Beiträge

zur

deutschen Literaturwissenschaft

herausgegeben

von

Dr. Ernst Elster
o. ö. Professor an der Universität Marburg.

Nr. 13. **Bürgers Verskunst.**
Von Dr. **Paul Zaunert.**

Marburg
N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung
1911.

G.A. Bürger-Archiv

Bürgers Verskunst.

Von

Dr. Paul Zaunert.

Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1911.

G.A. Bürger-Archiv

Meinem Vater.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Literatur.

Bürgers Gedichte sind in der vorliegenden Abhandlung, wenn ein besonderer Vermerk fehlt, zitiert nach:

„Bürgers Gedichte", herausgegeben von Arnold E. Berger (Leipzig und Wien o. J.).

Ausserdem werden folgende Abkürzungen gebraucht:

B. = „Gedichte von Gottfried August Bürger", herausgegeben von August Sauer (Berlin und Stuttgart 1884) = Kürschners „Deutsche Nationalliteratur", Bd, 78.

Beyer = Valentin Beyer, Die Begründung der ersten Ballade durch G. A. Bürger (Strassburg 1905) = „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker", herausgegeben von A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt, Bd. 97.

Bohtz = „Bürgers sämtliche Werke", herausgegeben von August Wilhelm Bohtz (Göttingen 1835). — Darin auch Bürgers Uebersetzungen und „Prosaische Aufsätze", ferner die Charakteristik Bürgers von Schlegel.

Briefe I—IV = „Briefe von und an Bürger", herausgegeben von Adolf Strodtmann (Berlin 1874, 4 Bde.).

C. = „Gedichte von Gottfried August Bürger. Neue vollständige Ausgabe." Herausgegeben von Julius Tittmann (Leipzig 1869).

Minor = Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik (2. Aufl., Strassburg 1902).

Welti = Heinrich Welti, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung (Leipzig 1884).

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Einleitung.

Seit ungefähr zwei Jahrzehnten haben die Literaturforscher angefangen, den Gedichten Bürgers gebührende Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; es ist in dieser Zeit der philologische Apparat für eine streng wissenschaftliche Behandlung, für eine gerechte Beurteilung ihres poetischen Wertes oder Unwertes beschafft worden. Die früheren Ausgaben von Bürgers Gedichten, die im Lauf des 19. Jahrhunderts erschienen, auch noch die von Tittmann (1879), übernahmen einfach die Reinhardsche Tradition. Der Göttinger Privatdozent Reinhard, der nach des Dichters Tode vom Verleger Dietrich mit einer Neuherausgabe der Gedichte beauftragt worden war, hatte den Text nach den von Bürger handschriftlich hinterlassenen Veränderungen und Zusätzen festgestellt; Veränderungen, die, wie schon A. W. Schlegel bemerkte, für die Gedichte nichts weniger als vorteilhaft waren. Grisebach brach zuerst mit dieser Tradition, indem er in seiner Auswahl von Bürgers Werken (1872) die Fassung von 1789 zu Grunde legte, in welchem Jahre Bürger selbst zum zweiten Male eine Sammlung seiner Gedichte hatte erscheinen lassen. Dem Beispiel Grisebachs folgte August Sauer, ihm verdanken wir die erste wissenschaftliche Ausgabe der Gedichte (1884). Dieser Text von 1789 gab nun ein wesentlich anderes, günstigeres Bild von Bürgers Poesie. Es folgte dann die allerdings nicht ganz einwandfreie Ausgabe der Gedichte von Grisebach (1889), der beinahe alle zugänglichen Gedichte zusammenbrachte. Endlich ging Arnold E. Berger auf die älteste vollständige Fassung zurück, in der die Gedichte in der ersten Sammlung vom Jahre 1778, oder in der zweiten von 1789 oder sonst einzeln, in Zeitschriften, wie im „Göttinger Musenalmanach", veröffentlicht worden waren, oder aber nur handschriftlich erhalten sind; er stellte ausserdem die Chro-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

nologie fest und fügte im Anhang ein vollständiges Verzeichnis der Lesarten bei.

Berger weist in der Einleitung zu dieser Ausgabe (S. 51) auf die Aufgabe hin, die sich nunmehr, da ein hinlängliches philologisches Material in bequem zugänglicher Form vorliegt, für die Literaturforschung ergeben, für die methodische, wissenschaftliche Untersuchung und Darstellung von Bürgers dichterischem Schaffen. Ein Beitrag zu der hier noch zu leistenden Arbeit, soweit metrische Fragen in Betracht kommen, sollen die folgenden Untersuchungen sein. Die dabei befolgte Methode ist die, dass zunächst der Versbau der Gedichte Bürgers unter den einzelnen metrischen Gesichtspunkten betrachtet wird, wobei sich die Gruppierung und Reihenfolge: Wort- und Vers-Akzent, Versfuss, Dipodie, Vers usw. von selbst ergibt. Die Wandlung und Entwicklung der Verstechnik in ihren Einzelheiten wird dann jedesmal in dem zugehörigen Kapitel an der Hand der verschiedenen Texte und der Chronologie festgestellt [1]).

Nachdem ich mich über den heutigen Stand der metrischen Wissenschaft genügend orientiert zu haben glaubte, hielt ich es für überflüssig, ja für nachteilig, für diese Untersuchungen bei den einzelnen Kapiteln und Fragen die umfangreiche Spezialliteratur über die einzelnen metrischen Gegenstände mit ihrem mannigfachen Für und Wider, ihren verschiedenen Meinungen und Theorien heranzuziehen. So wertvoll und anregend diese gelehrte Literatur mit allen ihren Spezialtheorien für die Fortentwicklung der metrischen Wissenschaft im Ganzen auch sein mag, es schien mir unvermeidlich, dass durch eine zu eingehende Beschäftigung mit ihr bei einer Untersuchung wie der vorliegenden, die unmittelbare Anschauung, das scharfe präzise Erfassen des einzelnen Falles erschwert und beeinträchtigt würde. Und um zu einem möglichst unbefangenen Urteil über Bürgers Versbau zu gelangen, dazu war doch wohl vor allem ein unbeirrtes Gefühl und geübtes Gehör für die Eigenart des konkreten metrischen Gebildes erforderlich. Freilich muss Ohr und

1) Eine Untersuchung der geschichtlichen Voraussetzungen von Bürgers Verskunst liegt ausserhalb des Rahmens dieser Darstellung. Einiges darüber bringt Beyer.

G.A. Bürger-Archiv

Urteil erst durch die Theorie geschult werden, wenn dies aber in der rechten Weise geschehen ist, so müssen sie auch zu dem Grade von Ausbildung gelangen, dass sie selbständig sich betätigen können. Im andern Fall gerät man zu leicht in ein unfruchtbares Kombinieren und Konstruieren, verliert den Gegenstand, den konkreten Vers aus dem Auge, oder theoretisiert Dinge in ihn hinein, die keine Realität, keinen Wert haben.

Wo ich dagegen wirkliche Vorarbeit fand, habe ich sie benutzt, wie z. B. in der Geschichte des Sonettes von Welti den Abschnitt über Bürger, sowie in dem Aufsatz A. W. Schlegels über ihn einzelne metrische Bemerkungen.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung den reichen Anregungen, die ich in den Vorlesungen Herrn Prof. *Elsters* sowie in dessen germanistischem Seminar empfing. Insbesondere waren es seine Vorlesungen über neuere deutsche Metrik, die mich zuerst mit diesem Gebiet vertraut machten und mir ein sicheres Fundament schufen. Aber auch darüber hinaus wurde ich durch ihn überhaupt in die Methode literarhistorischer Forschung eingeführt und bin ich ihm für mannigfache wohlwollende Förderung bei der Ausführung dieser Arbeit zu wärmstem Dank verpflichtet.

G.A. Bürger-Archiv

Kapitel 1.

Wort- und Versakzent.

Gehen wir aus von dem Grundsatz der deutschen Metrik, dass der natürliche Wort- und Satzakzent, der Akzent der Prosa, auch im Verse erhalten bleiben muss, dass der Versakzent die Betonung der natürlichen Rede mit dem Rhythmus in Uebereinstimmung bringen muss. Bürger würde nicht der echte Dichter sein, der er tatsächlich ist, er würde nicht so hoch in unserer Schätzung stehen, wenn er dieser Anforderung nicht gerecht würde; denn in der Tat ist gerade gegen Verletzungen der natürlichen Betonung unser Ohr sehr empfindlich; eine Häufung derartiger Fehler würde einen ästhetischen Genuss unmöglich machen. Indessen, mit solch einem allgemeinen Satz kommen wir nicht aus. Bei der mannigfaltigen Abstufung der Akzente im konkreten Verse bedarf er, je nach Beschaffenheit des Einzelfalles, der Modifikation. Wir können zunächst drei Hauptgruppen unterscheiden, je nachdem es sich um einen Hauptton, einen Nebenton, oder um eine unbetonte Silbe handelt.

Der Hauptakzent.

Eine Verletzung des natürlichen Haupttones zu gunsten des Versschemas ist ein Eingriff in das Sprachgefüge, den der Dichter stets zu vermeiden haben wird. Wir finden denn auch bei Bürger nur vereinzelte Entgleisungen dieser Art.

In dem „Trinklied" (Berger, S. 3)[1]), einem seiner frühesten Gedichte, stimmt der deutlich ausgeprägte Rhythmus: ××́ | ×××́ (*Füllt Bécher und Glás — Mit reichlichem Máss*) nicht überein

1) Die Zitate sind auch im Folgenden immer nach der Ausgabe von Berger angeführt.

G.A. Bürger-Archiv

mit der natürlichen Betonung in V. 32 und V. 47: *Bis nach Índostàn* und: *Das Pàradies mìr* wäre die Betonung in der Prosa, der Rhythmus aber, der schon durch sechs Strophen hindurch im Gange ist, zwingt uns zu lesen: *Bis nách Indostán* und *Das Páradies mìr*. Da zeigt sich noch die unsichere Hand des Anfängers; ausserdem liegt die Vermutung nahe, dass er das Lied zu einer schon vorhandenen Melodie gemacht hat; und der Gesang geht ja viel willkürlicher mit dem natürlichen Akzent um. Als weitere Fälle sind zu nennen: *Ihr hörtet das Gräschen fast wàchsen, ságt man* („Der Kaiser und der Abt", Nr. 124, S. 318, V. 24) . . . . *liebebewàndertes Weib, sprích:* („Problem", Nr. 268, S. 369, V. 1).

Im ersteren Beispiel müssen wir in dem Sprechtakt *ságt man* das natürliche Akzentverhältnis umkehren, den Hauptton auf *man* verlegen, wenn wir das Versschema zur Geltung und Klarheit bringen wollen, was ja am Versende erforderlich ist. Im zweiten Fall handelt es sich wieder um einen Versschluss, und zwar um den eines Hexameters; hier müsste sich, dem Versschema nach, die Silbe *sprich* dem Hauptton *Weíb* unterordnen, dagegen sträubt sich aber noch mehr als beim vorigen Beispiel unter Sprachgefühl. *Sprich* ist selbständiger Sprechtakt, hat also Hauptakzent. Diesen müssen wir also, auf Kosten der rhythmischen Integrität des Hexameters, hier aufrecht erhalten.

Da wir den hier soeben eingeführten Terminus Sprechtakt im folgenden noch des öfteren anzuwenden haben werden, so sei hier kurz auseinandergesetzt, was wir darunter verstehen. Als Sprechtakt, bezeichnen wir die letzte, kleinste Einheit, welche sich der gewöhnlichen, ungebundenen Rede, ihrer natürlichen Gliederung nach, zu Grunde legen lässt. Meistens besteht er aus mehreren Silben, einer Silbengruppe, in der ein Element, eine Silbe, den stärksten Ton, den Hauptton hat, welcher die Gruppe beherrscht und zusammenhält. Es gibt aber auch einsilbige Sprechtakte. Diese eine Silbe trägt dann stets einen Hauptakzent. Wir betonten schon, dass es sich nicht um eine künstliche Zerlegung des konkreten Satzgebildes handelt, sondern um die natürliche Gliederung, die wir unserer Rede stets geben. Demgemäss ist die Abgrenzung, der Umfang der Sprechtakte je nach dem Tempo, dem Affektsgrad des Sprechens sehr verschieden, in schneller gespro-

G.A. Bürger-Archiv

chenen Sätzen werden weniger Akzentgipfel hervortreten, und es umfasst dann der Sprechtakt eine grössere Zahl von Silben.

Zweierlei ist nun bei jedem Sprechtakt besonders ins Auge zu fassen: einmal die Stellung der verschiedenen Intensitäten innerhalb der Silbengruppe, des Haupttones einer-, der Nebentöne und Unbetonten anderseits. Zweitens die Satzmelodie, d. h. das Auf- und Niedersteigen der Rede zu und von verschiedenen Tonhöhen, die Ton-Interwalle, die Modulation, in der die Sprache sich fortbewegt. Die Satzmelodie folgt nun der Abstufung der Intensitäten im einzelnen Sprechtakt in der Weise, dass die Silbe, welche den Hauptton trägt, sich auch in der Tonhöhe, in der Höhen-Lage der Stimme von den übrigen, minder betonten Silben unterscheidet, d. h. also höher oder tiefer liegt. Mit diesen in der Sprache gegebenen Faktoren, der Stellung des Hauptakzentes sowie der Satzmelodie, hat nun die Rhythmisierung zu rechnen. Gegen eine einschneidende Veränderung des Sprechtaktcharakters zu gunsten des Rhythmus wird unser Sprachgefühl stest Einspruch erheben.

In den eben angeführten beiden Beispielen wurde der Gegensatz dadurch verschärft und unausgleichbar gemacht, dass es sich um den Versausgang handelt. Folgende Stellen, die im Vers-Inneren vorkommen, wird man auf den ersten Blick günstiger zu beurteilen geneigt sein: *Als mein Kikrikíhähnchèin* („Wechselgesang", Nr. 17, S. 27, V. 3), *Komm fein bald | wieder heim ins Land* („Ballade", Nr. 44, S. 76, V. 6). Der Dichter wird diese Verse zwar skandierend niedergeschrieben, beim Vortrag aber doch der natürlichen Betonung ihr Recht gelassen haben. Der erstgenannte Vers bildet einen Sprechtakt, Hauptton und Gipfel der Satzmelodie ist *(Kikri)kí*. Wir nehmen dann also im zweiten Versfuss zweisilbige Senkung an, im dritten vor dem Nebenton *häh* Synkope der Senkung. Im zweiten Fall bildet der Sprechtakt *komm fein báld* den ersten Versfuss, abweichend vom Versschema mit zweisilbigem Auftakt, dann tritt vor dem Nebenton *wie(der)* Synkope der Senkung ein.

So lässt sich hier also eine Vermittlung zwischen Rhythmus und natürlicher Betonung finden, oder vielmehr, wäre der Widerstreit im wesentlichen zu gunsten der natürlichen Betonung entschieden. Diese Verse stehen nun aber in beiden Fällen ganz isoliert

G.A. Bürger-Archiv

in einer Umgebung von starkrhythmisierten Versen. Wenn einerseits die dem natürlich Volksmässigen sich annähernde, im realistischen Stil gehaltene Sprache eine freiere Versbehandlung durchaus verstattete, ja wünschenswert erscheinen liesse, so ist anderseits in den übrigen Versen des Gedichts doch ein Schema mit regelmässig wechselnder Hebung und Senkung durchgeführt.

Hier kommen wir auf eine Schwäche, einen Mangel in Bürgers Verstechnik, worüber an dieser Stelle wohl eine allgemeine Bemerkung am Platze ist. Wir machen bei Bürger nicht selten die Beobachtung, dass es ihm nicht gelungen ist, seinen Vers, überhaupt seine metrische Form, zu einem vollkommenen, unmittelbaren, naturgemässen Ausdruck der Gefühle, Stimmungen, Situationen, Vorgänge zu gestalten, die er darstellen will: es ist bei ihm eine nicht ungewöhnliche Erscheinung, dass er in der Sprache auf realistische Wirkung ausgeht, dass er sich an die Umgangs-, die Volkssprache anschliesst, in der metrischen Form dagegen strenge, starke Rhythmisierung herrschen lässt, also eine Art Rhythmus, die sich von der Sprache der Wirklichkeit, dem Konversationston sehr entfernt. Es entbehren infolgedessen sehr viele Gedichte der einheitlichen Formgebung, sie genügen nicht der Forderung, die wir mit Storm in dem Satze formulieren: „Die Form ist nichts als der Contur, Der den lebend'gen Leib beschliesst." Wir werden auf diesen Mangel an Stilgefühl, den Bürger in seiner Versbildung manchmal verrät, noch des öfteren zurückzukommen haben; damit hängt auch zusammen, dass seine Verse nicht selten etwas Eintöniges, Leeres, Ausdrucksloses im Rhythmus haben.

Diesen Widerspruch zwischen Sprachstil und metrischer Form finden wir also auch in dem „Wechselgesang"; es handelt sich bei diesem Gedichte eben um einen Einfall, den der jugendliche Dichter schlecht und recht in regelrechte Jamben gebracht hat. An und für sich könnte der von uns zitierte Vers mit seiner Unregelmässigkeit ja sogar auf eine höhere Kunstabsicht zurückzuführen sein, und in drollig-realistischer Weise die übermütige Laune des jungen Frauenzimmerchens malen wollen, aber hier, zwischen den glatt und korrekt dahinfliessenden Jamben scheint der Fall doch eher so zu liegen, dass sich ein widerspenstiges Wort dem Versschema nicht fügen wollte. In der „Ballade", der das zweite Beispiel entnommen

G.A. Bürger-Archiv

ist, haben wir gleichfalls starke Rhythmisierung, indessen wirkt sie hier nicht geradezu unvorteilhaft, wenn auch sonst das Gedicht keineswegs hoch stilisiert erscheint; die leichtfliessenden Jamben im Verein mit der nicht übel gewählten Strophenform, dem klingenden Reimpaar im dritten und vierten, katalektischen Verse, passen sich nicht schlecht der Gesamtstimmung dieses Gedichtes an. Der Dichter hätte hier besser getan, auch die eine, oben zitierte, immerhin auffallende Abweichung vom jambischen Schema zu vermeiden, zu der ja auch der Sinn der Stelle keine besondere Veranlassung gab.

Von den Balladen zeigen „Der Raubgraf" und „Die Weiber von Weinsberg" keine Freiheit in der Behandlung der Versbetonung, obwohl hier, bei dem burlesken Ton der Erzählung der Ort dafür gewesen wäre, obwohl sich hier Widersprüche zwischen dem Wort- und dem Versakzent, die etwa im Versinneren vorkamen, leichter zu gunsten des ersteren hätten lösen lassen. Diese Gedichte haben aber eine ganz regelmässige, ja oft eintönige leierige Versifizierung und deuten darauf hin, dass Bürgers Balladendichtung historisch unter anderen auch mit der Bänkelsängerromanze in Beziehung zu setzen ist, deren Ton hier noch deutlich nachklingt[1]).

Auch in der „Lenore" (Nr. 39, S. 64 ff.) finden wir ja ein regelmässig jambisches Schema; aber der straffe Vers dieser Ballade mit seinem raschen, fortreissenden Tempo trifft vorzüglich mit dem Grundton zusammen. Ausserdem ist der Vers durch den erregten Dialog, durch die höchst lebendige Sprache auf das mannigfaltigste gegliedert, ohne dass doch jemals der rhythmische Charakter verwischt und undeutlich würde. Hier finden wir auch an einigen Stellen, dass die natürliche Betonung, und zwar auch der Hauptton, das Versschema durchbricht[2]), und hier sind diese Abweichungen, bei gesteigertem Affekt, sehr wirksam: *Hílf Gott! Hílf! Sich' uns gnädig án!* (V. 41, ebenso V. 49, 73) — *Hör, Kind! Wíe, wenn der fálsche Mánn ...* (V. 57) — *Hólla! Hólla! Tu aúf, mein Kìnd!* (V. 105). In der Ballade „Der Kaiser und der Abt" kommen drei Verse vor, in welchen dem rhythmischen Schema nach ein Hauptton

1) Näheres darüber z. B. bei Beyer, S. 25 ff.

2) Sehr häufig kommt hier die Akzentversetzung zu gunsten des natürlichen Haupttones im 1. Fuss vor, von der noch weiter unten die Rede ist; vgl. z. B. „Lenore", V. 23, 39, 42, 44, 46, 68, 106, 114 usw.

G.A. Bürger-Archiv

in eine Senkung fällt: *Für dreíssig Reichsgúlden ward Christus verschachert* (V. 101). — *Wie vóller Mond glänzte sein feistes Gesicht* (V. 11). — *Und obendrein dir ein Panísbrief beschert* (V. 152). — Im ersten Falle gibt die Silbe *Reichs-* den Hauptton ab an die folgende: *gúl-*, ein Ausgleich wird aber geschaffen durch die Satzmelodie (vgl. oben, S. 6): *Reichs-* wird vor *gul-* durch Tonhöhe, d. h. höhere Lage der Stimme ausgezeichnet. Aehnlich verhält es sich bei dem zweiten Beispiel: In der Silbe *Mond* gipfelt die Satzmelodie, den Akzent aber tragen die benachbarten *vóll-* und *glänz-*. Diese beiden Stellen sind ganz klar und metrisch unbedenklich. Beim dritten Beispiel möchte es auf den ersten Blick so scheinen, als ob hier ein unausgleichbarer Widerspruch zwischen der Prosabetonung *Pánisbrief* und den Anforderungen des Verses vorläge. Es ist aber kaum anzunehmen, dass Bürger hier, gegen das Ende des Verses hin, sich eine solche Abweichung vom sonst so gleichmässigen und stark ausgeprägten Rhythmus gestattet haben sollte; er wird betont haben: *Panísbrief*. Die Vermutung liegt nahe, dass ihm diese Aussprache des Wortes überhaupt geläufig war, sonst hätte er es wohl auch selbst an dieser Stelle des Verses als störend und ungeeignet empfunden.

Von den übrigen Balladen enthält noch das „Lied vom braven Mann" einen Vers, in dem natürlicher Hauptton und Versakzent nicht übereinstimmen (V. 54 und die Parallelstelle V. 65): *O bráver Mann! bráver Mann! zeige dich!* So wird Bürger den Vers vorgetragen haben. In der Prosasprache aber sagen wir: *bràver Mánn*, und nicht: *bráver Mànn*. Dadurch, dass diese gewichtige Silbe in die Senkung gerät, wird der ganze Vers holperig und schleppend.

Sehr häufig kommt die Akzentversetzung im ersten Versfuss vor; es ist dies ja auch durchaus keine ungewöhnliche Erscheinung, wir finden sie auch bei anderen Dichtern. Wir führten schon oben eine Anzahl Beispiele aus der „Lenore" an, wo es sich um einen Hauptakzent handelte.

Ebenso ist auch nach der Cäsur in jambischen Versen diese Freiheit in der Akzentuierung erlaubt; z. B. im Alexandriner finden wir bei Bürger folgenden Fall: *Der ándre wär vielmèhr aúch ein recht wáckrer Mánn* („Fragment eines wahrhaften Gesprächs", Nr. 170, S 258, V. 8).

G.A. Bürger-Archiv

Zusammenfassend können wir also sagen, dass die Fälle, in denen unter Verletzung des natürlichen Sprachgefühls die Durchführung des Versakzentes erzwungen wird, bei Bürger nur vereinzelt dastehen. Meistens stellt sich ein Ausgleich her, gelegentlich dient der scheinbare Verstoss gegen die Regel, gegen das Schema, sogar als Kunstmittel zur Steigerung der rhythmischen Wirkung.

Der Nebenakzent.

Anders liegt der Fall, wenn nur ein Nebenton dem Versschema nach in der Senkung steht. Die wesentlichsten Elemente des Sprechtaktes sind ja der Hauptton und die Satzmelodie, die übrigen Stellen sind weniger empfindlich, und es gibt zahllose Fälle, wo ein Nebenton unbedenklich für die Senkung verwendet werden kann. Es kommt dabei auf die benachbarten Intensitäten an, auf die Umgebung, in welcher die nebentonige Silbe steht. Ein Nebenton in unmittelbarer Nähe eines Hauptakzentes verliert schon in der gewöhnlichen Sprache an Gewicht. Wird dagegen durch die Versbetonung ein Nebenakzent zur Unbetontheit herabgedrückt zu gunsten einer danebenstehenden unbetonten Silbe, so beeinträchtigt das unter Umständen die Wirkung des Verses. Kommen solche Unebenheiten im Inneren des Verses vor, so sind sie noch am wenigsten auffallend und bedenklich, man kann beim Vortrag leichter darüber hinweggleiten. Wir finden diesen Fall in folgenden Versen Bürgers: *Der älteste trieb. . . Tèchnologíe und Ökonómikà; Der jüngste Wéltweisheìt und schöne Wissenschaften* („Fragment eines wahrhaften Gesprächs", Nr. 170, S. 257, V. 5 f.). — *Dem Anbetùng gebührt* („Ode", Nr. 161, V. 32). Dasselbe gilt von dem fünffüssigen Jambus („Bellin", Nr. 208, S. 306, V. 188):

Beleuchtet sie mit der bewussten Lampe
Der Aúfklärùng und warnt sein junges Blut.

Hier kann sogar auch die natürliche Betonung beibehalten werden: *Aúfklärung*. Bedenklich dagegen und über die Grenze des Statthaften hinausgehend erscheint folgender Vers: *Sie schimpfte wie ein Róhrsperling* („Frau Schnips", Nr. 71, S. 143, V. 7). Dasselbe Wort finden wir auch noch an derselben Stelle des Verses in Nr. 101, S. 245, V. 32.

G.A. Bürger-Archiv

Im Versausgang soll der Rhythmus deutlich hervortreten, an dieser exponierten Stelle empfindet man doch die gezwungene Betonung unangenehm, zumal da die eigentlich unbetonte Silbe *ling* auch noch den Reim bilden soll und daher auch mit einem gewissen Gewicht gesprochen werden muss. Vielleicht nimmt man diese künstliche Betonung auch deswegen ungern in Kauf, weil der eine Bestandteil (*Sperling*) ein sonst sehr geläufiges, selbständiges Wort ist, und wir es auch noch in der Zusammensetzung deutlich als solches empfinden, daher auch ein Wegrücken des Akzentes von der Stammsilbe als sprachwidrig empfinden. Wenn dagegen bei zusammengesetzten Wörtern der Verschmelzungsprozess schon weit vorgeschritten ist, sodass wir dabei nur wenig an die Elemente denken, so wird auch unser Sprachgefühl der Akzentverlegung einen weiteren Spielraum zugestehen. So ist es wohl in folgendem Verse der „Lenore" (V. 91):

Sie führ mit Góttes Fürsehùng
Vermessen fort zu hadern.

Auch hier handelt es sich wieder um den Versausgang, eine Veränderung der natürlichen Betonung muss eintreten und im Vortrag deutlich hörbar sein: Die Silbe *seh-*, auf der dem Wortakzent nach der Nebenton liegt, sinkt zur Unbetontheit herab und die unbetonte Silbe *ung* wird zum Nebenton gesteigert; unterstützt wird allerdings die Hervorhebung dieser letzteren Silbe durch die natürliche Beschaffenheit des Sprechtaktes insofern, als die Satzmelodie von dem tiefliegenden Hauptton *Für* ansteigt bis zu eben dieser Endsilbe *ung*, in der sie gipfelt.. Anderseits wirkt der Versschluss doch wieder gezwungen dadurch, dass diese künstlich gesteigerte Unbetontheit zugleich auch noch Reimsilbe sein soll und als solche auch mehr markiert werden muss.

Das sind indessen alles nur gelegentliche Härten in der Versbildung, denen keine typische Bedeutung für Bürgers metrische Technik beizumessen ist.

Nur bei einer Versart finden wir noch Veranlassung, das Verhältnis zwischen den Nebentönen und dem Versschema genauer zu betrachten, nämlich bei den anapästischen Versen. Zwar liegt hier nicht der Fall vor, dass uns der Versakzent nötigte, die Intensitätsgrade von unbetonter und nebentoniger Silbe zu ver-

G.A. Bürger-Archiv

tauschen, die nebentonige zur unbetonten herabzudrücken und die Unbetontheit zum Nebenton zu erheben, gleichwohl werden wir finden, dass uns an manchen Stellen die Behandlung der nebentonigen Silben auffällt: *Ohne Beicht', ohne Nachtmahl, ohn' Absolution* („Lenardo und Blandine", Nr. 58, S. 99, V. 215) — *führe mein Labsal mir her!* (ebenda, S. 99, V. 232) — *auf morgen Nacht mehr!* (ebenda, S. 98, V. 204) — *vergebens manch Jahr* (ebenda, S. 94, V. 72) — *der Treuring zerbricht* (ebenda, S. 97, V. 163) — *Noch ehe die Hähne das Morgenlied krähn* (ebenda, S. 94, V. 72 und S. 98, V. 194; dieselbe Wendung im „Lied von der Treue", S. 251, V. 10). — *Falkensteins Thor* („Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", S. 201, V. 99). — *Wie des Wasserhunds Zahn* („Neuseeländisches Schlachtlied", S. 197, V. 9).

Sehr oft handelt es sich dabei um Wortkompositionen: *Nachtmahl, Treuring, Wasserhund,* und bei derartigen Kompositionen ist die Aussprache des zweiten Bestandteils, des Grundwortes, das den Nebenakzent hat, sehr verschieden. Ist uns die Komposition sehr geläufig und altbekannt, so können wir das Grundwort flüchtiger, schneller aussprechen, ist es aber eine ungewöhnliche oder ganz neue Wortverbindung (in der poetischen Sprache ist das ja nichts seltenes), so erfordert der zweite Bestandteil eine deutliche Aussprache, er hat mehr Akzent. So sind z. B. Kompositionen wie *Nachtmahl,* noch mehr *Treuring, Wasserhund* uns fremder als etwa *Jungfrau, Schwarzbrot* („Kaiser und Abt", S. 218, V. 7), *Mitternacht;* daher sind z. B. Verse wie: *Und als er still harrend am Liebesbaum sass* („Lenardo und Blandine", S. 94, V. 53) — *Dass aus der Stirn ihr der Todestau drang* („Lenardo und Blandine", S. 101, V. 282) schlechter als: *umspannten den Schmeerbauch ihm nicht* („Kaiser und Abt") — *Kein Weinstock auf Erden* und *vom blühenden Hagebuttdorn* („Untreue über alles", S. 187, V. 2 u. 15).

Sodann ist auch zu beachten, ob der an und für sich starke Nebenton in der Nähe starker Hebungen oder einer Pause steht; zumal vor einem Hauptakzent verliert er ja sehr an Gewicht, und wenn eine Pause auf den schweren Nebenton folgt oder ihm vorangeht, schadet eine Stockung im Rhythmus ja nicht; in solchen

G.A. Bürger-Archiv

Fällen kann er leichter in der Senkung des Verses gebraucht werden: *So seid Ihr die längste Zeit Ábt hier gewesen* („Der Kaiser und der Abt", Nr. 124, S. 219, V. 42). Hier haben wir z. B. vor- und nachher Hauptakzent. *Herr Ábt, sprach Hans Béndix* („Der Kaiser und der Abt", S. 220, V. 62). Hier wirkt beides, Pause und Stützung durch starke Hebungen.

Ferner kommt für die Beurteilung jedes einzelnen Falles wieder in Betracht, ob die mit stärkerem Nebenton belastete Senkung im Vers-Inneren oder im Versschluss steht. Letzteres ist immer das Ungünstigere. Bei Bürger finden wir aber grade diesen Fall häufiger, wie aus den bereits angeführten Beispielen zu ersehen ist. Auch im Vers-Inneren können diese nebentonigen Silben Schwierigkeiten bereiten, wenngleich dort derartige holperige Stellen weniger begegnen: *Doch süsseres Labsal gewähret der Wein* („Untreue über alles", S. 188, V. 30) — *Und lerne fortan erst quid juris verstehn* („Der Kaiser und der Abt", S. 122, V. 135; vgl. ausserdem oben, S. 12, das Beispiel aus Nr. 58, V. 215).

Ueberall, wo nun tatsächlich Nebentöne von stärkerer Intensität in der Senkung vorkommen, gibt es zwei Möglichkeiten: entweder sucht man das Versschema mit der erforderlichen Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen, dann wird der Nebenton zur Unbetontheit herabgedrückt; oder man lässt die Betonung der Prosasprache bestehen und passt ihr das rhythmische Schema an.

Wir werden uns für das letztere entscheiden, da ja Bürgers Sprache in den Gedichten, um welche es sich hier handelt, entschieden realistische Tendenz zeigt, um so weniger also eine starke, vorherrschende Betonung des rhythmischen Elementes in der Form verträgt. Wenn man durch die Beibehaltung der natürlichen Akzentabstufungen im Sprechtakt, d. h. also dadurch, dass man die Nebentöne voll zur Geltung kommen lässt, auch das Schema stellenweise verwischt wird, so ist doch Bürgers anapästischer Vers anderseits so gleichmässig durch die bevorzugte zweisilbige Senkung, und fällt so ins Ohr durch das immer wiederkehrende Auf-und-ab, dass die rhythmische Linie nicht leicht ganz verloren gehen kann. Freilich bringt eben diese Regelmässigkeit und Gleichförmigkeit der anapästischen Verse Bürgers auch wieder Nachteile mit sich. Diese Verse tragen im ganzen so ausgesprochen den Charakter gleich-

G.A. Bürger-Archiv

mässig lebhafter Bewegung, sie laufen oder hüpfen so leichtfüssig dahin, dass sie eine gelegentliche Belastung mit schwereren Senkungen immer als etwas Unangemessenes, Fremdes empfinden lassen. Es bleibt eben auch hier ein, wenn auch nur bei schärferem Aufmerken sichtbarer, Bruch in der Form. Wir finden z. B. in dem Balladenvers eines modernen Dichters, Liliencron, auch häufig schwere Senkungssilben, aber hier ist der Vers überhaupt frei, ja kühn behandelt, da wechseln Füsse mit ein- und zweisilbiger, ja dreisilbiger Senkung, der Rhythmus schliesst sich aufs engste der sprachlichen Darstellung an, und diese Verse, die manchmal mit der Naturgewalt eines wilden Bergstromes dahinbrausen, können dann auch solche schwerere Blöcke mit forttragen. Goethe dagegen, der im anapästischen Vers die zweisilbige Senkung, also das Gleichmass einer raschen Vorwärtsbewegung, bevorzugt, vermeidet auch die schwerfälligen Senkungssilben Bürgers, zumal im Versschluss. Bei Bürger finden wir schleppende, von Nebentönen belastete Senkungen grade am meisten in solchen Gedichten, die regelmässigeren Gang der Verse, also überwiegend zweisilbige Senkungen aufweisen, während in den, minder zahlreichen, Versen mit häufigerem Wechsel zwei- und dreisilbiger Versfüsse, diese Klippe mehr vermieden ist (vgl. unten, Anm. 1, und S. 78).

Fassen wir alles zusammen, was hier bisher über die Nebentöne in den Senkungen anapästischer Verse gesagt worden ist, so ergibt sich folgendes: Zu schwere Senkungen im Vers i n n e r e n kommen seltener vor. Dagegen war eine ganze Reihe von Vers s c h l ü s s e n zu beanstanden, und zwar zeigt ein Blick auf die zitierten Beispiele, dass besonders die f r ü h e r entstandenen Gedichte in dieser Hinsicht Anstoss geben[1]). Mit der Zeit scheint dann der Dichter mit

1) In der Bergerschen Ausgabe sind die Gedichte nach der Entstehungszeit geordnet. Hier können wir also die Entwicklung bequem verfolgen: Nr. 58 (Lenardo und Blandine) 16 mal: V. 53, 72, 79, 92, 163, 194, 198, 204, 220, 224, 232, 256, 272, 280, 282, 291. Das Gedicht zählt 32 Verse. — Nr. 60 (jambische Verse) 1 mal: V. 8. — Nr. 61 (jambische Verse): V. 33. — Nr. 86: V. 30. — Nr. 95: V. 16, 71, also zweimal, bei 96 Versen. — Nr. 102: V. 9, 1 mal, bei 28 Versen. — Nr. 103: V. 99, 129 (weniger auffallend) nur 2 mal, bei 190 Versen. — Nr. 123: V. 1, 24, 2 mal bei 84 Versen. — Nr. 124: V. 127 (V. 7 und 12 können nicht als unbedingte Fehler gelten), einmal, bei 156 Versen. — Nr. 166: V. 75, 202 (letzterer kaum als schwerer Fall zu bezeichnen), bei 204 Versen. — Nr. 187 (jambische Verse): V. 101, 113, bei 200 Versen also 2 mal. — Nr. 214: V. 24, einmal, bei 36 Versen. — Verbessert hat Bürger bei späterem Ueberarbeiten nur wenige Stellen: Nr. 60, V. 8, Nr. 61, V. 33. In Nr. 124, V. 11 statt *voller Mond: Vollmond.*

1) Vgl. die genaueren Ausführungen von Friedrich Vogt in den „Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand", S. 150—177 (Leipz. 1894).

dem anapästischen Versmass, mit den zweisilbigen Senkungen vertrauter zu werden, er zeigt grössere Sicherheit und schärferes Gehör bei Anwendung solcher Verse; schleppende, durch schwere Senkungen belastete Versschlüsse treten dann nur noch vereinzelt auf (vgl. S. 14, Anm. 1).

Unbetonte Silben.

Nach den Haupttönen und den Nebenakzenten haben wir noch die unbetonten Silben des Sprechtaktes auf ihre Verwendung im Verse hin näher zu betrachten. Einige Fälle berührten wir schon bei der Untersuchung über die Nebentöne (vgl. oben, S. 10 f.). Doch waren das nur gelegentliche Schnitzer des Dichters, es handelt sich nicht um eine für seinen Versbau charakteristische Erscheinung. Eingehender zu erörtern ist hier dagegen noch die Frage, wie Bürger das *e* der schwachen Flexionsendungen im Verse behandelt. Z. B.: herrli c h e? Steht eine solche Silbe zwischen zwei unbetonten, so kann sie zu einer schwachen Hebung werden, ebenso wenn statt der dritten unbetonten eine Pause folgt. Z. B.: *des dróll-li g è n Románs* (S. 191, Nr. 97, V. 13), *hèrrli c h è s Gefühl* (S. 192, V. 32), oder vor einer Pause (S. 325, Nr. 147, V. 3): *Denn vor vielen táusen d è n | Bist Du auserkoren.* Und eine Pause ist hier tatsächlich vorhanden, sie wird im Rhythmus schon durch das Zusammentreffen zweier Hebungen, am Ende von V. 3 und am Anfang von V. 4 bewirkt. Und nur so kommt diese Flexionssilbe als Hebung bei Bürger vor, entweder zwischen zwei unbetonten, oder zwischen Unbetontheit und Pause. Wenn dieser Gebrauch also an und für sich auch unanstössig ist, so ist doch ein häufigeres Auftreten solcher schwachen Hebungen, namentlich in demselben Verse oder in benachbarten, nachteilig, weil dadurch der Vers an Kraft und Gehalt zu sehr verliert[1]). Dies ist der Fall bei einigen Versen

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

in dem Lieblingsstück des Dichters, der „Nachtfeier der Venus", „Lobgesang", S. 12, V. 29 ff.:

[Setzet die azurnen Kronen]
Wankend e n Cyanen auf;
Den Päoni e n entfaltet
Sie das purpur n e Gewand;

Ferner im „Weihgesang", S. 9, V. 33 ff.:

Unser feiernd e s Geleite
Wird am Thron ihr huldig e n . . .
Amor und die Grazi e n.

Infolgedessen enthält z. B. V. 33 nur zwei Silben von grösserem Gewicht: *f e i(erndes)* und *(Ge)l e i(te)*, V. 34 ebenfalls nur zwei gewichtige Silben: *Thron* und *h u l(digen)*, V. 36 ebenfalls nur: *A(mor)* und *Gr a(zien)*. Diesen Mangel hat Bürger denn auch später selbst empfunden, diese Verse vollständig umgearbeitet (in der Ausgabe *C*) und die Hebungen mit dem abgeschwächten *ĕ* überhaupt vermieden. Die entsprechenden Verse in der Ausgabe *C* sind folgende („Lobgesang", V. 25):

Auf dem Gartenbeet entfaltet
Sie der Tulpe Prachtgewand.

Ferner im „Weihgesang", V. 29:

Sammt den Charitinnen waltet
Neben ihr zugleich ihr Sohn . . . .
Stehn wir um der Götter Thron

(Der Vers: *Setzet die azurnen Kronen | Wankenden Cyanen auf* ist überhaupt weggefallen.) Hier ist also ein Fortschritt in der metrischen Kunst des Dichters zu verzeichnen. — Ueber das abgeschwächte *ĕ* im R e i m wird in anderem Zusammenhang noch zu sprechen sein.

Kapitel 2.

Die Versfüsse.

Nachdem wir uns darüber orientiert haben, wie sich bei Bürger die Elemente des Verses, die Urbestandteile, Hebung und Senkung einerseits, zur Sprache andererseits verhalten; wie weit also die Bürgersche Verskunst den ersten Voraussetzungen deutscher Metrik genügt, wenden wir uns nun dem Gebilde zu, das sich aus Hebung und Senkung zusammensetzt, zum V e r s f u s s, der ersten, kleinsten Einheit in dem Versgebäude. Von zwei Seiten soll hier Bürgers Technik eingehender betrachtet werden. 1. Wie verhalten sich die Versfüsse zu den Srechtakten, d. h. denjenigen Silbengruppen, welche die kleinste Einheit der ungebundenen Rede bilden? Ausser mehrsilbigen Wörtern allein können auch enklitische und proklitische Wörter, z. B. Artikel, Pronomina, Präpositionen usw. mit den Wörtern, an die sie sich anlehnen, einen Sprechtakt bilden. 2. Welche Veränderungen der Sprache gestattet sich der Dichter, welche Veränderungen d e r Wörter, die sich nicht in ihrer natürlichen Gestalt zur Herstellung eines Versfusses verwenden lassen, also welche Wortverkürzungen und Worterweiterungen? (Elision, Apokope, Synkope usw.) —

S p r e c h t a k t u n d V e r s t a k t.

Die kleinsten Einheiten, in die wir den Satz, seiner natürlichen Gliederung nach, zerlegen können, d. h. die Sprechtakte, und die kleinsten Einheiten, in die der Vers zerfällt, d. h. die Verslüsse, sollen nicht zusammenfallen. Demnach wären folgende Verse Bürgers misslungen: *Willkómmen || cúres | Váters || gánzem || frómmen | Getrcúen || deútschen || Vólke || hier!* („An Ihre königlichen Hoheiten", S. 233, V. 5 f.).

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

In den hier angeführten Beispielen werden die Sprechtaktgrenzen durch zwei Striche (||), die der einzelnen Wörter durch einen (|) angedeutet, um das unvorteilhafte Zusammenfallen der Satzgliederung mit dem Schema zu veranschaulichen.

Mit der Abgrenzung einzelner Wörter meine ich jetzt nicht Minors „Wortfüsse", für mich ist die letzte Einheit der Sprechtakt, aber unter den einzelnen Silben desselben Sprechtaktes gehören manche doch wieder enger zusammen, eben die, welche ein Wort bilden. Damit wird keine neue Einheit, kein neues Einteilungsprinzip eingeführt. Denn zum Begriff der Einheit gehört die Gleichwertigkeit, die einzelnen Wörter innerhalb eines Sprechtaktes sind aber nicht gleichwertig, eines z. B. hat Hauptakzent, ein anderes bloss Nebenakzent usw. Die Verse dieser Gedichtes haben zwar im ganzen jambischen Charakter, aber hier ist eben ein Wechsel des Rhythmus, wie er ja nicht selten vorkommt, die beiden letzten Verse sind in Wirklichkeit trochäisch. — Ferner: *(Labe hiess sie, buhlerisch gewogen) War sie | manchem || jungen, || hübschen || Mann ...* und *Aber | immer | traf ihn || gleiche || Schmach* („Fortunens Pranger", S. 168, V. 54 u. 60). *Und frör' es nur nicht | lauter Eis | und Stein, Und Wein | und Korn | und Obst | gediehe weiter* („Auch ein Lied an den lieben Mond", S. 162, V. 50 u. 51; ebenso V. 35)[1]).

In der Tat sind diese Verse nicht wohlklingend. Woran liegt das? Sie verführen uns zu skandierendem Vortrag, sie gleichen einem dürren Klepper, bei dem man die Rippen zählen kann. Man kann dabei zum Teil die Beobachtung machen, dass nicht nur die Sprechtaktgrenzen mit den Grenzen von Verstakten zusammenfallen, sondern auch die Abgrenzung der einzelnen Wörter innerhalb eines Sprechtaktes mit der rhythmischen Einteilung in Versfüsse übereinstimmt, dass also die Gliederung der Sprechtakte (durch Wörter) mit dem rhythmischen Schema zusammentrifft, wodurch eben letzteres zu sehr hervortritt. In den Versen mit jambischem oder trochäischem Rhythmus, also mit einsilbigen Senkungen, begegnen wir dieser Erscheinung nicht oft, es handelt sich da nur um

1) Ferner noch in Nr. 216, V. 15; Nr. 217, V. 2; Nr. 224, V. 3; Nr. 233, V. 258, 279, 402; Nr. 183, V. 243, 244.

G.A. Bürger-Archiv

Ausnahmen. Dagegen in den anapästischen Versen beeinträchtigen solche gleichartigen Sprechtakte, die sich gleichmässig wiederholen, die Wirkung stellenweise sehr. In derartigen Versen mit zweisilbiger Senkung können die Sprechtakte leicht einen amphibrachischen Rhythmus erzeugen:

× × ́ | × × ́ | × × ́ | × × ́ | anapästisch.
× ́ × | × ́ × | × ́ × | × ́ × | amphibrachisch.

Z. B. in der schon mehrfach zitierten Ballade „Lenardo und Blandine" (Nr. 58, S. 92, V. 6): *Erschienen | viel Fürsten || und Grafen || und Herrn ||* (Doppelstrich: Sprechtaktgrenze; einfacher Strich: Wortgrenze). Dieses immer erneute Auf- und Absteigen zu und von derselben Höhe, dieses Hüpfen ist auf die Dauer noch schwerer zu ertragen, als etwa skandierende jambische und trochäische Verse. Diese anapästischen Verse zeigen zwar bei Bürger das Bestreben, sich dipodisch zu gliedern (vgl. später, Kapitel 3). Doch kommt gleichwohl an manchen Stellen der amphibrachische Rhythmus zum Durchbruch. Allerdings darf man hier im Tadel auch nicht zu weit gehen, nur wenn alle Hebungen des Verses ungefähr an Gewicht einander gleichkommen, tritt das Uebel deutlich zu Tage, wenn die Akzente aber abgestuft sind und die Melodie (besonders im Versanfang) die Senkung neben der Hebung durch Tonhöhe lebhafter hervortreten lässt, so sind die Verse nicht zu verwerfen. Z. B.: *(Und wähnt' im dämmernden Kämmerlein) Süss träumend sein Liebchen zu finden* ("Das Lied von der Treue", S. 252, V. 30). *Süss* wird mit Tonhöhe gesprochen.

Aber immer bleiben noch Verse genug übrig, die wegen des hüpfenden Rhythmus missfallen müssen. Am wenigsten davon infiziert sind die Gedichte: „Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain" (S. 198) und „Der Kaiser und der Abt" (S. 218), sowie einige kleinere (Nr. 86, 189, 214)[1]).

Auch hier ist ja allerdings zu berücksichtigen, dass der Rhythmus eines jeden Verses im Zusammenhang mit dem Inhalt

1) In folgenden Versen wird der amphibrachische Rhythmus missfallen: Nr. 58, V. 6, 8, 33, 34, 65, 76, 111, 116, 124, 146, 147, 243, 259, 292. — Nr. 95, V. 11, 35, 89, 91. — Nr. 102, V. 2, 5, 6, 14, 16, 20, 21. — Nr. 123, V. 31, 32, 42, 44, 48. — Nr. 124, V. 154. — Nr. 166, V. 17, 18, 36, 59, 63, 72, 96, 99, 101, 105, 120, 135, 141, 143, 147, 160, 161, 171, 183, 197, 203. —

G.A. Bürger-Archiv

betrachtet werden muss, wenn man ihn richtig beurteilen will. Und die besondere Art des amphibrachischen Rhythmus könnte ja auch in diesem oder jenem Fall zu dem dargestellten Gegenstande passen. In diesem Sinne verdienen z. B. folgende Verse als rhythmisch sehr wirkungsvoll besonders hervorgehoben zu werden („Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain", S. 198, V. 4, 7, 31): *Da rásselt, || da flättert || und sträubet | es sich . . || (Es schleicht ein Flämmchen am Unkenteich), Das flímmert || und flámmert || so traúrig | . . . . Lass Du sie nur reíten || und fáhren || und géhn.* || Eine ähnliche Bedeutung könnte man den Amphibrachen etwa in den Versen 39, 75, 78 des Gedichtes „Lied von der Treue" (S. 252 f.) beimessen. Doch darf man in der Schätzung der Amphibrachen als charakteristisch und anschaulich schildernder Rhythmen nicht zu weit gehen, wenigstens bei Bürger nicht. Wenn in der eben erwähnten Ballade die Schilderung des ergrimmten Marschalls von derartigen Rhythmen getragen wird, so hat das eher etwas Komisches als Wuchtiges (S. 252, V. 57 f.):

. . . . . Entlodert | sein Sarrass || der Scheide. ||
Vom Donner | des Fluches || erschallet | das Schloss. ||
Er stürmet | im Wirbel | der Rache || zu Ross || . . . . .

Hier sehe ich nicht einen Mann vor mir, der mir auch noch in Hitze und Leidenschaft imponiert, sondern einen, dessen heftige, aufgeregte Gebärden und Handlungen mir eher lächerlich vorkommen: er stürmt nicht, er zappelt und tollt wie ein Besessener. Ebenso weiterhin in der Schilderung des Kampfes zwischen ihm und dem Junger vom Steine (V. 99, 101, 105) beeinträchtigen die Amphibrachen den Eindruck eher, als dass sie ihn erhöhen:

(Und rasselnd sprang)
So dieser || wie jener || vom Pferde. ||
Wie Wetter || erhebt sich | der grimmigste Kampf,
Das Stampfen | der Kämpfer || zermalmet | zu Dampf ||
(Den Sand und die Schollen der Erde).

Das sind keine Herrn vom Hofe, keine gewandten Edelleute, die im Waffenwerke geübt sind und ihre Gliedmassen in der Gewalt haben, Bürgers Herrn hacken in der Tat wie Metzgergesellen auf einander los *als hackten sie Fleich zur Bank*, wie zwei Berserker. Bürger hat hier entschieden „des Guten" zuviel getan. In V. 101 kommt noch die Lautmalerei hinzu: *Stampfen, Kämpfer, malmet,*

G.A. Bürger-Archiv

Dampf. Es fehlt ihm an der künstlerischen Oekonomie, er weiss mit seinen Darstellungsmitteln nicht hauszuhalten. Er liebt es, auf starke Effekte hinzuarbeiten, an und für sich kein Fehler, wenn es nur richtig angefangen wird. Er will möglichst lebendig, sinnlich-anschaulich, möglichst eindringlich darstellen, und in diesem Bestreben trägt er seine Farben zu dick und grell auf[1]).

Auch in den Versen mit einsilbiger Senkung kann natürlich das Zusammenfallen von Sprechtakt und Versfluss den Ausdruck unterstützen, dem besonderen Gefühlsgehalt, der in den Versen liegt, angemessen sein. Z. B. in der „Osterkantate" (Nr. 194, S. 291, V. 24): *Arme, || hirten|lose || Herden ||* und V. 28: *Welcher | Hoffnung || Schimmer || b linket.* || Die trochäischen Verse werden dadurch noch langsamer, getragener, schwerer. Solche Verse eignen sich zum Ausdruck melancholischer Stimmung, des Schmerzes, der Klage, des starken Pathos, z. B. „Totenopfer" (S. 326, V. 1): *Matter || Schwermut || Klagen || oder | Thränen . . . ||* und V. 13: *denn die Geister || hoher | Weisen || schweben . . .* Ebenso in „Fortunas Tempel" (S. 329, V. 1): *Gnade, || Gnade, || grosse | Göttin, || Gnade!* || Ferner im „Hohenlied von der Einzigen" (S. 268, V. 126 ff.):

(Doch des Herzens Los zu darben
Und der Gram, der mich verzehrt,
Hatten Trieb und Kraft zerstört.)
Meiner | Palmen || Keime || starben,
Eines | mildern || Lenzes || wert.

In V. 126—28 ringen noch Versfuss und Sprechtakt miteinander. Der Rhythmus ist noch weniger schwer, noch flüssiger (z. B. in V. 127 steigende Dipodien), dann aber in V. 129 decken sich die Verstakte mit den Sprechtakten, bezw. den Gliedern der letztern, den Wörtern. Der Rhythmus wird noch langsamer, wird sehr getragen[2]). Auch in jambischen Versen kann das Zusammen-

1) Achnlich wie in den oben angeführten Versen („Lied von der Treue", V. 57 ff., 99 ff.) wirken die Amphibrachen in dem „Neuseeländischen Schlachtlied" (Nr. 102, S. 197), V. 2. 5, 6, 14 usw.

2) Weitere Fälle von Kongruenz der Vers- und Sprechtakte in demselben Gedicht V. 171 und 176, und in „Heloise an Abälard" (S. 331), V. 378, 505, 595.

G.A. Bürger-Archiv

fallen von Sprech- und Verstakt von guter Wirkung sein: *(O, Götterwerk! mit welcher Harmonie) Hier Geist || in Leib || und Leib || in Geist || verschwebet!* || („Die Unvergleichliche", S. 260, V. 6)[1]). In seinem „Hohen Liede von der Einzigen", auf welches Bürger besonders grossen Wert legte, hat er einige Verse, in denen die Uebereinstimmung von Sprech- und Verstakt schlecht klingt, bei einer späteren Bearbeitung (in der Ausgabe *C*), ganz umgeändert (V. 243, 244); vielleicht dürfen wir daraus schliessen, dass auch er diese Wiederholung der gleichgebauten Wörter als störend und unschön empfunden hat. Die üble Wirkung der Amphibrachen dagegen scheint ihm nie zum Bewusstsein gekommen zu sein, wenigstens hat er die Verse, in denen sie sich zeigt, in allen Ausgaben unverändert gelassen.

Wortverkürzung und Wortverlängerung.

Nun zu der zweiten Frage: In welchem Umfang hat Bürger Veränderungen der Prosasprache vorgenommen, sofern sich diese in der natürlichen Gestalt, Silbenzahl ihrer Wörter dem Bau von gleichmässigen Versfüssen widersetzte; also bei regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung?

Von demjenigen Mittel, das hierbei wohl am meisten angewendet wird, hat auch Bürger ausgiebigen Gebrauch gemacht, von der Elision; er geht darin sogar weiter, als einem gesunden ausgebildeten Sprachgefühl erwünscht ist. So lässt er das Auslaut-*e* abfallen im Singular der Feminina gemischter Deklination, und zwar auch bei Wörtern, die im Satze wichtig sind und hervorgehoben werden. So wird man z. B. Elisionen wie folgende, nicht gutheissen können: *Woget auf der Wies' entlang* (Nr. 51, V. 18, S. 83) — *So wie der Wind der Laun' in ihre Segel | Just stossen mag*

1) Besser klingt es oft noch, wenn ein Sprechtakt aus einem Wort besteht, und dieses dann mehrere Versfüsse umfasst, und in seiner Gliederung dann wieder mit der Abteilung der Versfüsse übereinstimmt. Doch lässt es sich immer nur von Fall zu Fall beurteilen; z. B. „Erinnerung an Molly" (S. 318): *Himmel|klare, || kühle || Labefluten ... || Heller, || hoher || Feier|tag.* || Frener: *Aller || Himmels|selig|keit || Genüge* („Der versetzte Himmel", S. 261, V. 13).

G.A. Bürger-Archiv

(Nr. 53, V. 42, S. 87) — *Ohne Beicht', ohne Nachtmahl, ohn' Absolution* (Nr. 58, V. 2, S. 99). Auch das *-e* der Maskulina, besonders der schwachen, elidiert er bisweilen an Stellen, wo wir Anstoss daran nehmen müssen: *Mich wärmte der Gedank' an Fürsten, die ....* (Nr. 54, V. 1) — *Kronenerb' in Lissabon* (Nr. 83, V. 6). Ebenso wird man mit Bürger nicht übereinstimmen, wenn er beim Plural der Substantiva Elision anwendet auch dort, wo der Numerus weder durch Artikel noch Umlaut gekennzeichnet ist: *Dieb' und Gauner* (Nr. 79, V. 116) — *Aerzte, Priester, Weis' und Thoren* (Nr. 64, V. 229). Aber auch wenn der Numerus aus beigefügtem Artikel oder Pronomen deutlich zu ersehen ist, klingen Elisionen beim Plural oft hart; wenn nämlich das Wort im Satze stark hervortritt. Z. B.: *Die Gefild', auf die vom Schnitter* (Nr. 27, V. 25) — *Ich sah so frei und wonnereich | Einst meine Tag' entschlüpfen* (Nr. 10, V. 2) — *Das solche Wünsch' in eurem Herzen zeugt* (Nr. 97, V. 33). Beim Neutrum kommen hin und wieder auch gewagte Elisionen vor: *Doch soll das End' auch noch des Hörers Beifall lohnen* (Nr. 111, V. 5) — *Wer hat wie Paradieseswelt | Des Mädels blaues Aug'*[1]) *erhellt* (Nr. 61, V. 8)[2]). Nicht selten finden wir die Elision bei zwei Substantiven, die durch *und* verbunden sind zu einer engeren Gemeinschaft; die dem Sinne nach auch eng zusammengehören, wo die Begriffe nahe verwandt sind oder nahe Beziehung zueinander haben. Z. B.: *Gebirg' und Thal* (Nr. 75, V. 89) — *Speis' und Trank* (Nr. 73, V. 13)

1) Dieser Fall kommt zwar oft vor, aber wenn, wie hier, das betr. Wort das wichtigste im Satz ist, also an exponierter Stelle steht, nehme ich Anstoss an der Elision.

2) Eine Reihe von Beispielen sei angeführt, die den oben mitgeteilten ähnlich sind: aus den Gedichten Nr. 1—100. I. Beim Singular der starken Feminina: Nr. 9, V. 14; Nr. 11, V. 29; Nr. 13, V. 9; Nr. 20, V. 92; Nr. 22, V. 94; Nr. 29, V. 27, 29; Nr. 31, V. 5, 29; Nr. 34, V. 37; Nr. 36, V. 10; Nr. 37, V. 44, 52, 124; Nr. 38, V. 23; Nr. 39, V. 155, 327; Nr. 42, V. 5; Nr. 50, V. 6; Nr. 51, V. 27; Nr. 53, V. 42; usw. — II. Beim Singular der schwachen Maskulina: Nr. 17, V. 52; Nr. 36, V. 30; Nr. 54, V. 1; Nr. 83, V. 6. — III. Im Plural: Nr. 10, V. 2; Nr. 27, V. 25; Nr. 31, V. 11; Nr. 49, V. 16; Nr. 53, V. 50; Nr. 64, V. 229; Nr. 75, V. 303; Nr. 79, V. 77. — IV. Beim Neutrum: Nr. 61, V. 8; Nr. 76, V. 31; Nr. 75, V. 76. — Also am häufigsten beim starken Femininum, wie natürlich.

G.A. Bürger-Archiv

— *Hab' und Gut* (Nr. 70, V. 112). Hierbei stört uns die Elision um so weniger, je geläufiger uns derartige Verbindungen sind, wie z. B. die eben angeführten; oder, wenn dies nicht gerade der Fall ist, je leichter sich die Begriff auch inhaltlich zusammenschliessen: *Ulm' und Rebe, Ehr' und Gold* (Nr. 37, V. 1; Nr. 31, V. 35; Nr. 77, V. 56) — *Freud' und Lust, zu Straf' und Lohne* (Nr. 4 II, V. 15) — *Wang' und Auge* (Nr. 4 I, V. 8) — *Seel' und Leib* (Nr. 20, V. 2; Nr. 39, V. 63; Nr. 57, V. 15). Dabei wird man in Verbindungen von Wörtern mit gleichem Genus und gleicher Endung die Elision noch weniger empfinden, als in solchen von verschiedenem Genus und Auslaut. Z. B.: *Sitt' und Weise* (Nr. 9, V. 8) — *Breit' und Länge* (Nr. 103, V. 77) — *Lieb' und Gegenliebe* (Nr. 4 I, V. 21; Nr. 32, V. 11) ist noch besser als *Gert' und Sporn* (Nr. 34, V. 103) — *Zung' und Gaum* (Nr. 37, V. 103) — *Lanz' und Schwert* (Nr. 75, V. 174). Auch ist der Charakter des ganzen Gedichtes mit in Rechnung zu bringen, bei gesteigerter Sprache nimmt man auch bei ungewöhnlichen Verbindungen die Elision mit in Kauf, wie in solchem Zusammenhang ja überhaupt hinsichtlich der Elisionen der Dichter sich grössere Freiheiten erlauben darf. Also z. B. in dem „Hohen Lied von der Einzigen" (Nr. 183) werden uns Elisionen wie *Lieb' und Treue* (V. 109), *Seel' und Leib* (V. 132), *Lieb' und Lust* (V. 172) auch vom Standpunkt des Stils aus durchaus berechtigt, ja unerlässlich erscheinen[1]). Derartige Wortpaare mit Elision beim ersten Wort, vor *und*, sind bei Bürger keine Seltenheit. Ueber das Für oder Wider entscheidet man am besten von Fall zu Fall nach den oben gegebenen Gesichtspunkten In stilistischen Figuren wie *Lieb' um Liebe* (Nr. 108, V. 23), *Seel' und Seele* (Nr. 233, V. 153) wird die Elision zur Vermeidung des Hiatus vollends notwendig erscheinen.

Beim Adjektiv in attributiver Stellung, beim Pronomen, wo die Flexionsendung —*e* unentbehrlich ist, hat auch Bürger die Elision vermieden[2]). Dagegen bei *ohne* als Präposition und *ohne*

1) Weitere Beispiele: Nr. 57, V. 6, 19; Nr. 50, V. 13: Nr. 82, V. 6; Nr. 75, V. 76, 116; Nr. 79, V. 33; Nr. 77, V. 19, 28; Nr. 97, V. 4; Nr. 29, V. 15; Nr. 30, V. 10; Nr. 233, V. 44, 111, 119, 212, 286, 442, 624, 308.

2) Einige Stellen ausgenommen: Nr. 124, V. 142: *ein' andere Gnade;* Nr. 15, V. 23: *welch' allein.*

G.A. Bürger-Archiv

zu . . . mit dem Infinitiv ist er bisweilen über die Grenzen des Wohlklingenden hinausgegangen. Z. B. in Nr. 209b, V. 26: *ohn' ein Missgeschick zu scheuen* (ferner Nr. 235, V. 7; Nr. 58, V. 215). Bei den Verben elidiert Bürger das *e* auch in der 3. Person des Präteritums, wo es ja von manchen Dichtern beibehalten wird, um der Verwechslung mit dem Präsens vorzubeugen[1]).

Aus einem Vergleich der späteren Lesarten mit den früheren lassen sich für die Elision folgende Schlüsse ziehen: Einige besonders auffallende Härten seiner früheren Gedichte hat der Dichter beseitigt[2]); im wesentlichen aber zeigen die neuen Lesarten dieselben Eigentümlichkeiten, wie sie vorher geschildert, also weitgehenden Gebrauch der Elision beim Substantiv und der dritten Person des Präteritums. Das erhellt nicht nur daraus, dass Bürger die hier beanstandeten Stellen nicht verbessert hat, sondern auch daraus, dass er in den neuen Lesarten die Elision in derselben Weise anwendet. Einige Beispiele genügen:

Nr. 108, V. 13, alte Fassung: *War Witz verwebet, froh und leicht*	Ausgabe *C*: *. . . . verwebt, von Güt' erzeugt.*
Nr. 121, S. 214, alse Fassung in Prosa: *Das Licht, Wärme und Leben verbreitende Feuer . . . . .*	In *B C* versifiziert: *Den Quell des Lichts, der Wärm' und alles Lebens.*
Nr. 4 III, alte Fassung, S. 13, V. 57: *Sie befreit Anchisens Laren* („befreit" Präsens, nicht elidiert).	Ausgabe *C*: *Sie erlöst' Anchisens Laren*

Den Hiatus im engeren Sinne, das Zusammenstossen eines abgeschwächten Auslaut-*e* mit einem anlautenden Vokal, vermeidet Bürger. Dass er die Elision nicht etwa bloss dem Versmass zuliebe

1) Die Elision bei dieser Verbalform kommt bei Bürger so oft vor, dass ein statistischer Nachweis an einigen seiner bekanntesten Gedichte genügen wird: „D. wilde Jäger (Nr. 82) V. 4, 5, 58 (hier weniger, weil meist im Präsens erzählt wird): „Lenardo und Blandine" (Nr. 58) V. 56, 60, 65, 67, 70, 78, 85, 175, 205, 207, 240, 241, 245, 251, 283, 284, 325, 326.

2) Nr. 10, V. 2: Nr. 27, V. 25: Nr. 36, V. 30; Nr. 95, V. 8.

G.A. Bürger-Archiv

anwendet, sondern dass er den Hiat wirklich für das grössere Uebel hielt, lässt sich mit Sicherheit aus seinen anapästischen und Knittelversen schliessen; z. B. Nr. 101 (Knittelverse): *Die Hofhaltung, die F e i n d' und Macht — Gott wolle mir G n a d' und Rat verleihen — viel Bäume t r ä n k t' und Blümelein.* — Ferner in Nr. 123 (anapästische Verse): *Und l ö s c h t' ihr Lämpchen mit Thränen* — Nr. 103, V. 142 (anapästisch): *An E h r' und Glück zu verzweifeln.* In allen diesen Fällen war der Dichter n i c h t durch das Versmass gezwungen, die Wörter zu verkürzen, *Feinde und Macht, tränkte und* usw. hätten auch in den Knittelvers, *löschte ihr* hätte auch in den Anapäst hineingepasst, aber den Dichter störte der Hiatus.

Das Zusammentreffen voller Vokale, meint Minor, sei nicht anstössig im Deutschen; allerdings weist er dann weiter darauf hin, dass die Ansichten der Dichter darüber auseinandergehen. Bürger hat offenbar den Hiat bei vollen Vokalen für unbedenklich gehalten. Wenigstens finden sich bei ihm zahlreiche Fälle. Indessen, mir erscheint es zweifelhaft, ob die Frage sich so in Bausch und Bogen erledigen lässt. Das Zusammentreffen gleicher Vokale, besonders wenn sie lang sind, und besonders der hellen Vokale *e* und noch mehr *i*, finde ich wenigstens nicht wohlklingend, und störend beim Sprechen. Z. B.: *Die Frucht, d i e i h n e n entkeimt* (Nr. 200, V. 7) — *w i e i h r alle wisst* (Nr. 223, V. 7; Nr. 233, 566 dto.) — *Die ihr* (Nr. 233, V. 33) — *sie ihm* (Nr. 226, V. 3) — *gesteh' er* (Nr. 285, V. 8).

Noch mehr empfinde ich den Hiatus, wenn auf ein einsilbiges Wort, das nur aus einem vokalischen Laut besteht, wieder ein Vokal im Anlaut folgt, also z. B. auf *oh* (An- oder Ausruf), *ah*, oder auf *eh'* (*ehe* mit Elision), letzteres kommt hin und wieder bei Bürger vor: *e h' i c h' s mich versah* (Nr. 29, V. 14) — *e h' i h r auf dies Purpurrot* (Nr. 184, V. 18). Minor schreibt S. 177, Zeile 13: „Nach Brücke schliesst sich vor jedem anlautenden Vokal der Kehlkopf, und es entsteht eine kleine Pause." Hier haben wir aber zwei anlautende Vokale nacheinander; denn das Wort *eh'* besteht doch tatsächliche bloss aus dem langen Vokal *ē*. Es entsteht also eine noch stärkere Stockung. Das hat wahrscheinlich auch Heine bei dem Verse Immermanns: *Ich sehe, o h i h r Götter* empfunden, wo

G.A. Bürger-Archiv

er von einem *raffinierten Hiatus* spricht (Minor, S. 177, unten). Und gerade Heine hatte doch für solche Dinge ein feines Gehör.

Weit weniger kommt die A p o k o p e bei Bürger vor. Nur hin und wieder findet man einen Fall, an dem man Anstoss nehmen muss. Jedenfalls kann man von einem für Bürger charakteristischen Gebrauch der Apokope nicht reden. Es sind eben einzelne Stellen, wo der Dichter in der Verlegenheit zu diesem Mittel gegriffen hat. Die bedenklichsten Fälle sind folgende: *Ich sah wie in die S o n n' hinein* (Nr. 57, V. 23) — *Das V e r r ä t e r a u g' schlummert nicht* (Nr. 58, V. 70) — *Er hielt sie wohl höher als Zepter und K r o n'* (ebenda, S. 95, V. 9) — *(Wer blies so lichthell, schön und rein) Die fromme S e e l' dem Mädel ein* (Nr. 61, V. 50) — *verzeih mir die S ü n d'* (als Reimwort, Nr. 58, V. 322) — *Gestrahlet hätt im Feldpanier Ihr N a m'* (Nr. 36, V. 30) — *Schoss B l i t z' vom A u g' wie Ungewitter* (Nr. 82, V. 24). — Hier tritt sie sogar zweimal ein, wirkt daher besonders nachteilig[1]). Dagegen eine Apokope, wie *Ruh', Müh', Schuh'* im Versschluss und als Reimwort wird man eher passieren lassen[2]).

Auch über den Gebrauch der S y n k o p e in Bürgers Gedichten ist nicht viel zu sagen. Die Fälle, in denen man ihm nicht Recht geben kann und eine ausgesprochene Verletzung der Sprache konstatieren muss, lassen sich aufzählen: *trompet't* (als Reimwort, Nr. 52, V. 67); ebenfalls beim Verbum: *angered't* (Nr. 270, V. 563); beim Substantivum: *Un'vers'täten* (Nr. 124, V. 49); beim Adjektivum und Pronomen: *ein'n silbernen Sarg* (Nr. 59, V. 326); *Jen's* (Nr. 270, V. 107); *Dramat'schen* (Nr. 98, V. 2). Andere Fälle von Synkope lassen sich verteidigen. In der Ballade „Frau Schnips" (Nr. 71) sind Verkürzungen wie *hundsfött'sch* (V. 80), *sieb'nhundert* (V. 85), *Thom's* (für Thomas, V. 97) bei dem burlesken Stil wohl erlaubt. Dasselbe gilt von *französ'schen Raubmarquis* in den „Raubgrafen" (Nr. 34, V. 137).

---

1) Noch einige weitere Fälle: bei der 3. Person Präteriti: Nr. 58, V. 214; Nr. 34, V. 95; Nr. 187, V. 69; Nr. 270, V. 640; bei Substantiven: Nr. 61, V 22; Nr. 71, V. 99; Nr. 75, V. 113; Nr. 124, V. 107; Nr. 187, V. 50.

2) Zu den leichteren Fällen wird man auch zählen: Nr. 34, V. 30; Nr. 75, V. 1; Nr. 270, V. 638.

G.A. Bürger-Archiv

Auf einen besonderen Fall ist noch hinzuweisen, wo nämlich das *-ĕ-* zwischen einem langen Vokal oder Diphtong und einem Konsonanten, vor allem *r* synkopiert wird: *Steu'r. eu'r* usw., besonders das letztere, z .B. *Dem Zöllner werd e u ' r Gold zuteil* (Nr. 70, V. 111) — *welchen e u ' r Verrat* (S. 172, Nr. 81, V. 53). Wenn man das *r* nicht als scharfen Konsonanten *rrr*, sondern, wie es tatsächlich in vielen Gegenden Deutschlands geschieht, als schwachen, unbestimmten Halbvokal ausspricht (*eu-ŏ*), so stört diese Wortverkürzung beim Vortrag nicht sehr, wenigstens in Versen mit einsilbiger Senkung nicht; nur dürfen nicht zu schwere Senkungssilben in der Nachbarschaft vorkommen, wodurch der Gang des Verses zu schwerfällig wird; was ja bei Bürger auch nicht der Fall ist. Es sind derartige Verkürzungen in den Versen aus dem 18. Jahrhundert überhaupt noch häufig anzutreffen. Bedenklich ist die Verwendung von Wörtern wie *eu'r* in der Senkung bei anapästischen Versen: *Borgt mir E u ' r Käppchen, E u ' r Kreuzchen* (Nr. 124, V. 87) und noch ungünstiger im Versende: *Euch trüget E u ' r Sinn* (Nr. 124, V. 127). Doch das sind Einzelheiten, bei denen wir uns nicht länger aufhalten dürfen.

Es sind noch einige Wortverkürzungen zu verzeichnen, die sich in den vorstehenden Gruppen nicht unterbringen lassen, wie z. B. der Wegfall der ersten Silbe in *hinein*, also *'nein*, eine für Norddeutsche ungewohnte Form (Nr. 52, V. 16, 17), oder: *es war 'mal ein Kaiser* (Nr. 124, V. 2). Bei dem behaglichen Ton, in dem erzählt wird, sind jedoch derartige, bequeme, lässige Wendungen der Umgangssprache wohl erlaubt.

So gibt es verschiedene Mittel und Wege, die Wörter durch Verkürzung für den Vers brauchbar zu machen, und Bürger hat sich, wie wie sehen, zum Teil recht sorglos dieser Mittel bedient.

Im Gegensatz dazu sind die Möglichkeiten der W o r t e r w e i t e r u n g nur beschränkt und bald erschöpft. Bei den Verbalformen., wie *schwebet, lebet, beseliget* usw. handelt es sich ja nur um Anwendung älterer Formen; dergleichen ist ja noch herauf bis in die neueste Zeit bei Dichtern nicht selten.

Ebenso hat der Dichter das Recht, beim Substantivum und Adjektivum vollere Formen zu verwerten: *Herze* (Nr. 58, V. 200; Nr. 103, V. 165); *Sternelein* (Nr. 58, V. 50 usw.); *schnelle, helle*

G.A. Bürger-Archiv

(Nr. 39, V. 151, 152). Auch das ist keine willkürliche Veränderung, sondern ein Zurückgehen auf ältere Formen der Wörter. *Hielten deine sanften Blicke | Meine Rache nicht z u r ü c k e* (Nr. 16, V. 28): Auch hier steht Bürger nicht allein (vgl. z. B. im „Faust": „Du stiessest grausam mich zurücke | Ins ungewisse Menschenlos"). — Dagegen eine Form wie *U n g e l ü c k* (Nr. 34, V. 26) klingt, obwohl hier ein Zurückgreifen auf die ältere Sprache vorliegt, zu salopp und ist höchstens zu parodistischen Zwecken verwendbar. Einen derartigen Fall haben wir in der Ode von Biester (Nr. 15, V. 5): *E r z v ä t e r e Abram, Jakob*; hier ist eine komische Wirkung beabsichtigt.

Sonderbar ist die Art, wie der Dichter die Wörter mit der Endung *-ion* im Vers ausspricht; während er in der Diktion sich natürlich-salopp gibt, sich an die gewöhnliche Prosa anlehnt, weicht er in der Betonung vom Gewohnt-Natürlichen ab; z. B.: *So wunder viel Atten t i o n*. Er verwendet hier also das *i* der Endung als Vokal und zusammen mit dem *t* zur Ausfüllung einer Senkung, wir sprechen aber vor *-on* kein *i*, sondern *j*, einen konsonantischen Laut. Diese Wortverlängerungen klingen bei ihm sehr gezwungen und schwerfällig. Ebenso gebraucht er *Kapitulation* (Nr. 52, V. 58): *Vokation* (Nr. 63, V. 13). Ferner: Nr. 63, V. 15, 78, 97; Nr. 250, V. 33, 83.

G.A. Bürger-Archiv

Kapitel 3.

Die Dipodie.

Die nächst höhere Einheit über dem Versfuss ist die Dipodie. Sie fasst zwei Versfüsse zu einem Ganzen zusammen durch einen stärkeren Akzent, durch den Iktus. So können also vierhebige Verse rein dipodisch gegliedert sein. Und da vierhebige Verse, jambische, trochäische oder anapästische, bei Bürger weit häufiger als alle anderen Versarten verwendet werden, so wird es von Interesse sein, näher auf die Frage einzugehen, in welchem Umfange dipodische Verse dort vorkommen und welche Bedeutung dies für den rhythmischen Charakter der Gedichte Bürgers hat.

Es ergeben sich bei einem Verse von vier Hebungen vier Möglichkeiten, vier verschiedene Typen dipodischer Gliederung.

Die verschiedenen dipodischen Verstypen.

1. Die beiden ungraden Hebungen, die erste und die dritte, tragen den Iktus,

$$\underbrace{\times\acute{\times}\,|\,\times\grave{\times}}\,\|\,\underbrace{\times\acute{\times}\,|\,\times\grave{\times}}$$

Z. B. „Lenore", S. 65, V. 30: *Zerraúfte sìe | ihr Rábenhaàr.* — „Abendphantasie eines Liebenden", S. 103, V. 24: *Wie Bienensàng | und Schilfgetöne* — „Die Weiber von Weinsberg", S. 85, V. 35: *Denn Pfäffentrùg | und Wéiberlist.*

Wie wir bei den einfachen rhythmischen Gebilden, z. B. bei Jamben oder Trochäen, von einem steigenden oder fallenden Rhythmus reden, so können wir auch hier fallende und steigende Dipodie unterscheiden. Dieser Verstypus I besteht also aus zwei fallenden Dipodien, hat also als jambischer Vers zwar steigenden, als

G.A. Bürger-Archiv

dipodischer Vers aber, vom Standpunkt des Iktenfalles aus betrachtet, fallenden Rhythmus.

2. Die beiden graden Hebungen, die zweite und vierte, erhalten den stärksten Ton, den Iktus:

$$\underbrace{\times\grave{\times}\,|\,\times\acute{\times}}\,\|\,\underbrace{\times\grave{\times}\,|\,\times\acute{\times}}$$

Z. B. in den „Weibern von Weinsberg", S. 86, V. 67: *Er gàb Pardón | und èin Bankétt — Da wàrd gegeígt | da wàrd trompét't.* Hier haben wir also zwei steigende Dipodien.

3. Die Ikten fallen auf die erste und vierte Hebung:

$$\underbrace{\times\acute{\times}\,|\,\times\grave{\times}}\,\|\,\underbrace{\times\grave{\times}\,|\,\times\acute{\times}}$$

Z. B. *Flügelschläge | vòn dem Weíbchen* („Huldigungslied", S. 35, V. 53) — *Doch teúrer nòch | war güter Rát* („Weiber von Weinsberg", S. 84, V. 24). Das ist fallend-steigender Rhythmus in der Folge der Ikten.

4. Erst kommt eine steigende, dann eine fallende Dipodie, also die zweite und die dritte Hebung haben den Iktus:

$$\underbrace{\times\grave{\times}\,|\,\times\acute{\times}}\,\|\,\underbrace{\times\acute{\times}\,|\,\times\grave{\times}}$$

Als nùn das Héer | vorüber wàr („Lenore", S. 65, V. 29). — *Er stösst ins Hórn | es tönet nicht* („Der wilde Jäger", S. 178, V. 157). Also die Umkehrung des vorhergehenden Typus.

In Typus I und II wechseln Ikten und Arsen regelmässig miteinander; hier ist es immer die gleiche Dipodie, die sich wiederholt, in Typus I die fallende, in Typus II die steigende, das ergibt jedesmal einen sehr gleichförmigen, deutlich ausgeprägten Rhythmus, der vom Gehör leicht aufgefasst wird. Typus III und IV dagegen zeigen nicht diese Regelmässigkeit, hier folgen das eine Mal auf einen Iktus (III) zwei Arsen und dann wieder ein Iktus; im andern Fall (IV) stehen die beiden Ikten zusammen zwischen den beiden Arsen. Dadurch erhält der Rhythmus eine grössere Mannigfaltigkeit. Dieser Unterschied tritt in Bürgers Versen besonders scharf hervor und gewinnt dort eine besondere Bedeutung.

Nachteilige Wirkung der Typen I und II.

Typus I und II spielen bei Bürger in der Rhythmisierung eine eigentümliche Rolle, auf die Wirkung dieser beiden Verstypen sind nicht selten recht fühlbare Mängel der metrischen Formgebung

G.A. Bürger-Archiv

zurückzuführen. Beachten wir z. B. genauer den Tonfall in der zweiten Strophe der „Lenore“:

Der Kónig ùnd die Kaiserin,
Des lángen Háders müde,
Bewégten ihren hárten Sinn,
Und màchten éndlich Fríede.

Im ersten Verse haben wir eine dipodische Bewegung von der Art, die wir mit Typus I bezeichnet haben. Nun liegt es in der Natur des rhythmischen Gefühls, dass es in der Bewegungsart verharrt, in die es durch den ersten Vers versetzt ist, solange nicht ein neuer, anderer Tonfall mit gleicher Kraft und entschiedenem, ausgeprägtem, eigenem Charakter einsetzt; vgl. Minor, S. 192. Minor redet mit Recht von einem „Beharrungsvermögen“, das beim Vortrag der Verse in Betracht komme. Und zumal dieser Rhythmus des Typus I fällt, wie schon bemerkt, leicht ins Ohr, wegen seiner Regelmässigkeit, die Ikten stehen immer in gleichen Abständen. Nun aber kommt der natürliche Akzent des folgenden Verses der einmal eingeleiteten dipodischen Bewegung in gewisser Weise entgegen, indem er in der ersten und dritten Hebung starkbetonte Silben bringt und andererseits in der zweiten Hebung wenigstens keinen Akzent, der die erste und dritte an Kraft überragte; ohne dass doch auch wieder der Vers bei natürlicher Betonung einen dipodischen Rhythmus hätte. Hätte der Vers ebenfalls rein dipodischen Tonfall, oder aber einen anders beschaffenen von genügender Energie, so wäre bis dahin alles gut. Wenn wir nun auch den Vers nicht dipodisch sprechen, so bleibt doch etwas daran hängen, was die rhythmische Wirkung beeinträchtigt: der Rhythmus entbehrt der Bestimmtheit, Klarheit, des Charakters. Der dritte Vers bringt keine Besserung darin, im Gegenteil, er verstärkt die üble Wirkung noch. Hier haben wir auf der ersten Hebung einen starken Ton, auf der folgenden Hebung einen schwächeren Akzent, also genau wie beim dipodischen Verstypus I; dann folgt in der dritten Hebung ein Adjektiv mit starkem Akzent, der der dem Akzent des Substantivums gleichkommt. Dieser Vers ist noch weniger dazu angetan, einen unzweideutigen, klaren, ausdrucksvollen Rhythmus herzustellen. Auch der vierte Vers kann uns nicht von dem unangenehmen Gefühl befreien, das

G.A. Bürger-Archiv

durch das störende Anklingen des dipodischen Tonfalles erzeugt wird. Die erste Hebung, wenn auch der natürlichen Betonung nach kein Iktus, wird doch von einem im Satz immerhin wichtigen Wort getragen, und so kommt gleich wieder der Versanfang dem dipodischen Leierton entgegen. Und die dritte Hebung bringt wieder einen Iktus, entsprechend dem Typus I. Alles fehlt diesen Versen, was den Rhythmus beleben könnte, was ihn abwechslungsreicher, charakteristischer, ausdrucksvoller machen könnte: Verseinschnitte, welche die Verse in sich gliedern könnten; eine bewegtere, mannigfaltigere Melodie; energische, besonders hervorspringende Akzente. Monoton fliessen sie an unserem Ohr vorüber. Wenn wir derartige Verse auch dem Sinn gemäss vortragen, so werden wir das Gefühl doch nicht los, dass hier etwas nicht in Ordnung ist. Wollte man aber gar der Neigung zum dipodischen Tonfall nachgeben, und wär's auch nur ein wenig, nur leise andeutend, so würden die Verse erst recht lächerlich, grotesk, wirken, und bei dem ernsten, ja tragischen Ton, auf den das Gedicht gestimmt ist, ganz unerträglich sein.

Weitere Beispiele werden das, was hier an Bürgers Versifikation auszusetzen ist, vielleicht noch deutlicher und einleuchtender machen. Man gehe z. B. folgende Verse auf dipodischen Tonfall hin durch („Die Weiber von Weinsberg“, S. 85, V. 25 ff.):

„O wéh mir ármen Kórydòn!
O wéh mir!“ — Die Pastóres
Schrien: „Kyriè Eléisòn!
Wir gèhn, wir gèhn kapóres!
O wéh mir ármen Kórydòn!
Es júckt mir àn der Kéhle schòn.

Doch wènn's Matthä́ am létzten ist
Trotz Ráten Thún und Béten,
So réttet óft noch Weíberlist
Aus Ángsten únd aus Nóten.
Denn Pfáffentrùg und Weíberlist
Gèhn über álles, wie ihr wisst.

Ein jùnges Weíbchen lóbesàm,
Seit géstern èrst getraúet,
Gàb einen klùgen Einfall àn,
Der álles Vólk erbaúet,

G.A. Bürger-Archiv

Den ihr, sofern ihr ánders wóllt,
Belächen únd beklátschen sóllt.

Zur Zeit der stíllen Mítternácht
Die schónste Ambassáde
Von Weíbern sich ins Láger mácht
Und béttelt dórt um Gnáde.

Die Weíber sóllten Ábzug hán
Mit ihren bésten Schätzen,
Was übrig bliebe, wóllte mán
Zerhaúen únd zerfétzen.

In den ersten fünf Versen sind keine Dipodien, die Pausen greifen hier in die Versgliederung ein, wovon noch weiter unten die Rede sein wird. Immerhin ist zu beachten, dass jedesmal im Versende die dritte Hebung einen Iktus hat, wodurch zwar noch keine dipodische Bewegung erzeugt, aber doch der dipodischen Bewegung, die in den folgenden Versen eintritt, schon etwas vorgearbeitet und die nachfolgende übermässige Wirkung der Dipodien in unserem Gehör schon angebahnt wird. Mit V. 30 setzt dann die dipodische Bewegung deutlich ein und wirkt in der beim vorigen Beispiel gekennzeichneten Art, bald in Widerspruch, bald in Uebereinstimmung mit dem natürlichen Akzent, fort bis V. 50. Entschiedenen Widerstand findet sie eigentlich nur in den Versen 36 und 41.

Derartige Fälle, wie die hier charakterisierten, stehen leider nicht vereinzelt da. Obige Beispiele waren der Gattung von Gedichten entnommen, auf der vor allem Bürgers Ruhm beruht, den Balladen. Es liessen sich leicht noch mehr Stellen aus den Balladen anführen (z. B. Schlussstrophe der „Lenore", S. 71, „Ballade", Nr. 44, von V. 38 an, S. 77, „Frau Schnipps", S. 143 usw.), und natürlich auch aus anderen Gedichten Bürgers; es werden im folgenden bei den weiteren Untersuchungen über die dipodischen Verse noch mehrere Beispiele angeführt werden. — Hier haben wir also die Kehrseite des dipodischen Versbaues. Wir müssen dabei immer im Auge behalten, dass bloss die Typen I und II eine solche nachteilige Wirkung ausüben können, bei denen die Intensitäten ganz gleichmässig abgestuft sind, immer eine stärkere Hebung mit einer schwächeren abwechselt. Aus diesem gleichförmig wiederholten

G.A. Bürger-Archiv

Verlauf kann also ein doppelter Schaden erwachsen. Einmal werden wir durch die suggestive Kraft, durch das Uebergewicht dieses Rhythmus zu sinnwidriger Betonung verleitet, und damit zu einem Verstoss gegen ein Grundgesetz unserer modernen deutschen Metrik. Zweitens wirkt das häufige Wiederkehren derselben Dipodie leicht ermüdend und eintönig.

Ausgleichende Momente: Andere und nichtdipodische Verstypen.

Was bisher über die Dipodie in Bürgers Gedichten gesagt worden ist, darf indessen keineswegs so aufgefasst werden, als ob der dipodische Tonfall bei Bürger vorherrschend wäre, sich durch die ganzen Gedichte hinzöge. Schon die dipodischen Verstypen III und IV stehen ja in einem Gegensatz zu den Typen I und II, wie bereits oben ausgeführt worden ist, und können das Ueberhandnehmen eines monotonen, gleichförmigen dipodischen Tonfalls verhindern („Lenore", S. 65, V. 25 ff.):

Sie frùg den Zúg wohl aúf und áb
Und frùg nach állen Námen; #
Dòch die erwünschte Kúndschaft gàb (Typus IV)
Nicht eíner, sò da kámen. #
Als nùn das Héer vorüber wàr, (Typus IV)
Zerraúfte sìe ihr Rábenhàar (Typus I)
Und taúmelte zur Érde . . . . # (Typus I)

(# ist das Zeichen für Katalexis.)

Ferner ist der Fall nicht selten, dass ein Iktus den ganzen Vers beherrscht, dass dieser also tetrapodisch ist. Ein solcher tetrapodischer Vers kann dann aus zwei Dipodien zusammengesetzt sein, von denen die eine dann der anderen übergeordnet ist, z. B. („Lenore", S. 67, V. 83): *Bei Wilhelm nùr | wohnt Séligkeìt!* Der tetrapodische Vers kann dipodische Struktur haben, er muss nicht durchweg und immer eine solche Gliederung zeigen. Z. B. in folgendem Verse ist keine dipodische Gliederung zu erkennen („Lenore", S. 67, V. 107): *Wie bìst noch gègen mìch gesínnt?* Einen Spezialfall bilden dann noch die katalektischen Tetrapodien, in denen also die letzte, vierte Hebung wegfällt, d. h. einer rhythmischen

G.A. Bürger-Archiv

Pause Platz macht. Solche Verse sind für dipodische Gliederung noch weniger günstig und geeignet. Vielfach bestehen sie aus nur einem Sprechtakt.

In den nachstehenden Versen z. B. kommt die Tetrapodie sehr zur Geltung, es sind grösstenteils tetrapodische, nicht etwa rein dipodische Verse („St. Stephan", S. 170, V. 1 ff.):

Sankt Stéphan wàr ein Góttesmànn. (Typus I)
Durch Góttes Geíst beráten, #
Der dùrch den Glaúben Kráft gewànn (Typus IV)
Zu hòhen Wúndertàten. # (katalekt. Tetrapodie)
Dóch seines Glaúbens Wúnderkràft (Typus IV)
Und seìne Hímmelswíssenschàft (Tetrapodie)
Verdròss die Schúlgelèhrten, # (katal. Tetrapodie)
Die Érdenweísheit éhrten. # (katalekt. Tetrapodie)

Und die Geléhrten strítten schárf
Und wàren ìhm zuwíder # (katalekt. Tetrapodie)
Allein die Hímmelsweisheit wárf (Tetrapodie)
Die írdischè darnieder. # (Typus I) usw.

Dabei sind die einzelnen Tetrapodien in diesem Beispiel wieder unter sich verschieden, in der Stellung des Iktus, der bald auf der ersten, bald auf der zweiten, bald auf der dritten Hebung ruht. Die Tetrapodien kommen diesen Strophen sehr zu statten, denn im Anfang ist eine Neigung zu einförmig dipodischem Tonfall nicht zu verkennen. Umgekehrt können auch alle Hebungen gleichgewogen, gleich stark sein. Wir haben dann den monopodischen Vers. Z. B. („Lenore", S. 65, V. 37): *O Mútter, Mútter, hín ist hín!* Auch dieser Verstypus ist nicht ungewöhnlich.

Eine Mittelstellung zwischen dem monopodischen und dipodischen Vers nehmen die zahlreichen Verse ein, die keiner dieser bisher charakterisierten Arten angehören, die nicht monopodisch, nicht dipodisch und auch nicht tetrapodisch, also gemischte Verse sind; z. B. („Lenore", V. 69): *Lisch aús, mein Lìcht! Auf éwig aús!* — V. 161: *Was kláng dort für Gesáng und Kláng.* — V. 166: *Der Särg und Tótenbáhre trúg.* — V. 35: *Du traútes Kínd! | Was íst mit Dìr?* — V. 3: *Bist úntreu, Wílhelm | òder tót?* Die mannigfaltigen Variationen, die hier möglich sind, zu erörtern, würde zu weit führen.

G.A. Bürger-Archiv

Einfluss der Pausen.

Nur ein Fall ist noch hervorzuheben, der für unsere Untersuchung nicht unwichtig ist. Man trifft nämlich nicht selten Verse an, die den dipodisch gebauten Versen in der Zahl und Stellung der Ikten gleichen, und doch nicht als dipodische Verse gelten können. Z. B. in den „Weibern von Weinsberg" (S. 86, V. 65): *„Ha, brávo", rìef er, „brávo sò!"*. Ferner in der „Abendphantasie eines Liebenden" (S. 102, V. 10): *Wohlaúf, zu ìhrem Láger hìn!* In diesen Versen haben die erste und dritte Hebung den Iktus (wie bei Typus I). Ein anderer Fall: *Der Gòtt der Líebe rìef: „Es wérde!"* („Die Elemente", S. 122, V. 5). Hier fallen Ikten auf die zweite und vierte Hebung (wie bei Typus II). Im folgenden Beispiel endlich haben wir Ikten im ersten und letzten, vierten Fuss, wie beim Typus III: *Ahí! da hör ich dàs Gestöhne* („Abendphantasie", S. 103, V. 21). In diesen Versen machen eben die Pausen eine dipodische Gliederung unmöglich. Sogar bei folgendem Verse kann man nicht von ein einem dipodischen Bau reden: *Lenóre fùhr ums Mórgenròt | Empór aus schwéren Träúmen.* Der Abstand zwischen den Wörtern *Lenore* und *fuhr* ist ein wenig grösser als der zwischen den übrigen Wörtern des Verses. Diese kleine Differenz genügt aber, um in diesem Verse eine dipodische Bewegung nicht aufkommen zu lassen, es ist ja der erste Vers des Gedichtes, und unser rhythmisches Gefühl ist noch nicht durch dipodische Bewegung beeinflusst. Ein gutes Beispiel für den Einfluss der Pausen liefern auch folgende Verse („Lenore", S. 68, V. 117 ff.):

„Ach, Wílhelm, èrst hereín geschwìnd!
Den Hágedòrn durchsaùst der Wínd!
Hereín, in meínen Ármen,
Mein Traúter, zù erwármen!" —
„Lass saúsen dùrch den Hágedòrn,
Lass saúsen, Kind, lass saúsen!" . . . . .

Hier würde vielleicht schon der dipodische Tonfall (Typus I) mehr, als der rhythmischen Qualität, dem Wohlklang zuträglich ist, empfunden werden. Aber durch die Pausen werden diese Verse derart gegliedert, dass es nicht möglich ist, sie dipodisch herunterzuleiern. Noch deutlicher, in noch grösserem Umfang ist diese

G.A. Bürger-Archiv

Wirkung der Pausen in der 8. und 9. Strophe der „Entführung" (S. 154, V. 57 ff.) zu beobachten:

57. Gottslóhn, Gottslóhn! Du treúe Mágd;
58. Kann ìchs dir nìcht bezáhlen. #
59. Gottslóhn! Dass Dù mirs ángesàgt,
60. Zu húnderttaúsend Málen. #
61. Bis wóhlgemùt und túmmle Dìch!
62. Flugs tùmmle Dìch zurück und sprích:
63. Wär's aùch aus taúsend Kétten, #
64. So wòllt' ich sìe errétten! #

65. Bis wóhlgemùt und túmmle Dìch!
66. Flugs tùmmle Dìch von hínnen! #
67. Ha! Ríesen, gègen Híeb und Stích,
68. Wollt ìch sie ábgewìnnen. #
69. Sprich! Mítternàchts bei Stérnenscheìn,
70. Wollt' ìch vor ihrem Fénster seìn
71. Mir géh es, wìe es géhe! #
72. Wóhl oder éwig wéhe! #

V. 58 ist tetrapodisch ,und zwar fällt der Iktus gerade auf die Silbe, die sonst beim dipodischen Verstypus I den zweiten Iktus trägt; in V. 59 sind die erste und dritte Hebung Ikten, also genau wie beim Typus I, aber die Pause nach der ersten Hebung lässt hier keine dipodische Bewegung zustande kommen, der Vers besteht vielmehr aus einer Monopodie und einer Tripodie. Wir kommen also auch beim folgenden Verse nicht in Versuchung, dipodisch zu betonen, was sonst bei diesem Vers nicht ausgeschlossen wäre. Da ja auch der nächste, V. 61, tatsächlich dipodisch ist, so würde in diesen Versen der dipodische Tonfall gewiss zu stark hervortreten, wenn eben nicht die Pause dem entgegen wirkte. Nun ist ja mit V. 61 die dipodische Bewegung wirklich eingeleitet. Aber in V. 62 wird weder dieser Rhythmus fortgesetzt, noch kann er den eigenen rhythmischen Charakter dieses Verses irgendwie beeinflussen. Hier werden die Wörter *Flugs* und *zurück* am meisten auf das Gehör wirken, am meisten hervorgehoben werden; das erste ist Senkung und wird durch die Satzmelodie über die nebenstehende Hebung *tumm(le)* gehoben, diese ist kein Iktus; der Iktus rückt weiter auf *zurück*. Ferner ist nach *zurück* der Abstand etwas grösser; also wieder ein, wenn auch nur unauffälliges Engreifen der Pause. V. 64

G.A. Bürger-Archiv

ist tetrapodisch, den Iktus trägt wieder die dritte Hebung; setzte nicht der vorhergehende Vers der dipodischen Bewegung entschiedenen Widerstand entgegen, so würde dieser V. 64 wohl einen dipodischen Beigeschmack bekommen. In V. 65 und 66 können wir genau dieselbe Beobachtung machen, wie vorher bei V. 61 und 62, deren Wortlaut ja auch zum Teil hier wiederholt wird: Erst in V. 65 dipodische Bewegung, dann im nächsten Vers Hervorheben der ersten Senkung durch die Satzmelodie und Weiterrücken des Iktus auf die dritte Hebung *hinnen*. Der Charakter des Verses wird dadurch so verändert, dass hier von einem dipodischen Anklang nicht die Rede sein kann. Einen noch stärkeren Damm setzt der folgende Vers dem dipodischen Rhythmus entgegen. *Ha!*, die Senkung im Verseingang, wird mit Tonhöhe gesprochen, also wieder durch die Satzmelodie hervorgehoben. Dann kommt eine Pause, und nach *Riesen* schon wieder eine. Dieser Vers ist in Gang und Melodie so lebhaft und eigenartig, dass es überhaupt nicht möglich ist, ihn dipodisch vorzutragen, obschon er in seiner ersten Hälfte in der Folge von Iktus und Arsis dem Typus I ähnelt: ×x́ | ×x̀ | ×x́ | ×x́; wäre er dagegen monoton und matt in Melodie und Ausdruck, und nicht in dieser Weise gegliedert, so würden wir bei einer vorher schon vorhandenen dipodischen Betonung dazu verleitet werden, auch diesen Vers dipodisch zu akzentuieren. In V. 69 fallen wieder wie beim Typus I die Ikten auf die erste und dritte Hebung, aber auch dieser Vers ist nicht dipodisch, wenngleich die zweite Pause den Vers in zwei gleiche Teile teilt, was mit der dipodischen Gliederung ja übereinstimmen würde. Die erste Senkung des Verses wird hier wieder durch eine Pause abgetrennt und mit höherer Tonlage gesprochen, dadurch verliert die erste Vershälfte den Charakter einer Dipodie. Und das ist gut, des folgenden Verses wegen, der zwar tetrapodisch ist, aber sonst, weil er den Iktus auf der dritten Hebung hat (wie die zweite Hälfte des dipodischen Typus I), vielleicht ein wenig nach dem dipodischen Tonfall hinschielen würde. V. 71 bringt wieder Ikten auf der ersten und dritten Hebung, doch beugt hier wieder eine Pause vor, der Vers besteht aus einer Monopodie und einer Dipodie (oder katalektischen Tripodie). V. 72 wäre wohl an und für sich schon weniger beeinträchtigt durch ein Mit- oder Durchklingen dipodischen Tonfalles:

G.A. Bürger-Archiv

infolge der Akzentversetzung im Verseingang und der entschiedenen Ikten auf der zweiten und dritten Hebung.

So summieren sich hier die einzelnen Momente, in erster Linie Wirkungen der Pausen, daneben auch der Satzmelodie und verhindern zusammen ein nachteiliges Anschwellen der dipodischen Bewegung. Solche Verse, deren Charakter durch Pause und Satzmelodie wesentlich mitbestimmt wird, unter den eben zitierten und besprochenen z. B. V. 59. 66, 69, 71, können nicht als Dipodie bezeichnet werden, sie sind auch nicht monopodisch, sie sind, ebenso wie V. 62, 63, 67, 72 gemischte Verse.

Einfluss der Melodie und Umlegung des Rhythmus.

Die Zahl der Beispiele liesse sich leicht noch vermehren. Es seien nur noch einige angeführt, in denen neben den Pausen die Melodie, die Tonhöhe in der Senkung, und dann besonders noch Akzentversetzung zur Geltung kommt. Zunächst einige Fälle, wo neben dem Einfluss der Satzmelodie vor allem Veränderung des rhythmischen Schemas, Umlegung des Rhythmus wirkt. Z. B. in der „Entführung" (S. 155, V. 97, 113, 153): *„Ho, Trudchen, ho! da bin ich schon"* (×́|××|×́|××××́) — *„Ha, Kind, auf meine Rittertreu'* (×́|×|××××××́) *kannst du die Erde bauen"* — *Ach, leise hört die Mitternacht* (×́|×́××|××××́). Ferner: *„Gòtt hat an mír nicht wóhlgetàn"* („Lenore", S. 66, V. 116). — *„Glaúbt, bester Vàter, dièse Flúcht, Ich hätte nimmer sie versucht..."* („Die Entführung", S. 159). — *„Húm", sagte der Kaiser, „der Grùnd lässt sich hören"* („Der Kaiser und der Abt", S. 221, V. 105).

Hier haben wir es, abgesehen von den beiden letzten Fällen, mit Versanfängen zu tun, in denen ein einsilbiges Wort für sich allein einen Sprechtakt bildet: *Hó, Há, Ách, Gótt.* Damit ist schon gesagt, dass alle diese Wörter Hauptakzent tragen. Da sie ferner sämtlich am Anfang eines Satzes, mithin einer Vorstellungsreihe stehen, so sprechen wir sie mit Tonhöhe. Wir können derartige Sprechtakte, mit denen eine Vorstellungskette noch nicht zum Abschluss gekommen, also noch offen geblieben ist, und bei denen wir dementsprechend die Stimme nicht sinken lassen, sondern auf einer

G.A. Bürger-Archiv

bestimmten Höhe halten, nach Elster als offene Sprechtakte bezeichnen. Diese einsilbigen, haupttonigen offenen Sprechtakte in der Senkung des ersten Fusses entziehen nun der folgenden Hebung soviel an Gewicht, dass sie zu einem Bestandteil der Senkung des zweiten Fusses herabsinkt, welcher dann also zweisilbige Senkung erhält. Wir haben demnach hier Akzentversetzung im ersten Fuss; das gilt wenigstens von den Versen 97, 113 der „Entführung" und V. 116 der „Lenore". In V. 153 der „Entführung" muss nach *Ach!* Synkope der Senkung eintreten und die zweisilbige Senkung fällt dort in den dritten Fuss.

In den Fällen *Glaúbt, bester Vàter* und *„Húm", sagte der Kaiser* liegen keine einsilbigen Sprechtakte, aber auch offene, vor. Und in diesen Sprechtakten haben die bezeichneten Silben *Glaúbt* und *Húm* den Hauptton und zugleich den höchsten Ton, das heisst sie bilden auch den Gipfel in der Melodie des Sprechtaktes. Diese so hervorgehobenen Silben in der ersten Senkung bewirken wieder Umlegung des Rhythmus.

Endlich seien noch einige Verse angeführt, in denen lediglich durch die melodischen Verhältnisse des Sprechtakts Senkungssilben mehr hervortreten:

Er muss, die Ungeheu'r zu seh'n,
Laut ángehètzt || vom bösen Geist,
Stets séhn || das Knírschen und das Jáppen ....
So will ich meine Lust || doch büssen
(„Der wilde Jäger", S. 179, V. 207 ff. und V. 150).

In dem Sprechtakt *Laut ángehetzt* steigt die Melodie, die infolge der affektvollen Diktion bei *Laut* schon eine gewisse Höhe hat, noch um einiges zu dem Hauptton *án(gehetzt)*, sinkt um weniges wieder herab gegen das Ende des Sprechtaktes, hält sich aber auf einer gewissen Höhe, da ja der Sprechtakt offen bleibt. Also hier tritt keine Akzentversetzung ein, die Senkung bekonnt also hier nur etwas Farbe durch die lebhafte Satzmelodie. Der haupttonig endende Sprechtakt *stets séhn* bleibt ebenfalls offen, also auch hier Tonhöhe am Schluss. In dem Sprechtakt *doch büssen* liegt bei *doch* die Stimme schon hoch, da der ganze Satz mit stärkster Erregung hervorgestossen wird, von *doch* aber steigt sie noch an zu dem Hauptton *büssen*, welcher den höchsten Punkt der Melodie im Sprechtakt bezeichnet.

G.A. Bürger-Archiv

In den meisten der obigen Fälle würden die Verse ja schon der Pausen wegen nicht dipodisch sein können. Doch wird man gerade bei Bürgers Versen, die so leicht zur Monotonie, zu einer gewissen einförmigen Geläufigkeit, zu eintönig dipodischem Rhythmus neigen, Gewicht darauf legen dürfen, dass solche Verse vorkommen, die durch die Melodie und Umlegung des Rhythmus eine lebendigere Färbung und grössere Abwechselung erhalten.

Akzent der Adjektiva.

In diesem Zusammenhang mag auch auf den Akzent der Adjektiva und sonstiger dem Substantiv zu näherer Bestimmung beigefügter Wörter, z. B. der Zahlwörter, sowie auf den Akzent der Adverbia hingewiesen werden. Diese erhalten manchmal bei gesteigertem Ausdruck einen stärkeren Akzent, der sie an Gewicht ihren Substantiven (bezw. Verben) nahebringt. Z. B. („Des Pfarrers Tochter von Taubenheim", S. 201, V. 97):

Er stiess sie hinaús in fínsterer Nächt,
Bei eísigem Régen und Wínden. —

Ferner im „Wilden Jäger", S. 176, V. 109:

Verwégner Hűnd! Der dù mir wéhrst!

Wären die Adjektiva hier weniger stark betont, so würde in den betreffenden Versen ein dipodischer Typus II anzunehmen sein.

„Lied vom braven Mann", S. 150, V. 14: *Der Stúrz von taúsend Wässern schòll.* — („Lenore", V. 2): *Empór aus schwéren Träúmen.* Hier würde man sonst vielleicht einen dipodischen Vers vom Typus I zu hören glauben.

„Der wilde Jäger", S. 176, V. 117: *Und jéder Hűnd fiel wütend án.* Hier haben wir auch ein stark betontes Adverb.

Je mehr das Adjektiv oder Adverb sich an Intensität dem Substantivum oder Verbum nähert, umso mehr schwindet der Eindruck dipodischer Betonung. In manchen Fällen kann man tatsächlich dem Adjektiv gleich starken Ton geben, wie dem Substantiv, es liegt dann also ein gemischter Vers vor.

G.A. Bürger-Archiv

Also als dipodische Verse sind bloss solche zu betrachten, in denen deutlich zwei Ikten von gleichem Gewicht hervortreten, in der Form eines der vier Typen; in denen ferner merkliche Pausen überhaupt nicht oder nur zwischen der zweiten und dritten Hebung vorkommen; in denen ausserdem auch keine Senkung durch Tonhöhe dergestalt hervorgehoben wird, dass sie mit den Ikten konkurrieren kann. Ich sage ausdrücklich: Ikten von gleichem Gewicht, denn wenn der eine dem andern übergeordnet ist, kann je nach der Stärke des Unterschiedes der Eindruck dipodischer Betonung abgeschwächt oder ganz ausgelöscht werden; der Vers ist dann eben tetrapodisch. Und um noch einmal den Hauptgedanken dieser bisherigen Untersuchungen über die Dipodie möglichst klar und scharf zu formulieren: Die nachteilige Wirkung der Dipodie in so vielen Gedichten Bürgers beruht in der Mehrzahl der Fälle weniger darauf, dass wirklich dipodische Verse, d. h. Verse, die bei natürlicher Betonung dipodischen Tonfall, vom Typus I oder vom Typus II, haben, im Uebermass vorhanden wären — obgleich auch solche Stellen vorkommen — als vielmehr darauf, dass sich häufig Verse finden, die eine gewisse Neigung zum dipodischen Tonfall verraten, ohne selbst, nach dem natürlichen Akzent, dipodisch zu sein; Verse von einer reizlosen Monotonie, denen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit in der Bewegung, Gliederung und Akzentuierung fehlt.

Richtige Anwendung der Depodie.

Umgekehrt sind Verse, die rein dipodisch gebaut sind, durchaus nicht immer unvorteilhaft für die rhythmische Wirkung, im Gegenteil. An und für sich ist ja auch der regelmässig dipodische Bau eines oder mehrerer Verse noch gar kein Fehler, nur eine Häufung derartige Verse, und das zu starke Hervortreten des dipodischen Tonfalles wird in der Regel missfallen. Eine vollendete Verskunst wird eben die Dipodie bald mehr hervor-, bald mehr hinter monopodischem, tetrapodischem und gemischten Versbau zurücktreten lassen, entsprechend den Stimmungen und Gefühlen, die sich mit dem Vorstellungsinhalt der Verse verbinden; sie wird die regelmässig dipodische Betonung so weit zur Geltung kommen lassen,

G.A. Bürger-Archiv

dass sie die rhythmisch-musikalische Wirkung der Verse erhöht, ohne ihren metrischen Wert, durch Verletzung des Sinnesakzentes und durch Eintönigkeit, zu vermindern.

So ist z. B. im „Wilden Jäger" (V. 67 ff.) durch den Wechsel zwischen gemischten Versen und dipodischem Rhythmus der Kontrast zwischen dem rechten und dem linken Ritter geschildert:

Der réchte Rítter sprèngt herán
Und wárnt der Gràfen sánft und gút.
Doch báss hetzt ihn der línke Mànn
Zu schádenfròhem Frévelmùt.

Zunächst eine ruhigere rhythmische Bewegung, dem Wesen und Handeln des rechten Ritters entsprechend, dann im Gegensatz dazu die fallenden Dipodien mit ihrem scharf markierten Rhythmus. Anders wiederum kommt der Gegensatz zwischen monopodischen Versen einerseits und gemischten sowie dipodischen Versen andererseits zur Geltung in V. 86 ff. und V. 91 ff. desselben Gedichtes:

Vom náhen Lárm empórgescheùcht, (gemischt)
Feldein und -aús, bergáb und -án
Gespréngt, verfólgt, doch únerreicht, (beide Verse monopodisch)
Ereilt das Wíld des Ángers Plàn (dipodisch, Typus IV)
Und míscht sich, dà verschónt zu wèrden . . . . (gemischt)
V. 91 ff.: Doch hín und hér, durch Flúr und Wáld,
Und hér und hín durch Wáld und Flúr, (beide monopodisch)
Verfòlgen ùnd erwíttern bàld (dipodisch, Typus I)
Die ràschen Húnde seine Spúr. (dipodisch, Typus II)

Hier sind in V. 86, 87 und V. 91, 92 alle Hebungen einander gleich, das immer wiederholte, gleichförmige Auf und Ab malt hier die atemlose angstvolle Flucht des gehetzten Wildes und das rastlose Nachsetzen und Nachspüren der verfolgenden Hunde. Das Uebergehen zu dipodischem Tonfall und gemischten Versen bedeutet dann hier ein gewisses Nachlassen im Tempo der Erzählung. Recht charakteristisch wirkt auch der dipodische Typus IV in folgenden Versen des „Wilden Jägers" (V. 158 ff.):

(Erschrocken blickt der Graf umher.)
Er stòsst ins Hórn, | es tónet nìcht
Der Schwùng der Peítsche | saúset nìcht. usw.

Der Wechsel zwischen steigender und fallender Dipodie ××̀ | ××́||××́|××̀ bewirkt einen Umschlag im Rhythmus, eine Stockung,

G.A. Bürger-Archiv

die das starre Entsetzen bei der plötzlichen Veränderung der Szene noch lebendiger veranschaulicht.

Welch lebhaften, heiteren, reizvollen Tonfall bringen die Dipodien z. B. in die Anfangs- und die siebente Strophe des bekannten „Liebeszauber" hinein (S. 165):

Mádel, schaù mir íns Gesícht! (Gemischt)
Schélmenaùge, blínzle nìcht! (Typus I)
Mädel, mérke | wàs ich fráge! (Gemischt, 2 Monopodien und 1 steigende Dipodie)
Gìeb mir Réde, wènn ich fráge! (Typus II)
Hólla hőch, mir ìn's Gesícht! (Typus II)
Schélmenaùge, blínzle nìcht! (Typus I)
Bìst nicht hásslich, dàs ist wáhr; (Typus II)
Áuglein hàst du, blaú und klár; (1 fallende Dipodie und 2 Monopodien, also gemischt)
Wáng' und Múnd sind süsse Feigen; (monopodisch)
Ách! vom Bűsen làss mich schweígen (2 steigende Dipodien: Typus II)
Reízend, Líebchen, dàs ist wáhr (2 Monopodien und 1 Dipodie)
Reízend bìst du óffenbár..... (Typus III)
(S. 166): Schélmenaùge, Schélmenmùnd, (Typus I)
Sìeh mich án und thù mirs kúnd! (Typus II)
Hé, warùm bist dù die Meíne? (Gemischt)
Dú alleín und ànders keíne? (2 Monopodien und 1 Dipodie: gemischt)
Sìeh mich án und thù mirs kúnd (Typus II)
Schélmenaùge, Schélmenmùnd! (Typus I).

Es ist aber zu beachten, dass die Verse hier weder überhaupt durchweg dipodisch sind, noch ein Typus allein zur Anwendung kommt. Ferner trägt hier auch die Gliederung der Verse durch Versabschnitte viel zu der reizend natürlichen, ausdrucksvollen und dabei leichten Bewegung dieser Strophen bei.

Die Dipodie in anapästischen Versen.

Bisher haben wir uns bei diesen Untersuchungen über dipodischen Versbau blos mit Gedichten in jambischem oder trochäischem Versmass beschäftigt. Die Dipodie spielt aber auch eine Rolle in den vierhebigen anapästischen Versen, die ja Bürger auch in einer

G.A. Bürger-Archiv

ganzen Anzahl von Gedichten angewendet hat. Dem Beispiel Minors folgend nenne ich anapästisch auch solche Verse, in denen Jamben und steigende Spondeen mit den Anapästen vermischt sind. Bei Bürger neigen ja die Verse mehr zu einem überwiegend oder rein anapästischen Schema, d. h. also zu überwiegend zweisilbigen Senkungen. Solche Verse, in denen, mit Ausnahme des Versanfangs, zweisilbige Senkung fast regelmässig wiederkehrt, können leicht einen amphibrachischen Charakter annehmen. Es ist schon in einem anderen Zusammenhang (S. 19 ff.) ausführlicher dargelegt worden, dass derartige Verse im allgemeinen von übler Wirkung und unerwünscht sind. Diese Klippen zu vermeiden, bietet sich in der Dipodie ein geeignetes Mittel; diese fasst ja je zwei Füsse zu einer Einheit zusammen und bewirkt Abstufung der Akzente. Denn was uns an dem amphibrachischen Rhythmus so wenig zusagt, ist ja eben das gleichmässig Hüpfende, das Auf- und -ab zu und von derselben Höhe. Dipodische Gliederung finden wir denn auch gleich in den ersten Versen der Ballade „Der Kaiser und der Abt" (S. 218):

Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnürrig.
Es wär mal ein Kaiser, der Kaiser war kürrig.
Auch wär mal ein Äbt, ein gar stättlicher Herr.

In diesen Gedichten mit vierhebigen anapästischen Versen ist von einer störenden, anstössigen Wirkung der Dipodien, von einem dipodischen Leierton, nichts zu spüren. Das liegt zum Teil wohl daran, dass alle Verse akatalektisch sind. Da ist schon in der dipodischen Versbetonung eine grössere Abwechslung möglich. Denn in solchen Strophen können auch Typus II und III mehr zur Geltung kommen, die ja nur da auftreten können, wo nicht die vierte Hebung, ihr zweiter Iktus, durch Katalexe fortfällt. In der Tat begegnet man in diesen Gedichten auch häufiger dipodischen Versen vom Typus II (vgl. obiges Beispiel aus „Kaiser und Abt"). Und in den Gedichten, deren Strophe auch katalektische Verse enthält („Des Pfarrers Tochter von Taubenheim", „Lied von der Treue" usw.) stehen die akatalektischen zu den katalektischen Versen meist doch noch in dem Verhältnis von 3 : 2. Ausserdem ist in diesen Versen ja infolge der zweisilbigen Senkungen, worunter sich dann bisweilen noch einsilbige mischen, eine grössere Mannigfaltigkeit in Gliederung und Rhythmus möglich, als z. B. im jambischen Verse.

G.A. Bürger-Archiv

Statistik.

Erst nachdem wir so alle Momente in Erwägung gezogen haben, die bei der Beurteilung dipodischen Versbaues im einzelnen Fall in Betracht kommen können, sind wir imstande, uns ein richtiges Bild davon zu machen, welche Stellung die verschiedenen dipodischen Verstypen in einem grösseren Zusammenhang, in einem ganzen Gedicht einnehmen. Eine statistische Untersuchung ergibt für die einzelnen Balladen sehr verschiedene Zahlenverhältnisse.

„Die Weiber von Weinsberg": Hier tritt Typus I zu stark hervor: fast ¼ der Gesamtzahl (18). Ausserdem ist man noch bei 18 eigentlich gemischten, mono- oder tetrapodischen Versen versucht, dipodisch zu leiern. Die übrigen dipodischen Verstypen kommen hier wenig zur Geltung. (Typus II: 6; Typus III: 3; Typus IV: 8). Gemischt: ⅓ (26). Monopodisch: 5.

„Lenore": Typus I hier nicht in dem Masse, wie in „den Weibern von Weinsberg", $^1/_7$—$^1/_8$ (35); doch auch hier wieder mehrere Verse, die zu dipodischem Leiern neigen, ohne eigentlich dipodisch gebaut zu sein. Von den übrigen Typen noch am stärksten vertreten Typus IV: 20. Die übrigen, Typus II und III hier ohne Bedeutung (II: 6; III: 5). Gemischte Verse erheblich über $^1/_3$ (102); Monopodien nicht ganz $^1/_5$ (50); tetrapodisch über $^1/_7$ (38).

„Das Lied vom braven Mann": Typus I: $^1/_{10}$ (12); Typus II, III, IV: ungefähr $^1/_{15}$ (II: 8; III: 8; IV: 9); tetrapodisch: $^1/_{15}$ (8); monopodisch: $^1/_8$ (15); gemischt: $^1/_2$ (60).

„Der wilde Jäger": Typus I: $^1/_9$ (24); Typus II: reichlich $^1/_{10}$ (22); Typus III und IV: treten mehr zurück (7 und 12); monopodisch $^1/_{10}$ (21); tetrapodisch: $^1/_{18}$ (12); gemischt: über $^1/_2$ (118).

Vergleichen wir diese verschiedenen Resultate miteinander, so finden wir, dass in den „Weibern von Weinsberg" und in der „Lenore" der Typus I und die Tetrapodie erheblich stärker vertreten sind, als in dem „Lied vom braven Mann" und dem „Wilden Jäger"; während umgekehrt die Zahl der gemischten Verse in den letzten beiden grösser ist als in den ersteren. Und die Zahl der Verse vom Typus II nimmt in demselben Masse zu wie die der gemischten Verse; in den erstgenannten beiden Gedichten ganz unbedeutend,

G.A. Bürger-Archiv

beträgt sie im „Lied vom braven Mann" schon $^2/_3$ des Typus I und kommt ihm im „Wilden Jäger" fast gleich. Dieser Unterschied ist nicht zufällig, die beiden ersteren Balladen „Die Weiber von Weinsberg" und die „Lenore" sind in ihrer ganzen Anlage, im Tempo, in der Rhythmisierung, im Strophenbau günstiger für die dipodische Betonung, und zwar speziell für Typus I, als der „Wilde Jäger" und „Das Lied vom braven Mann".

Die Lenorenstrophe hat Breite und Fülle genug, um das Episch-dramatische zu fassen und sich entfalten zu lassen, und dabei doch einen rasch fortschreitenden leichten Rhythmus, und bewahrt den Charakter des Liedes, den lyrischen Zug, den die volksmässige Ballade immer hat. Im „Wilden Jäger" ist der Rhythmus wuchtiger, er ergiesst sich in breiterem Strom. Die vierhebigen Verse bleiben akatalektisch, stumpfer Reim herrscht vor (V. 5 u. 6 klingend). Die Strophe hat nicht den leichtbeschwingten Gang, die lyrische, sangbare Form der Lenorenstrophe. Und die Strophenformen in den „Weibern von Weinsberg" und im „Lied vom braven Mann" sind ja nur Modifikationen der Lenorenstrophe bezw. der Strophe des „Wilden Jägers". Dass der Typus II in dem „Lied vom braven Mann" und im „Wilden Jäger" häufiger vorkommt, ist hier wohl ebenso zu erklären, wie bei den anapästischen Versen (z. B. im „Kaiser und Abt"), nämlich daraus, dass hier keine Katalexis zur Anwendung kommt. Es fällt also dort auch niemals die vierte Hebung weg, die ja beim Typus II den zweiten Iktus trägt. So kommt es auch wohl, dass umgekehrt in den Gedichten, in denen vierhebige katalektische Verse allein oder abwechselnd mit akatalektischen verwendet sind, ein leiernd dipodischer Tonfall, ein störendes Vordrängen des dipodischen Tonfalles fast immer auf den Typus I zurückzuführen ist. —

Statistik über anapästische Verse:

„Der Kaiser und der Abt": Verse mit rein dipodischer Gliederung sind hier nicht eben häufig: Typus II: $^1/_{13}$ (12); Typus IV: $^1/_8$—$^1/_9$ (18); Typus I nur 5; Typus III: 2; monopodisch: gut $^1/_8$ (19); tetrapodisch: $^1/_{15}$ bis $^1/_{16}$ (10); gemischt weit über die Hälfte (von den 156 Versen 90). Nicht selten sind dann diese gemischten Verse halb dipodisch, halb monopodisch: V. 7. *Oft hàtt' er kaum Wásser || zu Schwárzbrot und Wúrst.* — V. 20. *Das Béten und Fásten || bekòmme nicht schlécht.* — V. 138. *Ich kànn ja nicht lésen, || noch réchnen und schreíben.*

„Des Pfarrers Tochter von Taubenhain". Auch hier sind rein dipodische Verse nicht sehr häufig: insgesamt etwa $^1/_6$ des Gedichtes. Typus II: $^1/_{19}$ (10); Typus IV: $^1/_{13}$—$^1/_{14}$ (14); Typus I nur 7 Verse; Typus III gar nur 1; monopodisch $^1/_6$ (30); tetrapodisch $^1/_7$—$^1/_8$ (25); gemischt: mehr als die Hälfte (103). Auch hier sind unter den gemischten wieder viele zur Hälfte dipodisch, zur Hälfte monopodisch: V. 3. *Da flüstert und stöhnt's || so ängstiglich* — V. 24. *Ihr làcht' in das Hérzchen || der Júnker zu Róss* — V. 28. *Er schìckt' ihr sein Bildnis, so láchend und hóld.*

Komische Wirkung beabsichtigt.

Bisher ist immer nur von Gedichten die Rede gewesen, in denen uns das Ueberwiegen der dipodischen Bewegung und die Beeinflussung nicht dipodischer Verse durch dipodischen Tonfall, eine unerfreuliche Erscheinung, eine unerwünschte Zugabe war; und das gilt wohl auch durchweg für alle Gedichte, die wirklich als Poesie gelten sollen. Nun gibt es aber auch Verse, in denen mit Absicht die dipodische Bewegung, in Form von Typus I oder II, eingeführt wird, und sich, bald im Widerspruch, bald im Einklang mit dem Sinnesakzent fortpflanzt, sodass ein leiernder Tonfall entsteht und eine burleske komische Wirkung erzielt wird. Man denke nur an die Struwelpeterverse. Auch bei Bürger kommt die Dipodie in dieser Anwendung vor. In dem Gedicht „Europa", S. 125(„Neue weltliche hochdeutsche Reime") schlägt er einen bänkelsängerischen Ton an, er parodiert die bekannte Entführungsgeschichte der antiken Mythologie, hier sollen die Verse eine leierige Monotonie haben. Hier ist in der ersten Periode der Vordersatz brachykatalektisch, der Nachsatz katalektisch, in der zweiten Periode der Vordersatz katalektisch, der Nachsatz brachykatalektisch, in der dritten sind Vordersatz und Nachsatz bloss katalektisch:

× x́ | × x̀ || × x́ [× x̀]
× x́ | × x̀ || × x́ | × [x̀]
× x́ | × x̀ || × x́ | × [x̀]
× x́ | × x̀ || × x́ [× x̀] usw.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Die zweite Arsis der zweiten Dipodie in jedem Verse ist also durch die rhythmische Pause ersetzt. Der dipodische Tonfall ist aber deutlich zu hören:

Vor álters wàr ein Gótt . . . . .
Er stárb — post Christum nátum —
Ich weiss nicht mèhr das Dátum.
Der wàr an Schèlmerei,
Das Weibsen zù betrügen,
Vòn dem Papà der Lügen
Das échte Konterfei.
Und kúrz, auf àlle Fálle
Ein lóckerèr Geselle;
Ich háb ein àltes Búch,
Das tùt von ihm berichten
Viel schnúrrigè Geschichten . . . . . .
Eur Bátzen sòll euch nicht,
GeehrteHérrn, gereúen,
Mein Liedel sòll euch freúen,
Nun schaùt mir ins Gesícht.
Merkt aúf mit Hérz und Sínnen,
Will éndlich màl begínnen.

In diesem Sinne wäre vielleicht auch noch der dipodische Tonfall in der „Stutzerballade" aufzufassen, doch kann man hier schon im Zweifel sein, ob er mit Absicht zur komischen Wirkung herangezogen ist. Berger stellt (in seiner Einleitung zu Bürgers Gedichten, S. 24) auch noch die Balladen „Frau Schnips", „Der Raubgraf" und „Die Weiber von Weinsberg" in eine Reihe mit der „Europa", d. h. hinsichtlich des burlesken Stils. Doch innerhalb des Komischen gibt es auch noch manche Abstufungen, die letztgenannten Gedichte bedürfen wohl kaum der Mitwirkung eines leiermässigen Metrums; sie stehen schon auf einer höheren Stufe des Komischen. Es besteht keine zwingende Notwendigkeit, anzunehmen, dass der Dichter auch hier ein leierndes Metrum zur Verstärkung des komischen Eindrucks habe benutzen wollen, dass er bewusst darauf hingearbeitet habe, die Verse in einen grotesk wirkenden Widerspruch zwischen Sinnesakzent und dipodischer Betonung zu bringen. Ebenso gut kann man auch annehmen, dass er hier wie sonst das bedenkliche Ueberhandnehmen der dipodischen Bewegung überhaupt nicht empfunden habe; dass hier eben wieder

G.A. Bürger-Archiv

ein Mangel der Versifikation vorliege, dass ihm die Verse eben einfach teilweise schlecht geraten seien.

Die Dipodie in der leichteren, tändelnden Lyrik.

Minor weist (S. 183) darauf hin, dass die dipodische Gliederung, er meint dort Typus I und II, besonders im Volksliede, überhaupt in der für den Gesang bestimmten Lyrik häufig vorkommen. Wir werden daher dipodischen Bau, in erster Linie Typus I und II, bei Bürger auch vor allem suchen in der anakreontischen, schäferlich-tändelnden Lyrik, in den heiteren, mehr spielenden Liebesgedichten, sowie jenen, die sich dem Volkslied nähern, überhaupt in allen den Gedichten, die eine leichtere Gedanken- und Gefühlsbefrachtung bei leicht sangbarer Form haben. So z. B. in dem Lied „An die Bienen" (S. 276):

Wòllt ihr wíssen, hòlde Bienen, (Typus II)
Die ihr sússe Beúte liebt, (Typus IV)
Wò es méhr, als hier im Grúnen (Typus II)
Hónigreiche Blúmen giebt? (Typus I)
Stàtt die taúsend aúszunippen, (Typus IV)
Die euch Flórens Mílde beút, (tetrapodisch)
Saùgt aus Amarýllis Lippen (gemischt)
Àller taúsend Sússigkeit! (Typus IV od. gemischt).

Ein anderes Gedicht dieser Art ist schon vorher zitiert worden, „Liebeszauber", wo auch wie hier, dipodischer Tonfall in wechselnden Typen zu beobachten war. Der an und für sich schwerere und getragenere Rhythmus der Trochäen wird hier, dem Inhalt und Charakter der Lieder entsprechend, in leichte anmutige Bewegung aufgelöst durch die Dipodien. In den meisten Liedern dieses Genres ist aber die Dipodie nicht ganz innerhalb der gebotenen Grenzen geblieben. Diese Lieder haben zum grössten Teil das Metrum, das die Vorbedingungen für den dipodischen Bau enthält, es sind meist vierhebige Verse; und zwar in der Mehrzahl jambische mit Katalexis in der graden, bis zuweilen auch in den ungraden, d. h. den ersten und dritten Zeilen, also zugleich im Versmass, das einen sehr leichten Gang hat und auch insofern der dipodischen Bewegung entgegenkommt:

G.A. Bürger-Archiv

× x́ | × x́ | × x́ | × x́
× x́ | × x́ | × x́ | × #
× x́ | × x́ | × x́ | × x
× x́ | × x́ | × x́ | × #

oder:

× x́ | × x́ | × x́ | × #
× x́ | × x́ | × x́ | # # usw.

oder:

× x́ | × x́ | × x́ | × × |
× x́ | × x́ | × x́ | # # (brachykatalektisch).

Recht anmutig, von einer naiven Frische sind manchmal diese Lieder und Liedchen im sprachlichen Ausdruck und im Inhalt, aber immer wieder verfallen sie im Rhythmus irgendwo in den leiernden Ton. Ganze Strophen und Strophenreihen sind manchmal dadurch verdorben. In dem „Minnelied": *Ich will das Herz mein lebe lang | Der trauten Minne weihen* (S. 37) ist z. B. gleich in den ersten Strophen, ohne dass dipodische Verse faktisch in grosser Zahl vorhanden wären, ein gewisses reizloses Einerlei, eine gewisse Leichtigkeit im Fluss der Verse, die nicht mehr graziös und elegant, sondern fade, wässerig und trivial anmutet, und dazu reizt, die Verse parodierend dipodisch herunter zu orgeln („Minnelied", Nr. 21, S. 37):

Denn wahrlich, keines Lobes Ton,
Auf keiner Flur, gewähret
Dem Sänger einen süssern Lohn,
Als wenn er Schönheit ehret.

Wohlan, o Laute, werde dann
Der Schönen, die gesellig
Und freundlich ist und minnen kann,
Durch Lied und Lob gefällig!

Dein Schmeicheln mildert die Natur
Schon lassen Schäferinnen
Sich hier und da auf deutscher Flur
Durch Lied und Lob gewinnen.

Du sollst noch manche Sommernacht
Vor stillen Schäferhütten,
Das Mädchen, das im Bette wacht,
Von mir zu träumen bitten.

G.A. Bürger-Archiv

Mir danket dann ihr Morgengruss,
Ihr liebevolles Nicken,
Ihr wonniglicher, warmer Kuss,
Ihr sanftes Händedrücken.

Zu Spiel und Tanze werden mich
Die Schönen immer winken . . . . . .

usw. Vgl. ferner V. 29—44, 53—56. Aehnlich in dem Gedicht „Das harte Mädchen" (Nr. 10, S. 20):

V. 13. Mein Auge schaute falkenhell
Durch meilenlange Räume,
Udn wie das Eichhorn sprang ich schnell
Auf Felsen und auf Bäume.

Sobald ich auf mein Lager sank,
Entschlief ich ungestöret,
Des Wächters Horn und Nachtgesang
Hat nie mein Ohr gehöret . . . .

V. 25. Nun hauch ich meine Seele schier
Erseufzend in die Winde,
Und girre kläglich hin nach ihr
Gleich einem kranken Kinde . . . .

V. 33. Ich härme ganze Nächte lang
Auf schlummerlosem Lager
Die welkenden Gebeine krank,
Die Wangen bleich und hager usw.

Bei anderen Gedichten dieser Art finden sich, wenn nicht grössere Partien, so doch immer einzelne, bedenkliche schwache Stellen, wo die dipodische Betonung, in der Regel Typus I, anklingt. In gleichem oder ähnlichem Versmass sind auch eine Anzahl von satirischen, polemischen und Gelegenheitsgedichten verfasst. Zu derartigem Inhalt harmoniert ja auch ein leichtfliessender flotter Rhythmus, also wird hier auch die dipodische Gliederung häufig zu finden sein. Hier können wir dieselben Beobachtungen in Bezug auf Vorkommen und nachteilige Wirkung dipodischer Verstypen und Betonung machen [1]).

1) z. B. Nr. 250, Nr. 69, Nr. 116, Nr. 122, Nr. 188, Nr. 210, Nr. 142, Nr. 233, Nr. 260.

G.A. Bürger-Archiv

Demgegenüber ist die Zahl der rhythmisch gut gelungenen Gedichte dieser Gattungen, der lyrischen, wie der satirisch-polemischen, deren gemeinsames Merkmal der leichtere Gehalt ist, nicht gross [1]). Einige Proben sind ja bereits aus solchen gegeben.

Dipodien in Gedichten leidenschaftlicheren Charakters.

Ein vorteilhafteres Bild erhalten wir von der Lyrik Bürgers, wenn wir uns den Gedichten zuwenden, in denen ein leidenschaftlicherer Ton angeschlagen ist, in denen das individuelle Gefühl des Dichters mit voller Kraft durchbricht. Hier hat Bürger sein Bestes an Liebeslyrik gegeben. Es sind die Lieder, in denen er seine Molly-Liebe mit all ihrer Wonne und Qual ausgesungen hat. Die ganze Skala der Gefühle wird hier durchlaufen bis zum Ausdruck der glühendsten Leidenschaft. Diese Glut und Kraft des Unmittelbaren, Erlebten, des Ursprünglichen, teilt sich auch dem Rhythmus mit und kommt auch ihm zu Gute. Und je origineller, individueller und ausdrucksvoller ein Versrhythmus ist, um so weniger wird er sich für eine längere Reihe von Versen einem so strengen, einengenden Schema fügen, wie es das der regelmässig dipodischen Gliederung von Typus I und II bei wiederholter Anwendung ist.

Das zeigt sich z. B. in den folgenden Versen der „Abendphantasie eines Liebenden" (S. 102, V. 1 ff.):

1. In weiche Rŭh' hinábgesùnken, (tetrapodisch)
   Unaúfgestört von Hárm und Nót, (gemischt)
   Vom sŭssen Lábebècher trúnken, (gemischt)
   Den ìhr der Gótt des Schlŭmmers bòt; (tetrapodisch)
5. Wohl eingelùllt vom Ábendlìede (Typus I)
   Der wáchen Freúndin Nächtigàll, (tetrapodisch)
   Schläft meines Hérzens Adonide (Typus II)
   Nun ihr behäglich Schläfchen àll. (tetrapodisch)
   Wohlaúf! mein liebendèr Gedánke, (gemischt)
   Wohlaúf, zu ìhrem Láger hìn! (gemischt)
   Und wébe gleìch der Éppichränke (tetrapodisch)
   Dich ùm die traúte Schläferin! (gemischt oder tetrapodisch)
   Geneùss der übersŭssen Fŭlle
   Von áller Érdenséligkeìt. usw.

1) z. B. Nr. 16, Nr. 19, Nr. 184.

G.A. Bürger-Archiv

Und weiter in der fünften Strophe:

V. 33. Nun kèhre wieder! Nùn entwánke (Typus II)
   Dem Wónnebètt! Du hàst genúg! (Typus III)
   Sonst wìrst Du trŭnken, meìn Gedánke! (tetrapodisch II)
   Sonst làhmt der Taŭmel Deìnen Flúg!
   Du lòderst aúf in Dúrstesflàmmen usw. (Typus IV).

In den Versen der letzten, fünften, Strophe herrscht dipodische Bewegung, aber es wechseln verschiedene Typen mit einander und mit Tetrapodien, die ihrerseits dann wieder aus Dipodien zusammen gewachsen sind. Dazu tritt die Gliederung durch Pausen, das Ringen von Satz und Vers (V. 33 f.). Welch ein ausdrucksvoller, charakteristischer Rhythmus!

In diesem und den andern ihm verwandten Gedichten schien die bei Bürger sonst so beliebte Strophe, vierhebiger stumpfer Vers mit Katalexis in den Nachsätzen [1]), dem in höheren Wogen gehenden Gefühl nicht mehr zu genügen, dieses verlangte auch einen volleren, breiteren Rhythmus [2]). Wir finden daher in diesen Gedichten meist den vierhebig-klingenden, d. h. also hyperkatalektischen, Vordersatz mit vierhebig stumpfem Nachsatz [3]), oder auch Vorder- und Nachsatz beide vierhebig mit stumpfem Ausgang, dies letztere aber nicht so oft. Der Boden für reichliche Entfaltung regelmässig dipodischer Versgebilde wäre also auch hier gegeben; doch nimmt hier nur selten ein regelmässig gbauter dipodischer Verstypus, d. h.

1) $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times}$
   $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times [\acute{\times}]$

2) Die auffallende Neigung so vieler Gedichte Bürgers zu monoton-dipodischem Rhythmus scheint auch mit dem Metrum zusammenzuhängen. Denn auch bei Gedichten ernsteren Inhalts, in denen ein stärkerer Affekt sich ausspricht, kommt sie wieder, wenn die Strophe aus katalektischen Perioden besteht $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times}$
   $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times [\acute{\times}]$, vgl. Nr. 185, V. 65 ff., 81 ff.; Nr. 237, V. 19 ff. Ebenso ja auch in den Balladen „Lenore", „Entführung", „Graf Walter" usw. Es ist anzunehmen, dass der leichtere Rhythmus dieses Metrums eher zu dipodischem Tonfall verleitet.

3) $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times$
   $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid$
oder umgekehrt:
   $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid$
   $\times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times\acute{\times} \mid \times$

G.A. Bürger-Archiv

Typus I oder II, eine längere Reihe von Versen ein. Bei den vereinzelten Fällen, wo dies vorkommt, ist ausserdem zu berücksichtigen, dass die dipodische Betonung, wenn sie auch im allgemeinen in Gedichten mit stärkerem, differenziertem, reicher bewegten Gefühlsgehalt nicht vorherrschen kann, so doch zu einzelnen Stellen wohl passen, sich dem Sinn eng anschmiegen kann.

Wir sind in diesem Kapitel von Stufe zu Stufe aufwärtsgegangen. Von Liebesspiel und -lust und Tändelei der Anakreontik zu den volleren Tönen eines stärkeren Affektes in den Mollyliedern und anderen Gedichten, die ihnen in Energie des Gefühls und Ernst des Inhalts verwandt waren.

Dipodien in Gedichten pathetisch-idealistischen Stils.

Es bleibt uns noch die letzte, höchste Stufe: Die Gedichte von mehr feierlich pathetischem Charakter, Gedichte, in denen Bürger zum höheren und höchsten idealistischen Stil hinstrebt. Auch hier finden sich rhythmisch matte, wässerige Verse, die in dipodische Bewegung hineingezogen werden könnten. So in dem Lied „An die Hoffnung" (S. 39, Nr. 22, V. 11 ff.):

Mein freies Hérz erweitert
Zu Lób gesángen sich:
Sie lódern mit dem Feúer,
Des frómmen Dánks empór.
O neíg auf meine Leíer
Dein állgefállig Ohr!
Als mit dem góldnen Alter
Der Únschuld Glück entwích,
Da sándten die Erhálter
Gequálter Ménschen Dích ....

In den vierhebigen trochäischen Versen der „Nachtfeier der Venus" und des „Hohenliedes von der Einzigen" kommen von den verschiedenen dipodischen Verstypen am häufigsten Typus II und IV vor; in der „Nachtfeier der Venus" zählt Typus IV noch einige Verse mehr, als Typus II (Typus IV etwas über $^1/_6$ der Gesamtzahl; Typus II $^1/_6$ bis $^1/_7$); in dem „Hohenliede" ist umgekehrt die

G.A. Bürger-Archiv

Zahl beim Typus II etwas grösser (Typus II $^{46}/_{420}$; Typus IV $^{42}/_{420}$). Typus I und III treten in beiden Gedichten sehr zurück[1]).

Bei dem gemesseneren, gewichtigeren und langsameren Vortrag, den im allgemeinen derartige Gedichte erfordern, treten die verschiedenen kleinen Abstände zwischen den einzelnen Wörtern und Wortgruppen mehr hervor, die Pausen kommen noch mehr zur Geltung; ebenso die Nebenakzente, die verschiedenen Abstufungen der Intensität; der Akzent des Adjektivs und Adverbs wird bei gesteigerter Diktion gehoben, der emphatische Akzent[2]) kommt zur Geltung, demzufolge besonders in Wortkompositionen der Akzent eine Steigerung erfährt. So ist z. B. in folgenden Versen die natürliche Gliederung, die Abgrenzung der Sprechtakte, oder wie wir es nun nennen wollen, derart, dass es zum mindesten zweifelhaft erscheint, ob dort noch dipodische Gliederung anzunehmen ist, ob man die Verse noch dipodisch nennen kann; ohne dass eigentliche Pausen einträten („Das Hohelied von der Einzigen", S. 267):

V. 95. (Zwar ich hätt in Jünglingstagen)
. . . . . .
V. 124. Húndert || mit Ge|sáng geschlägen . . ."
(„Hymen hätte zur Belohnung)
V. 137. Sie || im Freúden|chòr || umschwébt." —
(Schlangen ihrer Liebe Ranken)
V. 144. Ùm || den hínge|wèlkten || Kránken
Únablóslich sich herúm.

Die einfachen Linien deuten die Abteilung an, welche die Verse erhalten müssten, wenn man sie als dipodische behandeln wollte, und die doppelten Linien die natürliche Gliederung. In V. 145 ist die Einwirkung des emphatischen Akzentes zu beobachten *(Unablóslich)*; der Vers würde sonst dipodisch sein.

Ganz fraglos erscheint es mir bei folgenden Versen, dass von dipodischem Bau nicht mehr die Rede sein kann (S. 270, V. 196):

1) „Nachtfeier der Venus" Typus I 12, Typus II 30; Typus III 10; Typus IV 22; monopod. 8; tetrapod. 34; gemischt 84 (Refrain nicht gerechnet). Gesamtzahl 200. „Hohelied von der Einzigen" Typus I 18; Typus II 46; Typus III 16; Typus IV 42; monopod. 23; tetrapod. 48; gemischt 227. Gesamtzahl 420.

2) z. B. im „Hohenlied von der Einzigen": V. 3 Neúbeseélten, V. 41 Hímmelfróhen, V. 193 hímmelblaúe usw.

G.A. Bürger-Archiv

Sìeh || die Pfírsich|zìer || der Wánge — V. 191: *Nìmm mein Aúge | hìn || und schaúe.* Und in nachfolgenden Beispielen endlich wirken alle auf S. 35—42 angeführten Umstände mit:

V. 192: Schau in ihres Auges Licht!
Ah, das kláre, hímmelblaúe, (Pause, emphatischer Akzent)
Dàs so heílig sein: „Vertraúe (Pause)
Meinem Hímmelssínne!" spricht! (Pause)

V. 361: Schánde nùn nicht mèhr die Blúme (Satz-Gliederung)
Meiner Freúden, niédre Schmách! (Adjektiv)
Schleíche bis zum Heíligtúme (Satz-Gliederung)
Frómmer Únschuld, nìcht dem Rúhme (Adjektiv)
Meiner Aúserwählten nách! (Satz-Gliederung)
Stírb nunmèhr, verwórfne Schlánge . . . . . (Adjektiv)

Ganz vereinzelt taucht in der „Nachtfeier der Venus" Bürgers alter Fehler, die eintönig dipodische Rhythmisierung, wieder auf („Lobgesang" [III], S. 12, V. 29):

Den Phäonien entfaltet
Sie das purpurne Gewand,
Manche Sommerrose spaltet
Schon im Maimond ihre Hand.
Mit dem Ichor ihrer Wunde
Ward ihr Silberblatt getränkt,
Und der Hauch aus ihrem Munde
Hat ihr Balsamduft geschenkt.

Hier bewegt sich der Rhythmus zu eintönig in den Bahnen des Typus II. Bei einer lebhafteren Satzmelodie und mannigfaltigerer Gliederung, weniger symmetrischer Anordnung dieser Versreihe, würde der dipodische Rhythmus nicht so aufdringlich wirken. Aber diese Verse sind gar zu monoton und gleichförmig: vier Aussagesätze, von denen jeder grade zwei Verse ausfüllt, und keine wirksame Pause innerhalb der rhythmischen Reihen. Ausserdem hat man denselben Rhythmus, Typus II, auch schon in den vorhergehenden Versen gehört.

Die Dipodie in fünfhebigen Versen.

Alle diese Beobachtungen, die bisher über dipodische Gliederung in Bürgers Gedichten gemacht worden sind, bezogen sich auf vierhebige Verse. Wie steht es nun mit den fünfhebigen

G.A. Bürger-Archiv

Versen, den sogenannten fünffüssigen Jamben und den trochäischen Fünffüsslern? So weit es sich um den freieren zwanglosen fünffüssigen Jambus handelt, bei dem die Versintegrität nicht gewahrt wird, kann von einer regelmässigen dipodischen Struktur natürlich nicht die Rede sein, ebensowenig wie bei den deutschen Nachbildungen der „vers libres", den „freien Versen", in denen die einzelnen Verse bald vier, bald fünf, bald sechs Takte haben. In den strengeren fünffüssigen Jamben aber, wie wir sie z. B. in den Sonetten und Stanzen haben, bildet der Vers tatsächlich ein geschlossenes Ganzes, hier gewinnt auch die Dipodie eine gewisse Bedeutung. Der Vers kann aus einer Dipodie und einer Tripodie bestehen; und da der Rhythmus gern vor den wichtigeren Ruhepunkten, also vor Zäsur und Versschluss, sich mit einem Iktus markiert, da ferner die Zäsur nach der vierten Silbe, also dem zweiten Versfuss (= 1 Dipodie), sehr beliebt ist, so hätten wir auch hier wieder ein Schema, das bei häufigerer Wiederholung monoton wirken und rhythmischen Zwang begünstigen könnte. Bei Bürger freilich ist diese regelmässige Gliederung und Iktenfolge nirgends durchgeführt [1]) (Sonett, Nr. 175, S. 260):

Welch Ideál | aus Éngelsphantasíe
Hat der Natúr | als Műster vórgeschwebet,
Als sie die Hűll' | um einen Geíst gewebet,
Den sie heráb | vom drítten Hímmel lieh?
O Gőtterwerk, | mit welcher Harmoníe
Hier Geíst in Leíb | und Leíb in Geíst verschwebet!
An állem, | was hienieden Schőnes lébet,
Vernahm mein Sinn | so reínen Eínklang nie.

Im ersten Quartett stimmen zwar die Dipodien, aber nicht die Tripodien zu dem vorher aufgestellten Schema [2]), im zweiten Quartett weicht auch in den Dipodien die Akzentuierung vom Schema ab. Ausserdem sind auch die Pausen nicht immer an der erforderten Stelle (V. 7) oder überhaupt nicht deutlich im konkreten Verse eingehalten (V. 3 und 4).

---

1) In dem angeführten Beispiel sind nur die Ikten angegeben.

2) ××́ | ×× ́ || ××́ | ××́ | ××́ | ×

G.A. Bürger-Archiv

Auch die trochäischen fünffüssigen Verse binden sich nicht an ein derartiges Schema [1]; auch dort nicht, wo sie inhaltlich einen feierlich-idealistischen Charakter annehmen, wo also auch das Bestreben, festere, strengere Formen zu bilden, natürlich ist („Totenopfer", S. 226):

Mátter Schwérmut | Klágen oder Thránen
Ziemen nicht | zum Tótenópfer dénen,
Deren Lób | durch Raúm und Zeit erschallt,
Die sind Spénde | nur dem Érdensóhne,
Dessen Náme | mit dem létzten Töne
Seiner Stérbeglócke | schon verhállt.

Auch hier ist eine regelmässige Wiederholung der Ikten an den nämlichen Stellen nicht durchgeführt und ebensowenig die entsprechende Gliederung. Die steigende Dipodie haben wir nur V. 3, 4 und 5; die Tripodie von der Form ×́× | ×́× | ×́× überhaupt nur in V. 5 (?).

Die Dipodie in den späteren Schaffensperioden, Gedichten der 2. und 3. Ausgabe.

Die Beobachtungen, die wir hinsichtlich der Dipodien an Bürgers Versbau gemacht haben, auf der einen Seite bedenkliche Mängel in der Rhythmisierung, auf der andern doch auch wieder unverkennbare Proben und Spuren eines echten Talentes, legen uns die Frage nahe, ob nicht die Fehler, die Schwächen in der metrischen Kunst des Dichters nur seiner ersten Entwicklungsperiode, seinen Lehrjahren zuzuschreiben sind, ob nicht später sein rhythmisches Gefühl, sein Gehör für metrische Dinge sich so weit verfeinert und vervollkommnet habe, dass er diese Mängel seiner Versbildung erkannt und gemieden habe. Bürger hat ja viel Zeit und Mühe darauf gewendet, seine Gedichte zur höchsten Korrektheit und Formvollendung zu bringen, hat viel gefeilt und geändert. Indessen, die Gedichte, die in der zweiten und dritten Ausgabe seiner Gedichte, 1789 und 1796, neu hinzugekommen sind, lassen in Bezug auf Anwendung dipodischer Gliederung keinen Fortschritt erkennen, der

1) ×̀× | ×́× ‖ ×̀× | ×̀× | ×́× | oder
×̀× | ×́ ‖ × | ×̀× | ×̀× | ×́×

G.A. Bürger-Archiv

Dichter verfällt auch dort wieder in seinen alten Fehler. Einige Proben genügen zum Beweise dafür („Hummellied", S. 297):

Die Buben sind den Hummeln gleich:
Ihr Mägdlein mögt euch hüten!
Sie schwärmen durch des Lenzes Reich
Um Blumen und um Blüten.
Sie irren her, sie schwärmen hin,
Mit Sehnen und mit Stöhnen,
Und können ihren Leckersinn
Des Honigs nicht entwöhnen.

Die Unschuld ist dem Honig gleich,
Die Hummeln nahn sich leise.
Ihr Honigblümlein, hütet euch
Vor ihrer losen Weise! . . . .

Dies Hummellied stammt aus dem Jahre 1789 (zuerst gedruckt im Göttinger Musenalmanach 1790). Ferner („Lückenbüsser", S. 287):

Ein Harfner hatt' ein Harfenspiel
Für seine Hand ersonnen.
Drauf hatt' er süssen Lobes viel
Im Land umher gewonnen. usw.

Gleichfalls aus dem Jahre 1789.

Ein drittes Beispiel („Feldjägerlied", Nr. 238, S. 352, V. 40 ff.):

Dann feiern wir ein Heldenfest
Bei Bischof, Punsch und Wein.
Zu Freudentänzen laden wir
Ums aufgepflanzte Siegspanier
Die schönsten Schönen ein. usw.

Auch die zahlreichen Veränderungen, die der Dichter an älteren Gedichten vorgenommen hat, zeigen, dass er die üble Wirkung des dipodischen Tonfalles, die Ausdrucks- und Kraftlosigkeit mancher Verse, die einem dipodischen Leiern Vorschub leistet, nicht empfunden hat. Die meisten Stellen, denen man die bessernde Hand des Dichters sehr gewünscht hätte, zeigen in allen Ausgaben die gleiche Schwäche. Nicht selten ist sogar durch die neuen Lesarten die Neigung zu dipodischem Tonfall verstärkt worden; z. B. in dem „Schwanenlied" (Nr. 55, V. 13 ff.):

O dass du auch so Süsses,
So tausend Süsses hast!
Und hätt' ich des Geniesses,
Wann hätt' ich g'nug geprasst?

G.A. Bürger-Archiv

So lautet die Stelle in der älteren Fassung (vom Jahre 1777). In der Ausgabe *C* (1796) heisst es dagegen:

Wohl fleh' ich, ihn zu stillen,
Vergebens dich und sie,
Und tränk' ich auch nach Willen
Ich stillt' ihn doch wohl nie.

Diese Veränderung ist auch deswegen nachteilig, weil schon in der ältesten Fassung das Gedicht in den darauffolgenden Versen zur dipodischen Fassung übergeht:

Drum lass mich vor den Wehen
Der ungestillten Lust
Zerschmelzen und vergehen,
Vergehn an deiner Brust. —

Wir haben uns lange bei der Erörterung dieser Frage, welche Stellung die Dipodie in Bürgers Gedichten einnimmt, aufgehalten. Es handelt sich hier aber auch um einen besonders auffallenden, charakteristischen Zug, um eine sehr bemerkenswerte Eigentümlichkeit in Bürgers Rhythmik. Wir brauchen bloss einmal festzustellen, wie viele Gedichte unter all denen, deren Metrum sich zu dipodischer Gliederung eignet, wie viel davon nicht an irgend einer Stelle in einen leiernden dipodischen Rhythmus verfallen, wie viel ganz frei davon sind. Man wird finden, dass es nicht einmal die Hälfte ist.

Und auf der anderen Seite fanden wir im Lauf dieser Untersuchungen doch auch wieder manche Partien und ganze Gedichte, die den höchsten Anforderungen in der Rhythmisierung entsprachen; Stellen, wo der nämliche dipodische Tonfall, der so viel Unheil angerichtet hat, zum wirkungsvollen Ausdrucksmittel wurde.

G.A. Bürger-Archiv

Kapitel 4.

Der Vers.

Antagonismus zwischen Satz und Vers.

Die Vermittelung zwischen den Anforderungen des Satzes, dessen natürliche Gliederung nicht zerstört werden darf, und den Anforderungen des Verses, der eine rhythmische Einheit bilden soll, ist in Bürgers Versen im grossen und ganzen mit gesundem metrischen Gefühl durchgeführt. Es ist ja nicht notwendig, dass jeder Versschluss, d. h. jede Pause am Ende einer rhythmischen Reihe[1]), auch mit einer starken Interpunktion, also mit einer langen Pause, die am Ende einer Periode in der Prosa, oder mit einer halblangen Pause, die innerhalb der Periode am Schluss eines Haupt- oder Nebensatzes oder sonst schärfer gesonderten Satzteils eintritt[2]), zusammenfalle. Das beständige Zusammentreffen der halblangen Rhythmuspause am Versende mit einer langen oder halblangen Pause der Sprache würde auf die Dauer sogar eintönig wirken. Aber im Versausgang sollte in der Regel wenigstens die kürzeste Pause der Prosa, das Ende eines Sprechtaktes, stehen, wenigstens überall da, wo es sich wirklich um einen deutlich zu markierenden Abschluss einer rhythmischen Reihe handelt, also auch bei der überwiegenden Mehrzahl von Bürgers Gedichten, die ja meist strophisch gegliedert sind. Fällt aber das Versende in einen Sprechtakt, so

1) Je nach der Länge lassen sich beim Rhythmus folgende Pausen unterscheiden: die längste am Ende einer Strophe, die nächstgrosse am Schluss einer rhythmischen Periode, und die dritte als Abschluss einer rhythmischen Reihe. Innerhalb des Verses könnte man etwa noch eine letzte, kleinste Pause je am Ende eines Verstaktes gelten lassen.

2) Zu diesen beiden Arten von Pausen in der Prosasprache tritt als dritte und kürzeste die Pause am Ende des Sprechtaktes.

G.A. Bürger-Archiv

sollte es doch wenigstens durch ein Wort von einigem Gewicht gebildet werden, und auch dieser Fall sollte bloss in Gedichten mit gesteigerter Diktion und starker Rhythmisierung vorkommen. Es ist ja bei Beurteilung solcher Stellen immer der Grad der Stilisierung zu berücksichtigen, ob realistischer oder pathetischer, idealistischer Stil, ob schwache oder starke Rhythmisierung vorliegt. Wir lassen einige Beispiele folgen:

Fleuch! mein Köcher
Rasselt goldner Pfeile voll. (Nr. 51, S. 83, V. 14.)
Bist du nun verloren? Rettet
Keine Macht dich mehr für mich?
(Nr. 64, S. 119, V. 193.) — (Vergl. ferner Nr. 64, V. 111.)
Langsam aus des silbergrauen
Ozeans geheimem Schoss,
Angestaunet von den blauen
Wasserungeheuern . . . (Nr. 4 I., S. 8, V. 79 ff.)
Hier wie aus der Traube quillet
Geist und Leben . . . (Nr. 51, V. 16.)

(Vgl. ferner Nr. 64, V. 111.)

In den ersten drei Fällen treffen Versende und Sprechtaktende zusammen (Nr. 51, V. 14; Nr. 64, V. 193; Nr. 4 [I], V. 79). Bei den letzten drei Beispielen schneidet der Versschluss in den Sprechtakt ein (Nr. 4, V. 80; Nr. 51, V. 16 und Nr. 64, V. 111). Bei den letztgenannten Versen ist zu berücksichtigen, dass sie nicht im Anfang der Gedichte stehen, sondern dass schon eine beträchtliche Anzahl Verse vorausgegangen sind, dass derselbe rhythmische Ruhepunkt schon oft wiedergekehrt ist, und auch an widerstrebenden Stellen empfunden wird; und es ist ja nur ein geringes Verweilen bei dem Wort im Versschluss erforderlich, um die halblange rhythmische Pause anzudeuten. Ausserdem kommt diesen Versen die gehobene Sprache und starke Rhythmisierung zu statten. In einigen Fällen ist aber Bürger entschieden zu weit gegangen; hier wirkt das Zerreissen des Sprechtaktes sehr unangenehm:

(Nr. 7, V. 23:)

Dass nun das Christmakrönchen in
Rhabarber sich verwandelt.

(Nr. 19, V. 1:)

Wär ich doch so hold wie jener
Freund der Liebeskönigin.

G.A. Bürger-Archiv

(Nr. 54, V. 1:)

Mich wärmte der Gedank' an Fürsten, die
Nichts als geborne Fürsten sind, noch nie.

(Nr. 114, V. 34:)

Erwartet man sonst billig, dass
Sie uns mit eitel Ananas,
Und gar mit Pflaumen nicht bedienen.

Im Versende soll sich der Rhythmus am deutlichsten ausprägen, daher muss die letzte oder vorletzte Hebung ein Iktus sein. Bei Bürger kommen nur vereinzelt Verse vor, die in dieser Hinsicht nicht befriedigen:

(Nr. 24, S. 43, V. 13:)

Dies süsse Mädchen, welches mir
Den Himmel küsset, dánket dir,

(Nr. 33, V. 42, V. 1:)

Wènn ich wüsste, dàss du mich
Lieb und wért ein bischen hieltest,

(Nr. 75, S. 158, V. 234:)

In Ehr' und Zúchten hàb ich mich
Dem Fräulein stéts geweihet.

(Weitere Beispiele Nr. 33, V. 11; Nr. 116, V. 59.)

In diesen Versen müssen wir entweder, dem Sinne gemäss, die beiden letzten Hebungen als einfache Arsen sprechen. Dann ist der Rhythmus nicht deutlich und kräftig genug markiert, der Versschluss zu schwach und gehaltlos. Oder wir müssen eine von den beiden letzten Hebungen zum Iktus steigern, und dann entsteht eine Betonung, die den natürlichen Intensitätsverhältnissen nicht entspricht.

Die einzelnen Versarten.

Die Verse bilden bei Bürger in der Mehrzahl der Gedichte noch nicht die letzte, umfassendste metrische Einheit, sie treten meistens in Strophen auf; und es lassen sich daher manche Versarten am besten im Zusammenhang mit dem Strophenbau charakterisieren. Es sollen an dieser Stelle nur die Versarten besprochen werden, die selbständig, ausserhalb der Strophe, vorkommen oder aus anderen Gründen sich am besten in diesem Zusammenhang behandeln lassen.

G.A. Bürger-Archiv

I. Trochäische Verse.

a) Die vierfüssigen Trochäen sind vor allem vertreten in der „Nachtfeier der Venus“ (Nr. 4, S. 7 ff.). Hier wechseln regelmässig klingender und stumpfer Versausgang, beide sind gereimt: a b a b, c d c d usw., a klingend, b stumpf. Die Integrität des Verses ist hier vollständig erhalten, einige Fälle, wo das Adjektiv am Versende, das Substantiv, zu dem es gehört, am Anfang des folgenden Verses steht beweisen nichts dagegen. Die Verse, in denen dies vorkommt, stehen mitten im Gedicht, wo uns der Rhythmus, mit ihm also auch der rhythmische Ruhepunkt je nach der vierten Arsis schon geläufig ist, und auch dann von uns empfunden wird, wenn der Satzzusammenhang ihn verschleiert. Ausserhalb der Strophe finden wir den vierfüssigen Trochäus noch in einigen kleineren Gedichten (Nr. 13. 16. 20. 26. 42, sowie einzelne Partien der Gedichte Nr. 160 und Nr. 194), dort mit freierer Reimstellung.

b) Der fünffüssige Trochäus tritt in fortlaufenden Versen in einem grösseren Gedichte auf: „Heloise an Abelard“ (S. 331 ff.). Auch hier ist die Versintegrität durchgeführt. Und auch hier haben wir wieder gereimte Versausgänge in Form der Kreuzreime: a b, a b, c d, c d usw. In derselben Weise ist der Vers angewendet in den Gedichten Nr. 212 (S. 311) und Nr. 282 (S. 395), mit freierer Reimstellung in Nr. 218 (S. 318) und Nr. 256 (S. 365). Die Zäsur ist in diesem Vers bei Bürger nicht an eine bestimmte Stelle gebunden, sie steht beliebig nach der dritten, vierten, fünften oder sechsten Silbe, ausnahmsweise nach der zweiten, siebenten oder gar achten, oder sie fehlt ganz. In den Sonetten, die ja auch bei Bürger zum grössten Teil trochäisch sind, ist eine Vorliebe für die Zäsur nach der dritten Silbe zu beobachten, doch ganz durchgeführt ist sie nirgends [1]). Die Zäsuren nach der vierten oder sechsten Silbe sind in Bürgers Versen gelegentlich sehr wirkungsvoll verwendet, sie verstärken den klagenden melancholischen Charakter der Verse; der trochäische, fallende Rhythmus tritt ja dann noch stärker hervor. Z. B. (Nr. 233, V. 25 ff.):

1) Die Zahlen bezeichnen die Silbe, nach welcher die Zäsur eintritt: In Nr. 176, S. 261: [6.] [3.] [3.] 5. 3. 0. [5.] 5. 0. 0. 3. 2. 0. 3. Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen Zäsuren, die weniger hervortreten. In Nr. 178, S. 262: [3.] 0. 3. 6. 2. 4. 0. [3.] 3. 0. [3.] 3. [3.] [3.]

G.A. Bürger-Archiv

Mitleidslose Mauern, || zwischen denen
Sich die Busse | langsam selbst entseelt!
Harte Quadern, || oft benetzt von Thränen.

Oder in dem Gedicht: „Erinnerung an Molly“ (Nr. 218, S. 318):

Himmelklare, || kühle Labefluten,
Wo der Einzigen auf Gottes Welt,
Wo der Herrin | schöne Glieder ruhten;
Pappel, || ach! mein Busen möchte bluten,
Wenn das Angedenken mich befällt —
Holde Pappel || einst für ihre schöne
Hüft' und Schulter | Ruhelehne;
Blumen, || die sie hier gepflückt, ...[1])

Die durch einfache Linien bezeichneten Pausen sind nur wenig bemerkbar und werden nur bei einer sehr getragenen Deklamation zur Geltung kommen. Das kleine Gedicht verdient überhaupt Beachtung wegen des ausdrucksvollen Rhythmus.

II. Jambische Verse.

a) Der vierfüssige Jambus kommt als selbständiger Vers in einigen lehrhaften, satirischen oder polemischen Gedichten zur Anwendung. Er ist dort entweder durchweg akatalektisch, der Versschluss also männlich und die Verse in Reimpaaren gebunden (Nr. 48. 142. 250. 223). Oder die Verse sind akatalektisch und hyperkatalektisch in freierer Folge und Reimstellung. Enjambement kommt verhältnismässig selten vor.

Den vierfüssigen Jambus verwendet Bürger ja auch gern zu den kleinen Gedichten epigrammatischen, sentenziösen, aphoristischen Charakters (vgl. Nr. 87. 92. 106. 118. 119. 126 usw.). Dort haben wir bald Verse mit abwechselnd stumpfem und klingendem Ausgang, bald stumpfen und klingenden Schluss ohne regelmässigen Wechsel, hin und wieder auch nur stumpfe Versschlüsse. Immer gesellt sich auch hier der Reim dazu.

b) Auch der fünffüssige Jambus kommt ausserhalb strophischer Gliederung vor: Nr. 49. 53. 65. 97. 160 (V. 108—114); reimlos in Nr. 65. 97 und 160, in den ersten beiden Fällen durch-

1) Nicht nur die Zäsuren sind klingend, sondern auch die kleinsten, die Sprechtaktpausen; was in diesem Masse auch bei trochäischem Schema nicht immer vorkommt.

G.A. Bürger-Archiv

gehend mit stumpfem Versausgang. Gereimt sind die Verse in Nr. 49 (abwechselnd ein klingendes und ein stumpfes Reimpaar) und Nr. 53 (freiere Reimfolge).

Bürger lässt den Vers meist als Ganzes bestehen, die Integrität bleibt meistens bewahrt, nur in Nr. 97 bedient er sich des Enjambements häufiger. Die Zäsur ist keiner strengen Regel unterworfen hinsichtlich ihrer Stellung. Am häufigsten kommt sie nach der vierten, fünften oder sechsten Silbe vor. In den Sonetten und Stanzen ist allerdings die Zäsur nach der vierten Silbe bevorzugt. Aber ganz durchgeführt ist sie auch dort nicht. Z. B. in dem Sonett „Die Eine" (Nr. 171, S. 258) haben die Verse, so weit sie überhaupt einen Verseinschnitt enthalten, die Zäsur nach der vierten, mit einer Ausnahme[1]) (V. 3).

Den fünffüssigen Jambus haben wir auch in dem Fragment einer Iliasübersetzung in Jamben[2]), welche zu den früheren poetischen Versuchen des Dichters gehört. Von diesen Jamben sagt er selbst[3]), er bediene sich hier verschiedener Freiheiten, damit die „Jamben nicht eine allzugrosse Monotonie gegen den homerischen Hexameter" hätten.

Erstens will er *nicht so jambisieren ,dass sich immer mit einem oder zwei Versen der Verstand endige, dass Cäsur und Ruhepunkt immer einerlei bleiben.* Das heisst also: er will Enjambement anwenden, und das hat er auch ausgiebig getan. Z. B. „Ilias", erste Rhapsodie, V. 8:

> Sint zwischen Atreus Sohn, dem Könige
> Der Schaaren . . . . .

Ferner V. 12:

> . . . Jupiters
> Und der Latona Sohn. Denn der, ergrimmt
> Auf Agamemnon, wiegelt' in dem Heer
> Der Griechen böse Pestilenz empor.

Zweitens will er *Daktylen, sonderlich am Ende der Verse, zu Jamben machen,* anstatt *immer* die ganz reinen Jamben zu nehmen.

1) Nr. 171, S. 258: 4. [.] 2. 4. 4. o. [4.] o. 4. [4.] o. 4. [4.] 4.

2) Bohtz, S. 141 ff.

3) In den „Gedanken über die Beschaffenheit einer deutschen Uebersetzung des Homer" (Bohtz, S. 135 ff.).

G.A. Bürger-Archiv

Bei der Deklamation, so meint er, *brauchen diese Daktylen hernach nicht jambisch ausgesprochen zu werden.* Mit diesen Daktylen meint er offenbar die Wörter mit zweisilbigen Endungen, mit Ableitungs- und Flexionssilbe, wo namentlich das abgeschwächte tonlose *e* eine Rolle spielt: *Dem K ö n i g e | Der Schaaren* (V. 8), *Des fernhint r e f f e n d e n | Apoll* (V. 22), *von den Unst e r b l i c h e n* (V. 27) usw. („Erste Rhapsodie", S. 142). Wenn aber wirklich das Ende der Zeile auch ein Versende, ein metrischer Ruhepunkt ist, so sprechen wir gerade dann derartige Wörter nicht daktylisch, sondern unwillkürlich geben wir der letzten Silbe etwas mehr Nachdruck: *Unstérblichèn;* und wenn solche Wörter innerhalb einer Periode stehen, z. B. *Dem Könige | Der Schaaren,* wenn also der fünffüssige Jambus bloss auf dem Papiere existiert, so wird die zweite Endungssilbe, *Köni g e* auch einen etwas stärkeren Ton bekommen, als die Nachbarsilben, das Zusammentreffen von drei Unbetontheiten wird ja schon in der Prosa gern vermieden, ausser bei sehr schnellem Sprechen. Wenn derartige Wörter zu häufig auftreten, so können sie sogar nachteilig für den Rhythmus werden. Und sie kommen in dieser Iliasübersetzung nicht nur am Ende der Zeile, sondern auch im Innern vor, manchmal häufiger als dem Rhythmus zuträglich ist (V. 173, S. 143):

> Da rief der rasche göttli c h e Achill:
> Du Allerstolze s t e r, Habsüchtig s t e r,
> Wie sollen dir itzt die starkmütig e n
> Achäer . . . .

Drittens will er auch *unsere besten Anapästen und Daktylen nach Art der alten Jamben* mit einmischen. Davon ist allerdings in seinen Versen nicht viel zu finden. Dagegen trifft man die versetzte Betonung hier bisweilen an: *Nein! er zürnt nicht um Hèkatómben, noch . . . .* (V. 135); *Freút sich dein Hérz . . . .* (V. 155); *wie sòllen dir ítzt die starkmútigèn Achäer . . . .* (V .175); *nàhm den rundùmgebògenen Kélch, gàb in die Hánd . . . .* (823—24, S. 149).

c) Der A l e x a n d r i n e r ist bei Bürger auch gelegentlich zu finden. Er kommt vor allem in kleinen epigrammatischen Gedichten vor, wo er sehr oft mit kürzeren jambischen Versen sich verbindet; ferner in den kleinen schwankartigen Erzählungen sowie in satirisch-polemischen Gedichten, als Bestandteil der „vers libres". Ganz

G.A. Bürger-Archiv

unvermischt mit kürzeren Versen kommt er nur vereinzelt vor. (Vgl. die Gedichte zu vorgeschriebenen Endreimen (Nr. 128. 284) und „Die Tode" (Nr. 240). Bei letzteren kommt man schon über den Eindruck einer gewissen steifen Regelmässigkeit und Monotonie nicht ganz hinweg, obwohl Ansätze zu einer freieren Bewegung vorhanden sind (V. 4. 9. 12. 14. 15. 21).

In kleineren epigrammatischen Gedichten ist der Alexandriner dagegen manchmal von guter Wirkung. Er eignet sich ja bei seiner „antithetischen Natur" besonders dazu, geistreiche Reflexionen und Gedankenspiele in charakteristischer Form, in scharfer Zuspitzung wiederzugeben. Gegensätze, überraschende Vergleiche, Parallelen usw. lassen sich gut in Alexandriner einkleiden. Z. B. Nr. 39:

Der Henker hole sie | Die schönen Seifenblasen
Von eurem Freiheitsmut und seiner Riesenkraft
. . . . Mit Fäusten schlagt den Feind | und nicht mit Rednerphrasen.

Ferner Nr. 289:

Wenn ausser Wohlgestalt vollkommern wie die deine,
Dein Herz nicht eine rührt, | so rührt dein Herz nicht eine.

In den vers libres der kleinen Erzählungen („Königin von Golkonde", Nr. 270, S. 370, „Veit Ehrenwort", Nr. 221, S. 322), wo der Alexandriner immer nur in der Nachbarschaft kürzerer Verse vorkommt und nicht leicht für eine längere Reihe von Versen vorherrscht, dort empfindet man auch nicht die Monotonie, durch welche der deutsche Alexandriner bei häufigerer Wiederholung so oft unangenehm wirkt. Uebrigens findet man bei Bürger nicht selten in den vers libres neben Alexandrinern solche Sechsfüssler, die in der Mitte gar keine natürliche, keine Satzpause haben, die also gar keine Alexandriner mehr sind. Man wird hier beim Vortrag nicht eine Zäsur künstlich herstellen wollen. Z. B. Nr. 162, S. 246, V. 8:

Zu allererst griff sie den teuren Mann
Amphion Forkel | bei den tiefbemützten Ohren.

(Vgl. ferner V. 12. 25. 32. 38. 51; Nr. 240, V. 20. 24.)

d) Vers libres. Bei Bürger handelt es sich bloss um längere und kürzere durchweg jambische Verse. Zweisilbige Senkungen, wie z. B. bei Wieland, kommen bei ihm nicht vor; dagegen gestattet sich der Dichter gelegentlich Akzentversetzung, z. B.: Nr. 270, V. 13: *Nur ságe mir hübsch, wàs ich noch nicht weiss* — V. 16: *Gìbt man im Vórberìcht* . . . . . — V. 33: *Sìch eine neùe Wélt entfàltet* — Nr. 221, S. 322, V. 5: *Pótz sapperménte!* . . . . — V. 8: *Dieb über Dieb!* . . . In der Regel kommen derartige Akzentversetzungen nur im Versanfang vor.

G.A. Bürger-Archiv

Die Versschlüsse sind gereimt, in der Reimstellung ist natürlich bei dieser zwanglosen, bequemen Form keine Regelmässigkeit beobachtet. Bürger hat sich der vers libres mitunter nicht ohne Geschick und Glück bedient, so z. B. in der schon erwähnten „Königin von Golkonde" (S. 370 ff.), dem umfangreichsten Gedicht der ganzen Sammlung. Ferner in einem Gedicht, das im Inhalt von der „Königin von Golkonde" so verschieden ist wie nur möglich, nämlich in dem „Gesang am heiligen Vorabend der fünfzigjährigen Jubelfeier der Georgia Augusta" (Nr. 160, S. 240). Hier sind verschiedene Versmasse zur Anwendung gekommen, darunter auch die freien Verse[1]) (V. 20—30, V. 41—54, V. 55—70, V. 76—89, V. 102 bis 108, V. 123—133).

e) Jambische Zweifüssler hat Bürger einmal in einem längeren Gedicht als selbständige Verse angewendet („Das Dörfchen, Nr. 18, S. 30). Dort wechseln in zwangloser Folge der akatalektische, zweihebige Vers: ××́ | ××́, und der hyperkatalektische ××́ | ××́×. Der Dichter hat versucht, dieses sehr einfache und vom Gehör leicht aufgefasste Versmass zu beleben durch freiere Reimstellung; durch Mannigfaltigkeit der Sinnesabschnitte, die bald nach einem, bald nach zwei, drei und mehr Versen eintreten, und durch Abwechslung zwischen Monopodien und steigenden und fallenden Dipodien:

fallende Dipodie { Ich rühme mir
Mein Dörfchen hier! ||
monopodisch { Denn schönre Aúen, |
Als ringsumhér,
Die Blícke schaúen, |
fallende Dipodie Sind nírgends mèhr. ||

1) Hier kommt auch ausnahmsweise einmal eine zweisilbige Senkung vor: V. 54. Ganz begreiflich, da doch die freien Verse mit freien Rythmen abwechseln, in welchen ja auch die Senkungen mehrsilbig sein können; die Grenzen sind eben dort fliessend; vgl. z. B. V. 12—19.

G.A. Bürger-Archiv

steigende Dipodie Wèlch ein Gefilde! ||
fallende Dipodie Kein Dietrich fând
steigende Dipodie Zu einem Bilde
fallende Dipodie Den Gégenstând. || usw.

Doppelte und einfache Linie bezeichnet die verschiedene Stärke der Sinnesabschnitte.

Indessen für ein Gedicht von dieser Länge (137 Verse) bietet doch dies Versmass zu wenig Reiz und Abwechslung, auf die Dauer wird es eintönig und langweilig.

III. Gemischte, taktierende Versarten.

a) Hexameter und Pentameter. Die Hexameter Bürgers, die wir in einigen Gedichten sowie in Fragmenten von Homer- und Vergil-Uebersetzungen finden, lassen in mancher Beziehung zu wünschen übrig. Minor stellt (S. 297) mit Recht die Forderung auf, dass man bei der Senkung im Versschluss nach Möglichkeit sowohl das tonlose *-e-* (z. B. *Flamme, Adel*) als auch zu schwere Silben vermeiden solle, wie z. B. *Weh schuf, verunglimpft.* Bei Bürger überwiegen aber gerade derartige Versendungen. In der Iliasübersetzung kommen z. B. auf 100 Verse 88 zu gehaltlose oder zu schwere Versschlüsse. Die Endungen mit tonlosem *-e-* sind weitaus am meisten vertreten, sie sind weit häufiger als zu schwerfällige Ausgänge: von den 88 % ungefähr 70 bis 72 %. Aehnlich steht es auch mit den übrigen Hexametern Bürgers. Es seien nur einige der auffallendsten Beispiele angeführt: a) Zu schwere Versschlüsse: „Dido" (vgl. Bohtz, S. 244), V. 1: *Aufruhr* — V. 53: *Welche .... Stadt wird || .... (Dein Auge sehen,* — V. 63: *Wiegte die Scham ein.* — „Ilias" (Bohtz, S. 185 f.). V. 34: *Des .... Meers fort.* — V. 48: *Sendete sein Geschoss ab* — Gedichte, Nr. 219, V. 9: *Des Weinbergs* — V. 18: *Marktplatz* — Nr. 253, V. 1: *Müsse das Lied sein* — Nr. 268, V. 1: *Weib, sprich* (vgl. ferner Nr. 268, V. 3. 5 usw.). — b) Zu leichte Versschlüsse: „Dido" (Bohtz, S. 244), V. 3: *Der | Adel || Seines Ge|schlechts .....* — V. 10: *Apollons | rötliche | Schwester || Mit erhobener Fackel* — „Ilias" (Bohtz, S. 187), V. 132: *Und be | schwatzest || Du mich | nicht* — Nr. 200, V. 11: *Durch | flochten || Mit Ver|gissmeinnicht* — Nr. 219, V. 3: *Des | Briten || Und des | Galliers* — vgl. ferner V. 11.

G.A. Bürger-Archiv

Bei den Beispielen der zweiten Gruppe (tonloses *-e-*) sind die zu leichten Versschlüsse noch besonders nachteilig, weil dort jedesmal Enjambement eintritt. Es liegt hier eine Verletzung der Taktdauer vor[1]). Es sind hier keine Pausen am Versende vorhanden, die der Quantität der sechsten Versfüsse: *Adel, Schwester, schwatzest* usw. zugerechnet werden könnten. Und die Wörter im Anfang des folgenden Verses *mit, Du, und* stehen hier nicht am Anfang eines neuen Satzes, wo sie ja immer etwas stärker betont werden, und die Trochäen im Verseingang (beim zweiten bis vierten Beispiel) haben daher hier nicht Gewicht genug. Dadurch wird die Verletzung der Taktdauer noch verschlimmert. — Wie im Versschluss und -Anfang, so neigt der Dichter auch im Versinnern eher dazu, zu leichte Versfüsse einzumischen, als zu schwere. An diesem Uebel, d. h. zu leichten Versfüssen, laborieren viele seiner Hexameter: „Dido", V. 11: *Die | schrecklichste | Nacht hab | ich in | Qualen ver|wachet* — V. 70: *Strömte sie | einer | weisslichen | Kuh* — „Ilias", V. 12: *Dieser war | ange|langt bei den | .....* — V. 32: *Auf | dass du | harmlos ent|kommest!* — V. 47: *Er | aber | zog wie die | Nacht her |* — V. 60: *Rückwärts | müssen | ziehn* — Nr. 200, V. 9: *Reich o | Phanta|sie* — Nr. 219, V. 31: *Walterin, | die du | warst* (ebenso V. 15).

Und nachhelfen durch Dehnung darf man doch auch bloss da, wo der Akzent dazu stark genug ist, nicht auf Kosten des Sinnes. Die Quantität nimmt im Deutschen zu und ab mit den Intensität, und diese darf doch nicht im Widerspruch mit der natürlichen Betonung und Bedeutung der Wörter willkürlich verstärkt werden. Bei den dreisilbigen Versfüssen verfällt Bürger gelegentlich in das entgegengesetzte Extrem, man findet da bisweilen zu schwerfällige Versfüsse.

Nr 200, V. 12: ... *lächelnd durch | Thränen oft | dar* — Nr. 219, V. 18: *Rathaus und | Marktplatz |* — Nr. 268, V. 13: ... *liegts hier | auf der | Wirklichkeit | Boden.*

1) Vgl. Minor, S. 60 unten u. S. 297 f.

G.A. Bürger-Archiv

Und wie im einzelnen Verse das Quantitätsverhältnis nicht selten unausgeglichen, unharmonisch ist, so besteht im Rhythmus des Ganzen, in der Gesamtheit der Verse kein Gleichgewicht, kein harmonisches Verhältnis in der Verteilung der zweisilbigen und der dreisilbigen Versfüsse (vgl. Minor, S. 290 ff.); z. B. in dem Vergilfragment „Dido" sind unter hundert Versen 48 mit überwiegend daktylischem Rhythmus, darunter 9 ganz daktylische, dagegen nur 15 mit überwiegenden Spondeen. Da die deutschen Daktylen nicht einen so leichten und sanften Fall haben wie die griechischen [1]), so ist ein solches Vorherrschen daktylischer Verse und Versfüsse gar nicht erwünscht. In der Iliasübersetzung treten die Daktylen mehr zurück, hier drängen sich dann aber umgekehrt die Spondeen vor; unter 100 Versen zählt man 39 mit überwiegenden Spondeen, darunter 9 Verse mit 5 zweisilbigen Versfüssen; dagegen nur 23 Verse, in denen die Daktylen überwiegen. Ausserdem kommt es ja auf die Mischung an, häufige Abwechslung von zwei- und dreisilbigen Versfüssen entspricht am meisten dem Charakter des Hexameters [2]). Bei Bürger aber beobachten wir gerade das Gegenteil, die Häufung von gleichartigen Versfüssen, als etwas durchaus nicht Seltenes [3]). Auch in Nr. 219 der Gedichte („Gebet der Weihe") zeigen die Hexameter, die ja später entstanden sind, als die der „Dido" und der „Ilias", noch kaum einen Fortschritt in der Beziehung. Wir finden auch da noch Verse mit ununterbrochener Folge von zweisilbigen Takten neben einer zusammenhängenden Reihe von Daktylen, ohne dass etwa dabei eine onomatopoetische Wirkung beabsichtigt wäre [4]).

Wir können noch weiter gehen, und auch bei den Versfüssen, d. h. bei den dreisilbigen, die man bisher gewöhnlich als Daktylen

1) Minor, S. 290 oben.

2) Vgl. Minor, S. 294, Abs. 2.

3) Nachstehend sei die Folge der Versfüsse für eine Reihe von Versen verzeichnet, 2 bezeichnet zweisilbige, 3 dreisilbige Versfüsse. „Ilias" S, 186: V. 59: 2. 2. 3. 3. 3. 2. — V. 60: 2. 2. 2. 3. 3. 2. — V. 61: 2. 2. 2. 3. 3. 2. — V. 66: 3. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 67: 2. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 69: 2. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 71: 2. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 88: 3. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 89: 3. 3. 3. 2. 3. 2. — V. 90: 3. 3. 3. 3. 3. 2.

4) Nr. 219, V. 21: 2. 2. 2. 2. 3. 2. — V. 22: 3. 3. 3. 3. 3. 2. — V. 23: 3. 3. 2. 2. 3. 2. — V. 24: 2. 2. 2. 3. 3. 2.

G.A. Bürger-Archiv

schlechthin bezeichnete, noch feinere Unterschiede machen; wozu Albert Köster in seinem Aufsatz „Deutsche Daktylen" [1]) Anregung gegeben hat. Köster richtet sein Augenmerk auf die Abstufung der Intensitäten bei den Senkungssilben des dreisilbigen Versfusses im deutschen Hexameter. Und er kommt zu dem Ergebnis, dass hier drei Kategorien von Versfüssen aufgestellt werden können. Die Gruppe A umfasst diejenigen Takte, in welchen die zweite Silbe der Senkung etwas mehr Gewicht hat als die erste. Der Takt bekommt dadurch einen hüpfenden Gang. Wir nennen diese Art mit Köster echte Daktylen. Zur Gruppe B gehören diejenigen Versfüsse, bei welchen die erste Senkungssilbe die zweite an Intensität übertrifft. Derartige Versfüsse geben dem Hexameter naturgemäss einen mehr getragenen Charakter, ein gemässigteres Tempo. Köster bezeichnet sie als unechte Daktylen. In einer Gruppe C endlich sind alle die Fälle zusammen zu fassen, in denen kein Unterschied in der Intensität der beiden Senkungssilben zu bemerken ist. Je nachdem die echten oder die unechten Daktylen überwiegen, können diese indifferenten Versfüsse in einen mehr hüpfenden oder mehr gemessenen Rhythmus mit hineingezogen werden. Es ist nun für einen Dichter sehr charakteristisch, in welchem Verhältnis die beiden Gruppen A und B in seinen Hexametern zu einander stehen; wenn er ein für die feineren rhythmischen Wirkungen geschärftes Gehör besitzt, so wird bei ihm die Verteilung und Abwägung dieser beiden Gruppen in seinen Versen auch der Grundstimmung, die er seinem Gedicht geben wollen, dem Eindruck, den er damit erzielen wollen, entsprechen. Bei einer Uebersetzung Homers muss epische Ruhe und Würde auch im Versmass zum Ausdruck kommen, wobei natürlich im einzelnen sehr wohl auch ein lebhafteres, beschleunigtes Tempo eintreten kann, wo es dem besonderen Charakter der Stelle angemessen ist. In Bürgers Uebersetzung aber herrschen auch im ganzen die hüpfenden Versfüsse der Gruppe A entschieden vor, dagegen sind die Takte der Gruppe B sehr in der Minde rheit. Nach meiner Schätzung machen die Versfüsse der Gruppe A 43 %, die der Gruppe B 13 %, die der Gruppe C

1) „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur", Bd. 45, S. 113 (1901).

G.A. Bürger-Archiv

44 % aus [1]). Der Eindruck der Unausgeglichenheit, der mangelnden Harmonie, den wir schon vorher für Bürgers Hexameter konstatieren mussten, kann dadurch nur noch verstärkt werden. Während auf der einen Seite der Rhythmus durch stellenweise übermässiges Vorherrschen zweisilbiger Versfüsse zu sehr verlangsamt wird, verfällt er auf der andern Seite wieder durch ein Zuviel an echten, hüpfenden Daktylen in ein zu rasches Tempo, sodass das gerade Gegenteil von epischer Ruhe erzielt wird. Köster kann daher mit Recht sagen, dass der Hexameter für Bürger unbrauchbar war bei seinen Uebersetzungsversuchen. Erst in den letzten Hexametern Bürgers (Nr. 253. 266. 268 der Gedichte) wird der Rhythmus mehr ausgeglichen, nähert sich mehr der Vollendung, welche unsere Klassiker in ihren gleichmässig auf- und abwogenden Versen dem deutschen Hexameter gegeben haben, ohne sie jedoch zu erreichen.

In der Zäsur lassen die Uebersetzungen ebenfalls eine gewisse Unsicherheit und nicht vollkommene Herrschaft über die Form des Hexameters erkennen. Man findet dort noch bisweilen die unschöne Zäsur am Ende eines Versfusses, die Zäsur n a c h, statt i n dem Versfuss. Z. B. „Dido", V. 1: *Aber die Königin,* | *längst zerrissen von innigem Aufruhr* — V. 22: *Schwester, was hehl' ich es?* | *Seit mein armer* .... „Ilias", V. 2: *Jenen verderblichen,* | *welcher den Griechen* (ferner V. 8. 30. 35. 44. 62. 64. 85 usw.).

Im übrigen ist die Zäsur im dritten Versfuss bevorzugt, die Penthemimeres oder die Zäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον*, daneben kommt auch Zäsur im vierten und zweiten Fuss vor, ebenfalls stumpf oder klingend. In den Hexametern, die in seinen Gedichten vorkommen, und die alle später entstanden sind, als die Uebersetzungen, hat Bürger dann den Einschnitt z w i s c h e n zwei Versfüssen vermieden; und von den Zäsuren im dritten Versfuss, die dort ebenfalls vorherrschen, tritt die weibliche vor der männlichen sehr zurück.

Die P e n t a m e t e r Bürgers kann man als korrekt bezeichnen, insofern als die zwei Hauptanforderungen genügen: Keine einsilbigen Senkungen in der zweiten Vershälfte, und vor der Zäsur eine stark betonte Silbe (gegen letztere Anforderung nur ein Verstoss in Nr. 200, V. 6). Näher auf die etwaigen Besonderheiten der Pentameter Bürgers einzugehen, lohnt sich nicht, da er ja nicht viele Distichen gemacht hat. Ueberhaupt spielt ja weder Hexameter noch Pentameter eine grosse Rolle in Bürgers Versbau.

1) Mit dieser Statistik treffen Kösters Beobachtungen ungefähr zusammen, er gibt für A 41, für B 12, für C 47 % an. Also, was die Hauptsache bleibt, auch er findet, dass A weit stärker vertreten ist als B, dass hier ein sehr unvorteilhaftes Verhältnis besteht. In mancher Partie überwiegt C noch mehr (bis 49 %), was ja aber weniger in Betracht kommt.

b) A n a p ä s t i s c h e V e r s e. So nenne ich das Versmass, welches wir in einer Anzahl Balladen und sonst noch in mehreren Gedichten antreffen; nach dem Beispiel Minors, der Bürgers „Kaiser und Abt" unter den anapästischen Strophenformen anführt. In Wirklichkeit h ö r e n wir natürlich nicht ausschliesslich Anapäste, sondern meistens grössere rhythmische Einheiten, vielfach Dipodien, und dann in diesen Dipodien sowohl als an nicht dipodischen Stellen mehr oder weniger deutlich steigenden (anapästischen) oder fallenden (daktylischen) oder amphibrachischen Rhythmus.

Für Bürgers Versbau kommt nur der vierfüssige anapästische Vers in Betracht, und zwar kommt er nur in strophischen Gedichten vor. Neben dem akatalektischen Vers finden wir den hyperkatalektischen; z. B. in der Ballade „Der Kaiser und der Abt" [1]):

× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × × ×́ | ×
× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × } hyperkatalektisch

× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × × ×́ |
× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × × ×́ | } akatalektisch

Ausserdem gebraucht Bürger auch den katalektischen Vers in dissillabam (× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × ⏑ ⏑) [2]) und den brachykatalektischen Vers [3]). Im ersten Fuss tritt regelmässig an die Stelle des Anapästes ein Jambus oder steigender Spondeus: *Es war* | *mal ein Kaiser* .... — *Frau Magdalis weint* .... Im übrigen

1) Ganz akatalektisch sind die Verse in Nr. 58 („Lenardo und Blandine"); Nr. 95 („Untreue über alles"); Nr. 214 („Zu Julchens Geburtstag"); Nr. 249 („Vorrede"); Nr. 102 („Neuseeländisches Schlachtlied").

2) D. h. also einen Vers, bei dem die letzten b e i d e n Silben, in diesem Fall also die Hebung und die zweite Senkungssilbe des letzten Anapästes, wegfallen. Er kommt, zusammen mit dem akatalektischen, in Nr. 123 („Die Kuh") und Nr. 103 („Des Pfarrers Tochter von Taubenhain") vor.

3) In Nr. 86 („Ich hab' ein lieb Mädel").

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

aber herrschen die dreisilbigen Versfüsse bei Bürgers anapästischen Versen durchaus vor; die Verse haben bei ihm durchaus den Charakter lebhafter Bewegung, raschen Fortschreitens. Im „Kaiser und Abt" trifft man z. B. im Versinneren nur einmal eine einsilbige Senkung an (V. 108); in den 84 Versen der Ballade „Die Kuh" im ganzen 17. In anderen Gedichten findet man überhaupt keine einsilbigen Senkungen, abgesehen natürlich vom ersten Versfuss, z. B. Nr. 95, Nr. 102. Am häufigsten kommen sie noch vor in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" (Nr. 103)[1]). Doch gelangen auch hier die beschleunigenden, stärker erregenden, dreisilbigen Takte noch stark genug zur Geltung. Diese Tendenz der anapästischen Verse Bürgers zur Regelmässigkeit, diese Bevorzugung des dreisilbigen Versfusses, ist in verstärktem Masse in der zweiten und dritten Ausgabe seiner Gedichte wahrzunehmen. Bürger hat bei Ueberarbeitung und Durchsicht der Gedichte in anapästischen Versen, die Zahl der zweisilbigen Versfüsse noch vermindert, in einer ganzen Reihe von Fällen zweisilbige Versfüsse durch dreisilbige ersetzt, z. B. findet man in „Lenardo und Blandine" neun solcher Fälle, wogegen nur an zwei Stellen eine dreisilbige Senkung einer zweisilbigen Platz gemacht hat; und in der Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim", wo noch verhältnismässig am meisten der Wechsel von zwei- und dreisilbigen Versfüssen in der ersten Fassung zu beobachten war, steht neun Fällen von Ausmerzung zweisilbiger Versfüsse nur ein umgekehrter Fall gegenüber.

Einen Ausnahmefall bildet bei Bürger das Versmass des kurzen Stückes aus Ossian, („Klage um Karthon", Nr. 89, S. 183). Der Dichter verwendet hier, freilich wie im Original ohne Reim, die Strophe der „Chevy Chace", jene Form, in der die meisten englischen Volksballaden überliefert sind und die ihm ja auch aus Percys „Reliques" bekannt war; hier wechselt der akatalektische mit dem brachykatalektischen vierhebigen Vers (vgl. unten, S. 110). Auftakt und Senkungen sind mit einer bei Bürger ungewöhnlichen Freiheit behandelt, einsilbige und zweisilbige mischen sich ohne Zwang:

1) Beyer, S. 92, glaubt in dieser Ballade metrischen Einfluss des Volksliedes zu erkennen.

G.A. Bürger-Archiv

Wer kommt so finster vom brausenden Meer,
Wie die schattende Wolke des Herbsts?
Er schüttelt den Tod in seiner Hand;
Sein Auge lodert in Glut.

Die Zäsur steht am häufigsten in der Mitte des Verses, und zwar ist die klingende bei Bürger bevorzugt:

Ich will euch erzählen | ein Märchen gar schnurrig;
Es war mal ein Kaiser, | der Kaiser war kurrig. usw.

Regelmässig durchgeführt ist diese Zäsur aber in keinem Gedicht, es kommen auch Verse ohne Zäsur vor, und solche, in denen die Pause an einer anderen Stelle eintritt („Lenardo und Blandine", S. 94, V, 59 f.):

Und eh' es ihm zugeflüstert ein Wort,
Da zog es an samtenen Händchen ihn fort.
V. 62: Komm süsser, | komm lieblicher Junge, | komm mit!
. . . . . Kein Dach und kein Fach
Beschirmet uns: | komm in mein stilles Gemach!

Seltener ist die Zäsur in der Mitte natürlich, wenn der akatalektische Vers mit kürzeren Versen verbunden ist, da sich dann die Sätze anders gliedern. Es besteht ja eine Wechselwirkung zwischen Versmass und Satzbau.

c) Die freien Rhythmen spielen in Bürgers Verskunst nur eine untergeordnete Rolle. Zunächst ist da zu nennen der „Nachruf an Friederiken" (Nr. 109, S. 206). Hier wechseln, wie das ja für die freien Rhythmen charakteristisch ist, verschiedene Taktcharaktere. Die Senkungen sind ein oder zweisilbig; ein-, oder mehr wie dreisilbige Takte kommen nicht vor. Der Auftakt bewegt sich zwischen 0 und 2 Silben, die Taktzahl zwischen drei und fünf Takten.

Zu den freien Rhythmen wird man am besten auch wohl einige Partieen des „Gesangs am heiligen Vorabend des fünfzigjährigen Jubelfestes der Georgia Augusta"[1]) stellen. (V. 1—11, 12—19, 115—122). Die Taktcharaktere wechseln auch hier, wenn auch weniger als im vorigen Beispiel. Die Senkungen sind ein- oder zweisilbig, die Zahl der Hebungen schwankt zwischen eins und fünf (nur eine Hebung V. 119 und 120). Der Auftakt fehlt in V. 1 bis 11 (ausser V. 6), umgekehrt ist er in V. 12—19 und 115—122 durchweg einsilbig (nur in V. 16 fehlt er). Verhältnismässig häufig tritt

1) Nr. 160, S. 240.

G.A. Bürger-Archiv

bei Bürger der Endreim auf, auch der Stabreim fehlt nicht. (V. 3. 10. 13. 18. 116. 122.)

d) Knittelverse liegen in Bürgers Gedichten nur in drei Fällen vor. Die umfangreichste Probe davon finden wir in dem „Anfang einer Bearbeitung des Froschmäuslers" (Nr. 101, S. 199). Hier will der Dichter, wie er selbst in den einleitenden Versen sagt, *Wahrheit mit lachendem Munde lehren.* Die beiden anderen Fälle sind die ebenfalls humoristische Epistel „An Demoiselle Wagemann" (Nr. 163, S. 248) und die wenigen Zeilen der „Antwort an A. G. Kästner" Nr. 98 a, S. 193.) Für ernste Gegenstände braucht er ihn noch nicht. Die Knittelverse sind ihm nicht übel gelungen, freilich von der genialen Art, wie sie Goethe handhabt, ist er noch ein gutes Stück entfernt. Die Senkungen sind ein- oder zweisilbig, Takte ohne Senkungssilbe oder mit mehr als zwei Silben in der Thesis wagt er[1]) noch nicht oft. Seine Verse beginnen meist mit einsilbigem Auftakt, Verse mit zweisilbigem oder fehlendem Auftakt kommen nur vereinzelt vor. Ferner sind die Verse durchweg in Reimpaaren gebunden. In dem Gedicht „An Demoiselle Wagemann" hat er je vier Verse zu einer Strophe zusammengefasst.

Allgemeine Charakteristik der Versarten Bürgers.

Zusammenfassend kann man über die von Bürger angewendeten Versarten folgendes sagen: Wenn man die von Minor empfohlene Unterscheidung zwischen Versen mit und ohne regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung zu Grunde legt, also auf der einen Seite jambische, trochäische, rein daktylische und anapästische Verse; auf der anderen Verse von freierer Rhythmisierung, Verse, in denen Takte von verschiedener Silbenzahl neben einander vorkommen können: Hexameter, Knittelverse, freie Rhythmen, die freieren, mit Jamben und Spondeen gemischten anapästischen Verse usw., und wenn man dann die Frage aufwirft, welche von beiden Gruppen bei Bürger bevorzugt ist, so kommt man zu dem Resultat, dass bei Bürger das Prinzip des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung noch entschieden vorherrscht; und zwar nicht nur der Zahl, sondern auch der Bedeutung der Gedichte nach, in welchen es befolgt ist. Wir finden, dass dies Prinzip grade dort herrscht, wo der Schwerpunkt von Bürgers poetischer Produktion liegt, in seinen Balladen und rein lyrischen Gedichten, in den Gedichten, in welchen seine eigentümliche Begabung, seine dichterische Individualität sich am reinsten ausprägt. Zu mehreren Balladen hat er zwar anapästische Verse verwendet, die ja im allgemeinen zu den gemischten Versarten gerechnet werden, aber wir sahen bereits, dass Bürgers anapästische Verse ebenfalls zur Regelmässigkeit neigen, vielfach ganz regelmässig sind, die einsilbige Senkung abgesehen vom Versanfang ausschliessen.

1) Nur zwei Fälle: „An Demoiselle Wagemann", V. 1 und 39.

Beyer, S. 92 stellt fest, dass Bürger im Jambus das populärste, der deutschen Sprache gemässeste Versmass erblickte und demgemäss kultivierte, und dass ihn Herders „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" zu dieser Anschauung führten. Richtig ist, dass seine Balladen sämtlich steigenden Rhythmus, also jambisches oder anapästisches Metrum, zeigen. Wenn Beyer fortfährt, dass Bürger „sich in metrischer Beziehung durch Verwerfen des Trochäus und Daktylus stark eingeschränkt" habe, so gilt das selbstverständlich wiederum nur für die Balladen, nicht etwa für Bürgers Gesamtschaffen. Der Versuch, sich den Hexameter zu erobern, ist allerdings als misslungen zu betrachten, aber wenigstens den Trochäus verwendet der Dichter in seinen rein lyrischen Gedichten nicht selten (vgl. unten, S. 117 ff.) und auch mit Glück. Man denke nur an das „Hohelied von der Einzigen", an die „Elegie, als Molly sich losreissen wollte", oder an seine Sonette (vgl. unten, S. 129 ff.), für die es ja gerade so bezeichnend ist, dass er, abweichend von der ihm überlieferten Form und dem vorherrschenden Gebrauch, den Trochäus bevorzugt. Will man also das Charakteristische an Bürgers gesamter Verskunst hervorheben, so kommt erst in zweiter Linie, mit Einschränkungen, eine Vorliebe für steigende Versmasse in betracht, als erstes ist das Streben nach Regelmässigkeit im Wechsel von Hebung und Senkung zu nennen.

Die freiere Rhythmisierung, die sich grade zu jener Zeit in der deutschen Dichtung Bahn brach, war nicht so recht Bürgers Sache.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Klopstocks und Goethes freie Rhythmen haben nicht befruchtend auf seine Verskunst gewirkt, er kam auf diesem Gebiet nicht über die ersten gelegentlichen Versuche hinaus. Ebensowenig wurde er in der Bildung seiner lyrischen Verse und Balladenverse vom Volksslied zu einer freieren Behandlung des Rhythmus angeregt, er, der doch Popularität auf sein Banner geschrieben und gradezu zu seiner Spezialität gemacht hatte. Wir finden bei ihm noch nicht jene so ausdrucksfähigen, der Volkspoesie abgelernten und abgelauschten lyrischen Versmasse, die schon bei Goethe eine Rolle spielen, dann z. B. bei Uhland, und vor allem bei Heine so grosse Wirkung ausüben.

Selbst da, wo ihm die Anwendung eines zwangloseren, freieren Verses durch seine Vorbilder sehr nahe gelegt wurde, in den Nach- und Umdichtungen Percyscher Balladen, selbst da werden ihm die freieren vierhebigen Verse seiner englischen Vorlagen, in denen sich zwanglos zwei- und mehrsilbige Takte mischen, unter der Hand zu regelmässigen, straffen jambischen oder anapästischen [1]) Versen. Zur Veranschaulichung seien einige Strophen der englischen Originale und der Nachdichtungen Bürgers einander gegenübergestellt [2]):

„The Child of Elle“ [3]), Strophe 2:

The child of Élle to his gárden wènte,
And stòod at his gárden pàle,
Whan, ló! he behèld fair Émmelines páge
Come trìppinge dòwne the dále.

„Die Entführung“ (Nr. 75, 152, Strophe 2):

Er sprengte, dass es Funken stob,
Hinunter von dem Hofe.
Und als er kaum den Blick erhob,
Sieh da! Gertrudens Zofe!

1) Dieses z. B. in „Der Kaiser und der Abt“, dessen Original „King John and the Abbot of Canterbury“ in den „Reliques“ ist.

2) Vgl. Schlegels Aufsatz über Bürger (bei Bohtz, S. 503 ff.), wo Schlegel Bürgers Balladen und ihre englischen Originale mit einander vergleicht. „Das Silbenmass ist im Original einfach, und lose gehalten, im Deutschen sind die Verse genau abgemessen, die Strophe ist komponierter“ usw. (S. 509).

3) Vgl. Thomas Percy, Reliques of ancient English Poetry, vol. 1, p. 90 (Leipizg 1866, 3 vol.).

G.A. Bürger-Archiv

„Child Waters“, Strophe 5 [1]):

If the child be míne, faire Éllen, he sàyd,
Be míne, as yoù doe sweáre:
Then tàke you Chéshire and Láncashire bóth,
And màke that child your héyre.

„Graf Walter“ (Nr. 187, S. 281, Strophe 5):

O Maid, gehört mir, wie du schwörst,
Gehört das Kindlein mein,
So soll mein Land und Leut' und Burg
Dein und des Kindleins sein.

Der „losere“, freiere Rhythmus, der sich aber enger an die an die Sprache und den Sinn anschmiegt, lag Bürger nicht, er liebt das gleichmässig rasche Fortschreiten des jambischen Rhythmus, des kurzen vierhebigen jambischen Verses.

Und auch in den Fällen, wo er verschiedene Versfüsse in demselben Vers oder derselben Strophe verwendet, strebt er noch eine gewisse Regelmässigkeit an. Im „Lied vom braven Mann“ treten die dreisilbigen Versfüsse in jeder Strophe nur im fünften und sechsten Vers auf, und zwar jedesmal genau an derselben Stelle, immer nur im zweiten und dritten Versfuss, während der erste und vierte Fuss ohne Ausnahme zweisilbig bleiben. So ist ferner im „Lied von der Treue“ (Nr. 166), wo V. 1 und 2 jeder Strophe von dem sonst rein anapästischen Versmass abweichen, immer im ersten Vers jeder Strophe nur der dritte Fuss ein Anapäst, der erste, zweite und vierte Fuss zweisilbig. Die zweite Verszeile, der Halbvers, besteht durchweg aus zwei zweisilbigen Versfüssen. Also:

× ×́ | × ×́ | × × ×́ | × ×́
× ×́ | × ×́
× ×́ | × × ×́ | × × ×́ | × # # usw.

Die übrigen Verse der Strophe sind, wie gesagt, alle rein anapästisch. Dieselbe Beobachtung ist auch in den sechs Schlussstrophen des „Gesanges am heiligen Vorabend usw.“ (S. 243 f.) zu machen. Auch hier sind verschiedene Versfüsse gemischt, aber alle haben ihre fest bestimmten Stellen, ähnlich wie in den antiken Strophenformen.

1) A. a. O., vol. 3, p. 76.

G.A. Bürger-Archiv

Kapitel 5.

Der Reim.

I. Der Endreim.

Hier kommen wir nun wieder zu einem sehr wichtigen Kapitel von Bürgers Metrik. Wenn man von den Fragmenten seiner Homer- und Vergil-Uebersetzungen absieht, so kann man sagen, der Endreim bildet in Bürgers Versen die Regel, reimlose Verse sind die Ausnahme.

Bedeutungsvolle Reimwörter.

Zunächst Einiges über die Beziehung des Reimes zum Sinn. Minor[1]) gibt eine ganz richtige Darstellung von der Tatsache, dass im Deutschen bedeutungsvolle Reimwörter häufig sind, dass nicht selten zu der Uebereinstimmung der Laute eine gewisse Uebereinstimmung, eine Korrespondenz der Begriffe tritt, und dass unsere besten Dichter das Bestreben zeigen, auch dem Sinne nach gehaltvollere Reime zu bringen. Auch bei Bürger lässt sich dieses beobachten, ohne dass man überall ein bewusstes Schaffen des Dichters in dieser Richtung anzunehmen braucht, z. B.: „Lenore", S. 64:

V. 10: Des langen Haders müde . . . . .
Und machten endlich Friede.
V. 23: Ach! aber für Leonoren
War Gruss und Kuss verloren.
V. 39: Gott heget kein Erbarmen;
O weh, o weh, mir Armen!

„Die Elemente", S. 132:

V. 3: Sie gatten sich wie Mann und Weib
Voll Liebesglut in einen Leib.

1) S. 382.

G.A. Bürger-Archiv

Ebenda, V. 31:

V. 31: Drei Bräutigamen hat als Braut
Gott seine Erde angetraut

oder z. B. noch in der „Lenore", S. 68

V. 138: Wo? wie das Hochzeitsbettchen?
V. 140: Sechs Bretter auf zwei Brettchen,
V. 170: Mit Sang und Klang und Klage!
Mit, mit zum Brautgelage!
S. 68, V. 231: Es blinkten Leichensteine.
Ringsum im Mondenscheine. usw.

Auch für den Satz Minors[1]), dass zwar meist bedeutende, aber doch nicht immer stark- und stärkst betonte Wörter, also Ikten im Reim stehen sollen, liessen sich aus Bürgers Praxis Beweise genug bringen, z. B.: „Lenore"

V. 8: Ob er gesúnd geblieben
V. 9: Der König und die Kaiserìn.
V. 29: Als nun das Heer vorüber wàr,
Zerraufte sie ihr Rábenhàar. usw.

Triviale und schwülstige Reime.

Wenn nun auch Bürger auf seine Reime grosse Sorgfalt und Aufmerksamkeit verwendete — wir besitzen sogar eine Abhandlung über die Reimkunst[2]) von ihm — so sind ihm doch bisweilen schlechte Reimwörter untergelaufen, unbedeutende Wörter (Präposition, Pronomen usw., also sogenannte Verhältniswörter), triviale Reime, oder erkünstelte und gesuchte. z. B.: Nr. 7, S. 17, V. 21:

Ach! alle Süssigkeit ist hin!
— — — — — — — —
Dass nun das Christmakrönchen | in
Rhabarber sich verwandelt.

Nr. 19, S. 33, V. 1:

Wär ich doch so hold wie jener
Freund der Liebeskönigin,
Oder nur ein bisschen schöner

Nr. 54, S. 89, V. 1:

Mich wärmte der Gedank' an Fürsten, die
Nichts als geborne Fürsten sind, noch nie.

1) S. 384, Abs. 2.
2) „Hübnerus redivivus, das ist: kurze Theorie der Reimkunst für Dilettanten" (Bohtz, S. 341).

G.A. Bürger-Archiv

Ferner Nr. 61, S. 105, V. 48; Nr. 114, S. 209, V. 34; Nr. 250, S. 358, V. 7.

Von den trivialen Reimen: *Liebe: Triebe, Lust: Brust, Herzen: Schmerzen,* sagt Bürger selbst in seiner „Theorie der Reimkunst“ [1]), man müsse sie vermeiden, wenn der Inhalt der zugehörigen Verse auch trivial sei, enthielten dagegen die Verse neue, originelle Associationen, so brauche man auch solche Reime nicht zu scheuen. Indessen in der Praxis ist es ihm nicht immer gelungen, uns derartige Reime annehmbar zu machen. z. B.: Nr. 160, S. 240, V. 13:

Es harret dein
Voll Lieb' und Lust
Die hohe Jubilkönigin.
Vor bräutlichem Entzücken
Hüpft ihr die Brust.

Ferner Nr. 198, S. 295, V. 3. 4. *Doch zärtlichen Herzen Macht Liebe nur Schmerzen.* In folgenden Versen dagegen gibt die Kraft des Ausdrucks und Inhalts solchen abgenutzten Reimwörtern frisches Leben. (Nr. 64, S. 114, V. 17 ff.):

Denn wie soll, wie kann ichs zähmen
Dieses hochempörte Herz?
Wie den letzten Trost ihm nehmen,
Auszuschreien seinen Schmerz?

Nr. 64, S. 119, V. 209:

War denn diese Flammenliebe
Freier Willkür heimgestellt?
Nein! den Samen solcher Triebe
Streut Natur ins Herzensfeld.

Nr. 55, S. 89, V. 17:

Drum lass mich vor den Wehen
Der ungestillten Lust
Zerschmelzen und vergehen
Vergehn an deiner Brust!

Nr. 123, S. 216, V. 29:

Sonst weckte des Hornes Geschmetter ihr Herz,
Den Vater der Güte zu preisen.
Jetzt zürnet und hadert entgegen ihr Schmerz
Dem Vater der Witwen und Waisen.

Im allgemeinen kann man sagen, dass Bürger mit ziemlichem Glück und Geschick die richtige Mitte zwischen beiden Extremen,

1) Bohtz, S. 348.

G.A. Bürger-Archiv

der Trivialität und der Künstelei, den gesuchten Reimwörtern, trifft. Reime, die einen gezwungenen Eindruck machen, den Eindruck des Pomphaft-Ueberladenen, Geschraubten, findet man nur ausnahmsweise bei ihm:

Lässt, so ganz von allen Fernen,
So von allem abgetrennt,
Was die Sehnsucht möchte körnen

[= (durch Körner) locken]. Schwülstig klingen die Reime infolge der vielen mythologischen und Fremdwörter in V. 401 ff. des „Hohen Liedes von der Einzigen“ (Nr. 183, S. 275): *geboren — Adon — verloren — Horen — Sohn — Pierinnen — Melodie — Harmonie — gewinnen — Götterphantasie,* ähnlich in V. 658 ff. von „Heloise an Abälard“ (Nr. 233, S. 347): *Chöre — ertönt — Miserere — stöhnt — Pomp der Hekatombe — wehn — Katakombe — wiedersehn — Sphäre....* Dann sind noch gelegentlich in Reimwörtern Bürger einige Geschmacklosigkeiten entschlüpft. z. B. in dem elegisch-feierlich gestimmten „Totenopfer, den Manen Joh. Dav. Michaelis dargebracht“. (Nr. 225, S. 326, V. 7 f.):

Jene Starken aus dem schwachen Haufen,
Wenn sie glorreich ihre Bahn durchlaufen.

Ferner „Heloise an Abälard“, V. 193: *Tempel — Exempel.* In der „Entführung“ Nr. 75 ,S. 156, V. 145: *Schwung — schlung.* In „Lenardo und Blandine“ Nr. 58, S. 97, V. 176: *Mund — verschwund.*

Beabsichtigte Komik.

Es fehlt aber auch nicht an Reimen, in denen die komische Wirkung beabsichtigt, nicht unfreiwillig, ist. So in den Versen zu vorgeschriebenen Endreimen (Nr. 128 und 284): *Fratze — Katze, Engel — Schwengel, Frack — Sack, Schimmel — Kümmel* usw. Ferner die lateinischen Brocken, die Bürger in die Bänkelsängerromanze „Europa“ (Nr. 67) einmischt: *Hilarius hält fein — Auf Ehrbarkeit und Mores — Ihr Herren Auditores* und *Hier that mit seiner Schöne — Der Herr sich trefflich bene.* Und in der Epistel an Göckingk (Nr. 63, S. 112, V. 77 bis 80): *Opera — Kommentationen — Inauguratprogrammata — Dissertationen;* V. 85 bis 88:

G.A. Bürger-Archiv

Man bringt bald chrestomatice
Uns winzigklein in nucem.
Bald kommentiert cum indice
In folio ad lucem.

Oder in demselben Gedicht: S. 112, V 66: *Tongusen — Musen.* S. 113, V. 97: *Lektion — stohn.* — In der Ballade „Die Weiber von Weinsberg" Nr. 52, S. 85, V. 26 ff.: *Pastores — kapores!* — Eine Analyse dieser Komik würde wohl zu weit führen; denn es handelt sich hier doch nur um einen mehr nebensächlichen Bestandteil der Reimtechnik Bürgers.

Dieses begriffliche, geistige Element, diese Beziehungen zwischen dem Sinn der Reimwörter, müssen nun aber nicht unbedingt überall vorhanden sein; dagegen ein unerlässliches Erfordernis für den Reim ist ein gewisser Lautgehalt, ein bestimmtes ausreichendes Mass von sinnlicher Kraft.

Klangfarbe.

Auch die Klangfarbe der Reime ist nicht gleichgiltig, öftere Wiederholung bestimmter gleicher oder ähnlicher Laute lässt auch bestimmte Gefühle in uns anklingen, daher muss die Klangfarbe der Vokale und Konsonanten im Reim, auch zu Inhalt und Stimmung der Verse passen. Bei der besonderen Art von Bürgers Kunst, die ja grade auf kräftig-anschaulichen Ausdruck gerichtet ist, bei seinem für sinnliche Reize besonders empfänglichen Naturell ist zu erwarten, dass er, bewusst oder unbewusst, auch die lautliche Wirkung seiner Reime, die Klangfarbe mit dem Sinn in Einklang zu bringen sucht, dass ihm dieses Mittel zur Verstärkung des Kolorits nicht entgangen ist. In der Tat finden wir auch Beweise genug davon: „Lenore", S. 69, V. 161 ff.:

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben?
Horch Glockenklang! horch Totensang!
„Lasst uns den Leib begraben!"

In diesen Versen sind die Hauptsilben auf den Vokal *a* gestimmt; in der dritten Zeile tritt noch *o* hinzu. Dass die *a*-Reime, in Verbindung mit den Assonanzen im Versinneren, die Stimmung gut treffen, ist nicht zu bestreiten; sie würden vielleicht allein schon

genügt haben, wenigstens das wiederholte *-ang,* in *-sang* und *-klang,* gibt fast einen zu starken Akkord.

V. 201: Und das Gesindel husch, husch, husch
Kam hinten nachgeprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.

Das *husch, husch, husch* wird ja mit Recht getadelt, hier kommt es uns aber auf die Klangfarbe der Endreime an, und die vermehren die Anschaulichkeit unleugbar. — Dabei sind nicht bloss die Vokale und Konsonannten an und für sich in Betracht zu ziehen, sondern es ist auch von Bedeutung, ob der Vokal lang oder kurz, und damit die ganze Silbe lang tönend und ausklingend oder kurz abgestossen ist; das letztere, der kurz herausgestossene Vokal, im Verein mit harten Konsonanten im Reim erhöht die Wirkung in folgenden Versen: „Lenore", V. 233:

Ha sieh! ha sieh! Im Augenblick
Hu! hu! ein grässlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab wie mürber Zunder,
Zum Schädel ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Damit vergleiche man die Reime in folgenden Versen: (Nr. 59, S. 103, V. 17:)

Ahi! da hör ich das Gesäusel
Von ihrem Schlummerodem wehn;
Wie Schmeichellüftchen durchs Gekräusel
Des Maienlaubes leise gehn.
Ahi! da hör ich das Gestöhne,
Das Wollust aus dem Busen stösst;
Wie Bienensang und Schilfgetöne,
Wenn Abendwind dazwischen bläst.

Lauter gedehnte Vokale und weiche Konsonanten. Diese Lautmalerei erstreckt sich auch auf das Innere der Verse, über die ganzen Verse. Der Dichter geht hier, wie ja auch zum Teil in den vorher angeführten Beispielen, von der Regel ab, die er sich in seiner Theorie der Reimkunst selbst aufgestellt hat: dass die nicht zusammengehörigen Reime deutlich sich von einander abheben sollen durch Verschiedenheit der Vokale und Konsonanten; mit Recht weicht er

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

hier von diesem Grundsatz ab, um eine charakteristische Wirkung zu erzielen. Die umgelauteten Vokale in Verbindung mit dem weichen *s* und *n* sind alle auf den Ton des zärtlichen, schmachtenden Verlangens, der Sehnsucht, gestimmt, und auch der *e*-Reim stimmt dazu.

So liessen sich noch viele Beispiele bringen. Es sei nur noch auf die bekannten Anfangsstrophen des „Wilden Jägers" hingewiesen, wo in der ersten Strophe der Beginn der Jagd mit ihrem wüsten Getöse, und in der zweiten als Kontrast die feierliche Sonntagsstimmung geschildert wird.

Euphonie.

In Bürgers „Kurzer Theorie der Reimkunst" finden wir auch sehr bemerkenswerte Aeusserungen über die Euphonie der Reime[1]):

> Wohlklingend sind Reime, wenn sie leicht und angenehm auszusprechen und leicht und angenehm anzuhören sind . . . . . z. B. Reime von einfachen und verdoppelten Konsonanten . . . . Von gleichem, ja vielleicht noch vorzüglicherem Wohlklang sind Wörter, in denen flüssige Konsonanten sich vor andere stellen, l, m, n, r; weil sie sich mit den folgenden leicht vermählen und den Wörtern noch mehr Metall geben.

Solche Wörter dagegen, in denen *mehrere sehr heterogene harte Konsonanten* zusammenstossen, hält er nicht für wohlklingend; wie z. B.: *schöpfte — schröpfte, ächzen — krächzen, horcht — borgt, klopft — stopft* usw. Die gedehnten Vokale vor einfachen Konsonanten seien wohlklingender, als die kurzen; *a, i, o, u, au* lauter und metallener als *ä, e, ö, eu,* und *ei.* Ferner solle man von den unbetonten Ableitungssilben möglichst auch die volleren: *-ung, -ig, -bar, -sam* heranziehen, und unter den Endungen, die das unbetonte *-e-* enthielten, denen, welche mit *l, m, n, r* schliessen, den Vorzug geben vor den auf *-e-* auslautenden, wie wohl ja leider die letzteren nicht zu entbehren und nicht zu vermeiden seien. Es ist nicht zu leugnen, dass dies gründliche Nachdenken über den Wohlklang den Versen des Dichters zu gute gekommen ist. Bürgers Verse zeugen von seinem geübten Gehör ebenso wie seine theoretischen Aeusserungen. Greifen wir irgend eines seiner Gedichte heraus, um uns davon zu überzeugen. Ich schlage den Gedichtband an einer beliebigen Stelle

1) Vgl. Bohtz, S. 346.

auf, S. 222: da steht der Schluss der Ballade „Der Kaiser und der Abt." Mustern wir die Reime: *St Gallen — fallen, Sinn — bin, darein — sein, Stabe — trabe, verstehn — sä'n, bleiben — schreiben, Latein — ein, schade — Gnade, Schwank — Dank, nötig — erbötig, Lohn — Pardon, Geselle — Stelle, währt — beschert, entbieten — hüten, Gebot — Tod.* Man wird, von Seiten des Wohlklangs, nichts dagegen einwenden können[1]). Eine zweite Probe, Seite 161: „Auch ein Lied an den lieben Mond": *Himmel — Gewimmel, schn — schön, Teurer — Leirer, Sang — klang, verzeihen — weihen, stehn — gehn, Bande — -lande, hin — bin, lieber — über, soll — voll, Alten — -halten, Wenigkeit — Ewigkeit, Erden — werden, -klärt — wert, wagen — -tragen, zieht — -glüht* usw. Auch hieran wird man wohl kaum etwas auszusetzen haben, ausser etwa an der Reimfolge der Strophe 7: *Erden, klärt, werden, wert.* Er selber nämlich — es wurde ja schon vorher erwähnt — verlangt Abwechslung in den Reimvokalen und -Konsonanten, und zwar sowohl den betonten wie unbetonten Silben, Wiederholung der gleichen Laute in einer Reihe von Reimen soll vermieden werden. Immerhin, bei nur vierzeiligen Strophen ist die Verwirrung noch nicht so schlimm, und ausserdem wechseln ja hier männliche und weibliche Reime. Schon in den frühesten Gedichten zeigt Bürger eine verhältnismässig bedeutende Kunst in der Bewältigung dieser Schwierigkeiten. Uebereinstimmung von Vokalen und Konsonanten zugleich bei nicht zusammengehörigen Reimen wird man selten finden, selbst das eine ohne das andere, Konsonanten- oder Vokal-Gleichheit ist nicht oft anzutreffen. Und sehr oft unterscheiden sich dann die Wörter immer noch durch die Quantität, durch Länge und Kürze der Vokale (Nr. 29, S. 48, V. 13 ff.):

> Da riess entzwei mein Perlenband;
> Und eh ich michs versah,
> Entrollten all' in Erd' und Sand,
> Und keine war mehr da.

Dass der Dichter von der Regel abweichen kann, wenn er durch die öftere Wiederkehr der gleichen Laute in benachbarten Reimen einen bestimmten Eindruck hervorrufen oder verstärken will, und dass Bürger dies auch tut, davon ist schon vorher die Rede gewesen.

1) Abgesehen von „Lohn — Pardon".

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Reinheit des Reimes.

Wenn Bürger so grossen Wert legt auf den Wohlklang des Reimwortes, so ist zu erwarten, dass er auch in Bezug auf die Reinheit des Reimes hohe Anforderungen stellt, d. h. in Bezug auf den Gleichklang der Laute in den Reimwörtern. Es kommt hier die Quantität und die Qualität der Vokale, und die Qualität der Konsonanten in Betracht. Von der Quantität sagt Bürger folgendes [1]):

> In Ansehung der Vokale sind die Reime so unrein und widerwärtig als möglich, ... wenn man geschärfte Vokale vor verdoppelten Konsonanten und gedehnte vor einfachen auf einander klappt, z. B. Fallen auf Kabalen usw., und die männlichen sind es fast ebenso sehr, z. B. Stall auf Mahl.

In der Tat kommen in all den Gedichten, in welchen es Bürger um strengere, reine Formen zu tun war, nur wenige Reime vor, die in der Quantiät nicht rein sind. Reime mit einsilbigen Wörtern wie z. B.: *ab, an, hin, hat* usw., deren Quantität nicht fest ist, die auch sonst bei guten Dichtern bald kurz, bald lang gebraucht werden, sind für Bürgers Dialekt wohl rein; ebenso: *Jagd — behagt* (im „Wilden Jäger", V. 26, auch der Reim: *Morgenluft — ruft* („Lenore", V. 217) ist nicht bedenklich [2]). Es bleiben nicht viele Fälle übrig, an denen man wirklich Anstoss nehmen muss. Man darf ja nicht an alle Gedichte den gleichen Massstab anlegen; in Gelegenheitsgedichten, Episteln, Parodien und Burlesken, wie z. B. „Herr Bacchus", „Menagerie der Götter", „Frau Schnips", „Weiber von Weinsberg", im „Raubgrafen" usw. wird man auch Reime wie: *versichern — Notenbüchern, Instrument — ertönt, Apoll — wohl, Stadt — Rat* usw. gelten lassen. Allerdings ein Reim wie *Bankett — trompet't* ist selbst für die „Weiber von Weinsberg" ein wenig zu salopp.

1) Bohtz, S. 345.

2) Beyer, S. 90, spannt seine Anforderungen an Reinheit der Reime viel zu hoch. Was er als „grösste Ungenauigkeiten" bezeichnet, wird er sonst bei unsern Dichtern womöglich noch häufiger finden. Zum Teil lässt er sich auch durch das Schriftbild verleiten, Lautunterschiede zu suchen, wo faktisch gar keine sind. Wo ist z. B. die Diskrepanz zwischen *zuwider* und *nieder, Leid* und *Seligkeit, Kind* und *gesinnt*?

Sinnliche Kraft, Schallkraft.

Es ist vorher schon berührt worden, dass Bürger an einigen Stellen zu schwache, unbedeutende Wörter in den Reim gestellt hat, auch dadurch wird die Quantitätsgleichheit in den Reimen beeinträchtigt:

> ach! alle Süssigkeit ist hin! — —
> dass nun das Christmakrönchen in
> Rhabarber sich verwandelt.

Hier hat das eine Reimwort, *in*, einen viel zu geringen Schall, es kommt kaum zur Geltung, der Unterschied zwischen beiden Reimwörtern ist zu gross. Ebensowenig werden uns Reime befriedigen wie: *reizend er — Herr* (Nr. 37, V. 9 und 11); *Grazien — gehn* (Nr. 53, V. 64). Doch dergleichen kommt auch nur vereinzelt bei Bürger vor, und von solchen Reimen: wie *Grazien, stehn* sagt er selbst: *Das sind sehr schändliche Reime* [1]).

Qualität.

Was die Qalität der Reime betrifft, so gibt er uns wieder selbst Auskunft über den Grundsatz, den er in dieser Beziehung befolgt, in seiner „Theorie der Reimkunst" [2]). Zunächst über die Vokale:

> Will man es ganz genau nehmen, so sind: Thränen, sehnen, stöhnen; Lehre, Sphäre; Liebe, trübe usw. keine ganz richtigen Reime.

Aber, fährt er fort, weil die Dissonanz nicht so gross sei, weil ein guter Vorleser die Laute einander nähern könne, weil wir im Deutschen einen so grossen Mangel an Reimen hätten, und weil endlich das Ansehen der besten Dichter dafür spreche, so könne man sie wohl zu den verzeihlichen Reimen rechnen. Man wird ihm hierin Recht geben. Und in diesem Punkte kann er einen Vergleich mit unsern grössten Dichtern wohl aushalten. In der „Lenore" z. B. hat er bei den 128 Reimen im ganzen zehnmal zu diesem Auskunftsmittel gegriffen, in der Ballade „Schön Suschen" (Nr. 57) bei im ganzen 24 Reimen, zweimal; in der „Abendphantasie" (Nr. 59) bei 20 Reimen zweimal usw [3]). Man kann bezüglich der Reimqualität,

1) Bohtz, S. 345.

2) Bohtz, S. 346.

3) Sehr schlecht klingt es, wenn der Reim in der Qualität und zugleich in der Quantität unrein ist; z. B. „Kaiser und Abt", S. 219, V. 57: *Werther — Oerter,* doch das kommt auch nur als Ausnahme vor.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

mit Beyer, S. 89 f., annehmen, dass Bürger bewusst zwischen dem Stil seiner Balladen und dem der lyrischen Gedichte unterschied[1]).

In der Qualität der Konsonanten lassen Bürgers Reime im allgemeinen nichts zu wünschen übrig. Nur am Gebrauch des *g* in seinen Reimen wird man vielleicht Anstoss nehmen. In den Wörtern, die auf *ng* auslauten (*Gesang, ging,* und dergl.) folgt er offenbar seinem Dialekt, er reimt sie unbedenklich mit Wörtern, die auf *nk* auslauten; z. B. im „Wilden Jäger", Nr. 82, S. 173, V. 13: *ging s — link s;* ferner: Nr. 70, V. 17: *sank — Nachtgesang;* Nr. 48, V. 26: *Bank — lebenslang;* Nr. 54, V. 6: *Fürstendank — Gesang* usw. In seiner „Theorie der Reimkunst" heisst es auch demgemäss (Bohtz, S. 341):

> Nicht dein Ohr, sondern dein Auge erklärt Reime für unrichtig, wie diese: weich — zweig, zeigt — reicht, borgt — horcht, durch — Burg, Gesang — Dank, werfen — schärfen, Tanz — fands — Diamants, Harz — bewahrts, hats — Schatz, niederwärts — Scherz, Wachs — stracks, Axt — packst, Hexe — Kleckse usw. Ich bin sogar geneigt, noch weiter zu gehen, und auch Reime, wie diese: Hals — Salz, Gans — Kranz, Tag — sprach, Pflug — Buch, für richtig zu erklären.

Ueber Reime von der Art wie *Gesang — Dank,* die er konsequent bis in seine spätesten Gedichte hinein gebraucht, sagt er weiter noch (S. 344) *II. lautet das g wie k am Ende einer voll betonten Silbe nach -n-, z. B. Gesang — Dank.* Man sieht, er ist sich entweder dessen gar nicht bewusst, dass er hier nur in seinem Dialekt befangen ist, oder er hält die Aussprache seines Dialektes jedenfalls für die beste.

Ferner finden sich Belege zu den Paradigmen *weich — Zweig: wonnereich — Zweig* (Nr. 10, V. 1); zu: *zeigt — reicht: bezeugten — leuchten* (Nr. 81, V. 13), *zeichnen — verleugnen* (Nr. 71, V. 170); vgl. dazu in seiner „Theorie der Reimkunst" (S. 344): *Den „Ich"ton des -ch- hat das g 1) am Ende jeder betonten Silbe nach ä, e, i, ö, ü, eu und ei; „hinweg" und „Weg" wie: „hinwech" und Weech".*

Den Reimtypen *Tag — sprach* und *Pflug — Buch* entsprechen in seinen Gedichten: *Tag — nach* (Nr. 250, V. 155), *Flug — Buch* (Nr. 250, V. 180), *zog — hoch* (Nr. 103, V. 64) usw.

1) Den Ausführungen Beyers, S. 90, Anm. 1 ist aber nur sehr mit Vorbehalt zuzustimmen, vgl. oben, S. 92.

> Den „Ach"ton des ch hat das g am Ende jeder betonten Silbe nach a, o, u und au; also „Tag" wie „Sprach". Eben das hat auch statt, wenn das Ableitungs-, Biegungs- oder Milderungs-e ausgestossen sind: In „fragt, behaglich, tauglich".

(Vgl. „Lenardo und Blandine" Nr. 58, V. 135: *Nacht — Magd*). Der Reim *durch — Burg* endlich kommt selbst in seinen Gedichten vor. z. B. Nr. 34, V. 2, Nr. 187, V. 134. Er selbst sagt darüber:

> 2. Der „Ich"ton findet überall statt am Ende einer Silbe, wenn irgend ein andrer Konsonant als —n— vor dem „g" steht; z. B. Sarg wie Sarch.

Dass Dichter in ihren Reimen von ihrem Dialekt beeinflusst werden, ist ja nichts Ungewöhnliches und Bürgers Reim *Dank — Sang* ist nicht anfechtbarer wie Goethes *Wiesen — fliessen* oder Mörikes *dorten — geworden.* Indessen, mit vollem Recht sagt Minor (S. 394), wenn unsere Dichter sich einmal der hochdeutschen Schriftsprache bedienten und gemeindeutsch vorgetragen werden wollten, so müssten sie auch ihre Reime von mundartlicher Färbung freihalten, und dialektische Reime seien dann eben u n r e i n e Reime.

A b l e i t u n g s s i l b e n i m R e i m.

„Der Endreim besteht im Gleichklang der letzten betonten Vokale zweier Wörter und aller darauf folgenden Konsonanten und Vokale." So definiert Minor den Reim (S. 380). Theoretisch ist also auch die Behauptung Bürgers, dass an den Silben *-bar, -sam, -haft, -keit, -ung,* als Reimsilben nichts auszusetzen sei, ganz richtig, d. h. wenn diese Silben wirklich einen Nebenakzent haben, der hinreichend zur Geltung kommt. Indessen, erstens besteht doch ein Unterschied zwischen den einzelnen Ableitungssilben; die Silbe *-ung* hat z. B. nicht so viel Schallkraft wie *-keit.* Wir werden uns daher wohl nicht mit einem Reim befreunden können, wenn er in beiden Wörtern bloss aus dieser Ableitungssilbe besteht. z. B.: *Huldig-u n g — Linderung* (Nr. 19, V. 10); *Verzweifelung — Beruhigung* (Nr. 22, V. 66). Solche Reime, die nur mit der Silbe *-ung* gebildet werden, hat Bürger sich noch an mehreren Stellen erlaubt[1]). Zweitens missfallen auch Reime, die bloss aus Silben wie *-keit, -heit, -bar,*

1) Nr. 19, V. 94; Nr. 28, V. 12.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

-sam bestritten werden, obschon diese Silben wohl Lautgehalt genug haben wie z. B. in den folgenden Versen (Nr. 16, V. 32):

Denn mein Lied voll Bitterkeit
Würde die Verwegenheit
Und die unbereuten Sünden
Deiner Unbarmherzigkeit . . . . .

Solche Verse machen den Eindruck einer gewissen Armut, sie sind zu eintönig. Reimt nur einmal *-heit* auf *-keit,* so lässt man das allenfalls noch passieren. Dagegen eine häufigere Benutzung dieser Silben, und der Reim *-keit — -keit* z. B. *Sittlichkeit — Häuslichkeit* (Nr. 196, V. 73), tragen nicht eben zur Verschönerung der Verse bei. Immerhin, wenn Bürger derartige Reime auch nicht ganz vermieden hat, ist die Zahl der Fälle doch nicht gross. Dasselbe gilt von den noch weit bedenklicheren Reimen, deren Vokal nur in dem tonlosen *-e-* besteht. Auch hier handelt es sich nur um einzelne Fälle: *huldigen — Grazien* („Nachtfeier der Venus", II, V. 34); *Sterblichen — Seligen* (Nr. 22, V. 98); ferner Nr. 24, V. 25, und Nr. 270, V. 606. Bürger hat später die Stellen in der „Nachtfeier der Venus" und dem Lied „An die Hoffnung" (Nr. 22), verbessert.

Umfang (Silbenzahl) der Reime.

Im Umfang der Reime geht Bürger nicht über das gewöhnliche Mass hinaus. Er beschränkt sich auf die einsilbigen, männlichen, und die zweisilbigen, weiblichen Reime. Es ist in dieser Hinsicht eine wohltuende Einfachheit und Mässigung in seiner Verskunst, obwohl bei der fast durchgängigen Verwendung des Reimes die Versuchung zu Virtuosen-Kunststücken doch nicht fern lag. Die Reimkünste und Spezialitäten brachten ja auch erst die Romantiker wieder in den Versbau hinein. — Nur eine Besonderheit von ihm ist noch zu erwähnen, ehe wir vom einzelnen Reim und seiner Beschaffenheit zur Anordnung übergehen. Es handelt sich aber nicht um ein besonderes Reimkunststück, sondern im Gegenteil um eine Bequemlichkeit, die Bürger sich gestattet:

Identische Reime.

Rührende und identische Reime hält Bürger auch dann für erlaubt, wenn die Reimwörter auch im Sinn übereinstimmen. Er reimt demgemäss („Nachtfeier der Venus", Nr. 4, I, V. 26 ff.):

Paaren alle Vögel sich
Was da lebt auf Erden, gattet
Um die Zeit der Blüten sich.

Nr. 4, III, V. 10:

Bis zur Grenze der Natur,
Wo die letzte Sphäre klinget,
Alle Pulse der Natur.

Vgl. ferner V. 26 desselben Gedichts und „Lenardo und Blandine" (S. 101) V. 296.

Auf solche Reime stösst man noch in verschiedenen anderen Gedichten, und wir werden trotz Bürgers Fürsprache uns nicht mit ihnen befreunden können. Etwas anderes ist es, wenn mit der Wiederholung des gleichen Wortes im Reim eine stilistische Wirkung verbunden ist: Nr. 4, II, V. 74:

Morgen triefe das Gesträuche
Von des Wildes Blute nicht!
Deines Hornes Klang verscheuche
Dieses Hains Gefieder nicht!

Wenn man hier noch im Zweifel sein könnte, so ist die stilistische Absicht wohl unverkennbar in Nr. 4, III, V. 82 ff.:

Hört ihr? Singen ihr nicht alle
Fluren, alle Wälder Dank?
Von dem Anger tönt das laute
Lustgebrüll der Herden ihr!
Aus dem hohen Haidekraute
Zirpen tausend Grillen ihr!
Ihr nur schnattert das Gefieder . . . .

Oder Nr. 40, V. 5—8:

Bester Vater, o wie lieb,
O wie lieb hab ich dich Vater!
Zweiter zärtlicher Berater
Meiner Kindheit! O wie lieb!

Auch folgende Verse der „Lenore" (S. 65, V. 37) wird man unter diesem Gesichtspunkt beurteilen dürfen:

O Mutter, Mutter, hin ist hin,
Nun fahre Welt und alles hin

und V. 81:

O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei Wilhelm nur wohnt Seligkeit!
Wo Wilhelm fehlt, brennt Hölle!

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Aber eine solche Begründung ist doch bei einer ganzen Anzahl von Fällen nicht möglich.

Reimstellung.

Unter den verschiedenen Arten der Reimstellung bevorzugt Bürger die Reimpaare und die Kreuzreime. Doch sind auch die umschliessenden oder umarmenden Reime (a b b a) nicht selten bei ihm anzutreffen, ausser in dem Sonett auch in grösseren, namentlich in den fünfzeiligen Strophen, wo sie sich dann meist mit einem reimlosen Verse verbinden. Die verschränkten oder überschlagenden Reime a b c a b c kommen nur einmal in einem Sonett vor. Bemerkenswert ist auch, dass in seinen Strophen, d. h. soweit es sich nicht um Reimpaare handelt, mit Ausnahme weniger Fälle stets sowohl die ungraden als die graden Versschlüsse, also Vers 1 und Vers 3 sowohl als Vers 2 und Vers 4, gereimt sind, während man doch sonst bei andern Dichtern nicht selten den Reim nur beim zweiten, vierten, sechsten usw. Verse findet, also die Reimstellung x a y a. Wieder ein Beweis dafür, dass Bürger sehr viel Wert auf den Schmuck des Reimes legte, vielleicht darf man auch daraus folgern, dass ihm die Reime verhältnismässig leicht zuflossen. In den Versen, in welchen sich nicht eine bestimmte Reimgruppierung regelmässig wiederholt, z. B. in den „freien Versen", wie er sie in kleinen Erzählungen „Veit Ehrenwort", „Die Königin von Golkonde", und in kleineren satirischen, epigrammatischen Gedichten anwendet, befolgt er die Regel, niemals zwei männliche oder weibliche Versausgänge zusammenstossen zu lassen, die sich nicht reimen. Es treffen entweder zwei gereimte Versausgänge, oder ein männlicher und ein weiblicher zusammen, aber nirgends zwei männliche oder weibliche, die sich nicht reimen, weil dies dem Dichter, wie er selbst sagt, *ein allzu verworrenes regelloses Glockenspiel* wäre. (Bohtz, S. 348.)

Reimhäufung.

In den strophischen Gedichten kommt Häufung desselben Reimes nur dann vor, wenn sie dazu dient, die Architektonik der Strophe anzudeuten, und zu dem Sinne passt. Und in den freieren Versen, die keine strophische Gliederung erhalten haben, handelt es sich auch meist nicht um Willkür und Spielerei, wenn ein oder mehrere Reime häufig wiederkehren; sondern es liegt dort oft eine Variation desselben Gedankens vor, oder es sind parallele Gedankenreihen, die durch Reimwiederkehr mit einander verknüpft werden. Das könnte man z. B. schon zu Gunsten der folgenden Verse anführen (S. 6, Nr. 3):

Die Weisheit kam zu mir in warnender Gestalt.
„Mein Sohn", sprach sie, „lass mich dein Herz erbitten!"
Entreisse dich der schädlichen Gewalt
Des Liebesgotts, des Mörders edler Sitten! usw.

Hier kehren immer die beiden Reime *-alt* und *-itten* wieder, entsprechend den wiederholten Warnungen und eindringlichen Vorstellungen. Aehnlich in dem Gedicht „Als Elise nicht fort sondern nur zur Treppe hinunter war" [1]), welches nichts als eine Reihe von Trostgründen, von ermutigenden Zurufen an die eigene Person, enthält. Besonders geeignet erscheint auch ein solcher Gebrauch des Reimes bei den Gedichten mit epigrammatischer Wendung am Schluss: Nr. 139, S. 230, V. 5 ff.:

„O ich! — kann in Verdienst mich sonnen
Von weit reellerem Gewicht.
Was an Prozessen ich gewonnen,
Bezeugt mir das Zivilgericht." —
„Recht, Nickel, du hast viel gewonnen,
Denn dein Klient gewann es nicht."

Vgl. ferner Nr. 151, Nr. 117, Nr. 90, Nr. 192, Nr. 201, Nr. 199, Nr. 222, Nr. 226, Nr. 264 usw.

Auch zu parodistischen Zwecken und um eine komische Wirkung zu erzielen, häuft Bürger in einigen Fällen die Reime; z. B. S. 170, Nr. 80:

Wenn einsam eine Nachtigall
Ihr Wunderlied euch sänge,
Und brächt' in euch mit süssem Schall
Den Odem ins Gedränge;
Ihr lauschtet zu am Wasserfall
So still! Ums Herz so enge. usw.

Ferner Nr. 120, Nr. 612, Nr. 283, auch in Nr. 53 lässt sich die Reimhäufung wohl aus dem humoristischen, scherzhaften Charakter des Ganzen erklären (V. 1—16, 56—67, 70—78). In der Erzählung „Veit Ehrenwort" allerdings scheint der Dichter einfach einer Laune

1) Nr. 129, S. 226.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

oder seiner Reimlust freien Lauf gelassen zu haben, dort ist nicht recht einzusehen, warum er so lange auf denselben Reimen klimpert (besonders V. 56 ff.).

Ueberblick.

Fassen wir alles zusammen, was wir an Bürgers Reimen beobachtet haben, so kann der Gesamteindruck nur ein günstiger sein. Man muss dabei ja stets dem Umstande Rechnung tragen, dass der Dichter selbst, mit vollem Recht, je nach dem Stil und der Stimmung des einzelnen Gedichts höhere oder geringere Anforderungen an die Korrektheit der Reime stellte (vgl. oben S. 92 und S. 94). Reinheit, Wohlklang und charakteristische Klangfarbe in manchen Gedichten, Ungezwungenheit und Natürlichkeit wird man ihnen nicht abstreiten können. Künsteleien, Spielereien, Ueberladenheit und Schwulst findet man nur ausnahmsweise. Und es ist wohl zu bemerken, dass sich seine Sorgfalt und auch seine Einsicht und sein Können mit den Jahren noch gesteigert haben. Manche Mängel, die den Gedichten einer früheren Epoche noch anhaften, hat er beseitigt, in der zweiten oder dritten Ausgabe seiner Gedichte, wie z. B. in mehreren Fällen das tonlose *-e-* im Reim (in der „Nachtfeier der Venus": *huldig e n — Grazi e n* II, V. 34, S. 9; *sterblich e n — selig e n,* Nr. 22, V. 98; *Herr — reizend e r* Nr. 37, V. 9); ferner verbesserte er mehrere Stellen, wo ein Verstoss gegen die Quantität im Reim vorlag (z. B. Nr. 23, V. 13 statt *Nachtig a l l — hundert m a l: Thal — hundertmal;* Nr. 33, V. 5 [1]) usw. Und in späteren Gedichten findet man derartige Reime nur noch ganz selten; z. B. in dem „Hohen Liede von der Einzigen" (entstanden in den Jahren 1788 bis 89) und in „Bellin" (1789), wo in jeder Strophe zweimal ein Dreireim wiederkehrt, ist die Quantität im Reim nirgends verfehlt, und es handelt sich hier im einen Fall um 42, im andern um 26 Strophen. Ebenso ist in dieser Hinsicht auch an der „Königin von Golkonde", die 876 Verse zählt, und an der Uebersetzung von Popes „Heloise an Abelard", die 689 Verse hindurch immer gereimte Schlüsse bringt, nichts zu tadeln.

1) Vgl. ferner: Nr. 77, V. 1; Nr. 12, V. 2. 4. 9. 11.

G.A. Bürger-Archiv

II. Lautmalerei.

Aber bei einer Persönlichkeit, die im Leben wie in der Kunst die Selbstbeherrschung und das Masshalten nie recht gelernt hat, konnte es nicht ausbleiben, dass eine so stark ausgeprägte Begabung für die Klangwirkung der Sprache ihn zu Uebertreibungen verführte, dass er seine Gewalt über die Sprache missbrauchte, dass seine nach dieser einen Seite hin so stark entwickelte Anlage zur Manier wurde. Und wenn er den Endreim zwar reichlich, aber doch noch nicht masslos anwendete, so tummelte sich seine geräuschvolle, innerlich unsichere und daher der Effekte bedürfende Natur um so ungebundener und ungezähmter aus im Versinneren in den Lautmalereien: Schlagreimen, Allitterationen schallnachahmenden sinnlosen Ausrufen (*husch, husch, hurre hurre, hopp, hopp, hopp* u. dergl.).

Die Neigung und Fähigkeit, Darstellung und Ausdruck durch onomatopoetische Wirkungen zu beleben, kündigt sich schon in den Gedichten aus seiner früheren Schaffensperiode an.

„Nachfeier der Venus", I, S. 8, V. 46:

*W*and aus stiller *W*asserflut,
*W*and sich *V*enus Aphrodite . . .
Tönt das *l*aute *L*ustgebrüll.

Ferner Nr. 6, S. 15, V. 18:

Er fühlt sich *f*rei und *f*roh —

Nr. 10, V. 22, 23:

. . . . Und *l*echzendes Ver*l*angen
Nach einem *h*arten Mädchen *h*ält
Mein armes *H*erz gefangen.

ebenda V. 25:

Nun hauch ich meine *S*eele schier
Er*s*eufzend in die Winde.

V. 45:

Ein einzig *L*ächel*n* vo*ll*er Hu*ld*
Würd a*ll*en Kummer *l*indern.

Nr. 16, V. 6:

Meiner *R*ache ganz zum *R*aube.

Nr. 17, V. 54:

Nach seiner Predigt *schn*appt fürwahr
Mein *Schn*abel wie der junge Star.

G.A. Bürger-Archiv

Nr. 18, V. 115:

Die so voll Seele
Nie sang wie sie.

Nr. 19, V. 8: *H and und H erz.* — V. 49: *Sei es L iebes oder L eides.* — V. 67: *l i spelt l e i se.* — Nr. 20, V. 12: *L ied und L ob* usw. — V. 55: *O l ieber l ieber L eiermann.* — V. 63: *Ein L iedchen in ihr l auschend Ohr | Zu ihrem L obe säusel n.* Es sind hier aus diesen ersten Gedichten nur einige Beispiele herausgegriffen, es liessen sich dort noch mehr holen. In den ersten Balladen: *Ich träumte, wie zu Mitternacht mein Falscher mir erschien* (Nr. 29) und im „Raubgrafen" (Nr. 34), hält sich Bürger auch noch etwa auf der gleichen Linie, wie in den eben zitierten Gedichten, von einem übertriebenen Gebrauch der Onomatopöien kann man hier noch nicht reden.

In der „Lenore" wird des Dichters Vorliebe für Lautmalerei zum ersten Male auffallender, und als Störung empfunden. Hier treten zuerst die nachahmenden sinnlosen Ausrufe, das *hurre hurre* und *hopp hopp* usw. hervor, und zwar gleich in recht ausgiebiger Verwendung: V. 97: *Und aussen, horch gings trap trap trap;* V. 102: *Der Pfortenring ging lose leise klingling ling*; V. 149: *Haho! haho! ha hopp hopp hopp!;* V. 179: *Kam's hurre hurre nach gerannt;* V. 181 wieder: *haho* usw.; V. 201: *Und das Gesindel husch, husch, husch!;* V. 205 wieder: *haho* usw.; V. 234: die Interjektion: *Hu! hu!;* V. 243: *Und hui!* Dazu kommen dann noch die Alliterationen und verwandte Lautmalereien: V. 13. 14. 16. 69. 85. 102. 110. 119. 143. 144. 173. 179/180. 197. 209. 227. 229. 245. 255.

Ich habe hier manche Stellen mit angeführt, wo man genau genommen nicht nicht von Alliterationen reden kann Wo der Stabreim zur Bindung der Verse [1]) dient, gelten nur ganz gleiche Konsonantenverbindungen, also *schürze, spring und schwinge dich.* z. B.

1) Es ist richtig, was Beyer, S. 48, bemerkt, nämlich dass Bürger den Stabreim *als Bindemittel sowohl des einzelnen Verses als der Verse untereinander* gebraucht. Aber jeder Stabreim übt doch zugleich auch eine sinnliche, eine Klangwirkung. Man kann wohl die einzelnen Kunstmittel von Bürgers Technik, die Interjektionen, Alliterationen, Schlagreime, Assonanzen usw. theoretisch für sich behandeln, aber im konkreten Falle wirken doch

G.A. Bürger-Archiv

wäre in dem Fall nicht brauchbar, aber hier handelt es sich nur um eine sinnliche anschauliche Wirkung, und da sprechen alle Konsonanten mit, die in kurzen Abständen im Anlaut wiederholt werden, ja in dem Vers: *Die Flügel flogen klirrend auf* wirken nicht blos die Wörter *Flügel* und *flogen* onomatopoetisch, sondern auch *klirrend.* In mehreren Fällen handelt es sich nicht nur um gleichen Anlaut, sondern um Gleichklang aller Laute [1]) in einander nahe stehenden Wörtern z. B. V. 13: *Sing und Sang,* V. 14: *Kling und Klang,* V. 102: *lose leise.* Auch an Schlagreimen fehlt es in der „Lenore" nicht: V. 18: *auf W e g e n und auf Stegen;* V. 24: *Gruss und Kuss;* V. 125: *spring und schwin g e dich;* V. 142: dto.; V. 145: *sprang und schwang*; V. 161: *was k l a n g dort für G e s a n g und K l a n g;* und in V. 163, wenn kein Schlagreim, so doch ein Mittelreim: *Horch Glockenklang! horch Totensang.* Diese Verbindung *Klang und Sang* wiederholt sich dann noch in V. 170 und in V. 177. Ferner noch Schlagreim: V. 237: *ohne Zopf und Schopf* und wenigstens Assonanz in den Worten: *verschw u nden und vers u nken* (V. 244).

Wenn man das alles mit den Alliterationen und sonstigen onomatopoetischen Wortgruppen, und den *klinglingling* und *hurre hurre* zusammenrechnet, in welch letzteren Bildungen ja meist Alliteration und Schlagreim zugleich auftreten, so ist leicht einzusehen, dass alles das zusammen „des Guten zu viel" ist. Dabei soll gar nicht geleugnet werden, dass die Alliterationen, die hier vorkommen, an und für sich ganz gut gelungen sind. Die schallnachahmenden Gebilde, wie *hurre hurre, haho, haho hahopp* usw. dagegen sind wohl überhaupt eine Ungeschicklichkeit hier. Ich will damit nicht sagen, dass dergleichen überhaupt nicht in die Poesie gehört, wir haben ja genug Lieder mit allen möglichen Tonkehrreimen, aber jedes an seinem Platze und zur rechten Zeit! Mit *trap trap, hopp hopp, klinglingling,* verbindet sich doch wohl mehr die Vorstellung von Scherz, Tändelei, und von Kinder-spielen- und liedern. Auch im leichten Volkslied ist derartiges wohl angebracht, aber nicht in dieser wuchtigen, dramatischen

diese verschiedenen Faktoren oft zu mehreren oder allesamt zugleich, und es kommt eben dann auf den Gesamteindruck an, den sie hervorbringen. Und da hat denn auch die Alliteration, nicht immer natürlich, aber doch nicht selten, ihren Anteil an der zu geräuschvollen Instrumentation.

1) Mit Ausnahme der Hauptvokale.

G.A. Bürger-Archiv

Darstellung Am rechten Orte steht z B. das *hurre hurre:* in dem „Spinnerlied", Nr. 46, S. 78: *hurre hurre — schnurre Rädchen, schnurre* .... und das *husch, husch* in Nr. 48, V. 33, ferner Nr. 220, S. 320, V. 9. Ungeschickt wiederum und wenig geschmackvoll ist das *hopsasa* in der „Ballade", Nr. 44, und der Anfang des „Ständchens", Nr. 47: *Trallirum larum leier.*

Die Manier Bürgers, die im Gebrauch von Onomatopöien hier in der „Lenore" schon auffällt und missfällt, ist auch in den nach der „Lenore" entstandenen Balladen vielfach zu beobachten, und grade in den grösseren Balladen hat Bürger die Klangmalerei oft ohne Mass und Geschmack verwendet. Z. B. „Lenardo und Blandine". Nr. 58, S. 92: Schlagreime: V. 63, 184. Alliterationen: V. 82. 39. 122. 149. 173. 281. (zugleich Reim!) 283. — „Das Lied vom braven Mann" Nr. 70, S. 139. Schlagreime: V. 79. 31. Alliteration: V. 11. 25. 31. 71. 82. 107. — „Die Entführung". Nr. 75, S. 152. Schlagreime: V. 54: *Laub und Staub,* V. 83: *Korn und Dorn,* V. 142: *Rang und Drang,* V. 141 (Assonanz) *Mund und Brust,* V. 205: *Kling und Klang, Ach und Krach,* V. 134 (Assonanz) *Galopp und Trott.* Alliterationen: V. 6. 25. 53. 72. 115. 192. 193. 139. 140. 288. — „Der wilde Jäger", Nr. 82, S. 173. Schlagreime: V. 6. 81 (Assonanz) 155. Alliterationen: V. 5. 13. 81. 127. 129. 165 193. dazu: *horrido hussasa* V. 14. 128; *hurre hurre* V. 49; *Jo doho hussasa* V. 116; *hallo* V. 152. 115. 76; *hui* V. 153. 191. 192; *huhu* V. 188. „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain". Nr. 103, S. 198. Schlagreime: V. 4 (Assonanz) 22. 114. 175. — Alliterationen: V. 7. 35. 48. 49. 59. 71. 82. 146. 147. 148. 160. 161. 175. 177. — „Der Kaiser und der Abt" Nr. 124, S. 218. Schlagreime: V. 47. 58. — Alliterationen: V. 37. 87. 102. — „Das Lied von der Treue" Nr. 166, S. 251. Schlagreime: V. 100 (Assonanz!) — Alliterationen: V. 9. 85. 107. 162. — „Graf Walther". Nr. 187, S. 281. Schlagreime: V. 2!! — Alliterationen: V. 19 ff. 26. 80. 160.

Ausnahmen bilden eigentlich bloss „Das Lied vom braven Mann" und „der Kaiser und der Abt"; sonst ist fast überall ein Zuviel. Man braucht bloss an einzelne Stellen zu erinnern („Die Entführung", Nr. 75, S. 158, V. 205):

Von Kling und Klang, von Ach und Krach
Ward rund umher das Echo wach.
Von ihrer Fersen Stampfen
Begann der Grund zu dampfen.

V. 217:

Trara! Trara! durch Flur und Wald
Liess Karl sein *Horn* erschallen.
Sieh da! *Hervor* vom *Hinterhalt,*
Hopp, hopp! sein *Heer* Vasallen.

Oder den Anfang des Fragmentes „Ines von Kastro" (S. 179): *Husch hin und her, husch huscht' ein Traum* .... Ferner im „Wilden Jäger", Nr. 182, S. 177, V. 127:

Risch ohne *Rast* mit Peitschenknall
Mit Horrido und Hussassa!
Mit *Kliff* und *Klaff* und Hörnerschall.

Die Nachahmungen des Jagdgetöses, die Jägerrufe, wie *Horrido und Hussassa, Kliff u. Klaff, Jo! doho! Hussassa!* sind ja hier frei von der Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit der entsprechenden Stellen in der „Lenore", sie stimmen wohl zum ganzen, aber Bürger hätte sparsamer damit umgehen müssen; im Verein mit den übrigen Lautmalereien lassen sie uns den „Knall und Schall" und das „Jagdgebrülle" zu stark in die Ohren klingen.

Einige treffende Bemerkungen grade über Bürgers Vorliebe für Lautmalerei, die A. W. Schlegel in seinem Aufsatz „Ueber Bürgers Werke"[1]) macht, verdienen hier zitiert zu werden. Es ist grade von[2]) der „Entführung" die Rede:

> Im Englischen kommen die Vasallen über den Hügel gesprengt, im Deutschen durch Korn und Dorn herangesprengt. Wie kann man durch Korn und Dorn heransprengen? Die Vasallen werden doch nicht ihre eigenen oder ihres Herrn Kornfelder niedergeritten haben, was der Ausdruck „durch Korn und Dorn" doch offenbar sagt; sondern ordentlich auf den Wegen und Pfaden dazwischen geblieben sein. Und vollends durch Dorn! Dies möchte unbequem fallen. Der Reim, der allerdings in unserer Sprache in manchen sprichwörtlichen Redensarten Begriffe entgegenstellt und verbindet, hat den Dichter verleitet, und Korn und Dorn ist nur eine andere Art von Sang und Klang.

Also infolge seiner Liebhaberei für den Schlagreim hat der Dichter hier einen Widerspruch in die Darstellung hineingebracht.

1) Bohtz, S. 509.
2) Ausgabe von Berger; vgl. S. 154, V. 83.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Und an einer andern Stelle, wo Schlegel die Ballade „Graf Walther" bespricht, heisst es, mit Bezug auf die Anfangsverse:

Graf Walter rief am Marschallsthor:
Knapp, s c h w e m m' und k ä m m' mein Ross!

Auf die Stallbeschäftigung ist durch Klang, ... zu viel Nachdruck gelegt. Also eine Nebensache ist hier durch Klangmalerei zu stark hervorgehoben. Diese beiden Bemerkungen Schlgels werfen ein scharfes Licht auf Bürgers dichterisches Schaffen, sie zeigen, wie sehr Bürger in seiner Manier befangen ist, sie zeigen, dass es ihm an künstlerischer Oekonomie fehlt, die das Bedeutende und Wesentliche auch mit bedeutendem, gewichtigem Ausdruck wiedergibt, das Nebensächliche und Unwesentliche aber auch als solches behandelt, nicht unnötig betont; die nirgends ihre Ausdrucksmittel verschwendet, die eben nicht mehr und nicht weniger gibt, als die Sache erfordert. Derartige Fälle, wo er durch Uebertreibung im Ausdruck, speziell durch Onomatopöie, gegen die innere Wahrheit und Wahrscheinlichkeit und Porportion verstösst, liessen sich noch mehr anführen Auch ausserhalb seiner Balladen, in den rein lyrischen und sonstigen Gedichten, macht er natürlich Gebrauch von diesen Klangmalereien, und auch dort weiss er nicht immer das rechte Mass zu treffen; z. B. bei den folgenden Versen hat man schon den Eindruck des Gesuchten, Virtuosenhaften, der Reiz des Natürlichen, Ungezwungenen, aus der Sache selbst Erwachsenen geht verloren: (Nr. 183, V. 61 ff.)

*W*onne weht durch Thal und Hügel,
*W*eht von Flur und *W*iesenplan,
*W*eht vom glatten *W*asserspiegel,
*W*onne weht mit weichem Flügel
Des Piloten *W*ange an.

Mit Recht redet Schlegel von einer Manier bei Bürger, *die sich bei allem Wechsel der Gegenstände gleich bleibt*[1]). Auch auf seine Uebersetzungen überträgt er sie, unbekümmert darum, ob es im Geist des Originals sei, oder ob er den Charakter desselben dadurch entstelle; z. B. in der Uebersetzung von Shakespeares „Macbeth"[2]):

Trippelt trappelt Tritt und Trott
Rund um unsern Zauberpott.

1) Bohtz, S. 510, Spalte 2.
2) Bohtz, S. 303.

oder:

Lodre, brodle, dass sichs modle,
Lodre Lohe, Kessel brodle.

Dass Bürger bei seinem Bestreben, volkstümliche Poesie zu schaffen, und bei dem ausgesprochenen Grundsatz, dass der Ausdruck *aus der lebendigsten Mundsprache aufgegriffen* werden müsse, auf solche Reimformeln, Stab- und Schlagreime und sonstige Klangmalereien aufmerksam wurde und sie in den Bereich seiner poetischen Sprache zog, war ja natürlich, denn die deutsche Sprache und vor allem die Volkssprache bot ja schon selbst derartige, sprichwörtliche Formeln genug dar. Bürger hat nicht nur diese vorhandenen Ausdrücke, diese Formeln, die er in der *lebendigen Mundsprache* vorfand, reichlich benutzt, sondern aus seiner eigenen poetischen Werkstatt noch viele neue hinzugefügt in seinen Gedichten; gewisse Wortverbindungen, Wortpaare dieser Art sind besonders beliebt bei ihm und kehren bei passender, und mitunter auch nicht passender Gelegenheit wieder, sie gehören, wie es scheint, zum eisernen Bestand seiner poetischen Requisiten; z. B. die vielen Alliterationen mit *Liebe,* besonders die Verbindung dieses Wortes mit *Lust,* in der Regel in der Formel: *Lieb und Lust.* Ferner mit *Leben: Lieb und Leben, leben und lieben,* oder *liebes Leben.* Ausserdem noch mit *Lob, Lied* und *Leid.* — Ferner *Licht und Luft*; *hoch und hehr* oder *herrlich und hehr, heilig und hehr, hoch und herrlich* usw.; *frei und froh* oder *fröhlich;* sodann Wortpaare, die ausser der Alliteration noch Uebereinstimmung der übrigen Laute mit Ausnahme des betonten Vokales aufweisen: *Sing und Sang, Kling und Klang, lose leise;* endlich Schlagreime wie *Korn und Dorn, Sang und Klang, leben und weben, hegen und pflegen.* Dazu treten dann noch zahlreiche identische Formeln wie *Stoss auf Stoss, Schuss auf Schuss, Stück für Stück, Pfeiler bei Pfeiler, Weh auf Weh, Küsse zu Küssen, Beeren zu Beeren* usw. Manche Formeln klingen besonders Bürgerisch: *Korn und Dorn, Rang und Drang, Scheuel und Greuel, Laub und Staub, Ach und Krach, lose leise, wanken und schwanken, Zopf und Schopf* usw.

Wie bereits bemerkt, liegt bei manchen Wörtern nicht nur Alliteration, sondern Uebereinstimmung aller Laute mit Ausnahme der Hauptvokale vor, wodurch die Wirkung natürlich noch verstärkt

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

wird; ausser den bereits angeführten Beispielen noch folgende Verbindungen: *flimmt und flammt* (Nr. 82, V. 193), *flimmert und flammert* (Nr. 103, V. 7), *wohnt' und weint'* (Nr. 69, V. 33), *lebt und liebt* (Nr. 69, V. 54), *Leibes- und Liebesgestalt* (Nr. 96, V. 19), *Lieb' und Lob* (u. a. Nr. 208, V. 18), *blink und blank* (Nr. 220, V. 3), *Gick und Gack* (Nr. 250, V. 144), *risch rasch* (Nr. 82, V. 17), *klifft und klafft* (Nr. 82, V. 5), *niesen die Nasen* (Nr. 102, V. 20).

In andern Fällen von engerer Verknüpfung zweier Wörter ist kein Schlagreim, wohl aber Assonanz benutzt, die doch bei nach aufeinander folgenden Wörtern auch deutlich hörbar und wirksam ist; *da rasselt da flattert* (Nr. 103, V. 4); *verschwunden und versunken* (Nr. 39, V. 244); *Galopp und Trott* (Nr. 75, V. 141); *Knall und Klang* (Nr. 82, V. 81); *das Stampfen der Kämpfer zermalmet zu Dampf* (Nr. 166, V. 100); *Fleisch und Bein und Kleid* (Nr. 216, V. 15) usw. Dass sich die Assonanz nicht nur auf Wörter desselben Verses, sondern auf mehrere Verse erstreckt, dafür wurde bereits in anderm Zusammenhange, oben, S. 88 ff. Beispiele angeführt, es liessen sich leicht noch mehrere hinzufügen.

Dass Bürger sich von dieser Manier, die so tief in seiner Natur, in seiner sinnlichen Konstitution wurzelte, jemals frei machte, war nicht zu erwarten. Man würde diese Wandlung, diesen Fortschritt sonst sicher in den späteren Ausgaben seiner Gedichte, in der zweiten oder in der dritten wenigstens, wahrnehmen können. Die Balladen aber, in denen die Lautmalerei besonders stark auftritt, zeigen in dieser Beziehung dort keine Milderung, weder die „Lenore", noch die „Entführung", noch der „Wilde Jäger", noch die Stellen in andern Gedichten, denen eine Abtönung zu wünschen gewesen wäre.

Kapitel 6.

Strophenbau.

Es bleibt nun noch übrig, am Strophenbau Bürgers das Wesentliche hervorzuheben. Schon eine oberflächliche flüchtige Beobachtung zeigt, dass die Strophenform bei Bürger bevorzugt ist vor dem nicht regelmässig abgeteilten Gedicht; mit wenigen Ausnahmen haben seine Gedichte eine regelmässige strophische Gliederung erhalten, d. h. natürlich soweit es sich um rein lyrische Gedichte oder Balladen handelt.

A. Einheimische Strophenformen.

I. Jambische Strophen.

a) Dreizeilige Strophen kommen blos in zwei Fällen vor, einmal handelt es sich um eine brachykatalektische dreigliedrige Periode[1]), die aus jambischen Vierfüsslern besteht mit reimlosem Ausgang (Nr. 50 „Der Bauer an seinen Fürsten"); und im zweiten Fall um eine akatalektische Periode derselben Art, in welcher aber die Versausgänge jeder Strophe oder Periode auf einander reimen. (Nr. 94 „Der grosse Mann".)

b) Vierzeilige Strophen. 1. *Vierfüssige Jamben.* Unter den Strophen dieser Art ist am häufigsten die, welche aus zweikatalektischen Perioden gebildet ist, mit der Reimstellung a b a b.

---

1) Brachykatalektisch nenne ich eine Periode, deren letztes Glied brachykatalektisch ist. Ebenso ist im folgenden unter katalektischer Periode eine solche zu verstehen, deren letzter Vers katalektisch ist, nicht etwa eine, bei der alle Glieder katalektisch sind.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Also: ×x́|×x́|×x́|×x́| a
×x̋|×x́|×x́|×# b
×x́|×x́|×x́|×x́| a
×x́|×x́|×x́|×# b

Der aufsteigende, jambische Rhythmus kommt genügend zur Geltung, dadurch dass Vers 1 und 3 mit der Hebung schliessen, andrerseits kann er sich doch nicht in seiner vollen Energie, Raschheit und fortreissenden Kraft entfalten, sein Tempo erhält eine gewisse Mässigung durch die Katalexis am Schluss jedes zweiten Verses. Das Versmass hat so den Charakter lebhafter, leichter Bewegung ohne stärkeren Affekt, und es ist mit richtigem Gefühl von Bürger meist in Gedichten heiteren, leichteren Inhalts gebraucht worden, wie z. B. dem „Minnelied" (Nr. 20); dem „Romanzchen" („Ein niedlich Schäfermädchen", Nr. 14); „Robert" (Nr. 45); „Trinklied", (Nr. 12: „Herr Bacchus"); „Menagerie der Götter" (Nr. 41); „Frau Schnips" (Nr. 71); in Gelegenheitsgedichten, wie „Das Lob Helenens, am Tage ihrer Vermählung" (Nr. 36), „Antwort an Göckingk" (Nr. 63 b) usw.

Durch Verdoppelung dieser Strophe bildet Bürger die 8 z e i l i g e S t r o p h e mit der Reimfolge *a b a b c d c d.* („Mein Trautel", Nr. 60; „Hummellied", Nr. 202; „Zu spät", Nr. 206).

Bei weitem nicht so oft trifft man die durch Verdoppelung der brachykatalektischen zweigliedrigen Periode gebildete Strophe an:

×x́|×x́|×x́|×x́| a
×x́|×x́|×x́|## b
×x́|×x́|×x́|×x́ a
×x́|×x́|×x́|## b

Doch verdient auch diese Form Beachtung, da sie in der kleinen „Ballade" (Nr. 29) angewendet ist *(Ich träumte wie zu Mitternacht — Mein Falscher mir erschien)*, die zu den bestgelungenen zählt; ausserdem in der umfangreichen Nachdichtung „Graf Walter". In letzterer sind ausnahmsweise einmal bloss die Nachsätze der Perioden durch Reim verbunden (x a y a).

Ausserdem kommt auch hiervon eine Verdoppelung vor, ebenfalls wieder die 8 z e i l i g e S t r o p h e mit der Reimstellung a b a b c d c d. („Schön Suschen", Nr. 75), ebenfalls eine Ballade, die durch Schlichtheit und Natürlichkeit sich vor vielen andern auszeichnet; ferner Nr. 185: „Das Blümchen Wunderhold"; Nr. 220: „Der wohlgesinnte Liebhaber").

Ebenfalls nur auf einige Gedichte beschränkt ist die Strophe, die aus zwei zweigliedrigen tetrapodischen Perioden m i t b r a c h y k a t a l e k t i s c h e m N a c h s a t z u n d k a t a l e k t i s c h e m V o r d e r s a t z besteht:

×x́|×x́|×x́|×#
×x́|×x́|×x́|##

(Nr. 8: „Stutzerballade"; Nr. 30: „An Themiren"); sowie deren Verdoppelung: (Nr. 22: „An die Hoffnung"; Nr. 55: „Schwanenlied"; Nr. 85: „Lied").

Einen ganz andern Charakter hat die, ebenfalls aus vierfüssigen jambischen Versen bestehende, vier- oder achtzeilige Strophe, die aus zweigliedrigen Perioden zusammengesetzt ist mit h y p e r k a t a l e k t i s c h e m V o r d e r s a t z oder, in einem Fall, mit hyperkatalektischem Nachsatz.

×x́|×x́|×x́|×x́|×
×x́|×x́|×x́|×x́|

oder:

×x́|×x́|×x́|×x́|
×x́|×x́|×x́|×x́|×

Diese Strophenform kommt zwar auch nicht oft vor, dafür aber in zum Teil sehr charakteristischen lebensvollen Gedichten, die sich auch dadurch vorteilhaft von vielen andern, unterscheiden, dass sie nicht in den eintönigen dipodischen Rhythmus verfallen. Der Rhythmus ist hier schon breiter, voller, da die Verse nicht nur akatalektisch, sondern im Vorder- oder Nachsatz sogar um eine Silbe verlängert sind; andrerseits haben die Verse doch auch nicht die ganze Wucht des jambischen Tonfalles, da der erste, dritte usw. Vers nicht kräftigmännlich auf der Hebung schliesst, sondern sanfter ausklingt; der jambische Rhythmus erhält dadurch mehr Schmelz, weichere Klangfarbe. Man vergleiche z. B. die Verse der „Abendphantasie" (Nr. 59) mit denen der Gedichte „Männerkeuschheit" (Nr. 77) und „Der grosse Mann" (Nr 94). Hier Mannesstolz und starkes Selbstgefühl, dort das zärtliche Schwärmen und Träumen des Liebenden. — Vierzeilige Strophen haben wir in den Gedichten Nr. 32, Nr. 68, Nr. 155, achtzeilige in der „Abendphantasie", ausserdem noch achtzeilige

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Strophen, in welchen Hyperkatalexis im Nachsatz statt im Vordersatz eintritt, in den „beiden Liebenden“ (Nr. 37), der naiv-sinnlichen Schilderung des Liebesglücks.

Das gemeinsame dieser bisher aufgezählten Strophen war die durchgängige Anwendung der Katalexis, in ihren verschiedenen Möglichkeiten, zur Markierung der Perioden und der Strophengliederung; und der Kreuzreime, also der Reimstellung a b a b (c d c d). Es war also in diesen Strophen immer entweder der Nachsatz oder der Vordersatz, um eine Silbe oder einen ganzen Versfuss kürzer, und demgemäss waren immer die Verse von gleicher Länge, d. h. die entsprechenden Vordersätze bezw. Nachsätze der Perioden, auf einander gereimt. In dieser Art benutzt Bürger die vierzeilige Strophe (bezw. deren Verdoppelung) am häufigsten.

Vierzeiler, in denen Vorder- und Nachsatz der Perioden akatalektisch sind und aufeinander reimen, die also gleichgebaute Verse in zwei Reimpaaren enthalten,

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b

kommen im ganzen blos fünf mal vor, am ausdrucksvollsten in einigen Strophen des „Dankliedes“ Nr. 24 und dem schon vorher (S. 111) zum Vergleich herangezogenen Gedicht „Männerkeuschheit“ (Nr. 77). Im Anschluss hieran mögen zwei Gedichte erwähnt werden, in denen die erste Periode nicht akatalektisch sondern hyperkatalektisch ist, wo also die Strophen aus einem klingenden und einem stumpfen Reimpaar bestehen. (Nr. 125 und Nr. 230).

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b

2. *Mehr als vierhebige Verse* finden sich nur vereinzelt in vierzeiligen Strophen; fünffüssige Jamben, mit abwechselnd stumpfen und klingenden Ausgang und in Kreuzreimen (Nr. 38) [1]; ferner in Verbindung mit einem kürzeren, dreihebigen, katalektischen Verse, einmal, in dem Gedicht „An ein Maienlüftchen“:

1) Umgekehrt, a klingend, b stumpf, in Nr. 76.

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × b
× x́ | × x́ | × # b

und, hyperkatalektisch, zusammen mit einem vierhebigen akatalektischen, einem sechshebigen hyperkatalektischen und einem dreihebigen akatalektischen jambischen Vers in zwei Gelegenheitsgedichten von feierlichem Stil: „An Ihre königlichen Hoheiten“ usw. (Nr. 145, S. 233) und „Ode, der fünfzigjährigen Jubelfeier der Georgia Augusta gewidmet“ (Nr. 161, S. 244):

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × a
× x́ | × x́ | × x́ | b

Sechshebige Verse, Alexandriner, kommen einmal vor in dem Gedicht: „Die Tode“, in Kreuzreimen, abwechselnd hyper- und akatalektisch. (Nr. 240, S. 352).

c) Fünfzeilige Strophen. Sie beschränken sich bei Bürger auf vierhebige Verse. In der Ballade „Der Bruder Graurock und die Pilgerin“ (Nr. 69) und im „Feldjägerlied“ (Nr. 238) haben wir den Typus der fünfzeiligen Strophe, wie ihn Bürger am liebsten bildet, auch bei trochäischen und anapästischen Strophen, die Kombination der zweigliedrigen brachykatalektischen Periode und der dreigliedrigen ebenfalls brachykatalektischen oder katalektischen Periode mit der Reimfolge x a b b a.

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ x
× x́ | × x́ | × x́ | [× #] a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ b
× x́ | × x́ | × x́ | [× #] a

Die Strophe ist übersichtlich und klar in der Gliederung, hat einen leichten Gang und dabei doch etwas mehr Fülle als der jambische Vierzeiler mit katalektischen Perioden Sie setzt frisch und lebendig ein, ohne ins Affektvolle oder Grosszügige zu gehen, da sie schon nach der dritten Hebung des zweiten Verses einen entschiedenen Ruhepunkt eintreten lässt; dann schwillt sie zu vollerem

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Rhythmus an, dessen Wirkung noch durch das Reimpaar erhöht wird; ehe dieser verstärkte Rhythmus aber zum breiten Strom wird und so der Strophe den Charakter der Leichtigkeit nimmt, findet eine noch stärkere Hemmung, eine noch wirksamere Unterbrechung statt durch den Abschluss der Strophe, wiederum mit Brachykatalexis. Auf andere Weise hat Bürger die Gliederung der fünfzeiligen Strophe markiert in der „Ballade" (Nr. 44): *(Ein Ritter ritt wohl in den Krieg).* Hier besteht die ebenfalls vorangehende zweigliedrige Periode aus zwei akatalektischen Versen, und die dreigliedrige Periode aus zwei katalektischen Vordersätzen und einem brachykatalektischen Nachsatz, und es reimen beide Verse der zweigliedrigen Periode auf einander und auf den Nachsatz der dreigliedrigen Periode:

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × # b
× x́ | × x́ | × x́ | × # b
× x́ | × x́ | × x́ | # # a

d) die sechszeiligen jambischen Strophen bestehen ebenfalls nur aus vierhebigen Versen. Der vorherrschende Typus ist die aus drei zweigliedrigen Perioden zusammengesetzte Strophe, und bei diesem Typus ist dann wieder am beliebtesten die Reimstellung a b a b c c. Ein weiterer, nicht unwesentlicher Unterschied ergibt sich dann wieder in diesem engerem Kreis dadurch, dass die ersten beiden Perioden entweder katalektisch (bezw. brachykatalektisch) oder akatalektisch sind. Die Bedeutung dieses Unterschiedes wird uns klar, wenn wir Inhalt, Stil und Gefühlsgehalt der Gedichte vergleichen, die in dieser wie jener Abart der sechszeiligen Strophe ausgeführt sind. Katalektisch oder brachykatalektisch sind die ersten beiden Perioden im „Raubgrafen" (Nr. 34), den „Weibern von Weinsberg" (Nr. 52), im „Ständchen" (Nr. 47), in der „Sinnesänderung" (Nr. 271) und im „Minnelied" (Nr. 23), akatalektisch sind die beiden ersten Perioden und hyperkatalektisch in Vorder- und Nachsatz die letzte, im „Lied vom braven Mann" und im „Wilden Jäger". Bürger hat hier mit dem Takte des echten Dichters das Metrum dem verschiedenen Charakter der Gedichte entsprechend variiert.

G.A. Bürger-Archiv

„Raubgraf", „Weiber von Weinsberg" usw.

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | [× #] b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | [× #] b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c

„Wilde Jäger", „Lied vom braven Mann"

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × c
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | × c

(im „Braven Mann" in der 3. Periode folgende Variation:

× x́ | × × x́ | × × x́ | × x́ | c
× x́ | × × x́ | × × x́ | × x́ | c).

Im ersteren Fall, in den „Weibern von Weinsberg", im „Raubgrafen" usw. hat es einen leichteren Fluss, Sangbarkeit, mehr Liedartiges, Musikalisches, im zweiten Fall im „Wilden Jäger" und „Lied vom braven Mann" mehr Grösse, Kraft, mehr Dramatisches, mehr Leidenschaft. Zu der ersteren Gruppe gehören demgemäss mit Recht Liebeslieder, wie das „Ständchen", das „Minnelied", „Sinnesänderung", während mit der letzteren Gruppe Gedichte wie die „Elemente" und „Das Mädel, das ich meine" im Metrum nahe Verwandtschaft zeigen; und in diesen Gedichten ist ja auch wieder ein ernsterer Ton angeschlagen, ein gesteigertes Gefühl ausgesprochen, das Naiv-Sinnliche in Beziehung zu den höchsten, den religiös-moralischen Vorstellungen und Gefühlen gesetzt. — Ebenfalls aus zweigliedrigen Perioden zusammengesetzt, aber von den bisher genannten abweichend durch die Reimstellung und andere Formen der Katalexis sind die Gedichte „Die Bitte" (Nr. 235) und „Neue weltliche hochteutsche Reime" („Europa", Nr. 67). Eine vereinzelte Erscheinung ist unter den jambischen sechszeiligen Strophen die der „Antwort an Frau Menschenschreck" (Nr. 216), welche aus zwei dreigliedrigen Perioden besteht mit hyperkatalektischen Vordersätzen und akatalektischem Nachsatz[1]) und der Reimstellung a a b c c b.

1) Bezw. in der zweiten Periode, brachykatalektischer Nachsatz.

G.A. Bürger-Archiv

e) Von den jambischen Strophenformen bleibt nun noch eine wichtige übrig, die achtzeilige Strophe. Wichtig ist die achtzeilige Strophe für uns, weil sie in mehreren Balladen angewendet worden ist, vor allem in der „Lenore". Die Strophe ist eine Kombination von vier zweigliedrigen vierhebigen Perioden. Die ersten beiden gehören wieder enger zusammen, sind beide katalektisch und durch Kreuzreim verbunden:

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × # b
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | a
× x́ | × x́ | × x́ | × # b

Die letzten beiden bilden zusammen den Abgesang, die eine ist akatalektisch, die andere dikatalektisch, die Glieder jeder Periode reimen unter sich, so dass wir zwei Reimpaare erhalten:

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c
× x́ | × x́ | × x́ | × # d
× x́ | × x́ | × x́ | × # d

Dadurch, dass die Strophe mit den beiden katalektischen Perioden beginnt, wird auf das glücklichste grade die rhythmische Bewegung eingeleitet, welche dem besonderen Charakter der „Lenore" am angemessensten ist, ein rasches Fortschreiten ohne überflüssige Kraftentfaltung; brachykatalektische Perioden, wie wir sie z. B. im „Raubgrafen" haben:

Ich weiss nicht weit von hier ein Land.
Da reist' ich einmal durch:
Am Weg auf hohem Felsen stand
Vor alters eine Burg. usw.

würden wegen der grösseren rhythmischen Pausen am Ende der Perioden nicht zum Tempo der ganzen Darstellung passen. An ihrem Ort im „Raubgrafen", und „Schön Suschen" usw., die in einem behaglicheren, jedenfalls nicht erregten Erzählerton gehalten sind, wirken sie dagegen gut. Andrerseits würden akatalektische Perioden, wie die im „Wilden Jäger" z. B., dem Rhythmus zu viel Breite und einen zu festen Schritt geben; in diesem Rhythmus lässt sich wohl eine Paforcejagd wilder Waidgesellen, aber kein Gespensterritt vollführen, es würde der „Lenore" der Hauch des Lyrischen, der Stimmung, der das ganze Gedicht durchweht bei aller Lebendigkeit und

G.A. Bürger-Archiv

Energie der Darstellung, dadurch genommen oder doch wesentlich beeinträchtigt, geschwächt werden. — In der dritten Periode,

× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c
× x́ | × x́ | × x́ | × x́ | c

Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht

wächst dann der Rhythmus zu grösserer Fülle an, nimmt aber dann sogleich wieder in der vierten Periode einen leicht beschwingten Gang an:

× x́ | × x́ | × x́ | × d
× x́ | × x́ | × x́ | × d

Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

So klingt die Strophe in leichter, flüchtiger dahingleitenden Rhythmen aus, während sich umgekehrt im „Wilden Jäger" und noch mehr im „Lied vom braven Mann" die Strophe zum Schluss in noch vollerem breiterem Strom ergiesst:

Laut klifft und klafft es, frei vom Koppel,
Durch Korn und Dorn, durch Haid und Stoppel.

Und:

Er fegte die Felder, zerbrach den Forst,
Auf Seeen und Strömen das Grundeis borst.

Bürger hat die Lenorenstrophe noch in zwei andern Balladen und in einem Balladenfragment angewendet, ausserdem ist er offenbar in dem Fragment „Der Hechelträger" wiederum von der Lenorenstrophe ausgegangen, es fehlt dort blos der letzte Vers, die Strophe ist infolgedessen aus drei Perioden gebildet, wovon die letzte dreigliedrig ist.

II. Trochäische Strophen.

a) Bei den trochäischen Vierzeilern haben wir zwischen vier- und fünffüssigen Trochäen zu unterscheiden.

Die vierzeilige Strophe mit vierfüssigen Trochäen gliedert sich in der Regel in zwei katalektische Perioden.

x́ × | x́ × | x́ × | x́ × | a
x́ × | x́ × | x́ × | x́ # b
x́ × | x́ × | x́ × | x́ × | a
x́ × | x́ × | x́ × | x́ # b

G.A. Bürger-Archiv

Durch Verdoppelung entsteht die achtzeilige trochäische Strophe. In beiden, in der vierzeiligen wie in der achtzeiligen, sind die Reime gekreuzt. a b a b (c d c d). Der fallende Rhythmus und klingende Ausgang machen diese Strophen geeignet für elegische Stimmungen, Liebesklagen, sanfte Rührung. Derartigen und ähnlichen Inhalt haben denn auch meist die Gedichte, bei welchen Bürger sich ihrer bedient: Nr. 19 („Huldigungslied"): *Wär ich doch so hold wie jener | Freund der Liebeskönigin* — Nr. 27 („An ***"): *Mit dem nassgeweinten Schleier — Trock'n ich meine Zähren ab.* — Nr. 62 („Die Umarmung"); Nr. 132 („Bei der Hochzeit eines Weltumschiffers"). — Nr. 164: („An F. M., als sie nach London ging"). — Und die achtzeilige Strophe: Nr. 64: („Elegie, als Molly sich losreissen wollte"), Nr. 184 („An die Bienen"), Nr. 210 („An Elise") [1]).

Fünffüssige Verse in vierzeiligen trochäischen Strophen, sowie in den Verdoppelungen derselben, treten meist in zweigliedrigen katalektischen Perioden auf,

´×× | ´×× | ´×× | ´×× | ´×× | a
´×× | ´×× | ´×× | ´×× | ´× # b
´×× | ´×× | ´×× | ´×× | ´×× | a
´×× | ´×× | ´×× | ´×× | ´× # b

nur je einmal bei der vier- und achtzeiligen Strophe in prokatalektischen Perioden (Nr. 96, Nr. 196). Die Reimstellung ist die in den vierzeiligen Strophen vorherrschende: a b a b. Diese Strophen haben in noch stärkerem Masse als die vorher besprochenen, vierhebig-trochäischen Verse, einen getragenen, feierlichen, ernsten Charakter. Bürger hat sie zu einigen Gelegenheitsgedichten verwendet: Vierzeilige Strophen: Nr. 96 („Geweihtes Angebinde zu Luisens Geburtstage"); Nr 153 („An Amalien"). Achtzeilige Strophen: Nr. 196 („An den Apollo"). Die gehobene Sprache, der feierliche Ton dieser Gedichte stimmt zu diesem Rhythmus. Auch in den übrigen Fällen ist gegen den Gebrauch dieses Metrums wohl nichts einzuwenden: Nr. 231. Nr. 186. Nr. 79.

1) Abweichend gebaut ist die vierzeilige Strophe in Nr. 33: zweiprokatalektische Perioden; und Nr. 40: Reimstellung: a (stumpf); b b (klingend); a.

G.A. Bürger-Archiv

b) Fünfzeilige trochäische Strophen kommen nur in vierhebigen Versen und zwar zunächst zweimal vor mit folgendem Schema: (Nr. 51. Nr. 104)

´×× | ´×× | ´×× | ´×× a
´×× | ´×× | ´×× | ´× # b
´×× | ´×× | ´×× | ´×× a
´×× | ´×× | ´×× | ´×× a
´×× | ´×× | ´×× | ´× # b

Also eine katalektische zweigliedrige und eine katalektische dreigliedrige Periode, nach dem Typus, wie wir ihn schon kennen (vgl. S. 113 f.). Im Reim zeigt sich eine Besonderheit, darin, dass hier auch der erste Vers reimt, den Bürger in dieser Strophe sonst gern reimlos lässt; und zwar reimt er hier mit den beiden Vordersätzen der dreigliedrigen Periode. Die Reime x a b b a und die Gliederung nach dem gekennzeichneten Typus finden wir wieder in dem Gedicht: „Bei dem Grabe meines guten Grossvaters Jakob Philipp Bauers" (Nr. 28), nur ist hier der katalektische Nachsatz der dreigliedrigen Periode fünfhebig. Sodann sind noch zwei Gedichte („Spinnerliedchen", Nr. 46, und „Muttertändelei", Nr. 93) in fünfzeiligen trochäischen Strophen vorhanden, die sich durch Reimstellung (das eine auch durch Gliederung), vor allem aber durch den veränderten Charakter des trochäischen Tonfalles von den übrigen unterscheiden. Reimstellung und Gliederung ist im einen (x a a) (b b), im andern (a a) (b b x), und der veränderte rhythmische Eindruck der trochäischen Verse beruht darauf, dass die Katalexis hier mehrere Verse, und zwar zwei nacheinander, verkürzt, und auf der Hebung endigen lässt, oder einen ganzen Versfuss fortfallen lässt, und dem Verse so mit grösserer Kürze auch mehr Leichtigkeit gibt. Da dieselbe Erscheinung auch bei den sechszeiligen Strophen und bei zwei Gedichten mit achtzeiligen wiederkehrt, so dürfen wir schon etwas näher darauf eingehen.

Spinnerliedchen.

Hurre, hurre, hurre # #
Schnurre, Rädchen, schnurre! # #
Trille, trille lang und fein, #
Trille mir ein Fädelein #
Wohl zum Busenschleier. # #

G.A. Bürger-Archiv

Muttertändelei.

Seht mir doch mein schönes Kind, #
Mit den goldnen Zottellöckchen,
Blauen Augen, roten Bäckchen!
Leutchen, habt ihr auch so eins #
Leutchen, nein, ihr habet keins! #

Hier tritt die Katalexis nicht am Schluss der Periode ein, um ihn rhythmisch zu markieren, sondern innerhalb der Perioden, und in beiden Fällen bei aufeinanderfolgenden Versen. Dadurch, dass der trochäische Rhythmus mit der Hebung schliesst, hört er auf ein durchaus fallender Rhythmus zu sein, er bekommt dadurch mehr Lebhaftigkeit, und dieser Eindruck wird natürlich noch deutlicher und bestimmter, wenn derselbe Vers mit männlichem Schluss gleich darauf wiederholt wird. Es ist dieselbe Erscheinung, wie beim jambischen Vers, bloss bei der Gegensätzlichkeit des Jambus und Trochäus, umgekehrte Ursache und Wirkung: jambische Verse mit weiblichem Versschluss klingen weicher, trochäische mit männlichem Versschluss lebhafter, kräftiger.

c) Unter den Gedichten in sechszeiligen Strophen bestätigt besonders das schon in früherem Zusammenhang berührte Lied „Liebeszauber“ [1]) diese Beobachtung: (Nr. 78)

Mädel, schau' mir ins Gesicht! #
Schelmenauge, blinzle nicht! #
Mädel, merke was ich sage!
Gib mir Rede, wenn ich frage!
Holla hoch, mir ins Gesicht! #
Schelmenauge, blinzle nicht! #

Unter den übrigen Gedichten in sechszeiligen trochäischen Strophen, stehen dem eben zitierten am nächsten: „Das neue Leben“ (Nr. 43), und „Minnesold“ (Nr. 31). Sie bestehen ebenfalls aus vierhebigen Versen in zweigliedrigen Perioden. Doch ist von diesen Perioden bloss die letzte dikatalektisch und mit gepaartem Reim, in den ersten beiden Perioden sind die Reime gekreuzt, im einen Fall („Das neue Leben“) sind die Vordersätze der beiden ersten Perioden katalektisch, hier empfindet man daher die vorher charakterisierte Veränderung des trochäischen Rhythmus stärker als im zweiten

1) Der leichtere, raschere Puls, den hier die Trochäen haben, ist auch an dem häufigeren Vorkommen der Dipodien zu erkennen.

Falle, in dem Liede „Minnesold“. Sehr deutlich zu erkennen ist diese Wirkung der Katalexis beim trochäischen Vierfüssler:

d) in der achtzeiligen Strophe des bekannten „Zechliedes“. (Nr. 73):

Ich will einst bei ja und nein! —
Vor dem Zapfen sterben.

Der Vordersatz ist katalektisch, der Nachsatz brachykatalektisch; hier ist es also neben dem männlichen Versschluss auch die Kürze der Verse, was die Trochäen sogar für feuchtfröhliche Stimmungen und Gedanken geeignet macht. In dieser Strophe haben wir die bei Bürger seltene Reimfolge x a y a, zweimal in jeder Strophe; also bloss im Versschluss der Nachsätze den Reim. Die gleiche Strophe kehrt noch einmal wieder in dem fragmentarischen Gedicht Nr. 147: *(Hebe hoch das Haupt empor.)*

Es sind noch zwei Fälle von Trochäen in sechszeiligen Strophen nachzutragen, die im Gegensatz zu den eben erwähnten Strophenbildungen und den vorher besprochenen trochäischen Sechszeilern wieder den ernsten, feierlichen, melancholischen Tonfall haben, also den klingenden Ausgang bevorzugen, und ausserdem den fünfhebigen Vers aufweisen, der ja das Gemessene, Elegische, Melancholische noch deutlicher und stärker ausdrückt als der vierhebige Vers. Auch in der Gliederung weicht diese Strophe [1]) von den andern ab, sie zerfällt in zwei dreigliedrigen Perioden, mit katalektischem Nachsatz und dem Reimwechsel a a b c c b.

Endlich finden wir einmal, in dem „Hohen Liede von der Einzigen“, eine zehnzeilige Strophe. Sie ist aus vierfüssigen Trochäen gebildet, und bringt Katalexis bloss im Periodenschluss, ähnelt also im rhythmischen Charakter der zuletzt angeführten Strophenart und den auf S. 118 genannten Gedichten, sowie den vorher besprochenen vierzeiligen trochäischen Strophen, wirkt aber durch ihre Grösse und reichere Architektonik noch feierlicher.

×́×|×́×|×́×|×́×| a ×́×|×́×|×́×|×́# b	}	zweigliedr. Stollen
×́×|×́×|×́×|×́×| a ×́×|×́×|×́×|×́×| a ×́×|×́×|×́×|×́# b	}	dreigliedr. Gegenstollen

1) Nr. 225, „Totenopfer“; Nr. 9, „Adeline“.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

×́×|×́×|×́×|×́×| c	}	dreigliedr. Stollen
×́×|×́×|×́×|×́# d		
×́×|×́×|×́×|×́# d	}	
×́×|×́×|×́×|×́× c	}	zweigliedr. Gegenstollen
×́×|×́×|×́×|×́# d	}	

III. Anapästische Strophen.

In den anapästischen Strophen Bürgers haben wir es nur mit vierhebigen Versen zu tun.

a) Seine vierzeiligen anapästischen Strophen bestehen entweder aus zweigliedrigen akatalektischen [1]) Perioden in Reimpaaren:

××́\|××́\|××́\|××́\|[×]
××́\|××́\|××́\|××́\|[×]

Oder beide sind katalektisch und die Reime alsdann gekreuzt:

××́|××́|××́|××́|	a
××́|××́|××́|×##	b
××́|××́|××́|××́|	a
××́|××́|××́|×##	b

In der ersteren Form hat sie Bürger angewendet in Gedichten sehr verschiedenartigen Inhalts (Nr. 95: „Untreue über alles"; Nr. 102: „Neuseeländisches Schlachtlied"; Nr. 24: „Zu Julchens Geburtstag"; Nr. 249: „Vorrede"; Nr. 58: „Lenardo und Blandine"). „Lenardo und Blandine" ist, wie inhaltlich, so auch formell eine arge Geschmacksverirrung und ein Missgriff. Die Wiederholung dieses Rhythmus, dieses hüpfenden unruhigen Versmasses durch 82 Strophen hindurch wirkt schliesslich ermüdend. Für Gedichte von grösserem Umfang, wie es diese Ballade ist, scheint diese fast rein anapästische Strophe Bürgers durchaus ungeeignet. — In der Ballade „Kaiser und Abt" ist das erste Reimpaar der Strophe klingend, also die erste Periode di-hyperkatalektisch, sonst stimmt sie mit der in „Lenardo und Blandine" überein.

Die zweite Form, katalektische Perioden und Kreuzreime finden wir in der Ballade „Die Kuh" *(Frau Magdalis weint auf ihr letztes Stück Brot.)*

1) Einmal („Kaiser und Abt") ist die erste Periode hyperkatalektisch in Vorder- und Nachsatz.

b) Fünfzeilige Strophen kommen nur zweimal vor, im „Lied" Nr. 86 *(Ich hab ein lieb Mädel)* und in der Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain". Es ist wieder der Typus, wie ihn Bürger am liebsten anwendet: Zweigliedrige katalektische (oder brachykatalektische) [1]) Periode, und die Reimstellung: x a b b a. Im „Lied" (Nr. 86) sind die Perioden brachykatalektisch, in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" bloss katalektisch.

c) Eine sechszeilige Anapästenstrophe hat Bürger gebaut in dem „Lied von der Treue" (Nr. 166, S. 251). Sie besteht aus zwei dreigliedrigen katalektischen Perioden, also die weniger häufige Form der sechszeiligen Strophe ist hier vertreten, und die Reime sind dementsprechend wieder so verknüpft, dass die engere Zusammengehörigkeit der beiden Vordersätze in jeder Periode durch Reimpaare angedeutet, und der Nachsatz der ersten mit dem der zweiten Periode verbunden wird: a a b c c b.

Der zweite Vers jeder Strophe — ein seltener Fall in Bürgers Strophenbau — weicht von allen andern ab, er ist nur zweihebig und nur aus zweisilbigen Versfüssen gebildet: ××́ \| ××́ und der erste Vers hat dann noch die Besonderheit, dass er anapästisch, also dreisilbig, bloss im dritten Fuss ist, die übrigen sind auch bloss zweisilbig: ×× \| ×× \| ××́ \| ××́. Alle andern Verse der Strophe sind dann aber durchweg anapästisch. Wir erhalten also folgendes Strophenschema:

××́|×́×|××́|××	a
××|×́×	a
××́|××́|××́|×##	b
××́|××́|××́|××́|	c
××́|××́|××́|××́|	c
××́|××́|××́|×##	b

Das rhythmisch-musikalische Element ist also hier sehr stark entwickelt. Und die leichtbeschwingte, rasch vorwärts strebende Strophe wäre für den Gegenstand, den Bürger hier gewählt hat, wohl geeignet gewesen; aber in einen vollkommenen Widerspruch mit der Natur der Strophe sowohl wie mit dem dargestellten Gegenstand gerät Bürger durch die schleppende, ausführliche, breite, manierierte Darstellung.

1) Und dreigliedrige katalektische (oder brachykatalektische).

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Strophen mit kürzeren anapästischen Versen kommen bloss einmal vor: im „Trinklied", Nr. 1 *(Füllt Becher und Glas)*. Wir haben hier eine auf dem Papier zwar fünfzeilige, in Wirklichkeit aber doch nur aus v i e r z w e i hebigen Versen bestehende Strophe. Der dritte Vers ist in zwei Halbverse geteilt, deren zweiter hyperkatalektisch geworden ist, und die miteinander reimen, die übrigen Verse sind durch den Reim a miteinander verbunden:

$$\begin{cases} \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}| & a \\ \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}| & a \\ \times\acute{\times}|\times & b \\ \times\acute{\times}|\times & b \\ \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}| & a \end{cases}$$

IV. Ungleich metrische

(metabolische) Strophen kommen nur vereinzelt vor. In dem „Gesang am heiligen Vorabend der fünfzigjährigen Jubelfeier der Georgia Augusta" geht Bürger gegen den Schluss von freien Rhythmen und freien Versen zu strophischer Gliederung über (S. 243). Wir finden dort folgende Strophe:

$$\begin{array}{l} \acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\#\# \\ \acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\#\# \\ \acute{\times}\times|\acute{\times}\times|\acute{\times}\times|\acute{\times}\times \\ \acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\times\times|\acute{\times}\#\# \end{array}$$

Der erste, zweite und vierte Vers haben daktylisches Schema, ohne dass der Rhythmus im konkreten Verse konsequent fallend bliebe, er hat vielmehr bald daktylischen, bald anapästischen, bald amphibrachischen Charakter.

Die darauf folgende Strophenform:

$$\begin{cases} \times\acute{\times}|\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\#\# & a \\ \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\#\# & a \\ \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}| & b \\ \times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}|\times\times\acute{\times}| & b \end{cases}$$

sieht man am besten als eine Art anapästischer Strophe an, wo jedesmal an denselben Stellen, in jedem ersten Versfuss, und im zweiten Versfuss jedes ersten Verses der Anapäst durch einen Jambus oder steigenden Spondeus ersetzt ist.

G.A. Bürger-Archiv

B. Romanische und antike Strophen.

I. Romanische Formen: Sonett und Stanze.

Von Nachbildungen romanischer Strophenformen kommen bei Bürger zwei in Betracht, das Sonett und die Stanze.

a) D a s S o n e t t. Die Sonette Bürgers hat Welti in seiner „Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung" [1]), in ihrer literar-historischen Bedeutung und ihren Besonderheiten ausführlich behandelt. Ich kann mich im allgemeinen seinen Ausführungen anschliessen. Das Verdienst, das Sonett in Deutschland wieder zu Ehren gebracht zu haben, die Form erst wirklich für die deutsche Dichtung gewonnen zu haben, wird man Bürger nicht absprechen können.

Seine Auffassung vom Sonett hat Bürger in der Ausgabe seiner Gedichte vom Jahre 1789 in der Vorrede deutlich ausgesprochen [2]):

> Das Hin- und Herschweben seiner Rhythmen und Reime wirkt auf meine Empfindung beinahe ebenso, als eine von einem schönen, anmutigen, bescheidenen, jungen Paare schön und mit bescheidener Anmut getanztes kleines Menuett, und in dieser Stimmung halte ich es für sehr wahr, was Boileau sagt: „Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème." Es ist aber, glaube ich, nicht allein alsdann gut, wenn seine mechanischen Regeln, ... auf das genaueste beobachtet werden, wie wohl man, *pour pousser à bout tout les rimeurs,* und um die Unberufenen abzuwehren, wohl tut, dieselben auf das genaueste beizubehalten. Sondern vornehmlich alsdann ist das Sonett gut, wann sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, das kein Glied zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und so faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin- und her schwebenden Fortbewegung zu hemmen . . . . . Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonett in Prosa aufzulösen, so müsste es einem schwer werden, eine Silbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben, oder anders zu stellen, als alles das im Verse steht. Ja sogar die überall äusserst richtig, voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich scheinen . . . . . Das Sonett ist übrigens eine sehr bequeme Form, allerlei poetischen Stoff von kleinerem Umfange, womit man sonst nichts anzufangen weiss, auf eine sehr gefällige Art an den Mann zu bringen. Es nimmt nicht nur den kürzeren lyrischen und didaktischen sehr willig auf, sondern ist auch ein schicklicher Rahmen um kleine Gemälde jeder Art, eine artige Einfassung zu allerlei Bescherungen für Freunde und Freundinnen.

1) S. 151 ff.

2) Vgl. Ausgabe von Sauer, S. 9 ff.

G.A. Bürger-Archiv

Also Sorgfalt und Genauigkeit in der äusseren Form, in der Beobachtung der *mechanischen Regeln,* zweitens Konzentration und Abrundung im Inhalt, vollkommene Uebereinstimmung desselben mit der Form, Kongruenz zwischen Inhalt und Form fordert er. Das letztere, das Verhältnis von Inhalt und Form normierende Prinzip, war besonders wesentlich und entscheidend für die Entwickelung des deutschen Sonetts (vgl. Welti, S. 153). Die Ansicht dagegen vom Charakter und der Verwendbarkeit des Sonettes, dass es besonders für allerhand poetische Kleinigkeiten und Schnitzel, zu *allerlei Bescherungen für Freunde und Freundinnen* sich verwenden lasse, ist rückständig und unzulänglich; zum Glück war hier, wie so oft, der dichterische, schaffende Genius nicht in Uebereinstimmung mit dem theoretisierenden Verstande, war auf richtigerem Wege als dieser. Denn das absprechende Urteil Schlegels, dass bei Bürgers Sonetten „alles auf die Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte hinauslaufe", können wir heute nicht mehr übernehmen, zum mindesten bedarf es einer sehr erheblichen Einschränkung. Schlegels Theorie des Sonetts[1]). findet in der geschichtlichen Entwicklung des Sonettes keine Begründung. Aus der Geschichte des Sonettes ist mit Sicherheit bloss zu schliessen, dass zum Wesen des Sonettes die Zweiteilung gehört, und dass der zweite Teil, die Terzette, dem ganzen einen bedeutsamen, energischen Abschluss geben soll. Legen wir diesen Massstab an, so können wir die Sonette Bürgers durchaus nicht so unzulänglich finden, wie Schlegel. Ein Drittes, was man als historisch begründet und dem Charakter des Sonettes am besten entsprechend fordern kann, nämlich die Vermählung des Lyrischen mit dem Didaktischen, das Durchdringen des Lyrischen, Gefühlsmässigen mit Reflexion, mit philosophischem Geist, einen knapp und scharf gefassten Hauptgedanken, der die innere Form trägt; das könnte man gegen Bürgers Sonett geltend machen. Denn Bürger bleibt auch im Sonett im wesentlichen in seinem vertrauten und ihm natürlichsten Element: im rein Lyrischen, in der unreflektierten Darstellung der wechselnden mannigfaltigen Liebesgefühle und -Erlebnisse. Aber mit Recht weist Welti (S. 154) darauf hin, dass diese Gefühle bei Bürger „in einem Bilde, einer Situation in einem

1) Bei Welti, S. 241, abgedruckt.

G.A. Bürger-Archiv

sinnlich anschaubaren Moment" erfasst und dargestellt sind, und so doch ein der Form des Sonetts angemessener Inhalt gefunden ist.

Dass allerdings „nirgends eine Lücke im Inhalt und demgemäss ein Vorherrschen der Form bemerklich werde", möchte ich doch nicht so ohne weiteres unterschreiben. Im einzelnen sind doch die Sonette sehr verschieden im Werte, und als Muster von Sonetten, als vollkommene deutsche Sonette können bei weitem nicht alle unter den 17 Gedichten gelten. Wenn in den meisten Punkten Schlegels Lehren vom Sonett für uns auch nicht mehr bindend sind, durchaus wahr und nicht genug zu betonen ist doch der Satz[1]), dass

> durch die gebundene Beschränkung das Sonett ganz besonders bestimmt sei, ein Gipfel in den Konzentration zu sein . . . . Das Sonett hat nur eine, oder wenn man will, zwei sich entgegengesetzte Strophen, womit alles erschöpft ist und nichts weiter folgen kann. Jeder Augenblick wird daher festlich und kostbar, und der Dichter muss ihn mit dem bedeutsamsten, was nach Massgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen suchen. Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdenklicher Fülle hervor.

Diese Konzentration, diese Sättigung mit einem bedeutenden Gehalt scheint mir doch nur teilweise, nicht überall in Bürgers Sonettendichtung erreicht zu sein. Mit Welti halte ich die Sonette „An das Herz" (Nr. 229), „Die Erscheinung" (Nr. 228), „Liebe ohne Heimat" (Nr. 181), „Auf die Morgenröte" (Nr. 180) für die schönsten. Solche Sonette konnte nur ein echter, ein Dichter „von Gottes Gnaden" machen. Dem Sonett „Verlust" (Nr. 178), das Welti mit den obengenannten in eine Reihe stellt, ziehe ich das folgende vor: „Trauerstille" (Nr. 179), welches das gleiche oder nahezu gleiche Motiv enthält, es aber besser ausschöpft und anschaulicher, konkreter, individualisierter darstellt, während jenes eigentlich nur in rhetorischen Ueberschwenglichkeiten den gleichen Gedanken variiert und wiederholt. Die Sonette „Auf die Morgenröte", „Die Unvergleichliche" (Nr. 175), „Ueberall Molly und Liebe" (Nr. 172), sind dem Petrarca nachgedichtet, die Hauptarbeit, die Konzeption und die poetische Ausgestaltung der Motive in der charakteristischen, dem Sonett gemässen Form, war hier also schon getan, Bürger hat hier bloss das Verdienst einer guten Verdeutschung.

1) Welti, S. 249 f.

G.A. Bürger-Archiv

Unter den übrigen schienen mir noch die Sonette „Täuschung" (Nr. 173), „Der versetzte Himmel" (Nr. 176), „An August Wilhelm Schlegel" (Nr. 182) und „Der Entfernten" (Nr. 204) am ehesten den Namen Sonett zu verdienen. Doch hat auch schon hier der Stoff, der Gegenstand, nicht überall volles Leben gewonnen, ist nicht überall mit voller Energie, mit den ausdrucksvollsten, kräftigsten Strichen und Farben dargestellt. Vom guten Sonett verlange ich, dass jeder Satz zum Ganzen, zum Bilde der Hauptgedanken, die uns in der Sonettform lebendig gemacht werden sollen, einen neuen charakteristischen Zug liefere, den Vorstellungsinhalt, der durch die ersten Verse oder den ersten Vers in uns hervorgerufen ist, wirklich bedeutsam erweitere, vervollständige, im Sinne des ganzen Gedichtes und der angestrebten beabsichtigten Wirkung ausbaue; jede Wendung muss ein neues wesentliches und richtig geformtes Glied zu dem ganzen Gebäude hinzufügen und an der rechten Stelle, im rechten Augenblick angebracht werden, wie man das z. B. wundervoll in manchen Goetheschen Sonetten durchgeführt findet. Das vermisse ich z. B. in dem Sonett „Der versetzte Himmel", das bei einer glücklichen, dem Sonettcharakter sehr gemässen Konzeption doch nicht den Gehalt mit der grösstmöglichen Unmittelbarkeit und in der wirksamsten Fassung zum Ausdruck bringt; ebenso scheint mir in dem Gedicht an A. W. Schlegel in einzelnen Versen der gleiche Gedanke, nur in neuem Aufputz, wiederholt zu werden.

Eine ins einzelne gehende Analyse würde hier zu weit führen. Noch in weit stärkerem Masse treten derartige Mängel bei den bisher noch nicht genannten Sonetten auf. Zu breit und matt in der Ausführung, von zu sehr verdünntem, nicht ausreichendem Gehalt scheinen mir „Die Eine" (Nr. 171), „Für Sie mein Eins und Alles" (Nr. 174), „Naturrecht" (Nr. 177). Der Dichter hat hier zwar auch für die Sonettform geeignete Motive gefunden, aber die Ausführung verfällt ins Konventionelle, in Gemeinplätze, in Wiederholungen; sie entbehrt der Originalität, der kräftigen Charakterisierung. In dem zweiten „Der Entfernten" gewidmeten Sonett (Nr. 205) überwuchert vollends die Rhetorik und konventionelle altbewährte „poetische" Phrase das unmittelbare Gefühl. Auch in dem Sonett „An Freiherrn von Münchhausen" (Nr. 215) scheint mir der Gedankenfaden noch zu dünn und locker gesponnen, damit

der Stoff nur bis ans Ende der 14 Zeilen ausreiche, wenngleich Verlauf und Anordnung der Vorstellungen eine geschickte, geübte Hand zeigen.

Bürger hat in seinen Sonetten, mit Ausnahme von 3 Fällen, an Stelle des fünffüssigen Jambus den fünffüssigen Trochäus verwendet. Auch das hat ihm den Tadel A. W. Schlegels und mancher andern Kritiker eingetragen. Was Welti zur Verteidigung Bürgers über diesen Punkt anführt, halte ich für durchaus richtig. Bürger, der, wie wir wissen, nach möglichster Energie des Ausdrucks strebte, fand in diesen fünffüssigen Trochäen mit abwechselnd klingendem und stumpfem Ausgang, die sich vorzüglich eignen zum Ausdruck dieser Mischung von Sehnsucht, wehmütiger Erinnerung und leidenschaftlicher Klage über den Verlust Mollys, die den Hauptgegenstand seiner Sonettdichtung bilden, Bürger fand in diesem Versmass eine Vermittlung, einen Ausgleich zwischen der strengen, spröden Form des Sonetts und seinem individuellen Gefühl und Bedürfen. Dies trochäische Versmass ersetzte ihm das (wie es Welti ausdrückt), was das Sonett „durch Strenge und Begrenzung der Form an Unmittelbarkeit und Beweglichkeit verloren". Es sei nicht zu leugnen, dass diese Trochäen den gemessenen Gang des Sonetts bewegt und leidenschaftlich machen. Aber „Bürgers Stoffbehandlung in ihrer liebenswürdigen Grazie und Bescheidenheit stellt die Harmonie zwischen dem Gang des Verses und dem des Gedichtes aufs beste wieder her". Auch ich habe bei den besseren Sonetten Bürgers das Gefühl, dass hier der ergreifende lebendige Ausdruck einer echten Leidenschaft, höchster sinnlicher Reiz und Wohlklang und kunstvollste Form eine innige organische Verbindung gefunden haben, zu einer wirklichen neuen künstlerischen Einheit geworden sind. Und dass eine derartige Verbindung von starker Leidenschaftlichkeit, wie sie im Rhythmus und im Inhalt sich kundgibt, mit dem höchsten Kultus, mit Kompliziertheit und technischer Schwierigkeit der Form, nichts Widersinniges und Unmögliches ist, lehrt uns Goethe in seinem Sonett „Die Zweifelnden und die Liebenden" (XIV):

Im Gegenteil, wir sind auf rechtem Wege!
Das Allerstarrste freudig aufzuschmelzen,
Muss Liebesfeuer allgewaltig glühen.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

In seinen besten Sonetten hat Bürger eine Verwirklichung des Ideals gefunden, das ihm vorschwebte und das er so oft in einer falschen Richtung zu erreichen suchte, nämlich die Vereinigung von Schönheit der Form mit Unmittelbarkeit, Wahrheit, Eindringlichkeit der Darstellung. Sie werfen einen wehmütig-verklärenden Abglanz auf die letzten traurigen Lebensjahre des unglücklichen Dichters und werden uns doppelt wert und ergreifend sein als goldene Spuren eines echten Dichtergeistes inmitten eines trübverworrenen, durch Schuld und Missgeschick verfehlten Lebens. —

Das Reimgeschlecht ist abwechselnd männlich und weiblich, mit Ausnahme des Sonettes „Der versetzte Himmel" (Nr. 176). Auch dieses ist ja eine Abweichung von den romanischen, italienischen Vorbildern. Sie war aber auch wohl schon mit veranlasst durch die Einführung des fünffüssigen Trochäus. Denn diese Verse nehmen bei einem nur weiblichen Versschluss einen zu getragenen, melancholischen, weichen oder auch feierlichen Ton an, welchen Bürger für seinen Stoff nicht gebrauchen konnte. In dem einzigen Sonett, wo die Reime alle klingend sind, passte dieser Ton; der Dichter trägt ja dort zunächst die Vorstellungen des *gemeinen Menschenglaubens* über Himmel und Hölle vor; bei dem getragenen feierlichen Rhythmus wirkt dann nachher die „weltliche" Wendung, die einem Dichter wohl ansteht, um so stärker. Die Reimstellung ist dem allgemeinen Gebrauch, der Regel entsprechend in den Quartetten die der umarmenden Reime a b b a | a b b a, mit einer Ausnahme: „Die Eine" (Nr. 171), wo die Reime gekreuzt sind: a b a b | a b a b. In den Terzetten ist die Reimstellung sehr verschieden, von den beiden, die Minor als die im Deutschen gewöhnlichsten bezeichnet, c d e | c d e und c d e | c d e, kommt die erstere nur einmal, die letztere überhaut nicht vor. Am häufigsten ist bei Bürger die Stellung c d d | c d c, sie kommt fünfmal vor, findet sich sowohl in den ersten, wie in den letzten Sonetten; dann folgen: c d c | d d c und c d d | c e e mit je vier Fällen; endlich kommen noch je einmal vor: c d c | d c d; c c d | d e e; c d c | d e e.

b) Die Stanze hat Bürger zum ersten und einzigen Male angewendet in dem Fragment „Bellin" (Nr. 208). Seine Stanzenform zeigt die grösste Aehnlichkeit mit der in Heinses „Laïdion". Dass Bürger letztere gekannt und von ihnen gelernt hat, ist wohl

anzunehmen; Heinses „Laïdion" erschien 1774, Bürger dichtete die Stanzen des „Bellin" im Jahre 1789 [1]). Wie bei Heinse überwiegen die klingenden Reime, in jeder Strophe sind es die Reime a und c, die b-Reime sind stumpf. Ebenso herrscht auch die Zäsur nach der vierten Silbe vor; wenn sie auch nicht ganz durchgeführt ist. Letzteres ist in dem vorliegenden Falle durchaus kein Fehler, im Gegenteil wäre zu wünschen, dass der Dichter bei dem zwanglos-plaudernden, behaglich humoristischen Ton der Erzählung, durch einen freieren Gebrauch der Zäsuren, durch grössere Abwechslung in ihnen den Versen eine freiere Bewegung, grössere Beweglichkeit und Ungezwungenheit gegeben hätte. Zumal da der jambische Tonfall verhältnismässig deutlich ausgeprägt ist; es kommen nur die leichtesten Fälle von versetztem Akzent vor: im Verseingang und nach der Zäsur, z. B. V. 1 und 2:

Mich kítzelt was | bìs in das Márk der Séele,
Ein frèmdes Ding, | weiss nicht, wohér, wohín? . . .
Die zu erbaún | hàb' ich mir vórgenòmmen (V. 45):
Dènkt den Apóll | in Villa Bèlvedére (V. 80).

Häufiger noch kommt Umlegung der Melodie vor, ebenfalls zumeist im Versanfang oder nach der Zäsur, doch sind es auch hier bloss die gewöhnlichen Fälle, wie man sie oft auch bei andern Gedichten und Dichtern trifft: *Hübsch gànz allein* .... (V. 10), *Kratzt, Mùrrner, krátzt* .... (V. 15) usw. Abgesehen von den oben gemachten Einwendungen stellen diese Stanzen Bürgers eine ansehnliche nicht zu unterschätzende Leistung dar, die Reime sind, wie überhaupt die ganze Form, genau und sorgfältig behandelt, es zeigt sich hier wieder Bürgers an und für sich erfreuliches und respektables Formtalent; die Fähigkeit, Formen sich anzueignen und zu bewältigen, die bedeutende technische Schwierigkeiten bieten.

II. Antike Strophenformen.

Während romanische Strophenformen in Bürgers Dichtung eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen und zumal in seiner späteren Zeit ihn sehr angezogen und zur Nachahmung gereizt haben, hat er sich mit antiken Strophen nur gelegentlich befasst; sie haben

1) Vgl. Briefe, Bd. 3, S. 301.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

auch auf seine Verskunst kaum einen nennenswerten Einfluss gehabt. Wir finden in seinen Gedichten bloss zwei Fälle von Anwendung antiker Strophenformen; aus seiner früheren Zeit einmal das sapphische Versmass in einem scherzhaften Gedicht „Nach Horaz" (Nr. 15). Es weist in der Form mancherlei Mängel auf, doch wird man bei diesem Gedicht, das mehr eine Spielerei, eine Ausgeburt der Laune des jugendlichen Dichters ist, keinen strengen Massstab anlegen. Die zweisilbige Senkung, die bei Horaz an den dritten Versfuss gebunden ist, kommt hier gelegentlich erst im vierten (z. B. V. 3), oder im dritten und vierten (V. 7) vor. Das zweite Gedicht stammt aus dem Jahre 1786, es ist die „Ode an Seine königliche Hoheit Friedrich Herzog von York" (S. 233, Nr. 146). Hier kam es bei dem feierlichen repräsentativen Charakter des Gedichtes auch auf sorgfältige Behandlung der Formen an. Es ist die alcäische Strophe verwendet und zwar ziemlich genau in der Form, wie wir sie aus Horazens Oden kennen. Eine eingehende Analyse ist wohl nicht erforderlich, da es sich ja hier nur um einen Einzelfall, nicht um eine für Bürger charakteristische Form handelt. Es genügt wohl, zu konstatieren, dass sich auch hier wieder das Vermögen des Dichters zeigt, fremde Formen mit Geschick und korrekt nachzubilden.

Kapitel 7.

Schluss.

Es bleibt nun noch übrig, die in vorstehenden Kapiteln gemachten Einzelbeobachtungen zu einem zusammenhängenden und in sich übereinstimmenden Ganzen zusammenzufassen.

Die Grundbedingung, ohne welche deutsche Verse nicht möglich sind, die Uebereinstimmung des natürlichen und des Versakzentes, ist in Bürgers Gedichten durchaus erfüllt. Einzelne Unebenheiten und Verstösse in dieser Beziehung begegnen zwar in den früheren Gedichten, im Gebrauch des abgeschwächten -*e*- der Ableitungs- und Flexionssilben, doch hat der Dichter weiterhin diesen Fehler mehr und mehr zu vermeiden gewusst. Andrerseits bekundet er ein richtiges metrisches Gefühl dadurch, dass er die Kongruenz von Wort- und Versakzent, die Korrektheit in der Durchführung des Versschemas auch nicht auf die Spitze treibt, nicht zur Eintönigkeit, zu einem pedantischen Skandieren ausarten lässt; eine gewisse freiere Bewegung, gelegentliche kleine Abweichungen vom Versschema, zeigen uns, dass wir es nicht mit einem blossen routinierten Verseschmied, sondern mit einem Dichter zu tun haben: die sogenannte versetzte Betonung, sowie die Umlegung der Melodie, fehlen nicht als belebendes Element in Bürgers Versen. Wenn der Dichter in der Verwendung nebentoniger Silben für die Senkung, hauptsächlich im Versschluss und vor allem bei den anapästischen Versen eine unsichere Hand zeigte, und verschiedenes zu bemängeln war, so war doch auch in diesem Punkte ein allmähliches Fortschreiten, eine zunehmende Gewandtheit und Sicherheit nicht zu verkennen. Und dasselbe, was von diesen Grundlagen des metrischen Gebäudes, den allgemeinsten Akzentverhältnissen zu sagen war, gilt auch, im

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

ganzen genommen, von den verschiedenen höheren und höchsten metrischen Einheiten, den einander übergeordneten Gliedern, aus denen sich das metrische Gebilde aufbaut: von Versfuss, Vers und Strophe. In den ersten elementarsten Erfordernissen, in dem richtigen Verhältnis zwischen Wort- und Versfuss, zwischen Satz- und Verspausen, in der Behandlung des Enjambements und der Versintegrität, in dem übersichtlichen, klaren Strophenbau, zeigt sich ein bedeutendes natürliches Vermögen.

Fügen wir noch hinzu, dass auch Bürgers Reimkunst auf einer beträchtlichen Höhe steht, so haben wir die grundlegenden elementarsten Voraussetzungen der Verskunst beisammen. Was erwuchs nun aus diesem unleugbar günstigen Boden? Gelangten diese guten Anlagen, diese Befähigung für das Metrische, zur allseitigen, vollkommenen Entfaltung, zu jener höchsten Ausbildung der Verskunst, wo die Formen nichts sind als der wahrste, treffendste, vollkommenste Ausdruck des Inhaltes, des Gefühls? Nach den vorausgegangenen Untersuchungen müssen wir es verneinen. Man findet statt dessen ein einseitig entwickeltes Talent, eine Kunstübung, die durch gewisse einseitige Haupttendenzen, durch gewisse vorherrschende Neigungen beschränkt und gebunden ist, die sich in eine bestimmte, nicht auf die Höhe reiner Kunst führende Richtung verrennt, mit einem Worte: eine Manier. Schon in der Sorgfalt und Vorliebe für den reichlich verwendeten Reim verrät sich ein vorwaltendes Interesse an der äusseren Form, speziell an dem sinnlich Schönen und Wirksamen [1]). Diese Richtung auf den sinnlichen Reiz und Eindruck kommt dann noch stärker und auffälliger zum Ausdruck in dem masslosen Gebrauch der Lautmalereien. Auf der andern Seite sucht Bürger die metrische Form zur Vollkommenheit zu erheben durch die grösstmögliche Genauigkeit in äusseren Dingen, durch die möglichste Glätte und Korrektheit, die bei ihm immer mehr zu einem leitenden Prinzip wird. Wie weit er sich dabei in Einzelheiten verlor, ist z. B. daraus zu ersehen, dass er es fertig

1) Ich schmeichle mir, dass ich mehr als eine Probe in meinem poetischen Leben abgelegt habe, die mich berechtigt, ein gültiges Wort mitzusprechen, wenn von Wohl- oder Missklang die Rede ist (Ausgabe von Bohtz, S. 361).

brachte, in seiner „Rechenschaft über die Veränderungen in der Nachtfeier der Venus" „über die vier ersten Zeilen oder den Refrain mehr als vierzig engbedruckte Seiten zu schreiben". Eine charakteristische Stelle daraus sei angeführt (Bohtz, S. 351):

> Ich wünsche einen nützlichen Zweig der poetischen Kritik ausführlicher zu bearbeiten, ... nämlich die Kritik des Kleinen und Einzelnen in Ansehung der Diktion, des Verses und des Reimes zum Behuf einer künftigen deutschen poetischen Grammatik, ... Ich verkündige aber allen denen, die es noch nicht wissen, hiermit ein grosses und wahres Wort: Ohne die Silbenstecherei darf kein ästhetisches Werk auf Leben und Unsterblichkeit rechnen!

Mit seinem Prinzip der Korrektheit ist wohl auch der sehr weitgehende, ausgedehnte Gebrauch der Elision in Verbindung zu bringen. Weiter erkennt man diesen Grundzug seiner Verskunst an dem regelmässigen, tadellosen Bau seiner Stanzen bei einem Inhalt, der zu dieser Formstrenge gar nicht passt; überhaupt kann wohl mit dieser Neigung Bürgers die Tatsache in Zusammenhang gebracht werden, dass er in seinen Versarten zu dem Prinzip des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung hinneigt. Er bewegt sich im Gebrauch der Versarten in verhältnismässig engen Grenzen. In erster Linie kommen die vierfüssigen Jamben und Trochäen und die vierhebigen anapästischen Verse. Das sind in der Hauptsache seine Versformen, denen er dann durch die verschiedenen Arten von Katalexis einige Abwechslung gibt. Darüber hinaus geht er nur in einzelnen Fällen. Weder baute er das von Klopstock entdeckte Neuland der freien Rhythmen an, noch kam er in dem so entwicklungsfähigen, bildsamen Knittelverse über die ersten Anfänge hinaus, noch suchte er eine Bereicherung seiner metrischen Ausdrucksmittel bei dem Reichtum rhythmischer Formen der Antike. Was er vom Gebrauch antiker Metra dachte, zeigt folgende Briefstelle:

> Nur die Stücke in antikem Silbenmass und Ton — die ich mir mit dem Nahmen der klassischen Schulfuchsereyen sowohl bei ihm [Hölty] als andern brandmarke, mag ich nicht geniessen (Briefe, Bd. 1, S. 360).

Nur mit dem Hexameter versuchte er's. Aber auch mit diesem Versmass wurde er, wenn er auch in Einzelheiten ein richtiges Gefühl zeigt, doch nie so recht vertraut und erreichte darin nicht die Harmonie unserer Klassiker. Seine Uebersetzungsversuche in Hexametern gediehen nie über Ansätze und Fragmente hinaus, und nachdem diese Uebersetzungen liegen geblieben waren, griff er nur noch

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

selten, bei einigen gelegentlichen epigrammatischen Kleinigkeiten und dergl., zum Hexameter und Distichon. Dagegen führten ihn seine dichterischen und metrischen Anlagen und Neigungen naturgemäss zum Studium und zur Nachbildung romanischer Formen. Die üppige Entfaltung der Reimkunst, das Wohllautende, Sinnlich-Schöne der italienischen Kunstpoesie, der kunstvolle, höchstentwickelte Strophenbau, alles dies musste ihn anziehen:

> Ich habe täglich mehrere Italiener, als Ariost, Tasso, Petrarca usw. von neuem gelesen, und alle meine Nerven schwirren von den himmelsüssen Tönen (Briefe, Bd. 3, S. 216).

Die Früchte und Nachwirkungen dieser Lektüre finden wir nicht bloss in den unmittelbaren Nachahmungen oder Uebertragungen italienischer Strophenformen, in den Stanzen und Sonetten, sondern auch in manchen andern Gedichten seiner späteren Zeit, so vor allem in dem „Hohen Liede von der Einzigen" mit seiner kunstvollen Reimstellung und Strophenbildung und sorgfältigen Ausfeilung der Formen [1]). Wir sahen, dass er auch in seinen Stanzen und Sonetten nicht immer das vollkommene Gleichgewicht von Inhalt und Form gefunden hat, dass vielfach das formale Element auf Unkosten des Gehaltes bevorzugt ist. Doch wollen wir nicht vergessen, dass sich gerade hier, in Sonett und Stanze, allein schon in der Bewältigung der formalen Schwierigkeiten ein bedeutendes Können zeigt, dass er wesentlich dazu beigetragen hat, diese neuen Formen für die deutsche Dichtung zu gewinnen, dass doch in manchen seiner Sonette Inhalt, Vers und Strophenform zu einem einheitlichen, organischen Ganzen geworden sind, dass wenigstens einige seiner Sonette geradezu Muster dieser Gattung genannt werden können.

Neben dem Kultus der Form ist noch eine andere Eigentümlichkeit in Bürgers Manier hervorzuheben, die sich auch im Metrischen ausprägt. Bürgers Manier hat, mit Schlegel zu reden, „einen grossen Anschein von Kraft, aber es ist nicht die ruhige, sichere Kraft, sondern wie mit willkürlicher Spannung hervorgedrängte

1) Mein liebster, mein teuerster Gesang, dass ich nie etwas Besseres gemacht habe, nie etwas Besseres machen kann noch werde (Briefe, Bd. 3, S. 215).

Muskeln" [1]). Wenigstens nicht immer ist es die sichere, ruhige Kraft, werden wir, Schlegels überhaupt etwas einseitig-hartes Urteil mildernd, sagen. Ohne Zweifel besass Bürger die Fähigkeit zu kraftvoller Lebendigkeit, wuchtiger Unmittelbarkeit der Darstellung. Aber ebenso unzweifelhaft hat man bei seinen Gedichten im konkreten Fall häufig den Eindruck einer forcierten Energie. Der Dichter arbeitet nicht selten auf Effekte hin, die nur für gröber organisierte Hörer und Leser geeignet sind, welche „tüchtig getroffen" sein wollen. Er wirtschaftet verschwenderisch mit sehr massiven Mitteln, materiellen Reizen. Vor allem fällt ja die überschwengliche geräuschvolle Sprachmusik auf, die er seinen Versen durch den übertriebenen Gebrauch der verschiedenen Arten von Lautmalerei gibt, durch Alliterationen, Assonanzen, Schlagreime und dergl. Diese Eigentümlichkeit hängt auf der andern Seite ohne Zweifel auch mit dem Prinzip der Popularität zusammen. Ferner zeigt sich diese Neigung zu unnötigem Kraftaufwand gelegentlich in dem starken Markieren des amphibrachischen Rhythmus, der mit seinem unruhigen Auf- und Absteigen leicht etwas Unschön-Hastiges, Gewaltsames annehmen kann, und daher mit besonderem Feingefühl angewendet sein will. Ferner sei in diesem Zusammenhang auf den Vergleich zwischen Bürgers Balladen und den englischen Originalen bei Percy hingewiesen, woraus Schlegel manche interessante Beobachtung schöpft [2]). Das zwanglosere, freiere Versmass der englischen Balladen, welches ein- oder zweisilbige Senkung, auch im Auftakt, gestattet, das bei seiner schwächeren Rhythmisierung den Vorzug grösserer Ausdrucksfähigkeit, Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit hat, ersetzte er durch den strafferen, rascheren, aber einseitigeren Jambus. Auf eine dieser Balladen, die im Englischen in ihrem bescheidenen Gewande, in ihrer einfachen Strophenform so vollkommen nud natürlich wirkt, überträgt er seine Lenorenstrophe mit ihren so viel drastischeren, potenzierten Wirkungen in Rhythmus und Reim.

Diese Einseitigkeit in Bürgers Verskunst, einmal ein übermässiges Interesse an der äusseren Form, das ihn zur Ueber-

1) Vgl. Bohtz, S. 510.
2) Vgl. Schlegels Aufsatz (Bohtz, S. 508 ff.).

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

schätzung von Aeusserlichkeiten und allmählich zu einem kleinlichen unkünstlerischen Begriff von Korrektheit führte; und andrerseits „Raschheit und Keckheit", die aber ins Forcierte, Geräuschvolle verfallen, diese Einseitigkeit lässt es, meine ich, begreiflich erscheinen, dass der Dichter manchmal höhere rhythmische Anforderungen aus dem Auge verlor, dass er nicht Acht hatte auf die rhythmische Gesamtwirkung seiner Verse. Wir haben bei der Erörterung des dipodischen Tonfalles Gelegenheit gehabt zu beobachten, wie die Verse des Dichters oft einer reizvollen charakteristischen Bewegung ermangeln, wie sie in Eintönigkeit verfallen, einen leiernd dipodischen Tonfall annehmen oder wenigstens eine Tendenz dahin, einen Anflug davon haben. Ein weiterer Mangel in der Rhythmik, der allerdings bei weitem nicht so häufig zu beobachten war, aber doch gelegentlich störte, war das wiederholte Zusammenfallen von Sprechtakt und Verstakt, welches zu einem skandierenden Sprechen der Verse verleitet und vor allem durch Häufung amphibrachischer Sprechtakte auch dort, wo keine onomatopoetischer Wirkung beabsichtigt, den Rhythmus anapästischer Verse bisweilen schädigt.

Bürgers Verskunst zeigt eben alle die Fehler, aber auch die Vorzüge einer stark ausgeprägten Manier. Auch die Vorzüge; bei allen Mängeln und Schwächen darf man die guten Seiten nicht übersehen, so vieles auch in seiner metrischen Formgebung, was den höchsten Anforderungen genügt. Dort wo die Dichterkraft, die in ihm steckte, sich einmal rein und frei entfalten und betätigen konnte, unbeirrt durch falsche oder halbrichtige Prinzipien, durch Klügelei und Effekthascherei, dort erhebt sich die Rhythmisierung zu höchst charakteristischen Wirkungen, zu wahrem Ausdruck inneren Lebens; sei es in leichtem anmutigen Spiel, oder in leidenschaftlicher Bewegung oder in den müden, schweren, getragenen Rhythmen der Melancholie, der ergreifenden Klage. Und den Reim behandelt er nicht nur im äusserlich-Technischen sorgfältig, er weiss ihn auch in der Klangfarbe, im Lautgehalt, Quantität usw. dem Inhalt und der Stimmung anzupassen. Ebenso sind auch seine Strophenformen, abgesehen von den äusseren Vorzügen der Klarheit und übersichtlichen Gliederung, in vielen Fällen mit richtigem Gefühl für die Besonderheit des Gegenstandes gewählt, wenngleich auch in diesem

Punkt, gegen das Verhältnis von Inhalt und Strophenform, bisweilen Einwendungen zu machen waren.

Die Gebrechen und Fehler in Bürgers Versbau sind die Fehler seiner Tugenden. Das Interesse an der äusseren Form, die Sorgfalt in ihrer Behandlung, an und für sich gewiss eine gute und erfreuliche Eigenschaft, wurde nachteilig für sein dichterisches Schaffen dadurch, dass sie nicht immer kontrolliert und geleitet wurde von einem unbeirrbaren und sicheren Gefühl, aus dem im letzten Grunde allein die wahre vollkommene metrische Form erwachsen kann. Bei Bürger, der, nach seines Freundes und Jüngers Schlegel Zeugnis [1])

> gar nicht etwa wie ein begünstigter Liebling der Natur den ersten Anmutungen folgte und alles mit fruchtbarer Leichtigkeit hinschüttete, sondern meistens langsam und mit Mühe, ja nicht selten mit ängstlichem Fleisse seine Sachen ausarbeitete.

war es unvermeidlich, dass der mit bestimmten Regeln operierende und durch sie beirrte Verstand vielfach einen schädlichen Einfluss auf die Produktion gewann, dass das Interesse an der Form in klügelnde silbenstecherische Korrektheit ausartete. Sein Streben nach kräftig-lebensvoller Darstellung, dem eine starke Begabung und Empfänglichkeit für das Sinnlich-Wirksame und -Anschauliche im Sprachausdruck entgegenkam, verfiel in Uebertreibung der onomatopoetische Schilderung. Das ist aber nur die Kehrseite jener Kraft, der wir die Unmittelbarkeit, die Sprach- und Stimmungsgewalt, die lebendige energische Darstellung der „Lenore" und mancher andern Gedichte verdanken.

1) Vgl. Schlegels Charakteristik, a. a. O.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Register.

Die eingeklammerten Zahlen hinter den Titeln der Bürgerschen Gedichte bezeichnen die Nummern in der Ausgabe von Arnold E. Berger, nach welcher die Gedichte in der vorstehenden Abhandlung zum Teil ohne Angabe des Titels zitiert worden sind.

Akzentversetzung 6, 8, 9, 40 f., 69 f., 131, 133.
Alcäische Strophe 132.
Alexandriner 9, 69 f., 113.
Amphibrachys 19 f., 22, 46, 77, 137 f.
Anapästische Verse 11 ff., 19, 28, 45, 48 f., 69, 77 ff., 81 ff., 113, 122, 133, 135.
Antike Strophenformen 83, 131, 135.
Apokope 27.
Assonanz 9, 33, 59, 66 ff., 70, 76, 79, 131.
Bänkelsängerromanze 8, 49, 87.
Berger, Arnold E., 1, 2.
Beyer 2, 78, 81, 92, 94, 102.
Bohtz, W., 68, 72 ff., 82, 85 ff., 92 f., 105 f., 137.
Brücke, Ernst Wilhelm, 26.
Bürger
Allgemeines 7, 21, 31 ff., 43, 48 f., 52, 54, 60, 62 ff., 74, 76, 80, 88, 88, 133 ff.
Anakreontische Lyrik 51.
Ballade 8, 34, 47, 81, 94, 102, 104, 109.
Briefe 131, 135, 136.
Burlesker Stil 49 f., 92.
Gedanken über deutsche Homerübersetzung 68.
Gedichte: Abendphantasie 30, 37, 54, 89, 93, 111; Adeline (*9*) 23 f, 121; Als Elise nicht fort 99; An * (*27*) 23, 25, 118; An Amalien 118; An A. W. Schlegel 128; An das Herz 127; An Demoiselle Wagemann 80; An die Bienen (*184*) 26, 51, 54, 106, 118; An die Hoffnung (*22*) 23, 55, 95 f., 100, 111; An den Apollo (*196*) 96, 118; An ein Maienlüftchen 112; An Elise (*210*) 53, 118; An F. M. 118; An Freiherrn von Münchhausen 128; An Ihre Königlichen Hoheiten 17, 113; An Themiren (*30*) 24, 111; Antwort an Frau Menschenschreck (*216*) 18, 108, 115; Auch ein Lied an den lieben Mond 18, 91; Auf die Morgenröte 127; Ballade („Ein Ritter ritt usw. *44*) 6, 34, 104, 114; Ballade („Ich träumte, wie um Mitternacht" *29*) 23 f., 26, 91, 102, 110; Bei dem Grabe meines guten Grossvaters (*28*) 95, 119; Bei der Hochzeit eines Weltumschiffers 118; Bellin (*208*) 10, 100, 108, 130; Danklied (*24*) 65, 96, 112; Das Blümchen Wunderhold 111; Das Dörfchen 71; Das harte Mädchen 53; Das Hohe Lied von der Einzigen (*183*) 18, 21, 24, 56 f., 87, 100, 121, 136; Das Lied vom braven Mann (*70*) 9, 24, 28, 42, 47, 83, 94, 104, 114 ff.; Das Lied von der Treue (*166*) 12, 14, 19 f., 76, 83, 104, 108, 123; Das Lob Helenens (*36*) 23, 25, 27, 110; Das Mädel, das ich meine 115; Das neue Leben 120; Der [*Bürger*] Bauer an seinen Fürsten (*50*) 23 f., 109; Der Bruder Graurock und die Pilgerin (*69*) 108, 113; Der Entfernten I. II. 128; Der grosse Mann 109, 111; Der Hechelträger 117; Der Kaiser und der Abt (*124*) 5, 8 f., 12 f., 14 f., 19, 24, 27 f., 40, 46, 48, 77 f., 82, 91, 93, 104, 122; Der Raubgraf (*34*) 8, 23, 27, 29, 33, 50, 92, 95, 102, 114 ff.; Der versetzte Himmel 22, 80, 128, 130; Der wilde Jäger (*82*) 24, 25, 27, 31, 40, 42, 44, 47, 90, 92, 94, 104 f., 108, 114 ff.; Der wohlgesinnte Liebhaber (*220*) 104, 108, 111; Des Pfarrers Tochter von Taubenhain (*103*) 12, 14, 19 f., 24, 26, 28, 42, 46, 49, 77 f., 94, 104, 108, 123; Die beiden Liebenden (*37*) 23 f., 93, 100, 112; Die Bitte 115; Die Eine 68, 128, 130; Die Elemente 37, 84 f., 115; Die Entführung (*75*) 23 f, 38, 40, 55, 65, 82, 87, 104 f., 108; Die Erscheinung 127; Die Königin von Golkonde 70, 98, 109; Die Kuh 26, 77 f., 122; Die Nachtfeier der Venus (*4*) 16, 24 f, 56 ff., 64, 66, 96 f., 100 f., 135; Die Tode 79, 113; Die Umarmung 118; Die Unvergleichliche 22, 127; Die Weiber von Weinsberg (*52*) 8, 27 ff., 30 f., 37, 47, 50, 88, 92, 114 f.; Elegie, als Molly sich losreissen wollte (*64*) 23, 64, 86, 118; Epistel an Göckingk 87 f., 110; Erinnerung an Molly 22, 67; Europa 49, 87, 115; Feldjägerlied 61, 113; Fortunas Tempel 21; Fortunens Pranger 18; Fragment eines wahrhaften Gesprächs 9, 10; Frau Schnips (*71*) 10, 27, 34, 50, 92, 94, 110; Froschmäuseler 10, 26, 80; Für Sie mein Eins und Alles 128; Gebet der Weihe 74; Gesang am heiligen Vorabend usw. 71, 79, 83, 124; Geweihtes Angebinde usw. 118; Graf Walter (*187*) 14, 27, 55, 83, 95, 104, 106, 110; Heloise an Abälard 21 f., 66 f., 87, 100; [*Bürger*] Huldigungslied (*19*) 31, 54, 64, 85, 95, 102, 118; Hummellied 61, 110; Ich hab' ein lieb Mädel (*86*) 14, 19, 77, 123; Ines von Kastro 105; Klage um Karthon 77; Lenardo und Blandine (*58*) 12, 14, 19, 23, 25, 27 f., 77 ff., 87, 95, 97, 104, 122; Lenore (*39*) 8, 23 f., 28 ff., 32, 34 f., 40, 42, 47, 55, 84 f., 88 f., 92 f., 97, 102, 116 f.; Liebeszauber 45, 51, 120; Liebe ohne Heimat 127; Lied 111; Lückenbüsser 61; Männerkeuschheit (*77*) 24, 100, 111; Mein Trautel (*60*) 14 f., 111; Menagerie der Götter 92, 110; Minnelied (*23*) 52, 100, 110, 114; Minnesold (*31*) 23 f., 120; Muttertändelei 119; Nach Horaz 152; Nachruf an Friederiken 79; Naturrecht 128; Neuseeländisches Schlachtlied (*102*) 12, 14, 19, 21, 77, 108, 122; Ode 10; Ode an den Herzog von York 132; Osterkantate 21; Problem 5; Robert 110; Romanzchen 110; Sankt Stephan 36; Schön Suschen 93, 110, 116; Schwanenlied (*55*) 61, 86, 111; Sinnesänderung 114; Sonett 59; Spinnerliedchen 104, 119; Ständchen 104, 114 f.; Stutzerballade 50, 111; Täuschung 128; Totenopfer 21, 60, 87, 121; Trauerstille 127; Trinklied 4 f., 92, 110, 124; Ueberall Molly und Liebe (*172*) 28, 127; Veit Ehrenwort 70, 98 f.; Verlust 127; Vorrede 122; Wechselgesang 6; Zechlied (*73*), 23, 121; Zu Julchens Geburtstage 122; Zu spät 110.
Hübnerus redivivus (Theorie der Reimkunst) 85, 89 f., 92 ff., 98.
Individuelle Lyrik 54, 81, 129 f.
Komischer Stil 49 f., 80, 87, 92, 99.
Liebeslyrik 51, 54, 81, 129 f.
Pathetischer Stil 56, 64, 92.
Realistischer Stil 7, 64.
Uebersetzungen 68, 72, 74, 84, 100, 127.
Vorrede zu den Gedichten 125.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Daktylen 68 f., 73 ff., 77, 81.
Dietrich (Bürgers Verleger) 1.
Dipodie 19, 30 ff., 71, 77, 111, 138.
Distichon 77.
Elision 22 ff., 135.
Elster, Ernst, 3, 41.
Emphatischer Akzent 57 f.
Endreim 84 ff.
Enjambement 67 f., 72, 134.
Euphonie 90.
Freie Rhythmen 71, 79, 82, 124, 135.
Freie Verse 59, 69 f., 98.
Gemischte Verse 36, 40, 42, 44, 47 ff., 51, 54 f., 57.
Goethe 14, 29, 82, 95.
Grisebach, Eduard, 1.
Hauptakzent 4 ff., 12 f.
Heine, Heinrich, 26, 82.
Heinse, Wilhelm, 130 f.
Herder, J .G., 81.
Hexameter 5, 68, 72 ff., 135.
Hiatus 25 f.
Horaz 132.
Identische Reime 96.
Immermann, Karl, 26.
Jamben 7 f., 18, 30, 45 f., 67, 87 ff., 109 ff., 131, 137.
Jamben, fünffüssige 59, 67, 112, 129, 131.
Jambische Verse, vierhebige 67, 109 ff., 113 ff., 135.
Jambische Verse, zweihebige 71.
Klangfarbe 88 ff.
Klopstock 82, 135.
Knittelverse 80, 135.
Köster, Albert, 75 f.
Kreuzreime 66, 98, 109 ff., 113, 116, 118, 122, 130.
Lautmalerei 74, 89, 101 ff., 134, 137.
Liliencron, Detlev v., 14.
Metabolische Strophen 124.
Minor, Jakob, 26 f., 32, 46, 51, 72 f., 77, 80, 84 f., 95, 130.
Modulation s. Satzmelodie.
Monopodien 36, 39, 44 f., 47 ff., 57.
Mörike, Eduard, 95.
Musenalmanach, Göttinger 1.
Nebenakzent 10 ff., 57, 133.
Onomatopöie s. Lautmalerei.
Pause 15, 34, 37 ff., 55, 57 f., 59, 63 f.
Pentameter 72, 76.
Percy (Reliques) 78, 82, 137.
Quantität 73 f.
Reim 80, 84 ff., 100, 134.
Reime, identische, s. Identische Reime.
Reime, umschliessende oder umarmende, s. Umschliessende Reime.
Reime, verschränkte, s. Verschränkte Reime.
Reimhäufung 98 f.
Reimpaare 80, 98, 112, 114, 116, 122 f.
Reim, Qualität 93 f.
Reim, Reinheit 92.
Reim, Schallkraft 93.
Reimstellung 66 f,. 71, 98 ff., 109 ff., 130.
Reinhard (Herausgeber von Bürgers Werken) 1.
Romanische Strophen 125 ff., 136.
Sapphisches Versmass 132.
Satzmelodie 6, 9 ff., 19, 33, 38 f., 40 f., 58, 131, 133.
Sauer, August, 1, 125.
Schlagreim 102 ff.
Schlegel, A. W., 1, 3, 82, 105, 126, 129, 136, 139.
Sonett 59, 66, 68, 81, 98, 125, 136.
Spondeus 74.
Sprechtakt 5, 10 f., 17 ff., 40 f., 57, 63, 67, 138.
Stabreim 80, 101 ff.
Stanze 59, 68, 130 ff., 135 f.
Storm, Theodor, 7.
Strophe 55, 98, 109 ff., 134, 136.
Synkope 27 f.
Synkope der Senkung 6.
Taktdauer 73.
Tetrapodie 35 f., 38 f., 47 ff., 51, 54 f., 57.
Tittmann, J., 1.
Tonhöhe 6, 9, 15, 19, 39; s. auch Satzmelodie.
Ton-Intervalle 6; s. auch Satzmelodie.
Tonkehrreim 102.
Tripodie 59 f.
Trochäen 18 f., 21, 30, 51, 56, 66 ff., 73, 81, 113, 117 ff.
Trochäische Verse, fünffüssige 59 f., 66, 118, 121, 129 f.
Trochäische Verse, vierfüssige 66, 117 ff., 135.
Uhland, Ludwig, 82.

Umschliessende Reime 98, 130.
Unbetonte Silbe 10 ff., 15 ff.
Vers 63 ff., 135.
Versakzent 4 ff., 133.
Versarten 65 ff., 135.
Verschränkte Reime 98.
Verse, schwachrhythmische, 64.
Verse, starkrhythmische, 7, 64.
Versfuss 17 ff., 134, 138.
Versschluss 5, 11, 13 f., 59, 63 ff., 66 ff., 72, 98.
Verstypen 30 ff.
Volkslied 51, 78, 82.
Welti, Heinrich, 3, 125 ff.
Wortakzent 4 ff., 32, 132.
Wortkomposition 11, 12.
Wortverkürzung 22 ff., 28.
Wortverlängerung 28 f.
Zäsur 9, 33, 59, 66 ff., 70, 76, 79, 131,

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Kap. 1: Wort- und Versakzent 4

Der Hauptakzent (4). — Der Nebenakzent (10). — Unbetonte Silben (15).

Kap. 2: Die Versfüsse 17

Sprechtakt und Verstakt (17). — Wortverkürzung und Wortverlängerung (22).

Kap. 3: Die Dipodie 30

Die verschieden dipodischen Verstypen (30). — Nachteilige Wirkung der Typen I und II (31). — Ausgleichende Momente: andere und nicht dipodische Verstypen (35). — Einfluss der Pausen (37). — Einfluss der Melodie und Umlegung des Rhythmus (40). — Akzent der Adjektiva (42). — Richtige Anwendung der Dipodie (43). — Die Dipodie in anapästischen Versen (45). — Statistik (47). — Komische Wirkung beabsichtigt (49). — Die Dipodie in der leichteren, tändelnden Lyrik (51). — Dipodien in Gedichten leidenschaftlicheren Charakters (54). — Dipodien in Gedichten pathetisch-idealistischen Stils (56). — Die Dipodie in fünfhebigen Versen (58). — Die Dipodie in den späteren Schaffensperioden, Gedichten der 2. und 3. Ausgabe (60).

Kap. 4: Der Vers 63

Antagonismus zwischen Satz und Vers (63). — Die einzelnen Versarten (65): I. Trochäische Verse (66); II. Jambische Verse (67); III. Gemischte, taktierende Versarten (72). — Allgemeine Charakteristik der Versarten Bürgers (80).

Kap. 5: Der Reim 84

I. Der Endreim (84). — Bedeutungsvolle Reimwörter (84). — Triviale und schwülstige Reime (85). — Beabsichtigte Komik (87). — Klangfarbe (88). — Euphonie (90). — Reinheit des Reims (92). — Sinnliche Kraft. Schallkraft (93). — Qualität (93). — Ableitungssilben im Reim (95). — Umfang (Silbenzahl) der Reime (96). — Identische Reime (96). — Reimstellung (98). — Reimhäufung (98). — Ueberblick (100).

II. Lautmalerei (101).

Kap. 6: Strophenbau 109

A. Einheimische Strophenformen. I. Jambische Strophen (109). — II. Trochäische Strophen (117). — III. Anapästische Strophen (122). — IV. Ungleich metrische Strophen (124).

B. Romanische und antike Strophen. I. Romanische Formen: Sonett und Stanze (125). — II. Antike Strophenformen (131).

Kap. 7: Schluss 133

Register 140

G.A. Bürger-Archiv

G.A. Bürger-Archiv