiblissement de l'accent tonique doit avoir été croissant depuis l'origine de la langue, car de nos jours il est beaucoup plus avancé dans les classes polies et lettrées que dans le peuple.« G. Paris, *De l'accent latin*, p. 17. — „Im Neuhochdeutschen und Neuenglischen herrscht das rhythmische Prinzip derart, daß die Gliederung der Sätze ganz und gar durch den dynamischen Akzent bestimmt wird; so spielen zwar die Pausen zwischen Wortgruppen und Satzteilen eine große Rolle, aber die Unterschiede in der Dauer der einzelnen Laute treten sehr zurück, wenn sie auch nicht ganz fehlen. Ist dagegen die dynamische Akzentuation wenig, die Tonmodulation stark ausgeprägt, wie im heutigen Fran-

zösisch, so fallen die Unterschiede der Tondauer erheblicher ins Gewicht.“ Wundt, *Völkerpsychologie*, II, 397.

5. Wundt, *Völkerpsychologie*, II, 396: „Je länger das Wort, um so mehr nähern sich die Betonungsverhältnisse denen des Satzes, d. h. die Betonung wird freier, gestattet dem jeweiligen Einflusse des Gefühlstons und der rhythmischen Gliederung breiteren Spielraum.“

6. Mit Bezug auf die an unsere Schüler in dieser Hinsicht zu stellende Forderung werden wir gut tun, Nyrops Warnung (*Manuel du français parlé* § 139 Remarque) zu beherzigen: »En tout cas, et dans l'état actuel des choses, nous pouvons dire que pratiquement il est toujours permis de placer un léger accent sur la dernière syllabe, tandisqu'on s'exposerait à commettre des fautes en exagérant l'accent secondaire.«

Zur Erscheinung selbst vgl.: »La langue française traverse en ce moment une période très intéressante; car en français l'accent d'intensité (d. h. der etymologische Akzent) et l'accent de tonalité (d. h. der Stammakzent) peuvent quitter leur position normale et se déplacer suivant les exigences de l'expression« (Pierson, *Métrie naturelle*, p. 140.) »Dans les phrases interrogatives ou exclamatives, le mot final est oxyton; il en est de même dans l'intérieur d'une phrase pour le mot qui forme une cadence suspensive à la fin de chaque membre. Au contraire, dans les phrases conclusives, le mot final est soit paroxyton, soit proparoxyton; il arrive même quelquefois que l'accent d'acuité est reporté encore plus en arrière.« (Pierson, *ib.*, p. 243.) Pierson (*ib.*, S. 247) weist hin auf volkstümliche Abkürzungen, wie *caf* (= *café*), *champe* (= *champagne*), *fiche* (= *ficher*), *mac* (= *macadam*), *prem* (= *premier*), *tram* (= *tramway*) u. a., um zu zeigen, daß das Volk den Ton nicht mehr auf die letzte Silbe legt. Pierson (*ib.*, S. 246) erklärt die Erscheinung folgendermaßen: »De même que pour le sens des mots les expressions perdent petit à petit leur force primitive, et que l'on voit les termes originairement les plus énergiques aboutir à la plus grande faiblesse d'expression (p. ex. les mots *abîmer*, *gâter*, *ennuyer*, *gêner*, et cent autres que nous pourrions citer), de même les formes molles et semi-molles (d. h. die nicht auf der letzten Silben betonten), primitivement employées en français dans les cas exceptionnels où l'on voulait déployer une énergie toute particulière, perdent par l'usage leur force expressive et tendent à entrer dans la prononciation ordinaire de la langue.«

Zu dieser aus der Bedeutungsentwicklung geholten Erklärung gibt Pierson (S. 254) folgende aus lautlicher Entwicklung: La langue française avait d'abord fait tomber toutes les

voyelles atones, à l'exception de l'a transformé en e. A la suite de cette première évolution, le français se trouvait être une langue mixte, puisqu'il y avait un ictus placé d'une façon normale sur la dernière syllabe, et par conséquent mobile dans la déclamation pour les mots à terminaison masculine, et un ictus placé sur la pénultième et par conséquent fixe pour les mots à terminaison féminine. Mais depuis cette époque a commencé pour le français une seconde période de transformation à la suite de laquelle tous les atones sont devenus muets. Par suite tous les mots de la langue ont l'ictus normal sur la dernière syllabe réellement prononcée, d'où la nécessité de séparer l'accent d'acuité [d. h. mélodique] de l'accent d'intensité dans les conclusions, puisque l'inflexion de voix doit y être descendante (et partant un retour à l'état de choses existant anciennement dans le latin classique). La langue française a parcouru le cercle complet des transformations rythmiques que peut subir une langue. Vgl. dazu Wundt, *Völkerpsychologie*, II, 393: „In vielen Sprachen existiert noch heute kein fester Wortakzent. Wo sich fester Wortakzent herausgebildet hat, ist die Fixierung auf eine Periode freierer und schwankenderer Akzentuierung gefolgt. Satzakzent übt Rückwirkung auf Wortakzent.“

Bemerkungen zur historischen Entwicklung des französischen Akzentes bei Meyer-Lübke, *Historische franz. Gramm.*, I, § 145 („Im Französischen scheint . . . sich jetzt der Übergang der Betonung von der Schlußsilbe auf die Anfangsilbe zu vollziehen . . . Im übrigen ist die Frage nach der Stelle und dem Wesen des Akzentes noch immer nicht gelöst, zum Teil wohl, weil wir uns mitten in der Bewegung befinden.“) Herzog, *Histor. Sprachlehre des Neufranzösischen*, 66 Historisches. Zur Erscheinung selbst vgl. noch Ackermann, *Traité de l'accent* (Paris, 1843), p. 19—20, 26: Dans nos mots composés l'accent d'appui se met sur la première partie, l'accent tonique sur la fin. Les mots qui n'ont pas l'accent d'appui sur le préfixe l'y placent dans les phrases antithétiques: Il ne faut pas le *soulever*, mais l'*enlever*. Ce n'est pas un discours, c'est une conversation. Ne *jouez pas*, *apprenez*. G. Paris de l'accent latin, p. 85: Quand chacun des substantifs qui forment une mot composé a encore sa vie propre et son sens bien net, l'accent principal est sur la dernière syllabe senore du dernier substantif; mais il y a sur la dernière syllabe du premier un demi-accent très prononcé: *cheveau-léger*, *porte-fenêtre*, *sapeur-pompier* . . . Dans les composés formés de phrases, l'accent est sur la dernière syllabe; il y a quelquefois un demi-accent, mais rarement très prononcé: *vaurien*, *fainéant*, *couvre-*

chef, va-et-vient, porte-plume, las-d'aller . . . Les diverses modifications apportées à l'accentuation française (soit par l'accent oratoire, soit par les prononciations provinciales) se bornent à donner à un mot deux accents et à restreindre la valeur de l'accent principal, mais elles ne le détruisent jamais. Dazu vgl. Nyrop, Manuel phonétique, § 140. Zu der ganzen Erscheinung Diez, Grammatik, I, S. 511. Koschwitz, Lautlehre, S. 101. Maurice Grammont, Le vers français, p. 355. Passy, Abrégé de prononciation franç., p. 5. Rousselot et Laclotte, Précis de prononciation française, p. 93: Dans le parler faubourien des Fortifications et dans la prononciation de certaines provinces, la Bourgogne notamment, l'accent se porte sur l'avant-dernière syllabe. — Zur ganzen Erscheinung vgl. das Vordrängen emphatisch gebrauchter Adjektiva vor das Substantiv.

7. Vgl. die Anweisung dazu bei Legouvé, L'art de la lecture, p. 13: »Marche, marche, ne t'arrête pas en route! cours à l'accent!«

8. Wenn G. Paris (a. a. O. S. 19) auch le hierher rechnet und dieses in dites-le enklitisch anhängen will (wie je und ce in Frageformen), so widerspricht dem die überwiegende Mehrzahl der französischen Phonetiker, abenso wie die Dichter, die le z. B. in der Cäsur verwenden: S'écria: Epargnez-le! Nous n'avons plus que lui (Florian) u. a. Immerhin ist auch dieser Widerspruch ein Zeichen dafür, wie schwach der französische Akzent ist.

9. Die Beispiele sind zumeist nach den phonetischen Texten aus Passy et Rambeau, Chrestomathie française. Andere brauchbare phonetische Texte bei Beyer und Passy, Elementarbuch des gesprochenen Französisch; Nyrop, Manuel du français parlé; Herzog, Historische Sprachlehre des Neufranzösischen. — Vgl. Passy, Sons du français § 66 ff., § 77 ff. Ich gebe eine reichliche Anzahl von Beispielen, um die Schüler so praktisch an die Betonung zu gewöhnen, und gebe die Akzentuierung in derselben Gestalt, die ich im zweiten Teil beim Versrhythmus brauche, dem ja diese ganze Darlegung als Einleitung dient. Ich habe mich bemüht, besonders solche Fälle zusammenzustellen, bei denen der Schüler zweifeln kann. — Übrigens muß bemerkt werden, daß die Darlegungen Quiéhl's über das Sprechen von Sprechtakten (Französische Aussprache, 5. Aufl., S. 121) höchst irreführend sind.

10. Man vergleiche folgenden interessanten, hierhergehörigen Satz (aus Rolland, Jean-Christophe): Les foires de la pensée où s'échangent les âmes de toutes les nations, sont au nord aujourd'hui. Qui veut vivre doit y vivre.

11. Vgl. Wundt, *Völkerpsychologie*, II, 377. Man denke auch an die Melodien, die wir in schlagende Uhren, rollende Eisenbahnwagen u. a. hineinhören.

12. Vgl. Nyrop, *Manuel phonétique*, § 141, 2. Herzog, *Historische Sprachlehre*, § 67. Passy, *Petite Phonétique*, S. 32. Passy bemerkt hierzu: *Pourtant même pour ces mots l'accent normal est sur la dernière syllabe; on les prononce ainsi si on les isole sans émotion.*

13. Nyrop, *Grammaire*, I, 164. Nyrop, *Manuel phonétique*, § 141.

14. Daß in einer Arbeit, in der vom Genießen der Verse die Rede ist, auch über die Wort- und Satzmelodie gesprochen werden sollte, ist klar; nur wage ich es nicht, das unter die Bemerkungen zu setzen, die für Schüler bestimmt sind; hier werden wir uns ja wohl damit begnügen müssen, selber so viel wie möglich darüber zu lernen, um unseren Schülern bei passender Gelegenheit Proben geben zu können. Zwei Dinge sind vor allem zu lernen: daß im Fragesatz u. ä. der Ton bedeutend mehr steigt als im Deutschen (um eine Quinte und noch höher) und daß am Ende eines Aussagesatzes der Ton um ebensoviel sinkt. Ferner faßt Nyrop (*Manuel phonétique* § 144 ff.) die betr. Erscheinungen in folgende Regeln zusammen: 1. Eine betonte Silbe eines einzeln gebrauchten Wortes steigt über die übrigen empor. 2. Ebenso steigt der Ton am Ende einer Wortgruppe, die nicht Gedankenabschluß bringt, sowie am Ende von Frage, Ausruf, Erstaunen, Zweifel, Einwürfen (und natürlich bei unterbrochener Rede). 3. Der Ton sinkt bei gedanklichem Abschluß einer Wortgruppe: bei Bestätigung, Befehl, Gleichgültigkeit. — Im übrigen weist Nyrop hin auf den caractère extrêmement mobile et fuyant, varié et délicat de l'accent musical français: *Un mot comme oui peut admettre 7 ou 8 intonations différentes.* Im übrigen vgl. Passy, *Petite phonétique* § 158. Passy, *Les sons du français*, p. 129ff. Rousselot et Laclotte, *Précis de prononciation française*, p. 99. Quiehl, *Französische Aussprache*, S. 122 ff. Herzog, *Historische Sprachlehre* § 77ff. Legouvé, *La lecture en action*, p. 46 ff. (*Croyez-vous que je sois votre dupe? bei Ruhe in gleicher Tonlage, bei Wut um Oktave steigend, bei Verachtung um Oktave sinkend*); vor allem aber Pierson, *Métrique naturelle*, p. 161 ff. Klinghardt und Fourmestiaux, *Französische Intonationsübungen*. Jones, *Intonation Curves*. Auch Wundt weist auf die stark ausgeprägte Tonmodulation des Französischen hin (*Völkerpsych.*, II, 398): „Engländer und Franzosen sprechen im höheren Stil der Kon-

versation oder in der eigentlichen Rede in hohem Grade ausdrucksvoll. Aber die Sprache des Engländers ist musikalisch völlig monoton: sie empfängt ihren Ausdruck nur durch die außerordentlich eindringliche Akzentuierung und durch die dabei mit eingreifenden Wort- und Satzpausen. Die Rede des Franzosen ist umgekehrt sehr wenig akzentuiert, und sie eilt ohne besonders merkbare Einschnitte in gleichförmigem Flusse dahin. Aber sie wird in hohem Grade belebt durch den großen Wechsel des Tonfalls, der nach der besonderen Gefühlslage bald durch Erhöhung, bald durch Vertiefung des Tons eine starke Nuancierung des Ausdrucks hervorbringt.“

14a. Vgl. Passy, *Les sons du français* § 80. Wundt, a. a. O., II, S. 390. Legouvé, *La lecture en action*, p. 83.  ber das Verhältnis von *rythme* und *pensée* vgl. Lanson, *L'art de la prose*, p. 269.

15. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, S. IX: „Wir lesen das Versschema nicht aus dem Verse heraus, sondern in den Vers hinein.“ Vgl. den umgekehrten Prozeß, bei dem man in „absolute“ Musik ein „Programm“ hineinh rt. — Zum Unterschied zwischen Sprechtakt und Verstakt vgl. Lanson, *L'art de la prose*, p. 275: *Un moule rythmique pr existe à la pensée, et cela suffit   séparer [la poésie] de la vraie prose, dont le rythme na t avec et de la pensée.* — Dagegen Eichthal, *Le rythme dans la versification française*, p. 36: *Le vers est la parole humaine rythm e de façon à pouvoir être chant e.*

16. Ich folge hierin Wundt, *Völkerpsychologie*, II, 391, im Gegensatze zu Saran, *Rhythmus des französischen Verses* (S. 278), der sechs Stufen unterscheidet. Wenn Wundt schon eine derartige Möglichkeit allgemein leugnet, könnte ja wohl mindestens in der Schule nicht davon die Rede sein.

17. Vgl. Victor Hugo (*Cromwell*, *Préface*): *Le vers est la forme optique de la pensée.*

Saran, *Rhythmus des französischen Verses* (ein Buch, das jeder lesen muß, den der Gegenstand anzieht, auch der, der anderer Meinung ist). Souza, *Du rythme en français*. Eichthal, *du rythme dans la versification française*. Passy, *Sons du français*, § 98f. Passy, *Petite phonétique comparée*, § 99f. —  ber den Rhythmus in der Natur vgl. Wundt, a. a. O., I, 248, und in der menschlichen Tätigkeit: *Bücher, Arbeit und Rhythmus*. —  ber die Wechselwirkung zwischen Satzbau und Metrum s. Wundt, a. a. O., II, 391: „Erst die kunstm ig gebundene Rede setzt . . . die rein rhythmische Form mit den im Satz aus Affektverst rkung und Begriffsgliederung

entspringenden Verhältnissen der Betonungen und Pausen in Einklang, indem sie das Metrum der Sprache und die Sprache dem Metrum anpaßt: das erstere, indem sie ein mit der allgemeinen Sprachform und dem besonderen Inhalt übereinstimmendes Metrum wählt, das letztere, indem sie den Bau des Satzes nach dem so gewählten Metrum abändert.“ — Dazu vgl. Mussets Bemerkung: *Il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas.* — Eine ganz andere Ansicht als die in unserer Arbeit dargelegte vertritt Saran, der immer gehört zu werden verdient; er sagt (a. a. O., S. 274): Das [französische] Drama macht im allgemeinen den Eindruck einer Folge alternierender Silben, nur daß die Alternation sehr häufig einmal, mehrere Male hintereinander, ja streckenweise ganz unterbrochen wird. Der alternierende Rhythmus schimmert jedoch überall durch. Er bildet gleichsam den Hintergrund, vor dem sich die nicht alternierenden Stellen und Stücke als etwas Besonderes abheben . . . Der einzelne Alexandriner der Bühne muß demnach als ein alternierender, aber in diesem seinem Rhythmus häufig gestörter Vers bezeichnet werden . . . Grammatischer Wort- und Satzaccent werden in weitem Umfange vernachlässigt . . . Das alternierende Prinzip ist nicht das einzige, das die eigenartige rhythmische Beschaffenheit des deklamierten Alexandriners erklärt. (S. 280.) So wird durch Einführung des Sprachakzents der alternierende Alexandrinerhythmus an vielen Stellen zerstört oder doch gestört. Wie weit im einzelnen Fall das alternierende Schema gewahrt bzw. durch Prosaakzent ersetzt wird, ist ebensowenig in einer Regel auszudrücken, als angegeben werden kann, in welchem Falle e ausfällt oder bleibt. Beides hängt vom Schauspieler ab . . . Der Kompromiß zwischen alternierendem Versrhythmus und französischem Sprachakzent wird von jedem Schauspieler nach eigenem Ermessen immer neu geschlossen. Sprachtempo, Charakter der Rolle (Alter oder Jugend der dargestellten Person), Affekt, Grad des Widerspruches zwischen Rhythmus und grammatischem Akzent, Vorliebe für naturalistisches Spiel u. ä. wirken im besonderen Falle einzeln oder zusammen, den Deklamator mehr oder weniger vom alternierenden Rhythmus abzuziehen bzw. ihn in diesem zu erhalten. Verschiedene Künstler deklamieren darum dieselben Verse oft ganz verschieden. Ja, ein und derselbe Schauspieler trägt dieselben Worte bald so, bald so vor.“ — Zum alternierenden Prinzip bekennen sich u. a.: Diez, Zarncke, Wulf, Stengel, Tobler; zum akzentuierenden: Quicherat, Ackermann, Scoppa, Weigand, Gramont, Lubarsch, Foth, Passy, Becq de Fou-

quières, Pierson, Reinach, Schuchardt, Harczyk, Krause, Belling, Humbert, Kawczynski, Souza, Clair Tisseur, Johanneson, Thieme, Guillaume, W. Meyer u. a. Vgl. neuerdings Ettmayer, Singtakt und Sprechtakt im französischen Verse in Zeitschr. für französische Sprache und Literatur, 1914, Bd. 42, S. 39.

18. Freier als in festen Versrhythmen kann sich der logische Akzent in den Vers libres, einem Mittelding zwischen Kunstprosa und Vers, ergehen, die zugleich sehr geeignete Grundlagen für das Studium der Sprechakte und Verstakte abgeben. — Als Meister des Alexandriners gelten Boileau und Racine; als Meister der vers libres Lafontaine und Racine in den Chœurs von Athalie und Esther; als Meister der Rhythmik im allgemeinen V. Hugo. — Daß Silbenzählung kein rhythmisches Prinzip sein kann, setzt Saran a. a. O. denen, die es noch lernen müssen, auseinander.

19. Als Beispiele diene etwa die Strophe aus Hugo, Les Djinns:

| | |
|----------------|------------------|
| Ce bruit vague | C'est la plainte |
| Qui s'endort, | Presque éteinte |
| C'est la vague | D'une sainte |
| Sur le bord; | Pour un mort. |

20. Ackermann, Traité de l'accent, p. 58: La cadence agréable des vers dépend de la position des accents et du repos, de la carrure de la phrase et de l'état des rimes. P. XXII: Pour obtenir un rythme, il faut des tons forts et des tons faibles, distribués de telle sorte que les syllabes accentuées, je dis accentuées de l'accent tonique, ne soient ni consécutives ni excessivement éloignées l'une de l'autre. Ainsi quand Racine écrit:

Je ne me souviens plus des leçons de Neptune (Phèdre, II, 2), quand Voltaire dit:

Non, je ne le crois point; ce peuple fier et sage (Lac de Genève) la première partie de ces vers est de la prose; il m'est impossible d'y reconnaître comme au second hémistiche, une cadence suffisante . . . Le rapport du nombre des accents au nombre des syllabes est la véritable base du rythme français.

20. Vgl. Heiß, Entstehung des romantischen Trimeters (Archiv, 130, 366 ff.). Banville, Petit traité de poésie française, p. 70: Dans les vers classiques (Racine) la phrase n'a pas de mouvement propre; elle se raccourcit ou s'allonge, se modelant sur le rythme, et se coulant, bronze en fusion, dans tous les circuits du moule poétique préparé pour la recevoir. En un mot, le sens concorde avec le rythme. Dans les

vers modernes (Chénier, Hugo) au contraire, la phrase conserve son énergie, son mouvement propre, qui ne se confond pas avec celui du vers. Le mouvement du rythme, dont les temps forts sont marqués d'accents sonores, ne se confond pas avec le mouvement dramatique de la phrase: Il y a discordance entre eux, il y a deux rythmes. — P. 75: Dans le système classique, l'unité cherchée est à un degré: la phrase insérée dans le vers abandonne sa forme propre, qu'elle avait naturellement revêtue en jaillissant de la pensée, pour se plier aux formes rythmiques du vers. Dans le système moderne (romantique), l'unité cherchée est à deux degrés: le rythme dramatique se combine avec le rythme poétique, et tous deux concourent à produire un effet qui est un, quoique d'une nature composite. — Ackermann, a. a. O., S. 61: Quand le vers [de 12 syllabes] a moins de quatre accents, il devient mètre de prose; Corneille et Voltaire sont souvent tombés dans ce défaut; mais Corneille a sur Voltaire l'avantage d'une période presque toujours bien carrée; tandis que les vers de Voltaire sont, en général, détachés l'un de l'autre, ce qui est en opposition avec le caractère de l'alexandrin . . . Les poètes du XVI^e et du XVII^e siècle qui ont manié l'alexandrin, sont en général remarquables par la plénitude du mètre (succession de mètres concourant à un même mouvement rythmique); il y est presque constamment de quatre ou de six vers; au XVIII^e siècle la facture du vers se relâche, et dans les ouvrages du ton le plus grave on fit à tout instant tomber les vers alexandrins un à un, deux à deux. — Über Voltaires Henriade (vers détachés l'un de l'autre) urteilt Ackermann (S. 62): Pour le début d'un poème épique, on ne pouvait être plus malheureux dans le choix d'une cadence qui satisfait l'oreille.

22. »Plus une phrase est accentuée, plus elle est coupée et par conséquent moins elle a d'unité et de poids.« Ackermann, a. a. O., 72. »Plus le mètre est court, plus l'accent a de vivacité et par conséquent d'effet« (ib., 38). »Trop d'accents rendent le vers dur et saccadé, trop peu d'accents prosaïque.« Und so erklärt denn Ackermann (S. 61) die zweiten Hälften der Verse

Je *sais* ce que tu *vau*x et ce que je te *dois*
und
Ce que je *vais* vous être et ce que je vous *suis*
für Prosa.

23. »Les strophes de V. Hugo et les poésies de Lamartine postérieures aux Méditations poétiques sont remplies de vers qui portent six accents au lieu de quatre ou cinq;

c'est ce qui les rend durs et saccadés et d'une longueur démesurée: *J'aime à voir dans les champs croître et marcher mon ombre* (V. Hugo, *Soleils couchants*, III): Il y a là deux vers de six syllabes et non pas un Alexandrin.« Ackermann, p. XX.

24. Ackermann, p. 35: »Les pieds de cinq syllabes sont languissants . . . Tout pied de quatre syllabes uniaccental appartient à la prose.«

25. Muster eines Gedichtes mit leichtem, flottem Takt ist Musset, *Ballade à la Lune*. — »Un préjugé est que les petits vers sont plus légers, plus vifs que les grands. Il en est ainsi quelquefois, mais pas toujours. La légèreté ou la vivacité d'un vers dépend de sa rapidité. La vitesse ne dépend pas du nombre des syllabes, mais du rapport qui existe entre le nombre et celui des mesures.« Maurice Grammont, *Le vers français*, p. 75.

26. Die möglichen Taktgruppierungen in reichster Fülle bei Beq de Fouquières, *Traité général*, p. 88 ff., und über ihre Bedeutung bei Maurice Grammont, *Le vers français*, p. 75 ff., 135 ff.

27. »C'est le rythme, et le rythme seulement, qui peut appeler un accent tonique sur une syllabe où la prose n'en admet pas.« Maurice Grammont, *Le vers français*, p. 44.

28. S. Quicherat, *Traité de versification française*, p. 146.

29. Saran, a. a. O., S. 311: „Bei guten Versen (aller Sprachen) gibt es nicht Widerspruch zwischen Metrum und Sprachakzent. Sie sind nur da, wenn man das Metrum durchweg bloß mit dem grammatischen Akzent vergleicht und das Ethische unbeachtet läßt. Aber gerade auf dieses kommt es in der Poesie an. Scheinbar sehr große Abweichungen des Metrums vom grammatischen Akzent sind nichts anderes als Hinweise des Dichters auf die von ihm gewünschte ethische Akzentuierung.“

30. Eine reiche Analyse Lafontainescher, Hugoscher u. a. Gedichte mit Bezug auf ihren Rhythmus und dessen Bedeutung bei Maurice Grammont, *Le vers français*.

31. Zu Fontenelles Vers

De la voix de Daphné que le doux son me touche!
macht Quicherat die Bemerkung: Un hémistiche aussi dur pour exprimer la douceur!

32. Wo Unruhe nicht ausgedrückt werden soll, ist Fülle der Cäsuren ein Fehler. So erklärt Ackermann (a. a. O., S. 71), daß der Vers Hugos (aus *Les soleils couchants*)

J'aime les soirs, serens et beaux, j'aime les soirs

gar nicht mehr aufgefaßt werden könne als Alexandriner, sondern aufgefaßt werden muß als Achtsilbler mit Viersilbler.

Dasselbe gilt von dem Verse:

Derrière les derniers brouillards, plus loin encore.

Über die Entwicklung der Cäsur sagt Maurice Grammont, a. a. O.: La coupe de l'hémistiche, qui était très forte anciennement, est allée continuellement s'affaiblissant . . . Si la voix insiste à la césure, elle peut fort bien ne pas se suspendre, et le doit même dans la plupart des cas.

33. Einen Witz macht V. Hugo mit Hilfe eines Enjambement in den Versen:

Et saisir Oldenbourg, Nassau, Hambourg, Hanovre,
D'un tour de main avec le riche, avec le pauvre,
Avec châteaux, budgets et millions, avec
Prêtres et sénateurs, le Tedeum au bec:

Sarkastischer kann man das ewige avec nicht hervorheben. — Weitere Beispiele von Enjambement bei Becq de Fouquieres, a. a. O., S. 273.

34. Benloew, Précis d'une théorie des rythmes p. 22: La rime n'est autre chose qu'une espèce de césure.

35. »Les rimes en se croisant et en s'entrelaçant enchaînent entre elles les parties de la strophe et en font un tout inséparables.«

36. Wie beliebt der Reim in formelhaften Wendungen des täglichen Lebens ist, zeigen Formeln wie dare-dare, riquiqui, toc toc, drelin din din, boni boni, kif kif, du tac au tac, digdig usw. Über die Wichtigkeit des Reims im Leben der Sprache vgl. Nyrop, Gramm. hist., I § 125; II § 331 Rem. 342, 2; 343 Rem.; 485; III § 675; IV § 476.

37. Ein Dichter, der die Verse geschaffen hat:

Dans un grenier on domine les hommes,
On voisine avec les oiseaux . . .

urteilt darüber: »Il y a bien ces deux diables de . . . ine au milieu des vers. Bah, ça s'arrangera.«

38. Dorchain, L'art des vers, p. 108, sagt von französischen vers blancs (Voltaires Übersetzung von Shakespeares Julius Cäsar): »Vous ne liriez pas, sans souffrance, vingt vers de cette espèce et, au théâtre, vous n'en n'écouteriez pas une scène sans être tentés de quitter la place. Quelle monotonie! quel ennui! Nous avons bien ici, par le nombre fixe des syllabes, l'élément d'unité, de sécurité, mais non celui de variété et de surprise, qui doit s'y joindre pour nous donner l'ivresse poétique.«

Banville sagt gar: »On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime« und ähnlich Sainte-Beuve (La Rime): Rime qui donne leurs sons Aux chansons; Rime, l'unique harmonie Du vers, qui, sans tes accents Frémissants, serait muet au génie usw.

39. Das Urteil desselben Kritikers über Verlaines Mandoline lautet: Le prolongement des rimes féminines, semblable au bruit d'une corde qui vibre et retentit encore après que l'archet l'a quittée, fournit une expression de douceur qui est parfaitement en concordance avec l'idée. (La troisième strophe, dont les rimes sont en réalité masculines, fait tache dans le tableau.) — Endlich sei noch an das Urteil Voltaires (in seinem Briefe an Deodati) über den Klang weiblicher Endungen erinnert: Vous nous reprochez nos e muets . . . ; mais c'est précisément dans ces e muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille, après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.

40. Für diese in ihren feineren Beziehungen so sehr schwierigen, weil nur auf Gefühl basierten Fragen ist unerlässlich das schöne und ausführliche Buch von Maurice Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris 1907. Bemerkungen darüber natürlich auch bei anderen Metrikern (z. B. Quicherat, p. 159 ff.). Vgl. auch Nyrop, *Gramm. historique*, IV § 1—18.

41. Kritik der »onomatopées enfantines« Hop! Hop! Clic Clac! Han! Han! u. ä. bei Faguet, *XIX^e siècle*, p. 247.

42. Vgl. Bergmann, *Die sprachliche Anschauung und Ausdrucksweise der Franzosen*, S. 6—7. Nyrop, *Gramm. historique*, I § 510; IV § 478.

43. Assonanz statt Reim in moderner Poesie ist sehr selten. Vgl. Dorchain, *L'art des Vers*, S. 110. — Maur. Grammont unterscheidet onomatopées von den mots expressifs in folgender Weise: Ils n'imitent pas un bruit, ils suscitent l'idée du bruit qui pourrait être produit par l'action de ce qu'ils désignent. Il n'y a pas de ligne de démarcation bien nette entre les mots faisant onomatopée et les mots simplement expressifs, pas plus qu'entre les vers connus comme exemples d'harmonie imitative et les vers simplement expressifs. . . . Les sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance; pour qu'ils deviennent expressifs en réalité, il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles et mette leurs

qualités en lumière: casser est expressif; tasser ne l'est pas; briser est expressif, griser ne l'est pas. (Ebenso broyer — corroyer; il rompt — le tronc). Tous les sons du langage, voyelles ou consonnes, peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'y prête; si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, ils restent inexpressifs. Dans un vers, s'il y a accumulation de certains phonèmes, ces phonèmes deviendront expressifs ou resteront inertes selon l'idée exprimée. Le même son peut servir ou concourir à exprimer des idées assez différentes l'une de l'autre sans qu'il puisse toutefois sortir d'un certain cercle où l'enferme sa propre nature. (M. Grammont, a. a. O. p. 167—168.)

44. Vgl. dazu die Bemerkungen von Maurice Grammont: »L'interjection Ah! peut également s'appliquer à la joie et à la douleur, pourvu que toutes deux soient d'une nature éclatante« und von Becq de Fouquières über die Wirkung von s in dem Verse: La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce (verglichen mit dem Verse Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes): »La sifflante, qui est la consonne dominante, présente à merveille le sentiment de douceur qui s'insinue dans le sein d'Athalie.« — Wem das seltsam erscheint, der vgl. was Hanslick, Vom musikalisch Schönen (S. 37) darlegt, daß die Verse

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur

nach derselben Melodie gesungen werden können wie die Verse

J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur.

»Certains groupements de sons favorisent, le cas échéant, une impression des sens, une représentation sensible, si le sens du mot se prête à cette association; à eux seuls, les sons ne parviendraient pas à produire une action de ce genre.« Dazu vgl. die ähnlich lautenden Darlegungen Hanslicks über musikalische Wirkungen in seinem Buche Vom musikalisch Schönen, § 3 u. ö. Bally, Stilistique française, § 64. »Dans le nom de poisson barbeau la répétition passe inaperçue alors qu'il n'en est pas de même dans barboter.« (Maur. Grammont.) Wenn Nyrop, Gramm. hist., IV § 6, die Ansicht zurückweist, *monotone* verrate schon durch den Klang, was es bedeute, und auf Wörter wie *protocole* und *monopole* hinweist, so hat er gewiß recht, was aber nicht hindert, daß in geeignetem Zusammenhange *monotone* vorzüglich als Klangsymbol für die Einförmigkeit dienen kann, ebensogut natürlich wie *monopole* und *protocole*.

45. Vgl. Nyrop, Gr. hist., III § 25; Bergmann, a. a. O., S. 4.

46. „Ich nenne Dilettant den künstlerisch Begabten, dem der Sinn für Formgebung abgeht.“ (Grillparzer.) — »C'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification.« (Voltaire.) »Les plus grands poètes ont cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots dont ils se servaient et les idées qu'ils exprimaient, ils ont essayé de les peindre. On peut peindre une idée par des sons, on le fait en musique. Comp.: idées graves, légères, sombres, troubles, noires, grises, lumineuses, claires, étincelantes, larges, étroites, élevées, profondes, douces, amères, insipides.« Maurice Grammont, *Le vers français*, p. 158. »On peut traduire une impression visuelle en une impression audible . . . Une idée grave peut être traduite par des sons graves, une idée douce par des sons doux, c'est-à-dire le poète accumule dans ses vers des mots contenant des sons graves, doux.« Diderot, *Salon 1767*. Die Schönheit der Verse besteht nach Maurice Grammont (p. 157) in: »choix particulier d'expressions, certaine distinction de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies; enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées, aux sensations, aux phénomènes, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre; cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières. Sans ce mérite, un poète est sans couleur.« Eichthal, *Du rythme dans la versification française* p. 46: »Il est à remarquer, en effet, que plus l'école poétique s'est écartée de l'ancienne cadence de l'alexandrin classique à hémistiche régulier, plus elle a recouru à des éléments d'harmonie subsidiaires. Le mouvement dans ce sens a surtout consisté dans l'emploi multiplié des rappels de sonorité dont la rime, et surtout la rime riche, est un cas particulier. Dans tout discours harmonieux, en prose comme en vers, l'oreille recherche, en même temps que le retour des durées qui est le rythme, le retour de certains sons (voyelles ou consonnes) qui procure ce plaisir particulier de la répétition, dont les règles sont difficiles à établir.« — Nachdem Faguet (*Dix-neuvième Siècle*, p. 247) sich über die Hop! Hop! und Han! Han! lustig gemacht hat, fährt er fort: »C'est à nous, lecteurs, d'avoir la sensation du

Hop ou des Han, d'être amenés même à le dire en lisant les vers; mais c'est par le choix des sons et des coupes, par l'absolue conformité de l'état d'esprit suggéré par le bruit des mots avec l'objet décrit ou le sentiment exprimé, sans avoir l'air d'y songer, et, pour dire vrai, n'y songeant pas, d'une science si profonde qu'elle est instinctive, que le poète doit nous donner ces impressions.« »Le poète ne décrit pas les objets, il suscite dans l'esprit du lecteur ces images, ces idées, il lui suffit d'un mot. Comp. le peintre: au moyen d'une touche juste, il suscite dans la pensée du spectateur l'idée du feuillage de hêtre; il ne représente ni le contour ni la structure des feuilles; c'est dans notre esprit que se peint cette image.« (Banville.)— »L'harmonie naît du jeu des voyelles, se correspondant non pas un à un, mais par groupes. Les moyens d'expression sont tous des effets de contraste.« Maurice Grammont, *Le vers français*, p. 389. »Les vers les plus harmonieux sont ceux dans lesquels les groupements de voyelles coïncident avec les groupements de syllabes déterminés par le rythme. La correspondance des voyelles est comparable à celle des rimes et produit sur l'oreille un effet analogue . . . Harmonie des vers français: correspondance des voyelles groupées par deux ou par trois (les deux systèmes pouvant se rencontrer dans le même vers). Maurice Grammont, p. 327. Maurice Grammont (p. 374) gibt eine Liste der sechs Dichter, die diese vornehmste Art „Lautmalerei“ am schönsten beherrschten: Racine, Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Boileau, Lamartine.

47. Regeln über Hiatus gehören nicht in eine Schulmetrik, so wenig wie die Erwähnung des Kampfes, den fast alle Metriker gegen die Torheit dieser Regeln und ihre Willkürlichkeit führen; uns interessiert diese Erscheinung hier nur als Kunstmittel; dazu vgl. Becq de Fouquières, a. a. O. p. 301; Quicherat, a. a. O. p. 161; Maurice Grammont, a. a. O., p. 287; endlich zur ganzen sprachlichen Erscheinung Nyrop, *Gr. hist.*, I § 262 ff.

48. Über Vortrag französischer Verse im allgemeinen vgl. die etwas weitschweifigen Bücher von Legouvé, *L'art de la lecture* und *La lecture en action*. Ferner Lubarsch-Koschwitz, *Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse*. — Über das Tempo des Vortrags: »La vitesse moyenne du débit de la poésie est approximativement deux fois moindre que celle du débit de la prose.« Maurice Grammont, a. a. O., p. 75. — „Die Poesie darf nicht dem musikalischen Rhythmus auf Kosten des Sinnes untertänig werden. Hauptzweck der Dichtung ist der Sinn Bei Kindern ist das Gefühl für den Rhythmus stärker als das Verständnis für den Sinn.“ Minor, *Metrik*, p. VI, IX. Grillparzer protestiert dagegen, daß die

Gesetze der Deklamation und der Musik vermischet werden. (Grillparzer, Jahrbuch, III, 214.) — Über Schwankungen im Vortrage französischer Verse vgl. Becq de Fouquières, a. a. O., p. 115 ff. Über Aussprache des „stummen“ e in der Poesie vgl. Legouvé, L'art de la lecture, chap. X. Daß e, wenn es nicht gesprochen werden kann, Pausen erzeugt, darüber vgl. Faguet, XIX^e siècle, p. 245. — Gegen die Lehre vom alternierenden Vortrag der Verse (S. 50) richten sich folgende Worte Piersons: »Des vers déclamés avec sentiment n'offrent pas plus de régularité musicale que de la prose déclamée de même, et si l'on voit dans les vers quelque chose de plus soigné, de plus apprêté, de plus régulier, ce n'est pas dans l'ordre musical qu'il faut le chercher. Il n'y aurait qu'une seule manière de déclamer les vers avec un rythme réellement régulier, ce serait d'en revenir à l'antique psalmodie et de les scander conformément aux règles; or la lecture des vers scandés leur enlève toute expression et ne supporte pas l'audition . . . Cette façon [die den von uns gelehrten Rhythmus zeigt] de scander les vers alexandrins est la seule qui soit aujourd'hui en usage. L'ancien rythme dissyllabique ne pouvait se soutenir que grâce à la musique, mais dans la simple récitation il serait beaucoup trop lent et trop pesant . . . Ces vers prononcés avec expression, c'est-à-dire lus comme on doit les lire, perdent toute espèce de régularité, et n'ont plus pour les distinguer de la simple prose que le nombre de syllabes fixé d'avance, condition qui n'a rien de rythmique, puisque la syllabe étant de durée variable, ne peut pas servir de mesure. Il faut bien avoir le courage de l'avouer, le vers français prononcé non pas de la façon monotone en usage dans les écoles, mais avec toute l'expression que réclame le sens de la phrase, n'a plus aucun rythme déterminé et ne se distingue plus en rien, si non peut-être par l'allure du style, de la simple déclamation prosaïque; du reste, on doit plutôt s'en féliciter que s'en plaindre; tout le monde conviendra qu'il n'est pas de rythme plus pauvre que celui des vers scandés; plus on mettra d'expression dans la déclamation des vers, plus l'indigence du vieux rythme disparaîtra sous la riche improvisation du sentiment; en un mot, plus les vers déclamés ressembleront à une belle prose, plus ils plairont. Pierson, Métrique naturelle, p. 221, 226.



— Grauskala #13

C

Y

M

B.I.G.

A

1

2

3

4

5

6

M

8

9

10

11

12

13

14

15

B

17

18

19

Erben (Curt Gerber), Berlin.

Geistes der Deklamation und
(Griffzettel, Jahrbuch, III, 2)
und Vortrage französischer Vorträge
p. 116 ff. Über Anzeichen der
J. Lachow, Paris de la France
Katholiken während dem Jahre
MIX, 1869, 1870 — Göttingen
Lorenz der Jahre (1871) 1872
als erste Ausgabe, 1873 zweite
holländische Ausgabe (1874)
von dem Jahre 1875 bis 1876
deutsches Verlagsbuchhandlung
Lachow, II, 1876, 1877
Lachow, III, 1878, 1879
Lachow, IV, 1880, 1881
Lachow, V, 1882, 1883
Lachow, VI, 1884, 1885
Lachow, VII, 1886, 1887
Lachow, VIII, 1888, 1889
Lachow, IX, 1890, 1891
Lachow, X, 1892, 1893
Lachow, XI, 1894, 1895
Lachow, XII, 1896, 1897
Lachow, XIII, 1898, 1899
Lachow, XIV, 1900, 1901
Lachow, XV, 1902, 1903
Lachow, XVI, 1904, 1905
Lachow, XVII, 1906, 1907
Lachow, XVIII, 1908, 1909
Lachow, XIX, 1910, 1911
Lachow, XX, 1912, 1913
Lachow, XXI, 1914, 1915
Lachow, XXII, 1916, 1917
Lachow, XXIII, 1918, 1919
Lachow, XXIV, 1920, 1921
Lachow, XXV, 1922, 1923
Lachow, XXVI, 1924, 1925
Lachow, XXVII, 1926, 1927
Lachow, XXVIII, 1928, 1929
Lachow, XXIX, 1930, 1931
Lachow, XXX, 1932, 1933
Lachow, XXXI, 1934, 1935
Lachow, XXXII, 1936, 1937
Lachow, XXXIII, 1938, 1939
Lachow, XXXIV, 1940, 1941
Lachow, XXXV, 1942, 1943
Lachow, XXXVI, 1944, 1945
Lachow, XXXVII, 1946, 1947
Lachow, XXXVIII, 1948, 1949
Lachow, XXXIX, 1950, 1951
Lachow, XL, 1952, 1953
Lachow, XLI, 1954, 1955
Lachow, XLII, 1956, 1957
Lachow, XLIII, 1958, 1959
Lachow, XLIV, 1960, 1961
Lachow, XLV, 1962, 1963
Lachow, XLVI, 1964, 1965
Lachow, XLVII, 1966, 1967
Lachow, XLVIII, 1968, 1969
Lachow, XLIX, 1970, 1971
Lachow, L, 1972, 1973
Lachow, LI, 1974, 1975
Lachow, LII, 1976, 1977
Lachow, LIII, 1978, 1979
Lachow, LIV, 1980, 1981
Lachow, LV, 1982, 1983
Lachow, LVI, 1984, 1985
Lachow, LVII, 1986, 1987
Lachow, LVIII, 1988, 1989
Lachow, LIX, 1990, 1991
Lachow, LX, 1992, 1993
Lachow, LXI, 1994, 1995
Lachow, LXII, 1996, 1997
Lachow, LXIII, 1998, 1999
Lachow, LXIV, 2000, 2001
Lachow, LXV, 2002, 2003
Lachow, LXVI, 2004, 2005
Lachow, LXVII, 2006, 2007
Lachow, LXVIII, 2008, 2009
Lachow, LXIX, 2010, 2011
Lachow, LXX, 2012, 2013
Lachow, LXXI, 2014, 2015
Lachow, LXXII, 2016, 2017
Lachow, LXXIII, 2018, 2019
Lachow, LXXIV, 2020, 2021
Lachow, LXXV, 2022, 2023
Lachow, LXXVI, 2024, 2025