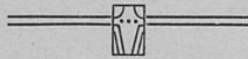


Französische Schulmetrik

von

Prof. Dr. **Karl Schmidt.**

Beilage zum Jahresbericht
des Königl. Kaiser-Wilhelm-Realgymnasiums zu Berlin.



1914. Progr.-Nr. 118.

96e
28 (1914)

HT 0106 37 228

Landes- u. Stadt-Bibl.
Düsseldorf

44. g. 304



Vorwort.

Zunächst bin ich eine Erklärung schuldig: Was heißt: „Französische Schulmetrik“? Der gewählte Titel, dessen Kürze es mir angetan hat, soll bedeuten: Metrik des Französischen für Schüler. Und Zweck der Arbeit ist: darzulegen, was meiner Meinung nach in eine solche Metrik (dieses Wort genommen in dem allgemeinen Sinne von Verslehre) gehört. Es gibt mehr als eine Schulmetrik, aber keine enthält das, was sie, wie mir scheint, enthalten sollte, z. T. zu wenig, z. T. zu viel. So ist in keiner etwas über französischen Rhythmus gesagt (Ulbrichs Bemerkungen in seiner Grammatik machen eine rühmliche Ausnahme) und umgekehrt finden sich überall Belehrungen darüber, wie die Silben im Verse zu zählen sind, was für den französischen Dichter sehr wichtig, für den Philologen interessant, aber für den Schüler herzlich gleichgültig ist. Und die Dinge, die behandelt werden, werden es nicht so, wie sie es hier müßten: alle sprechen vom enjambement, aber keine in der Hinsicht, die einzig für den Schüler von Wichtigkeit ist, als Kunstmittel. Eine Schulmetrik soll keine Anleitung zum Dichten sein; deren gibt es in Frankreich genug; auch keine Anleitung zum Kritisieren; unsere Schüler wollen wir nicht zu Kritikastern erziehen (1)*; sondern sie soll unsere Schüler lehren, französische Verse als Kunstwerke zu verstehen, ihre Schönheit zu fühlen, zu genießen. Wir wollen versuchen, sie erkennen zu lassen, daß Verse Kunstwerke sind, daß sich in Kunstwerken, soweit sie diesen Namen verdienen, Geist und Form innig vermählen, daß von jedem Kunstwerk der Satz gilt: Die Seele baut sich den Körper. Und da es sich um französische Verse handelt,

*) Die Zahlen verweisen auf die Anmerkungen S. 44 ff.

sind in reicher Zahl Urteile französischer Metriker gegeben, um zu zeigen, was der Eingeborene bei ihnen empfindet.

Daß, um Verse zu verstehen, wir zunächst wissen müssen, wie sie zu sprechen sind, damit wir den Klang heraushören, den der Dichter hat hineinlegen wollen, und den der Franzose heraushört, ist selbstverständlich. Wie französische Laute zu sprechen sind, ist unseren Schülern ja im allgemeinen bekannt, ihre Lehrbücher unterrichten sie darüber. Freilich sprechen unsere Lehrbücher kaum über e, das unter gewissen Verhältnissen stumm ist und unter anderen in demselben Worte klingt (2). Leider aber finden unsere Schüler noch immer gar nichts über den Rhythmus des französischen Satzes, der keineswegs derselbe ist, wie der deutsche, und der doch zum Verständnis des Versrhythmus von allergrößter Wichtigkeit ist; daher habe ich mich entschlossen, trotzdem das unmittelbar nicht in eine Metrik gehört, in einem ersten Teile diesen Punkt zu behandeln. Auch das wichtige künstlerische Mittel der Lautmalerei ist behandelt worden, obgleich auch das mit Metrik nicht unmittelbar zu tun hat, so daß ich über alles spreche, was die Form des Verses angeht.

Die ganze Abhandlung soll eine Anregung sein, unsere Ansichten über Schulmetrik, die mir verknöchert erscheinen, zu revidieren und zu beleben. Sie ist selbst noch kein Lehrbuch, wenn sie auch der größeren Einfachheit wegen diese Form annimmt. Ratschläge, die sie diesem Ziele nahe führen könnten, werden in jeder Form freundliche Aufnahme finden.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	5
A. Betonung	7
I. Wortakzent	7
1. Etymologischer Akzent	7
2. Nebenakzent	7
a) Stammakzent	7
b) Schwerakzent	8
c) Gliederungsakzent	8
d) Emphatischer Akzent	8
II. Satzakzent	8
1. Stehende Verbindungen	10
2. Rhythmische Akzentverschiebung	11
3. Tonstoß	13
4. Emphatische Tonverschiebung	14
5. Antithetische Tonverschiebung	14
6. Gliederungsbedürfnis	15
7. Grammatischer Satzakzent	15
8. Schwanken in der Betonung	15
9. Prosarhythmus	17
B. Versrhythmus	18
I. Deutscher Rhythmus	18
Einleitung	18
II. Französischer Rhythmus	21
1. Einleitung	21
2. Rhythmische Bewegung	24
3. Rhythmusmalerei	25
a) Taktfülle	25
b) Taktmangel	25
c) Leichter Takt	25
d) Schwerer Takt	25
e) Taktwechsel	26
4. Rhythmische Tonverschiebung	28
5. Gliederungsbedürfnis	28
6. Gliederungsscheu	29

	Seite
7. Tonstoß	29
8. Cäsar	31
9. Enjambement	32
10. Auftakt	33
C. Reime	35
D. Lautwirkungen	37
1. Lautmalerei	37
2. Lautsuggestion	38
a) Alliteration	38
b) Assonanz	39
c) Ablaut	40
3. Hiatus	42
E. Vortrag	43
F. Anmerkungen	44



A. Betonung.

Man unterscheidet im Französischen verschiedene Akzente (3):

I. Wortakzent.

1. Etymologischer Akzent.

Gemäß ihrer lautlichen Entwicklung haben die französischen Wörter ihren Ton auf der letzten vollen Silbe. Das gilt sowohl von einheimischen Wörtern: *bonté, avoir, fenêtre*, wie (analogisch) von aufgenommenen Fremdwörtern: *boulevard, maréchal, fauteuil* (4).

2. Nebenakzent.

Der französische etymologische Akzent hat zwei Eigentümlichkeiten: er ist sehr leicht, (so leicht, daß Zweifel haben entstehen können, ob er wirklich auf der letzten Silbe liegt), und er hat den Übelstand, daß er auf der Endung liegt, was man überall da unangenehm empfinden muß, wo man in erster Linie an die Bedeutung des Wortes, nicht an das Formelement der Endung denkt. Infolgedessen hat sich neben dem etymologischen ein Nebenakzent entwickelt, den wir nennen können:

a) Stammakzent (besonders bei leichten und sehr häufigen, infolgedessen abgeschliffenen Endungen); z. B. *maison* (s. Anm. unten), *dégénération* (und so fast immer bei Endung -ion mit vorhergehendem Konsonanten), *dûment, pleurer, passer* (und so fast allgemein bei Verben der ersten Konjugation, die ja

Anmerkung. *Kursivdruck* bedeutet einen leichten Tondruck innerhalb eines Sprechtaktes, der nicht mit Pause verbunden ist (z. B. durch große Freude); nach der am Ende eines Sprechtaktes durch **fetten Druck** bezeichneten Silbe tritt Pause ein.

in einigen Formen immer den Ton auf den Wortstamm legen). — Von Namen kann man sagen, daß die Regel von der Betonung der letzten Silbe für sie nicht besteht: Marie, Sophie, Longchamp u. a.

b) Schwerakzent. In anderen Fällen hat eine Stammsilbe, die durch Silbenschwere dazu gedrängt wurde, einen Nebenakzent angenommen: *bâton*, *mâtin*, *château*.

c) Gliederungsakzent. Das Französische hat, wie jede Sprache, Bedürfnis nach Rhythmus (vgl. S. —). Infolgedessen macht sich, besonders bei langen Wörtern, das Bedürfnis nach einem Nebenakzent fühlbar: *le surlendemain*, *indéterminé*, *participer*, *desorganisation*, *indissolubilité*, *in-constitutionalité*. Ebenso bei Namen: *Marguerite*, *Elisabeth* (5).

d) Emphatischer Akzent. Wenn jemand erregt ist, so wird er dazu getrieben, die Worte herauszustößen, und so drängt sich ein (emphatischer) Akzent auf eine vordere Silbe (die erste bei konsonantischem Anlaut, sonst die zweite bei mindestens dreisilbigen), die bei ruhigem Sprechen unbetont ist (vgl. *Zurück!* *Warum?!* *Entsetzlich!*). Das wird sich natürlich besonders häufig bei solchen Wörtern finden, die in der Erregung oft gebraucht werden; z. B. *Comment?!* *Enfin!* *surtout*; *Pourquoi?* *Coquin!* *assez!* *Bonjour!* *Marchez!* *Fameux!* *attends!* *Merci!* *Terrible!* *Elle l'a adoré!* *Tout le monde!* *Mon Dieu!*

Selbst ein dumpfes e kann in solchem Falle einen Ton tragen: *Le gredin!* In längeren Wörtern (oder festen Verbindungen) tritt dann Doppelbetonung ein: *Epouvantable!* *Absolument!* *Misérable!* *Malheureux!* *Heureusement!* *Incomparable!* *Magnifique!* *Interminable!* *Quelle fatalité!* *à la bonheur!* *tout à coup*; *Pas du tout!* Diese ist sogar in großer Erregung bei zweisilbigen möglich: *Jamais!* *Comment?* *Beau-coup!* *Toujours!* *Charmant!* (6).

II. Satzakzent.

Wie im deutschen werden im französischen Satze gewisse Wörter, die durch die ihnen innewohnende Bedeutung hervorgehoben werden müssen, oder auf die man aufmerksam machen

will, betont. Nicht hervorgehobene Wörter sinken dann je nachdem zu schwachbetonten oder tonlosen herab (z. B. Karl kömmt oder Karl kommt. Karl will es oder Karl will es). Im Französischen gilt für die Betonung einer Wortgruppe dieselbe Hauptregel wie für das einzelne Wort: die letzte volle Silbe trägt den Akzent (der nicht, wie im Deutschen, am Worte haftet: Er liebt, und Liebt er?) also: Il aime, aber: Aime-t-il? Dites! Dites-le! Dites-le-lui! Ne le dites pas! (Aber: Ai-j(e)? Suis-j(e)?) Diesem Akzent zu eilt die Rede über die unbetonten Silben hinweg (7).

Wirksamer als das dynamische Element in der (verwickelten) Erscheinung des französischen Akzentes sind die anderen Elemente: Tonhöhe, Tondauer, Pause (nach haupttonigem Worte), so daß wir also sagen können, der französische Akzent ist gekennzeichnet durch 1. Tonhöhe, 2. Tondauer, 3. (ganzleichte) Tonstärke und 4. (nicht immer, s. weiter unten) Pause. Man kann, im Französischen wie im Deutschen, drei Klassen von Wörtern im Satze unterscheiden: stark betonte, schwach betonte, tonlose. Welche Wörter einen Ton haben, das hängt ab vom (flüchtigeren oder getrageneren) Vortrag, vom Atembedürfnis, vom rhythmischen Bedürfnis, von der Bedeutung, welche das Wort im Zusammenhange hat, und von seiner grammatischen Beziehung; keineswegs fallen aber grammatische und phonetische Gruppen zusammen. Theoretisch können einen Ton tragen alle Wörter mit Ausnahme derer, die dazu zu lautarm sind (z. B. je, me, te, se, ce, que, ne, de, à) (8). Und so ergeben sich denn phonetisch bei gemächlichem Lesen (Schullesen) etwa folgende Wortgruppen (9) oder

Sprechtakte:

Une jeune nation; mon cher monsieur; par un beau soleil; un grand monument; nous autres Français; un seul cheval; dix soldats, une même association; — un hôte étranger; un peuple heureux; l'ordre des Carmes; aux environs de Paris; au bout de quelque temps; mieux que ça; à tort et à travers; de fil en aiguille; — sans y songer; dès leur arrivée; derrière les soldats; après les autres, avec la loi; par-dessus le marché; jusqu'après sa mort; — tout en raisonnant; tandis que les autres

dormaient; même quand il discute; quelques-unes des erreurs; si l'on peut ainsi dire; Qu'avez-vous à faire? Quoi d'étonnant? C'est peu guerrier. Il ne put les ajuster. Il apprend le français. Il a dit une grande vérité. Je m'en lave les mains. Il parle le français sans grand accent. La règle est sans exception. Il est au haut du toit d'une maison. Vienne la guerre et nous verrons. Là devait se livrer la bataille décisive. Il voyait d'où venait le mal. Je l'ai bien entendu. Il traduit la question dans la langue du peuple. Il avait à peine commencé sa phrase quand . . . Ils nous apprennent à mieux nous entendre. C'est plus qu'un fou. Il se mit à causer avec elle. Il est capable de tout casser. Il n'a pas grande littérature. Je donne ma langue aux chats. Quel goût ça a-t-il? Il ne sait pas un mot d'anglais. Il n'est point à moi. Il est bien embarrassé. Où est l'encre? Qu'est-ce qui est dans l'encrier? Goutte à goutte la vie s'en va, mais sa vie est ailleurs. Il a été un des sauveurs si non le sauveur de la civilisation occidentale.

Anm. Was der Franzose unter betonter Silbe versteht, dürfen wir natürlich nicht aus deutschen Sätzen erschließen wollen; vgl. Sätze wie: Je t'aime et tu m'aimes (Ich liebe dich und du liebst mich). Il ne sait ni se défendre ni le défendre (10).

1. Stehende Verbindungen.

Bemerkenswert sind die Fälle, in denen gewisse Wörter stehende Verbindungen eingehen und infolgedessen als so eng zusammengehörigen betrachtet werden, daß sie akzentuell als ein Wort behandelt werden (was oft durch Bindestrich angezeigt ist) (vgl. Siebenschläfer gegenüber Sieben Schläfer): arrière-garde, état-major, leçons de choses, pomme de terre, robe de chambre, amour propre, idée fixe, sergent de ville, passé défini, état d'esprit, principe vital, point de vue, colonne d'attaque, l'espèce humaine, l'année dernière, la vie nationale, l'heure présente, les temps modernes, le moyen âge, Louis quatorze, u. v. ä.; vgl. bec-ouvert (neben bec ouvert); tant bien que mal, encore une fois, de côté et d'autre, tout à fait, plus ou moins, en dix-sept cent quatre-vingt-neuf, l'un et l'autre, une société ainsi construite, une telle société, cette année; — unter gleichen Umständen auch mit gewissen Verben:

se donner rendez-vous, tourner bride, faire du bruit, se mettre à table, poser une question; cueillir des fruits, battre le blé, laisser faire; Comment se porte-t-il?

2. Rhythmische Akzentverschiebung.

Wie jede Sprache, hat auch das Französische Rhythmus (in Prosa: nombre, in Poesie: rythme), d. h. das Bedürfnis, in der Abfolge zwischen betonten und unbetonten Silben kein Mißverhältnis eintreten zu lassen: zwei betonte Silben dürfen nicht zusammenstoßen (Tonstoß; vgl. taubstumm aus taub stumm) und anderseits dürfen nicht zu viele unbetonte Silben zwischen zwei betonten stehen (Rhythmusbedürfnis). Freilich dürfen wir nicht übersehen, daß die Einteilung in betonte und unbetonte Silben nicht reicht, daß es viele Silben gibt, die je nach Bedürfnis betont oder unbetont sein können (vgl. König in Erlkönig, aber Erenkönig; *sind* ist gewöhnlich unbetont, aber in „Wahrheit und Lüge sind Geschwister“ betonen wir *sind* nur aus rhythmischen Gründen). Demnach müssen wir unterscheiden: stark-, schwach-, unbetonte Silben. Die Betonung übt ihren Einfluß nicht bloß auf die betreffende betonte Silbe selbst aus, sondern auch auf die umgebenden, so daß die eine betonte Silbe unmittelbar umgebenden Silben besonders schwach betont sind, während die nächsten weiter abstehenden etwas stärkere Betonung haben: in professeur ist pro- etwas stärker betont als -fes-, da -seur den Hauptton hat. Daß rhythmische Gliederung ein psychologisches Bedürfnis ist, hat die experimentelle Psychologie erwiesen (10); so werden wir uns nicht wundern in Fällen, wo eine übergroße Zahl von unbetonten Silben sich folgt, aus rhythmischem Bedürfnis die Monotonie durch eine sozusagen unberechtigt betonte Silbe unterbrechen zu hören. Bedingung ist natürlich immer, daß die betreffende Silbe durch die Fülle ihres Vokales überhaupt Ton tragen kann; z. B. parce qu'elles nous son t familières: 6 unbetonte Silben, das scheint zu viel, selbst für nüchterne Prosa, 5 Silben scheint das gewöhnliche Höchstmaß zu sein, das sich denn auch in Einzelwörtern findet, z. B. désorganisateur (vgl. auch Halbvers des Alexandriners, der in seiner prosaischesten Form 5 unbetonte Silben hat), während längere

Wörter (*indissolubilité, inconstitutionnalité*) durchaus Ausnahmen sind (und, wie wir gesehen haben, Nebenakzent tragen); also zwischen 1—5 bewegt sich die Zahl der unbetonten Silben im Prosarhythmus (Beispiel s. vorhergeh. S. 9). Während zu viele unbetonte Silben dem Stil etwas Schlawes und Nüchternes verleihen, also von künstlerisch schreibenden Schriftstellern vermieden werden, gibt der Tonstoß (d. h. das unmittelbare Zusammenstoßen betonter Silben), dem Stile eine Härte, die, wenn irgend möglich, vermieden wird durch rhythmische Akzentverschiebung oder -unterdrückung, was beides bei dem leichten französischen Akzent viel leichter möglich ist als bei dem schweren deutschen (vgl. Stammakzent S. 7). Verschiebung tritt ein in Fällen wie: *Sans ça, il aurait fini par les manger tous* (um den Tonstoß *manger tous* zu vermeiden). Ebenso: *Retournez tous à vos places. Regardez-moi; après plusieurs toasts; (je ne sais pas aber) je ne sais pas le dire; des hommes de mauvaise mine; tous ces gracieux toasts; à onze heures, aber à onze heures passées; nous ne parlions plus.*

Viel häufiger ist aber die Unterdrückung eines Akzentes zur Vermeidung des Tonstoßes (vgl. Im Anfang schuf Gott [tonlos, zur Vermeidung des Tonstoßes] Himmel und Erde); das geschieht z. B. regelmäßig vor den persönlichen Fürwörtern (außer *je*) in Frageformen: *As-tu? A-t-il? Avons-nous?* usw., ebenso vor den einsilbigen tontragenden „Negationen“ *pas, point plus: (Il ne ment jamais; aber:) Il ne ment pas (oder point, oder plus). Il n'y a plus d'armée.* Ebenso regelmäßig vor ähnlichen einsilbigen, tontragenden Wörtern: (*en ce cas —*) *en ce cas-là; (cette fois —) cette fois-ci; celui-là —) celui-là seul; celui — là même; (moi —) moi seul; (non —) non pas. (Voilà l'affaire —) Voilà tout. (Pensez-y toujours —) Pensez-y bien. (Asseyez-vous —) Asseyez-vous là. (Je ne saurais comment faire —.) Je ne saurais trop comment faire. (Notez-le —) Notez-le bien. (D'où vient l'orage?) D'où vient donc que . . . ? Il chante fort bien — Il chante bien fort. Nous n'avons pas d'argent — Nous n'avons pas eu d'argent. Apportez-en, aber — Apportez-en deux; (la plus grande partie —) le plus grand nombre; (le plus savant —) le plus*

riche; (sa vie—) sa vie propre; (Je savais—) Je savais ça. (Habille-toi —) Habille-toi vite. (Qu'est-ce que c'est? —) Qu'est-ce que c'est donc? Il se pique de bien dire. Vous me rendriez bien service. Apprends-m'en donc quelques mots. (Chacun des trois —) Chacun d'eux. Ce tiroir s'ouvre bien — Ce tiroir ne s'ouvre pas — Ce tiroir ne s'ouvre pas bien. Quelle est cette force? — Quelle est donc cette force? (Nous n'avons pas de devoir —) Nous n'avons pas d'autre devoir; (une même expérience —) un même blâme; des faits d'un tout autre ordre; (à côté de deux soldats —) à côté de deux dames; (D'où venez-vous? —) D'où venez-vous donc? une violence très forte et très prolongée; d'une part et d'autre part; (J'ai vu René —) J'ai vu Paul; (le roi Henri —) le roi Jean; (Je ne saurais le répéter—) Je ne saurais trop le répéter. (Je le sais—) Je le sais bien — Je le sais trop bien. (Il ne demande pas—) Il ne demande pas mieux). Sogar: au vrai sens du mot; la meilleure eau; C'est un des plus étranges pays du monde.

3. Tonstoß.

Nicht immer ist, wenn zwei betonte Silben zusammenstoßen, die eine geeignet, sich der anderen unterzuordnen; dann stehen die beiden Tonsilben nebeneinander, so entsteht ein Tonstoß (vgl. halb eins; Max Lenz gegenüber formelhaft gewordenen einakzentigen Verbindungen wie Hans Sachs). Ist etwa vom Tischdecken die Rede und der dazu gehörigen nappe, so kann man wohl sagen: Elle prit une nappe, une belle nappe propre; ist aber der Begriff nappe im Gedankenzusammenhange ganz neu, so muß man sagen: une belle nappe propre. Dabei darf man nicht vergessen, daß es oft Sache des Geschmacks und des sprachlichen Empfindens ist, ob man die Seltsamkeit der Akzentverschiebung oder die Härte des Tonstoßes weniger unangenehm empfindet. Auch ohne Not, absichtlich, kann der Tonstoß eintreten, wenn man emphatisch jede einzelne der betr. Silben betont, z. B. le seul vrai bien; Chacun d'eux le veut.

Beispiele. Il porte un pantalon gris. Il descend donc. La vérité est seule belle. C'est une histoire qui m'a fort plu. Il fait fort chaud. Il n'y prit aucune part. Je ne puis rien voir.

Il veut tout faire. Il est trop bon. Mon cœur même me le dit. On a beaucoup couru et on n'a rien tué. Il a un beau jeu. Il est tout vert. Nous avons beaucoup ri. Il jette l'argent à pleines mains.

Anm. Das tout in parler tout haut, mourir tout jeune dient wohl in erster Linie dem Zwecke, den Tonstoß zu verhindern. — Auch Formen wie année, journée (statt der der Bedeutung nach passenderen Formen an, jour) oder élevé statt haut (un seuil élevé) stehen wohl häufig aus solchen rhythmischen Gründen.

4. Emphatische Tonverschiebung.

Wie im einzelnen Worte kann auch im Satze in erregter Sprechweise (Ausruf, Frage u. ä.) der Akzent sich verschieben, in der Weise, daß

a) manche Wörter, die im allgemeinen unbetont bleiben, betont werden (vgl. Er ist so reich!): Tu sais si bien l'anglais! C'est bien plus délicat. Ils ne sont pas encore tout à fait éteints. Très bien! Très longtemps. Il est particulièrement nul. Bien fait! (So ist's recht. Ironisch.) Lève-toi! assoyez-vous! Dis ça! Comprends-tu? Comprenez-vous tous?

b) Tonverschiebung kann auch (wie im Deutschen) dazu helfen, ein Wort, das nicht die richtige Stelle in der Wortstellung innehat, hervorzuheben: Une dame est au bureau. Voilà la brosse! (11) Archaistisch in Qui terre a guerre a.

Anm. Passy wagt sogar: J'ai étudié . . . spécialement cette partie de notre poésie épique qui . . . (Passy et Rambeau, Chrestomathie française 56,7.)

5. Antithetische Akzentverschiebung.

Von zusammengesetzten Wörtern, die im Verhältnis des Gegensatzes zueinander stehen, wird, wie im Deutschen (z. B. Ich habe dich nicht zu beschuldigen, ich habe dich zu entschuldigen) der den Unterschied bezeichnende Teil betont; z. B. Il faut se soumettre ou se démettre. L'homme propose, Dieu dispose. Ce que vous appelez arranger, je l'appelle déranger. Qui s'excuse, s'accuse. Ainsi nous avons d'une part

une progression croissante, d'autre part une progression décroissante.

Der Gegensatz muß nicht durch zusammengesetzte Wörter, er kann auch anders ausgedrückt sein: *C'est ici qu'ils se font, défont et surfont. Un jour passe, deux jours passent* u. ä. (13)

6. Gliederungsbedürfnis.

Wie beim Worte, so tritt auch beim Satze, wenn sich die unbetonten Silben häufen, ein Akzent ein aus Gliederungsbedürfnis: *Ces règles ne sont pas celles de la conversation. Les a-t-il emportés? Il faisait un petit voyage. Sauriez-vous me dire quelle en est la saveur? Ces conditions sont bien exceptionnelles (vielleicht auch emphatisch). C'est le traitement le plus désorganisateur; . . . parce qu'elles nous sont familières . . .; pour avoir été trop poli.* — Natürlich ist das Gliederungsbedürfnis im emphatischen Vortrage viel größer als in nüchterner, logischer Darstellung.

Anm. Dahingegen könnte man in anderen Fällen von einer Gliederungsscheu sprechen (zur Vermeidung eines gehackten Stiles). Dahin gehört schon, daß gewisse Wörter nie Satzton tragen; ferner daß andere, die unter gewissen Umständen (bei Mangel an Tonsilben) den Ton tragen, tonlos sind, wenn Reichtum an betonten Silben da ist. So z. B. *encore* in *Il n'est pas encore levé*; oder die tonlosen Zahlen in Zahlengruppen: *en dix-sept cent quatre-vingt-dix-neuf* (vgl. Wortgruppen S. 9).

7. Grammatischer Satzakkent.

Ein nicht durch den Sinn verlangter Akzent tritt ein, wenn zwischen zusammengehörige Satzteile andere eingeschoben werden: *Elle voit maintenant cette gêne qui, pour elle, dissimulait les trésors d'un cœur rare.*

8. Schwanken in der Betonung.

So gut wie im Deutschen keineswegs immer Einigkeit selbst unter Sachverständigen über alle Fragen der Betonung herrscht, so natürlich auch im Französischen. (Man nehme etwa einen Satz wie: „Das glaube ich nicht“, in dem der eine dieses, der andere jenes Wort hervorheben wird, je nachdem

er sich zu der betr. Aussage stellt.) Auch betont wohl dieselbe Person heute so, morgen anders. Schon in dem bisher Gesagten kann man Anleitung zu verschiedenartiger Betonung finden, je nachdem man der einen oder der anderen Erscheinung als Regel folgt. Man wird also nicht erstaunt sein, wenn man von „seinem“ Franzosen eine andere Betonung als die angezeigte hört; die gegebenen Beispiele sollen nur einen Rat geben, wie man es machen kann, nicht eine feste Regel, wie man es machen muß. Einmal hört man etwa *mais* oder *car* betont und dann nicht bindend, ein anderes Mal das Gegenteil. Ebenso können gewisse Adverbia (z. B. *si*, *très*, *trop*, *fort*, *bien*, *tout* u. a.) betont werden, weil man den Hauptton auf sie legt, oder sie können unbetont bleiben, weil das folgende Adjektiv, als das wichtigere, den Ton an sich reißt: *Votre habit est tout (oder tout) blanc.*

Gewisse Wörter, die gewöhnlich unbetont sind, können, wenn es der Sinn verlangt, betont werden; z. B. *Ce sont des signaux. Car c'est une vocation. Voici qu'elles étaient ses dispositions. Il n'y a qu'une règle. Il n'aurait qu'un pas à faire* u. ä.

Oder: man sagt: *une jeune actrice*, wenn man sie einführt, aber *cette jeune actrice*, wenn sie dem Leser schon bekannt ist.

Endlich hängt größere oder geringere Betonung von der Vortragsart ab: gehobener oder familiärer Stil, emphatisch oder ruhig, pedantisch oder flüchtig u. ä. So findet sich quand même neben quand même. *Quel grade?* neben *Quel visage!* *Quel (oder quel) est l'animal qui. . . ? la place (oder place) de la Bourse, au bout (oder bout) d'une semaine; madame (oder madame) de Girardin; toute (oder toute) la France; Ils se louent les uns (oder uns) les autres; toutes les besognes, même les plus (oder plus) sévères; Qu'est-ce (oder Qu'est-ce) que c'est qui. . . ? un (oder un) de mes frères; Combien (oder Combien) de fautes? Il va (oder va) y avoir (oder avoir) de l'orage. Oui, monsieur! oder Oui, monsieur oder Oui, monsieur! u. ä. Ne viendrez (oder viendrez) -vous pas? Je ne sais (oder sais) pas le dire. Ce n'est pas bien oder Ce n'est pas bien. Il a huit ans oder Il a huit ans. Il est six heures oder Il est six heures usw. (14).*

9. Prosarhythmus (franz. nombre).

Haben wir bisher gesehen, wie der Gruppenrhythmus beschaffen ist, so sollen noch einige Sätze zeigen, wie der Satzrhythmus aussieht. (Die Sprechakte sind durch — voneinander getrennt.)

Et dans *tous ces bleus transparents*, — au milieu du sillage, derrière — une *petite chose grise*, — ayant la même forme que le navire — et la suivant toujours entre deux *eaux*: — — le requin. Man beachte, wie sich der breit angelegte Satz zum Schlusse plötzlich scharf zuspitzt. Ähnlich: *S'il est un homme — tourmenté par la mandite ambition — de mettre tout un livre dans une page, — toute une page dans une phrase, — et cette phrase dans un mot, — c'est moi!*

Verwickelter ist folgender Satz: *L'histoire s'estasie volontiers devant Michel Ney, — qui, né tonnelier, devint maréchal de France, — — et devant Murat, qui, né garçon d'écurie — devint roi.* Man beachte das breitausladende pompöse: *devint maréchal de France* gegenüber dem schwächeren: *né tonnelier*, und das epigrammatisch zugespitzte: *devint roi* gegenüber dem derberen: *né garçon d'écurie*. Je sauberer der Vortrag ist, um so deutlicher wird der Unterschied in der Stärke der Betonung der einzelnen Silben je nach ihrer logischen Bedeutung hervortreten; in dem Satze: *L'animal qui s'enfuit en courant* ist *-fuit* stärker betont als *-mal* und *-rant* stärker als beide. Der Satz: *Il est rare qu'un homme puissant, quand il est artiste, favorise les bons artistes* erhält erst seinen richtigen Sinn durch die starke Betonung des *bon*.

Kunstlose Prosa reiht die Wortgruppen nur nach dem Bedürfnis des auszudrückenden Gedankens aneinander; Kunstprosa, die auch in der Form und durch die Form ein Kunstwerk schaffen will, sorgt dafür, daß die gewählten Worte die Gedanken und Empfindungen kunstmäßig verkörpern, daß sie abgesehen von dem geistigen Inhalt, durch die Bewegung, die Gliederung, den Rhythmus (und die musikalische Wirkung) jenen Gedanken und Empfindungen Ausdruck verleihen: Die Seele baut sich den Körper. Die Worte sind jetzt nicht mehr bloße Bedeutungszeichen, sondern sie haben Kunstwert. Infolge-

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'Eternel oder

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

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

Haleïne 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.

Solche Binnenreime, wie im letzten Verse, vermeidet der Dichter, da sie den Hörer verführen zu glauben, es seien Versreime, und ihn so in der Erkenntnis der Gliederung stören, d. h. das Umgekehrte von dem erreichen, was sie sollen (37).

Im Französischen spielt der Reim, wegen der großen Freiheit der rhythmischen Gliederung, eine so wichtige Rolle, daß Franzosen sich Gedichte ohne Reim kaum denken können (38). Wegen der Wichtigkeit des Reims ist der Franzose auch anspruchsvoller als der Deutsche; es genügt ihm nicht, daß der betonte Vokal und was ihm folgt, in den Reimwörtern übereinstimmt, das ergibt ihm nur die dürftigen rimes suffisantes (z. B. *désir — soupir, enfant — coupant, usage — partage*), er verlangt von diesem Schmuckstück französischer Verse, daß auch der dem Tonvokal vorhergehende Konsonant in beiden Reimwörtern derselbe ist; dieser vollere Klang ergibt die rimes riches (z. B. *désir — saisir, enfant — étouffant, usage — visage*).

Ein noch wichtigerer Unterschied ist der zwischen rimes masculines und rimes féminines (stumpfe und klingende Reime; der französische Name erklärt sich aus den verschiedenen Formen der Adjektiva, die ein Fémininum-e an das Masculinum fügen: grand ist männlicher, grande weiblicher Reim).

Sehr selten durchbrochener Grundsatz ist nun, zur Vermeidung der Eintönigkeit, zur Erzielung größerer Mannigfaltigkeit, männliche und weibliche Reime abwechseln zu lassen, denn sie haben für das feine Ohr des Franzosen eine ganz verschiedene lautliche Geltung: der männliche Reim ist hart, der weibliche weich.

„Les vers masculins sans mélange auraient une marche brusque et heurtée; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'une et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement.“ (Marmontel.)

Wie hart der stumpfe Reim wirkt, das fühlen wir besonders, wenn der Dichter ihn noch durch Tonstoß hervorhebt; z. B.:

Dans un si grand revers que vous reste-t-il? **Moi!**
Alors parmi les cris, les rumeurs, le canon,
Il entendit la voix qui lui répondait: **Non!**

Und umgekehrt werde die Wirkung weiblicher Reime an einer Strophe eines Gedichtes von Verlaine gezeigt:

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes.
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future.

Dazu bemerkt ein Kritiker:

«Le morceau est tout en rimes féminines; il en résulte une impression de monotonie, d'uniformité, à laquelle se joint, grâce au doux prolongement dû à la consonne finale de ces rimes un effet de mélancolie qui concorde avec l'idée exprimée.»
(Maurice Grammont) (39).

D. Lautwirkungen (40).

Dem Dichter stehen nicht nur schöne Gedanken und kühne Bilder und poetische Ausdrucksformen, d. h. die geistigen Elemente der Wörter, zur Verfügung, er kann nicht nur durch den Rhythmus der Wörter mächtige Wirkungen hervorzaubern, — noch ein Element, das mindestens ebenso musikalisch wirkt wie der Rhythmus, kann er verwenden: die Lautwirkungen. Eine Klasse von solchen Wirkungen kennen wir schon: die Reime. Aber auch im Innern der Verse finden sich ähnliche künstlerische Mittel verwandt (vgl. Binnenreime S. 35). Sie sind dreierlei Art:

1. entweder versucht der Dichter durch die Laute, die er verwendet, Naturlaute wiederzugeben (*Lautmalerei*, *Onomatopoesie*, *harmonie imitative*), z. B.:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

Il marchait d'un pas relevé

Et faisait sonner sa sonnette. (40)

L'essieu crié et se rompt: malt rhythmisch und lautlich.

Solche Lautnachahmungen finden sich auch in der Bildung gewisser Wörter verwandt: coucou, croasser, cri-cri, glouglou, grincer, tic-tac, craquer, claquer, fracas, cliquetis, cliquet, claquet, crisser usw. In Worten wie siffler — souffler malen s

und f das Blasen, i den hellen Klang, ou den dunklen, ohne daß diese Wörter die Tätigkeiten, an die sie durch die Laute erinnern, unmittelbar wiedergeben. Ähnliche Wirkung haben wir in Wörtern wie gronder, rauque, ronfler, ronron, bourdon: auch hier erinnert uns der dunkle Vokal nur an den Charakter des Vorgestellten. Und damit kommen wir zur zweiten Klasse lautlicher Wirkungen in der Poesie:

Die betr. Laute, geschickt gewählt, suggerieren gewisse

2. Empfindungen (Lautsuggestion), z. B. in den Versen

Mais la légère meurtrissure
Mordant le cristal chaque jour

liegt eine „harmonie stridente“, entstanden aus dieser Häufung der r; „il y a grincement de scie qu'il faut laisser deviner“ (im Vortrage).

Zu: Tu frémiras d'horreur si je romps le silence vgl. die Bemerkung:

„On entend gronder les r comme des coups de tonnerre répétés, qu'entrecouperent les sifflements d'une furie.“

Zu: Délivre les vaisseaux, des Syrtes les arrache vgl.:

„La dureté savante de cet hémistiche peint admirablement les efforts de Neptune.“

Quoi! dit-elle d'un ton qui fit trembler les vitres:

„Il résulte de cette heureuse disposition de mots une sorte de vibration qui se prolonge à la fin du vers et fait entendre le bruit des vitres ébranlées.“

a) Doch ist Alliteration auch im Französischen ein so beliebtes Mittel, auf die Zusammengehörigkeit der Wörter aufmerksam zu machen, auch ohne daß die gewählten alliterierenden Laute eine „harmonie imitative“ bilden, daß wir sie auch sonst verwandt finden in Poesie und Volkssprache.

Le destin en est pris; je pars cher Théràmène.
Aux mille becs béants, dans la profondeur noire,
Comment filtre la source et flambe le cratère.
Le satyre chanta la terre monstrueuse.
J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe.
Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.

Songez qu'un même jour leur ravira leur mère.
Le sol l'alourdit, l'air l'enfièvre, l'eau l'isole.

Vgl. Wendungen der Volkssprache, wie, sans rimé et sans raison, le tic-tac, nier fort et ferme, à cor et à cri, sans tambour ni trompette, sain et sauf; promettre monts et merveilles; Qui dort dîne. La soupe fait le soldat u. v. a. (42).

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux:

»Quand l'imitation demande de la rudesse dans les sons, nos bons poètes savent appeler les consonnes à leur secours, p. e. pour dépeindre un monstre.«

Eine starke Wirkung der Eintönigkeit kann durch (ermüdende) Häufung der gleichen Laute erzielt werden.

»Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui« ist die erste Zeile eines Gedichtes (von Maeterlinck), in dem die Nasal-laute so ermüdend gehäuft sind, daß der gewollte Eindruck des Gedichtes, das Ennui heißt, voll erreicht wird.

In geringerem Maße angewandt, ist der Eindruck nicht so stark, wirkt aber ähnlich:

Marcher à jeun, marcher vaincu, marcher malade: »marcher toujours, fatalité implacable pesant sur l'homme de guerre qui ne s'appartient plus, impression de continuité, régularité, monotonie.«

Et ce sombre empereur, sans foi, sans Dieu, sans loi.

b) Neben der (germanischen) Alliteration steht ferner als Lautmittel die (romanische) Assonanz.

Le perfide triomphe et se rit de ma rage.

Und als Binnenassonanz gebraucht:

Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit.

Nos nuits, nos belles nuits! nos belles insomnies!

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire: (42)

»La voix s'élève, et sa plainte retentit, aiguë, prolongée et perçante, sur une note gémissante en i.« (43)

Mit einem Worte: Inhalt und Form müssen sich entsprechen, die Form muß auch lautlich dem Inhalt entgegenkommen, sich ihm anpassen.

Que le style soit doux lorsqu'un tendre zéphyre
A travers la forêt s'insinue et soupire.
Qu'il coule avec lenteur quand de petits ruisseaux
Traînent languissamment leur gémissantes eaux.
Mais le ciel en fureur, la mer pleine de rage
Font-ils d'un bruit affreux retentir le rivage:
Le vers comme un torrent, en grondant, doit marcher.
Qu'Ajax soulève et lance un énorme rocher,
Le vers appesanti tombe avec cette masse.
Voyez-vous des épis effleurant la surface,
Camille, dans un champ, qui part, court et fend l'air?
Le style suit Camille, et part comme un éclair.

(Pope, traduit par Resnel) (44)

c) Ablaut. Endlich wird eine dritte, viel zartere, aber auch unendlich viel schwierigere Wirkung dadurch erzielt, daß gewisse Lautkombinationen vermöge des Klangverhältnisses der betr. Laute zueinander angenehmen oder unangenehmen Eindruck hervorrufen. In dem Verse

Fait des plus secs chardons des lauriers et des roses
bildet der weiche Klang des zweiten Halbverses einen starken Gegensatz zur Härte des ersten.

(Et l'Euxin vit) Fuir des étalons blancs rouges du sang des
vierges:

Der harte Gegensatz des hellen Wortes (und des entsprechenden Begriffes) blancs zu dem unmittelbar danebenstehenden dunklen Klange des Wortes (und Begriffes) rouges übt eine mächtige Wirkung aus. In den Versen:

A ce noir horizon qu'on nomme le tombeau
und

Quelque croix de bois noir sur un tombeau sans nom
haben alle betonten Vokale den dunklen Klang, der zu der Vorstellung künstlerisch unerlässlich ist.

Et Pan, ralentissant et pressant la cadence:
Der fünffache Laut des nasalierten a zieht sich durch den ganzen
Vers und hält ihn zusammen.

L'insecte du combat se retire avec gloire;
Comme il sonna la charge il sonne la victoire:

Die in beiden Versen wiederkehrenden a und oi malen
die Siegesfanfare.

Ils conviennent d'aller à trois, à quatre, à dix,
Font quelques mouvements d'ours engourdis
Et préparent les vols, les meurtres, les descentes;
Tandisque les oiseaux, sous les feuilles naissantes,
Joyeux, sentant venir les souffles infinis,
Commencent à choisir les mousses pour leurs nids:

»Le contraste est saisissant entre les deux parties de la
phrase: pleine d'abord de bruits sourds, étouffés, lourds et
heurtés, tout à coup elle s'égaie de sonorités vives; toute péné-
trée de la douceur tiède et molle du printemps, elle semble
frissonner d'une palpitation d'ailes.»

Elle meurt dans mes bras d'un mal quelle me caché

»dit la nourrice de Phèdre, CEnone, dans un vers sans
muscles pour ainsi dire, humide et amolli comme un sanglot,
où l'allitération de la consonne quatre fois répétée a une
valeur musicale bien sensible pour toute oreille un peu délicate.»

Ou plutôt, fée au léger
Voltiger,
Habile, agile, courrière
Qui mène le char des vers
Dans les airs
Par deux sillons de lumière:

»Dans cette strophe, les vers ont le vol léger de la fée; tous
les mots sont ailés: habile, agile, courrière; et le triomphe
aérien auquel aboutit cette strophe nous laisse en présence
d'une vision lumineuse au plus haut des espaces. — (Guyau,
L'Art.)

So finden wir Vokalwirkungen, die dem germanischen Ablaut entsprechen; z. B. a — ä — u in

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer

oder an (nasaliertes a) — ö — u in:

Où rien ne tremble, où rien ne pleure, ou rien ne souffre.
Besonders in der Volkssprache ist der Ablaut stark verbreitet: tic-tac, clic-clac, mic-mac, bric à brac, ric à rac, zig zag, tric trac, eric crac, flic flac, fric frac, pif paf, plic ploc plac, cli cla clo clou, u. v. a. (45)

Berühmt wegen ihres Wohlklanges sind die Verse Racines (aus Phèdre):

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée,

in deren Besprechung immer wieder auf die Kombination von ou (doppelt) und u in beiden Halbversen hingewiesen wird.

Eins jedoch darf nie vergessen werden: Wir können nicht erwarten, daß das vom Dichter gewählte Mittel der Lautharmonie den gewünschten Eindruck hervorruft; wir werden uns begnügen müssen, falls wir im Gefühlszusammenhange sind, zu finden, daß dieses Mittel dem Zwecke entspricht. Auch der anderen Lautkunst steht nicht mehr zur Verfügung: dieselben musikalischen Tongebilde können unter verschiedenen Zusammenhängen ganz verschiedenartig gedeutet werden. Lautgebilde rufen nur selten, und dann nur in naivster Form, eindeutige Empfindungen hervor, sie sind nur Gefäße, in die erst gedanklicher Inhalt gegossen werden muß: es kommt alles darauf an, den richtigen Inhalt in das passende Gefäß zu gießen (46).

3. Hiatus.

Dem Franzosen klingen zwei zusammenstoßende Vokale, die beide wirklich vokalischen Laut haben, unangenehm. Zu dem bekannten Il alla à Arles bemerkt ein Metriker: C'est un heurtement affreux. Daher ist der Hiatus zwischen Wortende und Wortanfang in der Poesie verboten und wird nur als Kunstmittel, als harmonie imitative, gebraucht, als solches

aber auch empfunden, um den Hörer durch die Dissonanz aufzurütteln; diejenigen Fälle von Hiatus, die sich innerhalb der Wörter finden, an die man gewöhnt ist, sind auch in Poesie erlaubt.

Pour avoir entendu Babieça hennir.
A ces mots on cria haro sur le baudet.
Vous savez, en été, comme on s'ennuie ici.

L'essieu crie et se rompt: »Outre l'emploi de la lettre r il y a ici l'heureux effet de l'hiatus« (47).

E. Vortrag.

Poesie hat gehobene Sprache; daher liebt sie das Altehrwürdige, sowohl in der Wahl der Worte, Wendungen und der grammatischen Konstruktionen, wie auch in der Aussprache der Worte und dem Vortrage der Verse. Das ist für uns besonders wichtig in der Aussprache des je nachdem dumpfen oder stummen e. Je höher der Stil, um so sorgfältiger und getragener werden die Laute ausgesprochen, in traditioneller Weise, wie es heute in der Prosa des täglichen Lebens nicht mehr Sitte ist. Wie stark der Franzose die „stummen“ e der weiblichen Reime empfindet, haben wir gesehen; wir würden einen Reiz französischer Verse verwischen, wollten wir, nach Art moderner Prosa, solche e unterdrücken. Vor allen Dingen aber müssen wir uns hüten, französische Verse (nach deutscher Art) „skandieren“ zu wollen; das ergäbe einen für französische Ohren unerträglichen Mißklang; wir haben dem Rhythmus (gesteigerter Kunstprosa) zu folgen, der selber in erster Linie vom Sinn abhängt (48).

* * *

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. Über 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“ hineinhört. — Zum Unterschied zwischen Sprechtakt und Verstakt vgl. Lanson, *L'art de la prose*, p. 275: *Un moule rythmique préexiste à la pensée, et cela suffit à séparer [la poésie] de la vraie prose, dont le rythme naît avec et de la pensée.* — Dagegen Eichthal, *Le rythme dans la versification française*, p. 36: *«Le vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée.»*

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. — Über den Rhythmus in der Natur vgl. Wundt, a. a. O., I, 248, und in der menschlichen Tätigkeit: Bücher, Arbeit und Rhythmus. — Über die Wechselwirkung zwischen Satzbau und Metrum s. Wundt, a. a. O., II, 391: „Erst die kunstmäßig gebundene Rede setzt . . . die rein rhythmische Form mit den im Satz aus Affektverstärkung 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.



Gesetze der Deklamation und der Musik vermischt werden.
 (Griffart, Jahrbuch, III, 214) — Über Schwanen
 und Ordnung französischer Verse vgl. Poet. de la Renaissance, t. 2, p. 110 ff. Über Anarchie des Schwanen in der Poesie
 vgl. J. J. Rousseau, *Le juste et le sage*, t. 2, p. 170.
 Es sind wohl zwei Verse gemeint, nämlich der 17. und der
 18. — Gegen die Lehre von der Schwanen
 vgl. die Note (2. Aufl.) *Le juste et le sage*, t. 2, p. 170.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.

Druck von A. W. Hayn's Erben (Curt Gerber), Berlin.

Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.
 Es ist dies ein sehr bemerkenswerthes Zeugnis, das
 nicht nur die Art der Deklamation, sondern auch die
 Art der Poesie der damaligen Zeit zeigt.

— Grauskala #13



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.

