



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Eine deutsch-nationale Verslehre.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

in dieser neuen Stellung in der Reichshauptstadt. Wieviel er in dieser verhältnismäßig kurzen Zeit neu geschaffen, wie er dem nationalen Unternehmen neue Kraft gegeben und doch den alten Geist, der in ihm lebte, unverrückt gelassen, das hier auch nur annähernd schildern zu wollen, würde Bogen auf Bogen erfordern.

In rüstiger Kraft, ungeschwächt durch die Jahre, steht der teure Mann noch heute da. Eine öffentliche Feier seines Geburtsfestes hat er nicht gewollt. Aber am heutigen Tage hat die dankende Liebe seiner Schüler — und sie sind über ganz Deutschland zerstreut — das Recht, ihm huldigend und glückwünschend zu nahen. Wie es seinem Lehrer Ranke beschieden ist, im höchsten Greisenalter sich noch des allbelebenden Lichtes der Sonne zu erfreuen, wie von diesem noch immer die reifsten Früchte literarischen Schaffens uns geboten werden, so mögen auch Waiz noch eine lange, lange Reihe von Jahren von dem gnädigen Leiter aller Menschengeschicke bescheert werden. Der Wahlspruch aber, der unser großes nationales Quellenwerk ziert, der des Jünglings Sinn erregt, der die Thatkraft des Mannes gestählt hat, möge hell dieses reiche Gelehrtenleben weiter durchdringen und erwärmen:

Sanctus amor patriae dat animum.



Eine deutsch-nationale Verslehre.



„m neuen deutschen Reich auch eine deutsch-nationale Poetik!“ — „Das Jahr 1870—71, das unsrer politisch-patriotischen Lyrik einen gewissen Aufschwung verlieh und uns ein neues Deutschland gab, sollte doch auch eine allem Nachäffen feindliche, echt deutsche Poetik im Gefolge haben und zeigen, daß Deutschland auch in der Poesie auf eignen Füßen zu stehen vermag, daß es in seiner urdeutschen Betonung und in seinen nationalen Metren, Strophen und Formen alles besitzt, was durch Nachbilden antiker und moderner fremder Metren vergeblich erstrebt wurde.“

Wer möchte diesen Worten Herrn Beyers nicht beistimmen?*) Ja es war wünschenswert, daß einmal die unsrer deutschen Dichtkunst von der ältesten

*) Deutsche Poetik. Theoretisch-praktisches Handbuch der deutschen Dichtkunst. Nach den Anforderungen der Gegenwart von Dr. C. Beyer. Bd. 1 und 2. Stuttgart, G. F. Göschen, 1882—83. XXII und 765, XIV und 576 S.

Zeit bis auf die Gegenwart urreigen Gesetze ohne Verquickung mit den aus der antiken Metrik geschöpften Schulbegriffen und abgelöst von einer fremdländischen, immer wieder neue Verwirrung stiftenden Nomenklatur im Zusammenhang dargestellt wurden. Alle Elemente dazu liegen schon bereit, und unsre germanistische Wissenschaft hat diese Aufgabe für die ältere Zeit längst gelöst. Aber auch für die Gegenwart und für den weiten Kreis der allgemein Gebildeten war es notwendig, einmal mit aller Schärfe und Bestimmtheit das deutsche Versprincip zu entwickeln, da sich immer noch Lehrbücher deutscher Verkunst finden, die in den hergebrachten Bahnen der aus der klassischen Dichtkunst abgeleiteten Schulregeln einherwandeln.

Mit zwei dicken Bänden (denen noch ein dünnerer dritter mit praktischer Anleitung zum Versmachen folgen soll*) rückt nun Herr Beyher gegen dies Unwesen ins Feld. Der erste stärkere Band ist fast allein der Prosodie und Rhythmik gewidmet. Das ist etwas viel, und besorgt fragt man sich, ob die gute Sache, die der Verfasser verfolgt, nicht unter der nun einmal vorhandenen Scheu des großen Publikums, sich durch dicke Bücher durchzuarbeiten, leiden werde.

Bei gründlicher Durcharbeitung der gesamten Materie mußte man sich freilich auf eine etwas umfangreiche Darstellung gefaßt machen. Leider ist aber die Hauptursache dieses gewaltigen Umfanges eine große Breite und Weitschweifigkeit des Verfassers, eine in blumigen Wendungen sich gefallende Redeweise, eine an vielfachen Wiederholungen und wenig zur Sache gehörigen Exkursen krankende Redseligkeit, die trotzdem oder vielmehr gerade deshalb der Eindringlichkeit ermangelt. Leider müssen wir ferner hinzufügen, daß der Verfasser überhaupt nicht die zu seiner Aufgabe nötige geistige Schulung mitbringt. Es fehlt ihm gleichermaßen an Präzision des Ausdrucks wie des Gedankens. Fast auf jeder Seite seines Werkes läßt sich dies mit Beispielen belegen. Hier eines für viele.

Im Kapitel „Die Schwesterkünste der Poesie im Verhältnis zur Poesie“ heißt es, nachdem zunächst von der Musik und ihrer Verbindung mit der Poesie im Gesange die Rede gewesen ist: „Eine noch höhere, den Eindruck vermehrende Aufgabe hat die Malerei, wenn sie sich mit der Poesie vermählt.“ Man denkt zunächst, einigermaßen verwundert, an die Dekorationseffekte der Meininger, oder an den Illustrierten Goethe, oder gar an die auf Messen und Märkten mit Unterstützung der „Malerei“ vorgetragenen neuesten Mordthaten. Aber nichts davon hat Herr Beyher im Sinne gehabt. Er meint die sogenannte poetische Malerei, d. h. die anschauliche Beschreibung eines Gegenstandes oder Vorganges mit den Mitteln des sprachlich-poetischen Ausdrucks. Es wäre eine Beleidigung für den gesunden Sinn unsrer Leser, wenn wir noch ausführen wollten, daß in diesem Fall von einer Vermählung der Malerei mit der Poesie und überhaupt von der Schwesterkunst garnicht die Rede sein

*) Ist vor wenigen Wochen gleichfalls erschienen.

fann. Der metaphorische Ausdruck ist hier der Vater des schiefen Gedankens gewesen.

Solche Unklarheiten werden durch überschwängliche Redewendungen, die einem nüchternen wissenschaftlichen Werke wenig anstehen und sich innerhalb eines dünnen Schematismus umso wunderlicher ausnehmen, dem aufmerksamen Leser nicht verdeckt. Der deutsche Reim beispielsweise ist Herr Beyer „die durch Accent und Stabreim selbst (?) entwickelte Schönheitsblüte sprachlichen Wohlklanges,“ an einer andern Stelle: „die Manifestation eines sich selbst genießenden, mit sich spielenden, beschaulichen Gefühls und die Schönheitsblüte unsrer deutsch=accentuierenden Poesie.“ Zu noch höherm Schwunge begeistert der Reim den Verfasser in den Worten: „Wie in einem schönen Tonlicht beglänzt und konzentriert sich die rhythmische Tonwelle der Verszeile im schärfer betonten, durch eine rhythmische Pause markirten Reime, um in der korrespondierenden, wie von Turmspitze zu Turmspitze hüpfend, Accent und Pause zu wiederholen.“ Die Welle, die sich in einem Tonlicht konzentriert und von Turmspitze zu Turmspitze hüpfet — in der That, ein hübsches Bild! Außer Tonlicht wird der Reim auch noch „eine Art sehendes Hören“ genannt. Schließlich heißt es von dem durch das Schwinden [soll heißen: Abschwächen] der Flexionen in mittelhochdeutscher Zeit hervorgerufenen Einfluß auf den Reim: „Wie durch dieses Schwinden die Sprache immer einsilbiger und zweisilbiger geworden (!), so zog sich der Reim immer tiefer in die Wurzel und zu seiner wahren Bedeutsamkeit zurück, so bereitete sich der weibliche Reim vor. Diese tiefe, den Stamm erklingen machende ursprüngliche Bedeutsamkeit des Reims, welche als Stimme der Dichtkunst überall die schöne Antwort der Echo, den wurzelhaften Klang der Sehnsucht sucht und findet, welche ferner die Wissenschaft der Wortforschung begründet und zwischen welcher [wozwischen?] das Wortspiel in der Mitte stand, — war somit unsrer Sprache schon seit jeher eigen.“

Das ist einfach blühender Unsinn. Wie kann diese „den wurzelhaften Klang der Sehnsucht suchende“ Bedeutsamkeit von jeher der deutschen Sprache eigen gewesen sein, wenn sie auf der erst allmählich im Laufe vieler Jahrhunderte entstandenen Abschwächung der Flexionsilben beruht? Und wie verträgt sich mit allen diesen Anschauungen vom Endreim, daß der Verfasser Wilhelm Jordan beistimmt, der vom Stabreim schreibt: „Erst als römisches, romantisches Wesen dem Deutschen sein Deutschtum auszutreiben begann, ward auch diese einzige, echt deutsche Form der Poesie verdrängt, unsre deutsche Göttersprache verwelkt und hineinmassakriert in importirte Versformen romanischen und semitischen Ursprungs [d. h. Reimverse].“ Wie kann man diese Worte gutheißen, wenn man den Endreim für eine „Naturnotwendigkeit unsrer accentuierenden Sprache,“ für die „aus dem Stabreim selbst entwickelte Schönheitsblüte“ derselben hält?

Auch die praktischen Folgerungen, die Herr Beyer aus seinen theoretischen Ansichten vom Reim zieht, sind von gleich musterhafter Inkonsequenz. Den Jordanschen alliterirenden Vers in seinem „epochebildenden“ (?) Nibelungenepos glaubt er „mit Recht als den neuhochdeutschen epischen Vers“ bezeichnen zu dürfen. „Seine Einführung ist eine That.“ Vorher hatte er aber von Jordan und Richard Wagner gesagt: „Für eine schärfere Accentuirung verlangen sie die Wiedereinführung der Alliteration, die doch bei unserm fein ausgebildeten Rhythmusgefühl unmöglich mehr zu einer allgemeinen Geltung gelangen wird, umsoweniger als die Vermählung unsrer accentuirenden Prosodik mit dem Reim zur volkstümlichen That geworden ist.“ Welches drückt nun die wahre Ansicht des Verfassers aus? Wir glauben, daß man sich die künstliche Wiedererweckung dieser abgestorbenen Kunstform allenfalls bei dem altgermanischen Stoff, den Jordan behandelt, gefallen lassen kann [auch da nicht! D. Red.], aber für moderne Vorwürfe dürfte sich die alliterirende Zeile schwerlich eignen und ihre allgemeine Einführung als epischer Vers nicht zu empfehlen sein. Der richtige Takt unsrer Dichter hat sie auch vor unpassenden Nachahmungen bisher bewahrt, sodaß das Wort von der „epochebildenden That“ in jeder Hinsicht ein leeres Ge-
rede ist.

Jordan zuliebe spricht Herr Beyer auch von der „süßlich leichten Manier“ des Endreims, während er an einer andern Stelle ausführt, daß nach Aufnahme des Christentums „die Verinnerlichung des Volkslebens“ an Stelle der heidnischen Alliteration „ein wirksameres, kräftigeres Kunstmittel“ erstrebte und so zum Reim gelangte. Was ist da die Wahrheit? Hier sind auch wieder zur Abwechslung Reim und Alliteration als Gegensätze einander gegenübergestellt. Anderweitig aber gehen die Vorstellungen von beiden in der That so verschiedenen Versbindemitteln bei dem Verfasser bunt durcheinander — gewiß nicht ohne störenden Einfluß des Namens Stabreim.

Nur so erklärt es sich, daß er dem Süden „mit seinem vielen Sonnenlicht“ die rhythmische Poesie [soll heißen: quantitirende — unsre Verskunst ist auch eine eminent rhythmische] für angemessen erklärt, dem Norden dagegen „mit seinen dunkeln, kühlen Wäldern, einer düstern Lebensauffassung“ u. und vornehmlich unsrer deutschen Sprache den Reim besonders zueignet. Nun ist der Stabreim wohl ein charakteristisches Element der altgermanischen Dichtkunst, und in ihm mag man allenfalls die dunkeln, kühlen Wälder und die düstere Lebensauffassung wiederzufinden vermeinen, aber der Endreim ist niemals ein nationales Kennzeichen unsrer Poesie gewesen. Führt der Verfasser nicht selbst die südlichen Sprachen an, die den Endreim vor uns gehabt haben, und haben nicht sonst quantitirende Sprachen so gut und noch eher die Wendung zu ihm genommen als das alliterirende Germanische? — ganz abgesehen von dem von Herrn Beyer nicht genügend gewürdigten direkten Einfluß, den die gereimte lateinische Poesie auf die Ausbildung des deutschen Reims geübt hat. Auch hat der Reim stets

als ein sonniges, heiteres Element geglänzt, wie ja Herr Beyer selbst seine „süßlich leichte Manier“ hervorhebt.

Aber lassen wir ab, die Haltlosigkeit des Verfassers in solch einem einzelnen Punkte weiter zu zergliedern. Wollten wir nur den Abschnitt vom Gleichklang, wo doch alles verhältnismäßig ziemlich einfach liegt, einer solchen Prüfung unterwerfen, so wäre kein Ende zu finden. Sehen wir vielmehr zu, wie es sich mit Herrn Beyers Hauptthat, worauf er das meiste Gewicht legt und was auch uns am meisten interessirt, nämlich mit dem Aufbau der deutsch-nationalen Prosodie verhält.

Mit Recht geht der Verfasser davon aus, daß unsre Sprache eine accentuierende ist und Länge und Kürze im Sinne der antiken Metrik nicht kennt. Sehr richtig sagt er: „Eine quantitirende Prosodie ist eine Veräumdigung am deutschen Sprachgeist.“ Die Nachahmung antiker Strophen erklärt er für einen geschichtlich überwundenen Standpunkt, insbesondre verwirft er jene antikisirenden Strophen, „deren Schema das Ohr nicht mehr festzuhalten vermag, ohne durch das Auge sich zu unterstützen.“ Aber stutzig wird man schon, wenn zugleich der „verdiente,“ der „treffliche“ Minckwitz gelobt wird. Gerade Minckwitz hat mit seinen Lehrbüchern bis in die neueste Zeit herein den meisten Schaden gestiftet, gerade er ist der Hauptrepräsentant jener Dichterlinge, die ihre Impotenz unter solchen von ihnen für klassisch ausgegebenen antiken Metren, welche erst durch Häfchen und Strichelchen als Verse kenntlich gemacht werden müssen, zu verstecken suchen. Daß Herr Beyer, statt sich mit aller Energie gegen diesen Poetaster und traurigen Ästhetiker zu wenden, sich zu schwächlichen Lobeserhebungen herbeiläßt, macht uns schon für seine Konsequenz bange. In der That geht ihm diese auch hier, auf seinem wichtigsten Arbeitsfelde, ab.

Das logische Accentprinzip der deutschen Sprache ist keine neue Entdeckung, und daß auf ihm allein die naturgemäße und wahrhaft nationale Verskunst beruht, haben längst andre erkannt und vielfach ausgesprochen. Auch unsre Dichter haben Gott sei Dank von jeher in überwiegender Mehrzahl ihre Verse im Einklang mit dem deutschen Sprachgeiste gebaut. Es kam nur darauf an, dies Sprach- und Versprinzip mit aller Folgerichtigkeit bis ins Einzelne zu verfolgen und nachzuweisen und die aus ihm sich ergebenden Gesetze mit Bestimmtheit aufzustellen. Diese Folgerichtigkeit vermag der Verfasser nicht zu entwickeln. Es bleibt bei dem Anlauf, und wie Bleigewichte hängen sich die Schulreminiscenzen von Länge, Kürze, Spondeus u. s. w. an seine Fersen. Die Quantität, die er zur Vorderthür hinausgeworfen hatte, führt er zur Hinterpforte eigenhändig wieder herein.

Der Verfasser kann sich von den durch die antiken quantitirenden Verse hervorgerufenen Anschauungen nicht losringen. Trotz der Hervorhebung der Verschiedenheit von Accent und Länge statuirt er auch für unsre Sprache „eine Art Quantität,“ da der deutsche Accent die Silbe lang mache. Wie herrlich,

daß wir dies also doch besitzen und den Griechen darin nicht nachstehen! Und nun ist der unglückseligen ewigen Verwechslung von Accent und Länge wieder Bahn gebrochen. Der Verfasser ist nur so gütig, zu konzediren: „Wir können immerhin die Bezeichnung Hebung und Senkung beibehalten.“ Nein, nicht immerhin, sondern einzig so, denn Hebung und Senkung sind die sehr glücklich die Sache bezeichnenden Ausdrücke. Also fort mit den Verwirrung stiftenden Bezeichnungen „Länge“ und „Kürze.“ Das wesentliche für die den Versakts tragende betonte Silbe ist die Hebung des Stimmtons. Ein kräftigeres Ausatmen tritt hinzu, und dies verlängert allerdings etwas die zum Aussprechen nötige Zeitdauer, aber diese „Länge“ ist für das Ohr kaum bemerkbar und kann vor allem für die deutsche Versbildung nicht in Betracht kommen, da sie nur von relativer Bedeutung ist. Denn die betonte Silbe ist ja nur ein wenig länger als dieselbe Silbe, wenn sie unbetont gelassen wird. Keineswegs aber ist jede betonte Silbe absolut länger als jede unbetonte. In „mannbar“ muß man ganz unzweifelhaft mehr Zeit auf die Aussprache der langvokalischen, aber tiefen Silbe „bar“ als der hochtonigen aber kurzvokalischen Silbe „mann“ verwenden.

Am allerwenigsten kann man, wie Herr Beyer thut, für den deutschen Versbau ein musikalisches Schema aufstellen, in welchem jede accentuirte Silbe den doppelten und bei zweiföhliger Senkung gar den vierfachen Tonwert der nicht accentuirten Silbe erhält. Viel näher der Wahrheit kommt Westphal, der behauptet, daß für den Vers sich die verschiedene Zeitdauer der betonten und unbetonten Silben nicht bemerklich mache — abgesehen natürlich von dem Retardiren oder Acceleriren des ausdrucksvollen Vortrags —, und der demgemäß das zweiföhlige Taktmaß nicht als ein dreizeitiges, sondern als ein zweizeitiges behandelt. Wenn also Heinrich Schmidt, der Westphal folgt, alle Silben durch gleichwertige musikalische Noten ausdrückt, enthält er sich mit Recht jeder unnötigen Bezeichnung der Dauer derselben; der allein in Betracht kommende Nachdruck, die Tonstärke, ist durch die Stellung innerhalb des Taktes (guter oder leichter Taktteil) genügend bezeichnet. Herr Beyer, statt von dem ihn an Einsicht und Kenntnissen in diesen rhythmischen Verhältnissen weit überragenden Westphal zu lernen, fertigt ihn, sich bloß auf sein eignes, höchst subjektives Gefühl verlassend, in ganz unzulänglicher Weise ab und schlägt damit gleich am Eingang seiner Prosodik einen fehlerhaften Weg ein.

Ganz nach seiner Willkür und in schwankender Weise teilt der Verfasser, welcher von sprachphysiologischen Beobachtungen keine Kunde hat, die Tonabstufung in fünf Grade. Die fünf- und viergradige ist ihm „lang,“ die dreigradige „halblang“ oder mitteltonig, die ein- und zweigradige „kurz,“ und durch Ulas bestimmt er, daß die Hebung nur fünf oder viergradig, die Senkung ein-, zwei-, höchstens dreigradig sein darf. Dadurch werden beispielsweise Wörter wie „Tapferen,“ deren es in der deutschen Sprache viele giebt, von solchen

Versen, die keine zweifilbige Senkung zulassen, vollkommen ausgeschlossen. Ob sich Herr Beyer diese Konsequenz wohl ganz klar gemacht hat? Und findet er sein Gesetz bei den deutschen Dichtern befolgt? Mit nichten! Was sich in diese willkürlich erfundene, nur durch eine gewisse Rücksicht auf das „Verhältnis zur Umgebung“ modifizierte Regel nicht fügt, wird als „prosodische Inkorrektheit“ verdammt. So verwirft der Verfasser in dem Venauischen

Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht

das Wort „träumerische,“ weil dessen beide letzte Silben einen „tauben Verstaft“ bilden. Wir halten es für tabellos und finden sogar, daß es ganz vorzüglich malt, ebenso wie das gleichfalls verworfene Goethische

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten.

In dem andern Goethischen

Die Wipfel des Gebirgs in Nebel hüllt

soll die Betonung von „des“ falsch sein u. s. w.

Sollte eine Poetik sich nicht vielmehr an der exakten Beobachtung des vorliegenden poetischen Materials und an der richtigen Einordnung der daraus abgeleiteten Gesetze genügen lassen, als unmaßgebliche Vorschriften ganz subjektiver Art für die Dichter aufstellen? Herr Beyer ist von ersterer Methode ziemlich fern und liebt es sehr, obwohl er durchaus nicht den Beruf zum Gesetzgeber hat, in dozirender Weise sich mit seinen Ratschlägen vorzudrängen. Dies hängt damit zusammen, daß er das angeborene Genie des Dichters höchst gering achtet, wenn nicht gar ganz leugnet, und ein übermäßiges Gewicht auf das Lehrbare der Poesie, das handwerksmäßige Können legt.

Nach unsrer Auffassung der deutschen Versbetonung, wie sie durch die besten deutschen Dichter bestätigt wird, erfordert dieselbe nicht sowohl eine gewisse absolute Höhe der Akten, als vielmehr nur, daß jede Hebung, damit sie sich als solche bemerklich machen könne, höher betont sei als die vorausgehende und die folgende Senkung, oder doch mindestens — wenn mehrere tiefstonige Silben oder einfilbige Formwörter auf einander folgen, wobei ein Streben nach regelmäßigem Tonwechsel sich geltend macht — den umgebenden Senkungen an Tonhöhe gleich sei. Durch die Verschiedenheit der Tonstärke der einzelnen Hebungen entsteht gerade eine wünschenswerte und wohlthunende Mannichfaltigkeit des Rhythmus. Wirkliche Schwierigkeit machen in der That Wörter wie „furchtbare,“ aber nicht wegen des geringen Tongrades der letzten Silbe, sondern wegen der höhern Betonung der tiefstonigen vorletzten Silbe, wodurch diese einerseits vor der letzten nicht als zur Senkung, andererseits jedoch auch nach der ersten nicht als zur Hebung geeignet erscheint. In der ältern deutschen Verskunst war diese durch die absteigende Betonung eines Wortes hervorgerufene Schwierigkeit nicht

vorhanden, da dort die Senkung zwischen zwei Hebungen auch fehlen durfte, also „furchtbare“ zwei Verstakte vollkommen ausfüllte.

Interessant wäre es zu beobachten, wie die einzelnen neuern Dichter diese Klippe zu umgehen gesucht haben. Aber von solchen Beobachtungen findet sich bei unserm Verfasser nichts. Seine ganze Betonungslehre ist nicht mit der ihrer Wichtigkeit entsprechenden Sorgfalt durchgearbeitet und durchaus mangelhaft ausgefallen. Ein Fehler ist es, daß nicht die allgemeinen Accentgesetze der Sprache des gewöhnlichen Verkehrs, das sprachliche Substrat des Verses, voraus und streng abge sondert von der Verwendung und Modifikation desselben im Verse behandelt werden. Bei Herrn Beyer geht dies wirr durcheinander. Vollständig in die übliche Unklarheit gehüllt ist die Unterscheidung von Silben-, Wort- und Satzaccent. Es würde zu weit führen, dies hier zu enthüllen. Das Grundgesetz des Worttons, daß die Stammsilbe betont wird, ist richtig angegeben, aber weder sind die Ausnahmen von diesem Gesetz richtig und erschöpfend bezeichnet, noch ist die Abstufung des Tons in den Bildungsilben und die Betonung in zusammengesetzten Wörtern, wo es mehrere Stammsilben giebt, systematisch entwickelt. Auch das allerdings schwierige Kapitel der Betonung der Fremdwörter ist ganz ungenügend bearbeitet.

Und doch waren gerade auf dem Gebiet der Accentlehre gute Vorarbeiten deutscher Philologen vorhanden, auf denen weiter zu bauen war. Der Verfasser hat es aber freilich nicht vermocht, sich mit den Resultaten derselben vertraut zu machen, er zitiert zwar Lachmann, aber verstanden hat er ihn nicht. Und somit ist die erste Forderung, die man an eine „nationale“ Poetik stellen muß, nämlich daß sie in den altdeutschen Vers- und Accentgesetzen heimisch sei, unerfüllt geblieben. Der Verfasser ist nicht imstande, alt- oder mittelhochdeutsche Verse richtig zu lesen.

Höchst komisch wirkt es, daß er, um für die mittelhochdeutsche Zeit „die Abnahme der Tonzeichen wie deren übriggebliebene Verwendung“ zu beweisen, einige Stellen aus neuern Ausgaben mittelhochdeutscher Dichter abdrucken läßt. Da werden also die von den Herausgebern nach jetzt üblich gewordener Weise zur Bezeichnung der Vokallängen angewendeten Zirkumflexe und die hin und wieder von ihnen zur Andeutung der richtigen Lesung des Verses in schwierigeren Fällen gesetzten Accente in naiv-gläubiger Weise als urkundliche Belege für das mittelalterliche Accentuations-system ausgebeutet. Dadurch kommt Herr Beyer zu der wunderbaren, als Lehrsatz aufgestellten Enthüllung: „Im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts und in der Folgezeit wurden Tonzeichen (zur Bezeichnung des Accents) immer seltener; sie fanden sich noch hier und da, um die tonliche Bevorzugung des Reims [?] anzuzeigen. Der Quantität ließ man insofern noch eine (allmählich verschwindende) Rücksicht angedeihen, als man noch die Längen und die Diphthonge bezeichnete.“ Kein deutscher Dichter oder Schreiber „im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts“ hat die Längen bezeichnet, noch ist

es irgend einem eingefallen, Versaccente zu setzen. Und weiter nichts als diese rein erfundenen und ganz nebenächlichen äußerlichkeiten weiß der Verfasser in der Hauptsache von der mittelhochdeutschen Accentuation auszusagen.

Fünfundzwanzig Jahre lang hat Herr Beyer, wie er sagt, sich vorzugsweise mit den „Wesensgesetzen der deutschen Poetik“ beschäftigt. Hätte er nur einen ganz kleinen Teil dieser Zeit darauf verwendet, die Wesensgesetze der altdeutschen Verskunst ernstlich zu studieren, so würde dies seinem Werke sehr wesentlich zu statten gekommen sein. Aber wenn man auch diese Forderung nicht erheben will, das kann man wenigstens von ihm verlangen, daß er sich nicht den Anschein giebt, Dinge zu wissen, von denen er nichts versteht. Schlimmer als Nichtwissen ist prätendirtes Wissen. Es wirkt absolut schädlich.

Ein lustiges Stücklein davon leistet sich der Verfasser, wo er von den sogenannten „streng gemessenen“ Versarten handelt. Da soll Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde“ die „erste größere Dichtung“ sein, in welcher der „iambische Viertakter“ angewandt wurde. Nun ist aber Gottfrieds „Tristan“ in keiner andern Versart gedichtet als alle die höfischen Epen vor ihm, und dieses freie Versmaß, das nur vier Hebungen als notwendig fordert, während die Senkungen gleichgiltig sind, als „streng gemessenen“ iambischen Viertakter anzusprechen, ist recht seltsam. Köstlich aber ist die darauf folgende Anknüpfung: „Die Form dieser Dichtung fand Nachahmung in E. Christ. Kleists idyllischer Erzählung »Trin, der gelähmte Kranich.«“ Wir wollen von der eigentümlichen Verschmelzung der beiden Kleistschen Gedichte zu einem absehen — übrigens ist nur „Trin“ in vierfüßigen Jamben, der „Gelähmte Kranich“ vielmehr in fünfzüßigen —, aber der Sprung von Gottfried auf Kleist ist mehr als naiv. Es dürfte Herrn Beyer schwer fallen, nachzuweisen, daß Kleist Gottfried gekannt habe.

Mit der Quantität halten natürlich auch die antiken Versfüße wieder ihren Einzug in die „nationale“ Poetik. Die Benennungen iambisch und anapästisch für steigenden, trochäisch und daktylisch für fallenden Rhythmus mit ein- oder zweifüßiger Senkung kann man sich ja der Kürze halber gefallen lassen, wenn sie auch geeignet sind, Mißverständnisse hervorzurufen. Aber auch der Spondeus wird förmlich als deutscher Versfuß eingeführt, obwohl Spondeen zu bilden früher als „eine Verirrung und Verkehrtheit, eine Veräumdigung an unserm Sprachgeist“ hingestellt worden war, und obwohl in der Anmerkung zugegeben wird, daß wir keine reinen Spondeen haben. Auch für Pyrrhichius (∪∪) und Tribrachys (∪∪∪), ja sogar für den Doppelpyrrhichius (∪∪∪∪), die im Deutschen für unmöglich erklärt werden, werden uns deutsche Beispiele gegeben. Zwar eifert der Verfasser gegen die „steifen, geschraubten und ungelenkten Verse, welche nach den Gesetzen der quantitirenden Rhythmik“ gebaut sind, zwar findet er mit Benedix „in der Nachahmung antiker Versmaße entschieden eine Nichtachtung, ja eine Mißhandlung des deutschen Rhythmus, doch lobt er die

„freundliche [ein Lieblingswort von ihm] Malerei,“ die Schlegel durch Spondeen und Auflösungen in Doppelfürzen*) erzielt. Auch in folgenden Versen:

Was ermahnt ihr | zu dem Siegesmahl | um den Kriegshirsch | mich, den Waidmann?
 Was entlockt ihr mich der Einöb' in das Prachtzelt der Bewirtung?
 Wo das Waldhorn mit Gewalt schallt!

findet Herr Beyer ein „freundliches System“ von steigenden Jonikern. Nach unserm Gefühl sind diese Verse von ganz unleidlichem Geklapper, hauptsächlich durch den regelmäßigen Einschnitt nach jedem sogenannten Jonikus.

Also auch hier stoßen wir wieder auf diesen Mangel an Entschiedenheit. Und wie unlogisch verfährt der Verfasser, wenn er die Nachahmung antiker Versfüße mit Ausnahme des Jambus, Trochäus, Daktylus, Anapäst und „zum Teil“ des Spondeus verdammt und dies damit begründet, daß er sagt: „Es hieße unsrer Sprache entsetzlich Gewalt anthun, wollten wir ihre Betonungsgesetze dem rhythmischen Versaccent zum Opfer bringen. Wir würden Verse mit solcher Betonung erhalten:

Der Richter, | der richt|tet, die | nicht ge|richtet sün|digen.“

Ist dies nicht ein Vers, der aus Daktylen und Spondeen besteht, deren Bildung im Deutschen ja gestattet ist? Und was nötigt denn etwa bei der Nachahmung beispielsweise des Kretikus (— ∪ —) oder Choriambus (— ∪ ∪ —) den deutschen Betonungsgesetzen in solcher Weise Gewalt anzuthun? Wer will denn überhaupt dies Opfer bringen? Wem fällt es nur ein, solche in jeder Hinsicht unsinnigen Verse zu verbrecchen, die auch irgend welchen Quantitätsgesetzen nicht entsprechend wären? Bemühen sich doch alle neuern Dichter, welche antike Metren nachbilden, mit der natürlichen Betonung ihrer Muttersprache in Einklang zu bleiben.

Dies thörichte Schreckgespenst muß Herr Beyer künstlich erfinden, da er sich durch seine falschen Quantitäts- und Accentgesetze den Weg zu einer richtigen Abwehr undeutscher antikisirender Metra versperrt hat. Wir haben nach ihm ja auch Längen und Kürzen in unsern betonten und unbetonten Silben, Herr Beyer belegt ja selbst alle alten Versfüße mit deutschen Beispielen, auch den Moloffus (Bir̄nbaumholz) und Dispondeus (Wirtshauseinsturz), und in seinen sogenannten freien Accentversen, auf die wir noch unten zu sprechen kommen, nimmt er sogar die Häufung von fünf kurzen Silben hintereinander an.

„Veränderungen in Gefühlen und in Tracht“ standirt er da. Was hindert uns also, indem wir an Stelle jeder Länge eine fünf- oder viergradige, an Stelle der Kürze eine ein- bis dreigradige Silbe setzen, ohne Beeinträchtigung der gut deutschen Betonung antike Verse ganz nach Belieben zu bauen? In der That

*) So bessern wir das dastehende „Doppellängen.“

lassen sich außer den von Herrn Beyer gütigst gestatteten noch manche andre antike Versarten, wie beispielsweise die Asklepiadeen, ganz leidlich nachahmen, wenn auch auf die Gefahr hin, daß einzelne von einem ungelehrten Ohr nicht genau den Intentionen des Versifiers entsprechend aufgefaßt werden. Ob und inwieweit sie dem deutschen Sprachgenius gemäß sind und den Anforderungen genügen, die unser Ohr an die rhythmisch gehobene Sprache der Poesie stellt, ist eine Frage, deren Erörterung im Einzelnen und für das Besondere nötig ist, worauf wir uns hier nicht einlassen können.

Was im allgemeinen gegen die Nachahmung spricht, was aber Herr Beyer nicht sagen konnte, ist eben, daß wir Längen und Kürzen nicht haben, daß auch unsere Hebungen und Senkungen in ihrer relativen Bedeutung den antiken absoluten Längen und Kürzen nicht entsprechen, daß von drei (genau schon von zwei) aufeinander folgenden Silben im Deutschen sich sofort eine über die andere durch ihre Tonhöhe erhebt und sich so als, sei es auch tieftonige, Hebung geltend macht, daß daher die Senkung höchstens zweifilbig sein kann, es also unmöglich ist, an die Stelle von drei oder mehr Kürzen im Deutschen etwas Entsprechendes zu setzen, daß aus demselben Grunde auch die Häufung von Längen nicht möglich ist, daß auch der Spondeus nach deutschen Betonungsgesetzen als Trochäus empfunden werden muß u. s. w. Daß mit der Hebung beginnende deutsche Verse sich mit Trochäen oder, wenn die Senkungen zweifilbig sind, Daktylen, und umgekehrt mit der Senkung beginnende sich mit Jamben oder Anapästten zusammenstellen lassen, beruht auf einer äußerlichen und zufälligen Ähnlichkeit und berechtigt weder zu völliger Gleichsetzung der vergleichbaren Rhythmen, noch viel weniger zu weiter in dieser Richtung gehenden Konsequenzen.

Besonders bei der Beurteilung des daktylischen Hexameters macht sich des Verfassers Unsicherheit wieder geltend. Da Herr Beyer den Spondeus im Deutschen annimmt, auch an Stelle desselben den Trochäus für zulässig erklärt, da er außerdem für das Deutsche ein besonderes gemischtes trochäisch-daktylisches Metrum aufstellt, so begreift man nicht, was ihn veranlassen kann, den Hexameter „im Hinblick auf unsere accentuierende Prosodie als ein undeutsches Maß zu bezeichnen.“ Denn es ist doch wieder ganz unlogisch, gegen den deutschen Hexameter geltend zu machen, daß Wörter wie „blondlockig“ in demselben nicht unterzubringen seien. Diese sind ja überhaupt in „streng gemessenen“ deutschen Versen nicht unterzubringen. Und wie viel Wörter seiner Sprache sind dem römischen Dichter im Hexameter nicht untersagt! Aber Herr Beyer ist auch garnicht zu völliger Verdammung geneigt, und obwohl er im Vordersatz Zille Recht giebt, der sagt: „Es ist kaum ein undeutsches Versmaß zu denken, als das des Hexameters,“ findet er im Nachsatz, daß wir „mehr als halbwegs gelungene“ Dichtungen besitzen, „deren Hexameter leidlich mit dem Genius unsrer Sprache im Einklang stehen.“ Was wollen wir mehr?

Etwas besondres zu Gute thut sich der Verfasser auf seine Entdeckung der „noch nirgends genügend gewürdigten“ sogenannten Accentverse, deren Bildung er in förmlich begeisterter Weise den Dichtern anempfiehlt. Unter dieser, übrigens unglücklich gewählten Bezeichnung — da doch alle deutschen Verse Accentverse sind — faßt er, in höchst mangelhafter Systematik der Einteilung, alles zusammen, was sich wie der Hans=Sachsische Vers durch freiere Behandlung der Senkungen kennzeichnet. Er findet aber auch Accentverse von vielen neueren Dichtern unbewußt angewendet, und zwar auf sehr einfache Weise, indem er nur die höchstbetonten Silben als Hebungen gelten läßt, die schwächeren Versikten dagegen als solche ganz vernachlässigt, und indem er die Freiheiten, die sich gerade die besten Dichter — mit bewußter Absichtlichkeit, behaupten wir — gegen ihr Metrum, besonders am Anfang der Verszeile, erlauben — die deutsche Philologie hat hierfür den Ausdruck „schwebende Betonung“ — nicht als bloße Freiheiten behandelt.

So rhythmisirt er Grüns viertaktige iambisch=anapästische Verse folgendermaßen:

Ich hatt' einst einen Genossen treu,
 Wo ich war, war er auch dabei,
 Blieb ich daheim, ging er auch nicht aus,
 Und ging ich fort, blieb er nicht zu Haus.

Daß Herr Beyer hier auch nur vom Standpunkte des Sinngemäßen überall das Richtige getroffen, wird vielleicht mancher bezweifeln. Die ersten Zeilen von Uhlands „Taillefer“ notirt er so:

Normannenherzog Wilhelm sprach einmal:
 Wer singt in meinem Hof und in meinem Saal?

Herr Beyer setzt also in diesen Versen nur die Hauptaccente, welche der ausdrucksvolle Vortrag fordert. Daß aber Deklamiren und Standiren zweierlei ist, das brauchte nicht erst entdeckt zu werden. Da nun in solchen „Accentversen“ nicht einmal die Anzahl der Hebungen feststeht, wie es doch in altdeutschen Versen der Fall ist, auch die Silbenzahl vielfach nicht die nämliche bleibt, so sieht man nicht, mit welchem Rechte dann überhaupt noch von einer „gebundenen“ Rede gesprochen werden kann, und was diese Verse, wenn der Reim fehlt, in der Form von der rhythmischen Prosa scheidet. Jedem formlosen Dichter ist nun geholfen. Er braucht seine schlechten Verse nur für „Accentverse“ auszugeben, und jeder Anstoß ist beseitigt.

Jrgend welche Gesetzmäßigkeit müßte doch vorhanden sein, um diese „Accentverse“ als solche zu kennzeichnen und der wissenschaftlichen Betrachtung wert erscheinen zu lassen. Könnte Herr Beyer nachweisen, daß gewisse Dichter in

gewissen Gedichten eine gewisse Regel in dem Wechsel stärker und schwächer betonter Hebungen „unbewußt“ befolgen, so wäre dies eine dankenswerte Beobachtung, mit der sich etwas anfangen ließe. Aber mit der Imputierung solcher „unbewußten Accentverse,“ in denen von einer Regel nirgends die Rede ist, erweist man unsern bessern Dichtern keinen Dienst. Man sagt ihnen damit doch nur: Ihr habt es nicht vermocht, die selbstgesetzten Schranken des von euch gewählten Metrums richtig inne zu halten. Die Frage, ob unsern modernen Dichtern im allgemeinen empfohlen sein soll, nach altdeutscher Art Verse zu bauen, in denen nur die Hebungen gezählt werden, wie seit Goethe schon mehrfach geschehen ist — mit Unrecht feiert Herr Beyer Heinrich Heine als den ersten bewußten Verfasser solcher Verse —, ist noch eine offene, und ihre Erörterung gehört nach unsrer schon betonten Anschauung von dem Wesen einer Poetik nicht notwendig in eine solche.

Etwas wirklich Neues bringt der Verfasser in der nach Vollständigkeit strebenden fleißigen Zusammenstellung aller vorhandenen Strophenarten. Neu sind auch die Benennungen, die er für eine Anzahl derselben einführt, wie „Ganzhorns Volksstrophe,“ „Geroks Heimstrophe,“ „Max Kemys Vorwärtsstrophe,“ „König Oskars Bildstrophe“ u. s. w. Der hierauf verwendete Fleiß ist in der That zu loben, aber die Zusammenstellung selbst ist durch ihren ganz äußerlichen Schematismus verfehlt und für die Betrachtung unfruchtbar. Anzahl der Verszeilen und Reimstellung sind die einzigen Einteilungsgründe. Da der Verfasser stellt die Strophen, die gleiche Zeilenzahl und Reimstellung haben, nicht bloß neben einander hin, sondern sieht sie auch als eine und dieselbe Strophenart an. So tauft er beispielsweise die sechszeilige Strophe mit der Reimstellung aabbcc „Geibels Sehnsuchtsstrophe“ nach folgendem Geibelschen Muster:

Ich blick in mein Herz und ich blick in die Welt,
 Bis vom Auge die brennende Thräne fällt;
 Wohl leuchtet die Ferne mit goldenem Licht,
 Doch hält mich der Nord — ich erreiche sie nicht —
 O die Schranken so eng, und die Welt so weit,
 Und so flüchtig die Zeit!

Als weiteres Beispiel für diese Strophenart führt Herr Beyer eine Strophe von Mittershaus an:

Es geht durchs Land der Schrei der Not; er will an jeden Busen klopfen.
 Für heiße Wunden, purpurrot, — o gebt der Liebe Balsamtropfen!
 Für arme Kinder, blaß und krank, — o füllt die kleinen Kinderhände!
 Dem Weib, dem der Ernährer sank, — o reicht des Goldes Segenspende!
 Zum Himmel hallt ein Jammerschrei von Herzen, die in Schlachten brechen. —
 Nun schweigt die Stimme der Partei, nun hat das Herz ein Recht zu sprechen!

Ein jeder, der diese beiden Strophen liest, wird empfinden, daß sie himmelweit

von einander verschieden sind. Und doch sollen wir sie beide gleichermaßen „Geibels Sehnsuchtsstrophe“ nennen.

Schon die Art des Reims (ob männlich oder weiblich) ist bedeutsamer als die Reimstellung, weit wichtiger aber als die Anzahl der Verszeilen ist deren Länge und rhythmischer Bau. Herr Beher ist es dagegen für die Einordnung der Strophe ganz gleichgültig, ob ein Vers nur durch einen jauchenden Ausruf wie „Suche“ in „Goethes Vanitas-Strophe“ repräsentirt oder durch eine längere Reihe von Taktten ausgefüllt wird. Auch der Refrain kommt nicht als besonderes Element des Strophenaues in Betracht. Der deutsche Ausdruck „Rehrreim“ dafür ist Veranlassung gewesen, ihn unter den Reimarten mit abzuhandeln, wozu er garnicht gehört, während er für den Strophenaubau von großer Bedeutsamkeit (auch historisch) ist.

Zu alledem kommt, daß die Anzahl der Verszeilen an sich zur Klassifizierung der Strophen ungeeignet ist, da der Vers oder die Verszeile selber kein fester, die wirkliche rhythmische Gliederung vollkommen bezeichnender Begriff ist. Dies ist vielmehr nur die rhythmische Reihe, d. h. die eine Anzahl auf einander folgender Verstakte unter einem Hauptaccent zusammenfassende nächst höhere rhythmische Einheit. Zwei oder mehr Reihen schließen sich wiederum zu einem größern rhythmischen Abschnitt, der Periode, zusammen, und diese ist für die Charakteristik des Strophenaues entscheidend. In der Mehrzahl der Fälle entspricht allerdings die deutsche Verszeile der rhythmischen Reihe, keineswegs aber durchaus. Es ist Willkür, ob der deutsche Dichter die zweireihige Periode in einer oder in zwei Zeilen schreibt. In der zweizeiligen Strophe Platens:

Mutig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld,
Carus saß in seinem Zelte, der den Purpur trug, ein Held.

sind je zwei rhythmische Reihen in einer Zeile geschrieben; sie ist aber genau das nämliche, was die vierzeilige Kernersche Strophe, in der mit jeder rhythmischen Reihe abgesetzt wird:

Preisend mit viel schönen Reden
Ihrer Länder Wert und Zahl
Sahen viele deutsche Fürsten
Einst zu Worms im Kaisersaal.

Obige Platensche Strophe (in der akatalektischen Form: „Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder“ u.) stellt Herr Beher auch zu den vierzeiligen Strophentypen, aber ebenso müßte er doch auch die oben zitierte Strophe von Mittershaus nicht zu den sechs-, sondern zu den zwölfzeiligen rechnen. Daß er bei diesem einen Platenschen Gedicht eine Ausnahme von seinem Zeilenprinzip macht, hat wahrscheinlich darin seinen Grund, daß Westphal dies Beispiel besonders heraushebt.

Alles dies hat nämlich schon Westphal in seinem kleinen aber gehaltvollen Büchlein „Theorie der neuhochdeutschen Metrik“ (Sena, 1870) in seiner scharfsinnigen und sichern Weise entwickelt. Herr Beyer nimmt zwar die rhythmische Reihe von Westphal auf, schreibt auch eine auf deren Verschiedenheit von der Verszeile bezügliche Stelle aus ihm heraus. Aber das ist auch alles. Weder kennt er die rhythmische Periode, noch ist überhaupt Westphal weiterhin in der Behandlung des Strophenbaues, wo Herr Beyer nur Verse kennt, von irgend welchem Einfluß auf ihn gewesen. Seine „rhythmische Reihe“ erscheint so als ein ganz äußerlich seinem Lehrgebäude angeklebter bedeutungsloser Zierrat, während sie die ganze Architektur desselben hätte durchdringen sollen.

Schon aus diesem Grunde, abgesehen von der Nichtbeachtung so wesentlicher anderer Merkmale, mußte die Strophenlehre mangelhaft ausfallen. Der für dieselbe vorzüglich angezeigte Gesichtspunkt war der historische. Von der einfachsten Strophenform der kirchlichen Weisen und des weltlichen Volksliedes ausgehend hätte zu den künstlichen Strophen, wie sie im Laufe der Zeit sich allmählich ausgebildet haben, aufgestiegen werden sollen. „Interessant wäre der Nachweis, wie sich die einzelnen Strophenformen bis in die Neuzeit auseinander entfaltet haben“ — sagt Herr Beyer selber. Warum hat er sich diesen interessanten Nachweis entgehen lassen? Dazu war in seiner umfangreichen Poetik, die sogar einen unnützen Abriss — was für einen! — der Literaturgeschichte enthält, vor allem die Stelle.

Noch ein Wort müssen wir über die Strophentaufen sagen, von denen der Verfasser wünscht, daß man sie als berechtigte Neuerung anerkennen möge. Unbrauchbar sind sie, wie aus obigem hervorgeht, schon deshalb, weil unter derselben Benennung die allerverschiedensten Strophenformen begriffen werden. Aber auch abgesehen davon sind sie recht wunderbar ausgefallen. Die „freundliche“ siebenzeilige Strophe*) mit der Reimverschlingung ababccb, die sich schon bei den mittelhochdeutschen Dichtern findet, ferner bei Goethe, Voß, Rückert, Schwab u. s. w., belegt Herr Beyer mit dem Namen „Schmidt-Cabanis-Strophe,“ weil dessen „weitgesungenes“ (?) Neues Märlein vom Champagnerwein darin geschrieben ist. Die ganz gewöhnliche achtzeilige Strophe mit gepaarten Reimen, in der neben Goethe, Wilhelm Müller, Mörike u. a. auch eine Gräfin Wickenburg-Ulmásh gedichtet hat, sollen wir mit Herrn Beyer nun „Wickenburg-Ulmásh-Strophe“ nennen. Wir fürchten, daß dies — die Frau Gräfin ausgenommen — kaum irgend jemandes Beifall finden dürfte. Wie Herr Beyer aber den ausgesprochenen Zweck, „durch bekannte Namen sofort die Vorstellung von der Strophenform mit dem verständnisweckenden Lichte der Erinnerung zu über-

*) Im Vorbeigehen wollen wir unsern Lesern die Mitteilung nicht vorenthalten, daß dem Verfasser die siebenzeilige Strophe mit dem Aufgesang abab überhaupt „als die Vereinigung der Blüte unserer ernsteren (?) lyrischen Poesie erscheint.“

gießen," durch solche Benennungen erreichen will, ist uns unfaßbar. Es scheint, daß er damit zum Teil guten Freunden und Freundinnen hat ein Denkmal stiften wollen. Dieses gemütliche Privatvergnügen verträgt sich aber kaum mit dem Ernste eines wissenschaftlichen Werkes, das von allgemeinerer Bedeutung sein will.

Auch sonst spielen die persönlichen Beziehungen des Verfassers eine Rolle in seinem Buche. Man ist einigermaßen erstaunt, in den drei ausgehobenen Mustern des Novellenstils neben Tieck und Heyse auch der Novellistin L. A. Weinzierl mit einer wenig bemerkenswerten Gesprächsszene zu begegnen. Und dies Erstaunen verwandelt sich in Verstimmung, wenn man im Weiterlesen auf die Lobeserhebungen stößt, mit denen die gewaltsam in dies Gespräch hereingezerrte Beyersche Rückertbiographie reichlich bedacht wird. Ein anderer in Herrn Beyers Stelle hätte aus L. A. Weinzierls Novelle — wenn sie es denn sein mußte — klugerweise eher jede andre Szene ausgewählt als gerade diese.

Doch hiermit haben wir uns schon dem zweiten Bande des Beyerschen Werkes zugewandt, auf dessen Inhalt wir, da es uns zunächst um die etwas neues in Aussicht stellende Metrik zu thun war, nicht näher eingehen wollen. Nur soviel sei gesagt, daß wir auch hier denselben Mängeln begegnen wie im ersten Bande, den schwankenden Begriffsvorstellungen und der unpräzisen Ausdrucksweise, den unsystematischen Einteilungen und verfehlten Einteilungsgründen u. s. w. Namentlich herrscht ein unfruchtbarer Schematismus auch hier. Die „mit Sorgfalt und Umsicht getroffene Anordnung“ der Novellenarten ergibt fünfunddreißig Gruppen, darunter solche wie Musiker-, Elßässische, Frankfurter, Weichselnovellen zc. Die ästhetischen Urteile sind oft sehr schief und im ganzen wenig vertrauenerweckend. Beim Drama hält Herr Beyer noch an der tragischen Schuld und der poetischen Gerechtigkeit fest. Richard Wagners „Reform“ feiert er in überschwänglichen Worten, ohne sich in eine irgend wie befriedigende Prüfung seines Kunstprinzips einzulassen. Manches ist geradezu unbegreiflich, wie wenn als „Muster objektiver Zeitschilderung“ Volandens „Canossa“ und Sacher-Masochs „Die Ideale unsrer Zeit“ aufgeführt werden.

Doch es sei genug. Man wird vielleicht fragen, warum wir einem Werke, das wir so ungünstig beurteilen, doch eine so ausführliche Besprechung zuteil werden lassen. Aber der Verfasser hat keine geringe Meinung von sich selber. Er spricht von seinem „für unsre ganze Kultur bedeutungsvollen Unternehmen“ und glaubt, „daß kaum eine Seite in diesem Werke sich finden dürfte, welche nicht Neues, Interessantes, literarhistorisch Wertvolles böte.“ Da muß man doch glauben, einem Werke von der epochemachenden Bedeutung etwa des Lessingschen „Laokoon“ oder der Winkelmannschen Kunstgeschichte gegenüberzustehen. Zudem liegt dem zweiten Bande in üblicher Weise ein Doppelblatt bei, das mit einer ganzen Reihe von Rezensionen verschiedener Journale gefüllt ist, in denen das „meisterhafte,“ „eine neue Ära bildende“ Werk bis in den

Himmel erhoben ist und auch nicht der Schatten eines Tadelns aufdämmert. Augenscheinlich haben die Rezensenten sich an den selbstbewußten Versicherungen des Verfassers genügen lassen — wenn sie überhaupt fähig gewesen sind, in eine Prüfung dessen, was er geleistet hat, einzutreten. Das ist ja die gewöhnliche Manier der „Kritik“ unsrer Tagespresse.

Dem gegenüber war es notwendig, in einem über den engen Wirkungsbereich einer Fachzeitschrift hinausgreifenden Journal den durchweg dilettantischen Charakter der Beyerschen Arbeit zu betonen und dies abweichende Urteil auch eingehend zu motiviren, insbesondre aber nachzuweisen, daß die verheißene, noch nicht dagewesene „national-deutsche“ Poetik in ihr nicht vorliegt. Westphals „Theorie,“ obwohl sie die antiken Termini beibehält und noch in weiterer Ausdehnung als gewöhnlich zur Anwendung bringt, ist in der Sache unendlich viel nationaler und von einer richtigern Einsicht in das Wesen der deutschen Volksbildung durchdrungen. Mit Westphal mußte Herr Beyer sich vor allem auseinandersetzen und ihn, soweit er ihm nicht zu folgen vermochte, gründlich bekämpfen.

Es thut uns leid, in den wohlgemeinten Bemühungen des Verfassers weiter nichts als den großen Fleiß anerkennen zu können, mit dem er die gesamte deutsche poetische Literatur für seine Zwecke durchgeackert hat. Die deutsch-nationale Poetik soll aber noch geschrieben werden.



Der Verfall des Theaters.



err Dr. Paul Schlenther behauptet, das Berliner Hoftheater sei unter dem Intendanten v. Hülsen tief gesunken; E. Sierke hält ihm im 40. Hefte der Grenzboten einen Ausspruch Laubes entgegen, welcher mit Beziehung auf das Wiener Burgtheater den gleichen Vorwurf gegen Dingelstedt erhob, als dieser sich nicht mehr verteidigen konnte. Allerdings hat Sierke hierbei im Grunde nur die Absicht, seinen — ganz richtigen — Satz zu belegen, daß über den Verfall des Theaters stets und überall Klage geführt worden sei. Indessen erkennt er doch Laubes Urteil als richtig an und macht insbesondre die grundehrliche Natur des Richters geltend. Und wie er, so werden gewiß Unzählige in Gegenwart und Zukunft sich auf das Wort eines so ausgezeichneten Bühnenpraktikers beziehen, seine Ansicht zu der ihrigen machen. Und damit wird sich eine unter allen Umständen einseitige, vielfach schiefe Vorstellung von dem Zustande des