



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

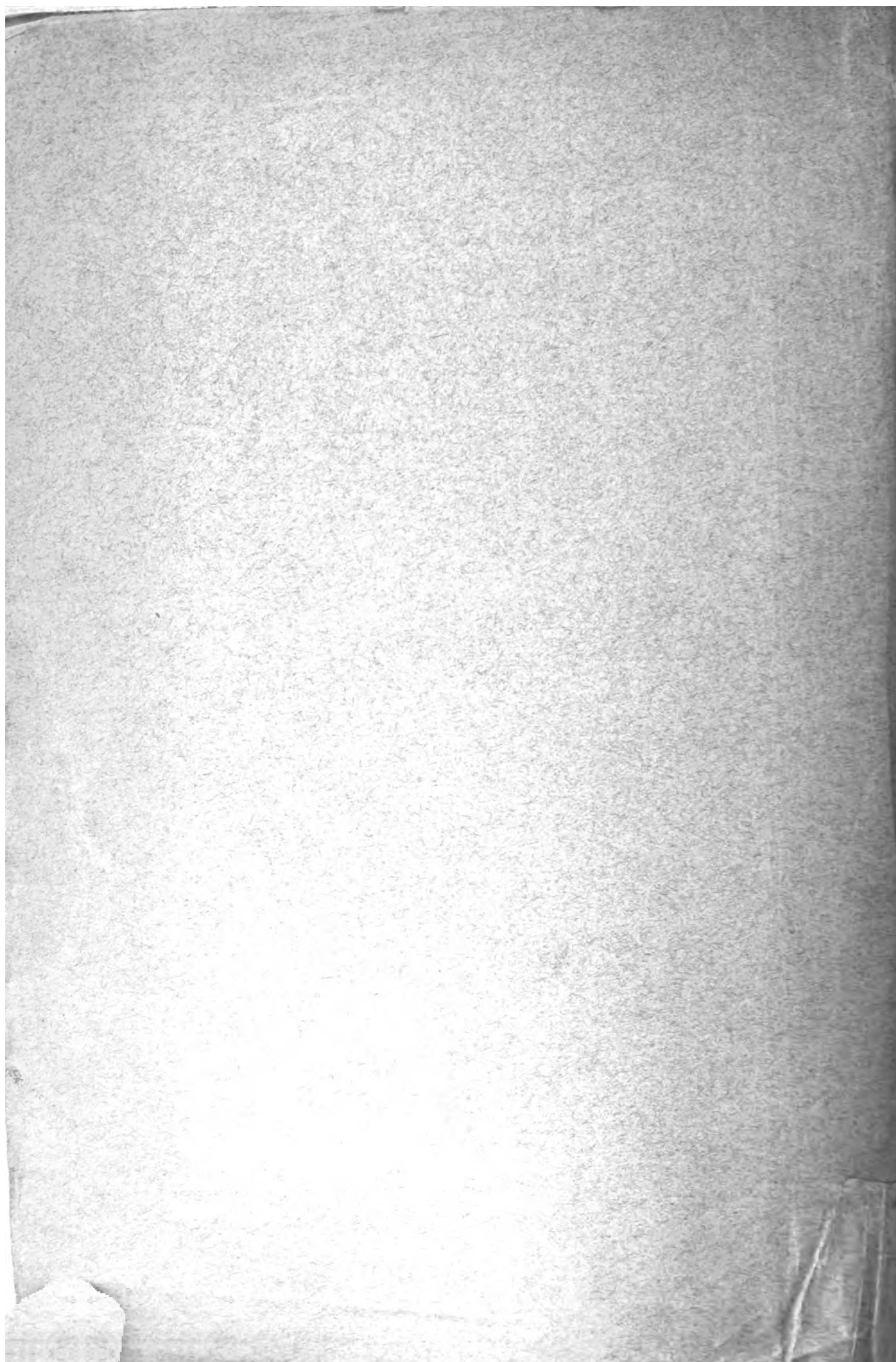
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



**Sonderabdruck**  
aus den  
**Preussischen Jahrbüchern**

herausgegeben  
von  
**Hans Delbrück.**

---

**Band 152, Heft 1.**



**Berlin**  
Verlag von Georg Stille,  
Hofbuchhändler S. K. u. K. G. des Kronprinzen.  
**1913.**

---

Diese Sonderabdrücke der „Preussischen Jahrbücher“  
sind käuflich nicht zu haben,  
sie werden in kleiner Anzahl nur für die Verfasser hergestellt. Jedoch kann  
das betreffende Heft der „Preussischen Jahrbücher“, dem der Aufsatz ent-  
nommen ist, durch den Buchhandel zu 2 Mk. 50 Pf. bezogen werden.

---

M. adds 1055 d. 10 G

Verlag von Georg Stilke in Berlin NW. 7

## **Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte**

von HANS DELBRÜCK

### **I. Teil: DAS ALTERTUM**

Zweite neu durchgearbeitete und vervollständigte Auflage  
39 $\frac{1}{2}$  Bogen Gross-Oktav. Broschiert M. 12.—, halbfanz geb. M. 14.—

### **II. Teil: DIE GERMANEN**

Zweite neu durchgearbeitete und vervollständigte Auflage  
32 Bogen Gross-Oktav. Broschiert M. 10.—, halbfanz geb. M. 12.—

### **III. Teil: MITTELALTER**

45 Bogen Gross-Oktav. Broschiert M. 13.—, halbfanz geb. M. 15.—

## **Erinnerungen, Aufsätze u. Reden**

von HANS DELBRÜCK

Dritte Auflage

625 Seiten elegant broschiert M. 5.—, in Leinwand gebunden M. 6.—

## **Historische u. Politische Aufsätze**

von HANS DELBRÜCK

Zweite Auflage

broschiert M. 6.—, elegant gebunden M. 7.—

## **Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neidhardt v. Gneisenau**

von HANS DELBRÜCK

Dritte durchgesehene und verbesserte Auflage

51 Bogen Gross-Oktav. 2 Bände broschiert M. 10.—, in einem Band eleg. geb. M. 11.—

Der erste Band enthält ein Bildnis Gneisenaus und einen Plan von Kolberg.

==== Durch jede Buchhandlung zu beziehen. ====

M. adds 1065 d. 20 (10)

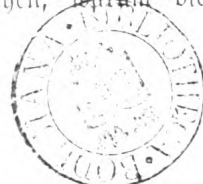
## Ein neuer deutscher Dramenvers.

Von

Hermann Conrad.

Eduard II. Tragödie von Christopher Marlowe, überfetzt von Alfred Walter Heymel. 1912. Insel-Verlag, Leipzig.

Wir wollen uns nicht den Kopf zerbrechen über das Schicksal, das unsere deutsche Poesie betroffen hat, als im 17. Jahrhundert an die Stelle des zum Knüttelvers hinabgesunkenen Hebungsverses die antiken Metra traten. Nach meiner Ueberzeugung war es ein Unglück: wir Germanen, die wir in der ewigen Belebtheit unseres vielgestaltigen, wechselvollen Empfindens nun doch einmal über den anderen Rassen stehen, können uns in Wirklichkeit ja gar nicht vorstellen, wie Menschen den immer gleichen Klingklang der antiken Metra haben ertragen können. Dementsprechend — und glücklicherweise — war denn auch die von unserer Volksseele erzeugte Sprache ihrem prosodischen Charakter nach ganz außerstande, irgendein antikes Metrum auch nur innerhalb weniger Zeilen streng nachzubilden; diese Sprache duldet es einfach nicht, daß wir Verse in fortlaufenden Jamben, Trochäen, Anapästen oder Daktylen schreiben. Am wenigsten lag unserer Sprachseele das letzte Metrum, das wir nichtsdestoweniger in unserer klassischen Frömmigkeit nachzuschaffen suchten: wir sind durchweg kläglich gescheitert; das traurigste Denkmal dieses verfehlten Strebens ist eine unserer feinsten Dichtungen, Hermann und Dorothea, die in dem Gewande wahrhaft fürchterlicher Hexameter durch die Jahrhunderte gehen muß. In Wirklichkeit ist der Hebungsvers mit der großartigen Ungezwungenheit seines eins-, zweisilbigen oder fehlenden Auftaktes, seiner eins-, zweisilbigen oder fehlenden Senkungen, seines männlichen oder weiblichen Schlusses das von der Natur der freien deutschen Seele angemessene Gewand. Und es ist kein Grund einzusehen, warum die Dichten-



woller des 17. Jahrhunderts ihn nicht hätten wieder beleben sollen, wenn — sie ihn nur gekannt hätten. Auch heute steht seiner Wiedererweckung nichts im Wege, als das eine Bedenken, daß uns vielleicht, Schaffenden und Aufnehmenden, das feine rhythmische Gefühl, das zur Schaffung und zum Genuß der Nibelungenstrophe oder der kurzen Reimpaare Meister Gottfrieds erforderlich war, verloren gegangen ist durch die dreihundertjährige Vergewaltigung unserer Seele mit der antiken Metrik. Immerhin war es ein hoffnungsvoller Versuch, den Jordan in seinen Nibelungen machte; er hätte vielleicht mehr Nachahmung gefunden, wenn er sich nicht auf die veraltete Spielerei der Alliteration versteift hätte, des Konsonantenreimes, der eine viel wichtigere Artikulation der Konsonanten, als unsere heutige es ist, voraussetzt, und wenn er der fallenden Betonung unserer Sprache durch häufigere Auslassung des Auftaktes mehr Rechnung getragen hätte — sein Rhythmus ist fast durchweg steigend.

Also die Natur der deutschen Sprache macht es unmöglich, die antiken Verse streng nachzubauen; wir hätten dem Wink dieser machtvollen Lehrmeisterin folgen und die fremden Metra wenigstens mit größter Freiheit behandeln sollen. Andererseits aber ist es natürlich, daß z. B. ein junger Dramatiker, der den jambischen Duinar als gegebene Form hinnimmt, das ihm im Ohr klingende Schema durchzuführen sucht, da er ja gar nicht ahnt, daß er unter einem fremden, ihm aufgenötigten Joche arbeitet. Auf diesem Standpunkt sind unsere klassischen Dramatiker auch in späteren Jahren geblieben: ihre Dramenverse sind möglichst regulär; zwei unbetonte Silben für einen Jambus müssen sie natürlich sehr oft haben, der Anfangstrochäus ist auch unvermeidlich, hin und wieder findet sich ein Trochäus nach der Jäsur und — wohl unbewußt und wider Willen — ein Doppeljambus; aber darüber hinaus geht es nicht. Nur Kleist macht eine Ausnahme: das Jambenschema hindert ihn nicht, einen anderen, passenderen Rhythmus zur Geltung zu bringen, noch kümmert er sich um die Zahl der Versfüße, acht- und zwölf-silbige Verse sind häufig bei ihm. Von neuesten Dichtern tut sich, wie ich an dieser Stelle schon früher erwähnt habe,<sup>\*)</sup> Hofmannsthal hervor durch einen rhythmisch freien, kraftvollen Dramenvers, der eine gewisse Verwandtschaft — nicht mehr — mit dem Blankvers der englischen Renaissance hat.

<sup>\*)</sup> In dem Aufsatz „Kennen wir Shakespeares Entwicklungsengang?“ (Band 122, Heft 3, S. 419 ff.).

M. adds vols. d. 20 (n)

Dieser zeigt schon bei den unmittelbaren Vorgängern Shakespeeres ein merkwürdiges Streben nach Freiheit von dem Joch des Versschemas. Eine, wenn auch nicht ängstliche Regelmäßigkeit erscheint nur bei Kyd in der Spanischen Tragödie.\*) Eine gewisse Ähnlichkeit damit hat Greenes Tragödie Jakob IV., welche schon wegen der verhältnismäßig\*\*) geringen Freiheit der Rhythmik und der gänzlichen Unberührtheit von dem später nachgeahmten Marloweschen Schwulst als sein jugendlichstes Werk angesprochen werden muß. Ganz anders meistert er den Blankvers im Mönch Bacon. Marlowe zeigt einen sichtbaren Fortschritt von der Regelmäßigkeit des Tamerlan über Eduard II. und Faust zur rhythmischen Freiheit des Juden von Malta.

Von eigenartiger und alles überragender Größe ist die Entwicklung Shakespeeres als Versschöpfer. In der Jugend erkennt er das zehner- oder elfsilbige Versschema als Rahmen an, führt den Gedanken selten darüber hinaus und füllt ihn mit steigenden Rhythmen, Jamben und öfters Doppeljamben (oo —) aus, den Trochäus, außer im ersten Fuße und nach der Zäsur, scheinend. Auf der Höhe seines gewaltigen Aufstieges: in Lear, Macbeth, in Coriolan und Antonius und Cleopatra, verschmäh't sein Denken und Fühlen die Grenze des Versendes, es strebt immerfort darüber hinaus; wie die einzelnen Reden mit Vorliebe in der Mitte eines Verses enden und anfangen, so beginnt auch hier der Gedanke, die Empfindung, durchzieht ein, zwei und manchmal noch mehr Verse, um meist am Anfang oder in der Mitte eines Verses zu enden. Was der Schauspieler hier zusammenhängend zu sprechen hat, sind keineswegs jambische Quinare, ja, da die Metra vielfach wechseln, auch nicht einmal fortlaufende Jamben, sondern rhythmische Reihen von verschiedener Länge, erfüllt von den wundervollsten Kadenzten, die sich jeder Gefühlschwingung der Dichterseele anschmiegen. Ich habe dafür in dem genannten Aufsatz einen Augen- und Ohrenbeweis gegeben, indem ich ein Stück eines Monologs im Macbeth in rhythmische Reihen auseinanderlegte und diese skandierete. Daneben habe ich eine wörtlich gute Wiedergabe der Stelle von Friedrich Vischer gesetzt: er macht aus 11½ Versen von Shakespeare 14, ist bestrebt, das Versende mit dem Gedankenende zusammenfallen zu lassen, was Shakespeare gerade nicht will, und plattet das Gewoge von großen und kleinen

\*) Die metrischen Angaben beruhen auf den ziffermäßigen Darstellungen meiner langjährigen metrischen Studien.

\*\*) Unserm klassischen Drama gegenüber ist sie immer noch groß.



metrischen Wellen in die Fläche ruhig fließender Jamben ab. Nun wird ja der Schauspieler diese nicht so ruhig sprechen, wie sie ihrem Wesen nach sind; aber den Sturm im Innern des Mörders, wie ihn Shakspeare uns malt, kann er mit diesem glatten Rhythmus nicht zur Anschauung bringen: die Seele dieser großartigen Poesie ist getödet. Und so spricht der Vers unserer deutschen Dramen immerfort: Kusch dich, liebe Seele; strecke dich nach dem antiken Versschema!

Es wäre sehr interessant gewesen, zu sehen, was A. W. Schlegel aus dem Vers der genannten drei Dramen, dem größten, der je über eine irdische Bühne geschritten ist, gemacht haben würde. Nach seinen Uebersetzungen des Kaufmanns, des Cäsar, Hamlet und der recht mangelhaften des Sturms dürfen wir annehmen, wenig; in einem andern Aufsatz dieser Jahrbücher\*) habe ich an einer Reihe von Beispielen nachgewiesen, daß er schöne rhythmische Effekte der Shakspeare'schen Verse, die leicht wiederzugeben waren, unbeachtet gelassen hat: in die Natur der Shakspeare'schen Rhythmik war er nicht eingedrungen. Das wollen wir ihm nicht übelnehmen; sind doch die größten englischen und deutschen Philologen, die musikalisch offenbar wenig begabt waren, bis in die neueste Zeit bemüht gewesen, dem Shakspeare'schen Vers seine natürliche Schönheit zu amputieren und ihn vermittelst unerlaubter Textänderungen in die spanischen Stiefel des Versschemas hineinzuzwängen. Als ob dessen tadellose Herstellung jemals der Zweck eines solchen Dramatikers hätte sein können! Das Gegenteil ist richtig: wenn wir die alljugendlichsten Dramen ausnehmen, so ist er überall ein erklärter Feind des Schemas. Die Erkenntnis der wunderbaren Freiheit der Verses der englischen Renaissance-Dramen ist nicht älter als ein gutes Jahrzehnt und geht von Deutschland aus.

Da sie jetzt aber vorhanden, so ergibt sich der Gedanke der Nachahmung dieser Freiheit, d. h. der Erhöhung der dramatischen Wirkung vermittelst einer freien Rhythmik für unsere Schwester-sprache eigentlich von selbst. Ich habe in dem erstgenannten Aufsatz die Forderung aufgestellt, der angehende deutsche Dramatiker müsse soviel Englisch verstehen, daß er sich in den Lear und Macbeth, sei es auch mit fremder Hilfe, einlesen könne; und wenn er dann den größten Teil des Macbeth auswendig weiß und die herrlichen Shakspeare'schen Versmelodien unzerstörbar in seiner Seele leben,

\*) Eine neue Revision der Schlegel'schen Shakspeare-Uebersetzung. Bd. III, Heft 1.

dann wird es ihm gelingen, auch den Vers seines deutschen Dramas auf die gleiche Höhe zu bringen. Wer aber soviel Musik nicht in sich hat, möchte ich jetzt hinzufügen, der schreibe sein Drama in offener, ehrlicher Prosa, und nicht in der metrisch verhüllten unseres bisherigen Dramenverses, den erstwie jeder, selbst der Profaisker Hebbel, meistern kann.

Ich weiß nicht, ob diese meine Forderung, der ich auch an anderen Orten Ausdruck gegeben habe, bekannt geworden ist und anregend gewirkt hat. Hoffentlich nicht: denn nichts spricht mehr für die Zeitgemäßheit eines Gedankens, als wenn er von mehreren Seiten zugleich unabhängig gefaßt wird. Jedenfalls ist meiner Forderung die Ausführung gefolgt.

Der Eduard II. von Marlowe ist eine naive, frische, kraftvolle Dichtung, deren Jugendlichkeit uns naturgemäß immer mehr anzieht, je älter wir werden. Und ich war in der That entzückt, als ich diese Dichtung mit der gleichen Naivität, Frische und Kraft wiedergegeben fand in der Uebersetzung von Heymel.\*) Ich bedaure daher, daß ich mich hier bloß mit der Versgestaltung dieser Nachdichtung — das ist sie wirklich — zu befassen habe. Indessen sagen muß ich doch, daß Heymel Englisch kann, und zwar beiderlei Sorten, nicht bloß modernes, sondern auch Renaissance-Englisch, und daß er in diesen beiden Kenntnissen den modernsten Shakspeare-Uebersetzer bedeutend überragt, wenn sich auch bei ihm einige Fehler finden. Ich muß auch sagen, daß er über eine Gewandtheit und Prägnanz des dichterischen Ausdrucks verfügt, die es ihm ermöglichen, niemals einen Vers mehr als Marlowe zu bilden. Und ich kann mich auch nicht enthalten, hier ein paar Beispiele für die eben genannten Eigenschaften der Heymelschen Poesie zu geben.

Zerlegt, zerrissen ward sein Priesterkleid,  
Dann legten sie gewaltiam Hand an ihn:  
Dann nahm man ihn in Haft, das Gut ihm weg:  
Weld' das dem Pabst; — zu Pferde, fort! (Der Bote ab.)

So spricht der Mann, dem das eben geschehen ist, der Erzbischof von Canterbury (14)\*\*) Und wer spürt nicht den heißen Hauch der Wut, die in ihm loht!

\*) Der mir zur Zeit der Abfassung dieses Aufsatzes unbekanntes Nachdichter antwortete auf meine Anfrage, ob er meine Forderung in betreff der Reform unseres Dramenverses gekannt hätte, verneinend.

\*\*) Die Ziffern bezeichnen die Seiten.

(Der König:) Eh' ich von meinem Gaveston getrennt werd' (?),  
Soll diese Insel auf dem Ozean schwimmen  
Und wandern bis zum unbesuchten Indien (20).

Wenn Hamlet auf Ophelias Grab ein Gebirge bis zur Sonne häufen will, das „den Ossa zur Warze macht“, so ist das kaum eine stärkere Zumutung für unsere Phantasie, als wenn sie genötigt wird, in dem Zeitraum von zwei Blankversen eine derartige Reise mitzumachen. Man denke: dieses lästige Sperrfort eines sonst offenen Binnenmeers löst sich plötzlich von seinem Fundament und schwimmt los mit seinen Kriegshäfen und den Dreadnoughts darin, den ganzen Atlantic hinab, um das Kap der Guten Hoffnung herum in den Indischen Ozean hinein, bis die Südküste von Asien ihm Halt gebietet! Diese im Munde eines englischen Königs ganz reizende Hyperbel hat leider mit den gleichen Neußerungen eines titanischen Kraftüberschwanges das gemein, daß sie niemals zur Wirklichkeit werden kann.

Die von Eduard verschmähte Königin ruft bei einer ihr gespendeten Zärtlichkeit sehr hübsch:

O, wie ein Kuß mich Aermste ausblüh'n läßt! (35)

Die folgende Schilderung des Königs, die ihn als das Urbild Richards II. zeigt, ist in ihrer Knappheit wunderbar anschaulich.

(Mortimer:) Wann wäirst ins Feld mit Bannern du gezogen?  
Einmal! Da gingen die Soldaten wie die Gaukler  
Zu Prunkgewändern, nicht in Panzern — und du,  
Beschmüzt mit Gold, rittst lachend mit dem Nest  
Und schütteltest des Helmes Funfelkrone,  
Der (Dran?) Damenpänder prahlend niederbingen (53).

Und schließlich lese man den Fluch Eduards auf die römische Geistlichkeit:

Stolzes Rom! Das solch' hoffärtige Knechte schafft,  
Mit deines Aberglaubens Wachstocklichtern,  
Von denen deine Gößenkirchen flackern,  
Stech' ich die morschen Bauten dir in Brand  
Und zwing die Papstburg, Erdenstaub zu küssen.

Wer jemals die Schwierigkeit kennen gelernt hat, 10 oder 11 Silben aus 13 oder 14 zu machen (denn soviel gehören zur vollständigen Wiedergabe eines englischen Blankverses im Deutschen), der wird aus dieser Stelle, die in der gleichen Zahl der Verse alles genau wiedergibt, was in Marlowes Blankversen steht, das hervorragende

Sprachgeschick Heymels erkennen. Und so geht es weiter durch die ganze Uebersetzung: überall Frische, Kraft und Schönheit in Sprache und Rhythmus. —

Trotz aller ihrer Freiheit war es für den altdutschen Dichter sehr schwer, gute Hebungsverse zu bauen. Ein schwach begabter heutiger Dichter, der mit großer Leichtigkeit Jamben aufs Papier sprudelt, würde, wenn er in Hebungsversen schreiben sollte, Knüttelverse schaffen, wie die Meistersinger. Jene Freiheit wurde eben gefordert von der feinen Musik, die in der deutschen Dichterseele lebte: ohne diese rhythmische Gabe hatte die Freiheit des Verses keinen Wert. Denselben Urgrund haben die Freiheiten des älteren englischen Blankverses: Die Dichter suchen nicht Unregelmäßigkeiten, Abweichungen vom Grundmetrum, die als solche Willkür wären; sie empfinden nur den Zwang des antiken Versschemas als unerträglich und sprechen die Musik, die in ihrer germanischen Dichterseele lebt, in uralten germanischen Rhythmen aus.

Wir sollten daher auch nicht sagen, die altenglischen Dramatiker setzen häufig den Anapäst für den Jambus ein, sondern sie brauchen eine Hebung mit vorausgehender zweifüßiger Senkung. Altdutsche Verse ohne massenhafte zweifüßige Senkungen (*láz alle rede und tuo niht mër. — Tristan*) gibt es nicht, und die heutigen Dichter üben einen widernatürlichen Zwang auf sich aus, wenn sie nicht öfter, wo die Lebhaftigkeit der Empfindung oder des Geschehens es fordert, Anapäste statt der Jamben einsetzen, wie Heymel es tut:\*)

Und schätzte mich reich, so lieben Freund zu kaufen (34).

Rein! — Tut, wie ihr wollt, ich weiß, was daraus kommt (68).

(Bald werden ihre Häupter fallen,)

Zu stillen die Wut ihres erzürnten Königs (79).

Die Köpfe beiden ab — ich befehl's dir streng (81).

(Ich finde keine Linderung meiner Qualen,)

Wenn ich die Krone nicht spür auf meinem Haut (106).

Denn unser Handel trägt viel größeren Schwung (110).

Es ist nicht schwer, diese Verse zu regularisieren, und Schlegel hätte es gewiß getan: Reich schätz' ich mich — Tut nach Wunsch — Zu still'n die Wut — sofort geschieht's — Spür' ich die Krone nicht — viel größern Schwung. Aber der Schwung bei Heymel ist doch größer, mächtiger, leidenschaftlicher, hier und in den anderen

\*) Die Abweichungen vom antiken Metrum sind gesperrt gedruckt.

Beispielen, als in solchen zahmen Versen. — Zwei Anapäste geben dem Vers verstärktes Feuer:

Entweder mein Bruder oder sein Sohn ist König (125)

ist ein leidenschaftlicher Ausruf Kents, des Bruders Eduards, der nicht ersetzt werden kann durch:

Mein Bruder oder dessen Sohn ist König.

Wenn in altdutschen Versen auf eine Hebung mit vorausgehender zweisilbiger Senkung eine Hebung ohne Senkung folgt:

und gestaont ouch daz niemanne baz (Tristan)  
(und das stand auch niemandem besser),

so entsteht der wuchtige Rhythmus — — — —, den ich mich hüten werde, mit seinem klassischen Namen zu bezeichnen, da er rein germanisch ist; ich nenne ihn Doppeljambus. In der englischen Sprache mit ihren vielen — unbetonten und betonten — einsilbigen Wörtern gibt er sich leicht; die Renaissance-Dramatiker setzen ihn für zwei Jamben ein; Shakspeare tut das, je machtvoller seine Verse werden, desto häufiger.\*) Heymel verwendet diesen Rhythmus mit bedeutender Wirkung:

O, könnt' ich dich hier halten, so wie dies (Bild) (24).  
Doch nein! Viel lieber als die (Isabella) wiedersehn,  
[geb' ich die Krone hin] (107).  
Ich höre grad, er hat selbst abgedankt (114).  
Prinz Eduard ist mein Sohn, und er bleibt hier! (116)

Wie matt ist dagegen der jambische Rhythmus: O, könnt' ich halten dich — Viel lieber als sie wiedersehn — Er selbst hat abgedankt — Und der bleibt hier.

Man kann den Doppeljambus in der deutschen Poesie wohl absichtlich vermeiden, wie es Schlegel leider so häufig tut, aber ganz entbehren kann man ihn nicht; Schiller und Goethe haben ihn, wahrscheinlich unbewußt, hin und wieder gebraucht:

(Cress:) Seit meinen ersten Tagen hab' ich nichts  
Beliebt, wie ich dich lieben könnte, Schwester. (Iphigenie.)  
Ein Bastard bin ich dir? — Unglückliche!  
Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest. (Maria Stuart.)

Bei Kleist ist er häufig genug.

\*) Sie steigen von 42 bis 175 auf 1000 Verse; in der Jugend hat also jeder 25., in der Reifezeit jeder 6. Vers einen Doppeljambus.

Für die Belebung des schwächlichen Jambenrhythmus ist der Gebrauch des Trochäus am wirksamsten. Daß in einer Sprache mit durchgängig trochäischem Betonungsprinzip nicht jambische Verse ohne Trochäen geschrieben werden können, ist selbstverständlich. Aber unsere Klassiker stellten sie fein säuberlich an den Anfang des Verses, wo ihre Eigenart in dem Schwall der folgenden vier Jamben hinweggeschwemmt wurde; oder hinter die Zäsurpause, wo sie dann gegen das Geklapper der Jambenmühle doch schon einen merkbaren Widerspruch erhoben; darum wurde denn auch diese verwegene Freiheit verhältnismäßig selten geübt. Der jugendliche Shakspeare machte es ganz ebenso:\*) „Wenn er damals Verse formte, so lauerte das Ungeheuer des Versschemas immer im Hintergrunde; und wollte er einmal mit frischer, fröhlicher Kraft einen trochäischen Felsblock in das langweilige Jambengeplätscher schleudern, dann schnappte es zu und riß ihm den Felsblock aus den Händen, und die Jamben plätscherten langweilig weiter. — Glücklicherweise entwichen den Fängen des Ungeheuers doch einige prachtvolle Trochäen. — Mit den Jahren und dem Wachstum der Kraft änderten sich seine Anschauungen total: er mußte es als sinnlos erkennen, daß er der Tiefe und Feinheit seines Empfindens sowie dem musikalischen Genie, das ihn befähigte, allen Seelenschwingungen im Rhythmus Körper zu geben, Gewalt antun sollte — [warum? — dem Schema F zuliebe!]. Also einen Fußtritt dem Drachen! und hinein mit dem Fels des Trochäus in die aufschäumende Jambenflut überall, wo die Energie des Gefühls es verlangt!“ Einen, zwei, ja, warum nicht drei? Im Macbeth und Lear finden wir drei wiederholt, und warum sollte dem späteren germanischen Dichter versagt sein, was Gottfried erlaubt war:

„Wer sit ir oder wie heizet ir?“  
 „Rûal, hërre“ — „Rûal?“ — „Ja“.

Shakspeare konnte nicht deutlicher zeigen, wie gering er das Schema achtete, wenn er selbst als letzten Fuß des Jambenverses einen Trochäus verwandte, freilich bei ganz besonderen Gelegenheiten, z. B. bei Hamlets machtvoller Beschwörung seiner Freunde zu strengster Verschwiegenheit:

So grace and mercy// at your most need help you!\*\*)

\*) 46. Shakspeare-Jahrbuch (1910). S. 274 f.

\*\*) Im 16. Jahrhundert sind die Schlusstrochäen sehr selten: noch Cäsar hat nur 4 auf 1000 Verse, Lear dagegen 13.

Den Jambus verabschiedet der Dichter mit der überzähligen Kürze vor der Cäsur, dann folgt ein markiger Doppeljambus, der noch übertrumpft wird von dem Schluß-Trochäus. Ein kolossaler Vers, von dem ich nach langen vergeblichen Bemühungen annehmen möchte, daß er im Deutschen nicht wiederzugeben ist. Der Schluß-Trochäus ließe sich ja schaffen:

So Gott in höchstem Elend euch helfe!

Aber wie schwach ist das Klangvolumen in „helfe“ gegen das in help you; und wie ärmlich trottet der erste Teil des Verses einher. Ich habe daher in meiner Revision auf den Trochäus verzichtet, um mehr Tonfülle dem ersten Teile zu geben:

So höchste Gnad' in tiefster Not euch helfe!

Der Trochäus mitten im Jambenfluß (nicht am Anfang oder nach der Cäsur) stellt sich nun in doppelter Gestalt dar: entweder er folgt, wie im vorletzten Verse, auf zwei unbetonte Silben, die, wie gesagt, sehr häufig bei uns einen Jambus vertreten müssen. Diese Art bevorzugt Heymel:

Es ist richtig, der Bischof ist im Tower (12).

Sei mein Fürsprecher du bei diesen Peers (29).

Doch wie kommt es, daß dies nicht längst geschehn? (32)

Man wird guttun, beizeiten aufzupassen (96).

Dieser Trochäus ist gelinde in seiner Wirkung, da die vorausgehenden unbetonten Silben unserem rhythmischen Gefühl nur als zweisilbige Senkung oder zweisilbiger Auftakt erscheinen. Immerhin zeigt sich der erhöhte Nachdruck, den der Trochäus den hervorzuhebenden Worten gibt, wenn wir reguläre Jamben dafür einsetzen: Ja, du hast recht — Sei du mein Fürsprecher — Doch sag, wie kommt's.

Außerordentlich verstärkt aber wird der Nachdruck, wenn der Trochäus auf einen wirklichen Jambus mit starkbetonter zweiter Silbe folgt, so daß er als Gegen Schlag wirkt (— — —). Sollte oben „Fürsprecher“ noch mehr hervortreten, wozu keine Veranlassung vorlag, so mußte der Vers lauten:

Sei du Fürsprecher mir bei diesen Peers.

Ebenso:

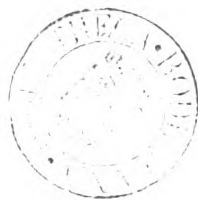
Wie oft ward ich von diesen Peers gereizt.

Und wie räch' ich's, denn ihre Macht ist groß (54).

Sagen wir dafür:

Wie soll ich's rächen: ihre Macht ist groß.

Preußische Jahrbücher. Bd. CLII. Heft 1.



so erscheint die Nachelust recht abgekühlt. Setzen wir für:

Wofür bald ihre Häupter zahlen werden (79)

nach unserer heutigen landläufigen Versmaße:

Und bald soll'n ihre Häupter dafür zahlen —

so wird der Drohung alle Energie genommen.

Auch zwei Trochäen finden sich oft genug in einem Vers:

Wahr ist's, mein Gabeston. Ach, wär es Lüge! (23)

Fürchtet das nicht, nun, da sein Buhle ging usw. (28)

Trommeln, schlägt Sturm, jagt sie vom Spiel auf (59)

Und läutet Gabeston die Totenglocke.

(Diese beiden Verse sind wundervoll: der erste, mit seinen zwei Trochäen und bei der neunten Silbe abgerissen, schlägt in der Tat Sturm, und der ruhige Rhythmus des zweiten läutet die Totenglocke.) Hier sind die Trochäen getrennt; in den folgenden Versen folgen sie aufeinander:

Der Boden hier — — — — —

Werd vor der Zeit ihr Grab oder das meine (12).

Indessen wollen Pembroke und ich selbst

Geht nach Newcastle gehn und Truppen sammeln (50).

Der letzte Vers gibt, wie viele andere, genau den Rhythmus des Originals wieder.

Auch im letzten Fuße hat Heymel öfter mit Glück den Trochäus verwandt:

Was für ein Lärm? Wer kommt da? Seit ihr es? (51)

(Die aufrührerischen Peers.)

Oder das Leben lassen; eh der Tag kommt usw. (15).

Der in Shaksperes Jugenddramen ziemlich häufige Trochäus auf der Cäsur zeigt sich bei Heymel allerdings sehr selten:

Seht ihr, Lords, wie die Rebellen frech sich bläh'n?

Ich weiß allerdings aus eigener Erfahrung, daß dieser kraftvolle Hinweis auf den Inhalt der zweiten Vershälfte im Deutschen schwer zu erreichen ist.

Es gibt nun noch eine Reihe von Eigentümlichkeiten des englischen Dramenverses, die Heymel mit Geschick nachahmt. So ist die sogenannte epische Cäsur, die wir aus „Des Sängers Fluch“ kennen:



Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr;  
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer.

bei ihm häufig: die überzählige Silbe vor der Cäsur unterbricht und belebt den öden Jambenfluß sehr angenehm:

Verflucht ihn, wenn er's weigert; wir wollen dann  
Entthronen ihn (20).

Und seid Ihr schuldig, bin ich auch Euer Sohn,  
Hofft nicht, mich schwach und mitleidsvoll zu finden (137).

Sehr wirksam ist das Gegenteil, die Auslassung einer Hebungs- oder Senkungsilbe nach der Cäsur, wenn es gilt, durch diesen Riß im Verse die plötzliche Sinnesänderung oder den Uebergang zu einem anderen Gegenstande der Rede zu kennzeichnen. Gaveston verhandelt mit mehreren Bittstellern und schließt mit den Worten

Tut dies. (Die Bittsteller gehen ab.) (—) Das sind  
keine Leute für mich (5).

Daselbe, die Auslassung der ersten Senkungsilbe, am Anfang der Verse ist vortrefflich am Platze, um etwas sensationell Neues oder sehr Wichtiges einzuführen. Mortimer ist zur Hinrichtung hinausgeführt; nach einiger Zeit erscheint ein Lord mit dem abgehackten Kopfe Mortimers; er sagt zum König:

(—) Herr, hier ist das Haupt des Mortimer (138).

Etwas Ähnliches ist eine einzelne, sehr stark betonte Silbe mit langem Vokal für den ersten Jambus; z. B.

[Du willst mich nicht mehr seh'n? —]  
Wie — du bringst mir denn die Post von Edwards Tod.

Eine bedeutende rhythmische Wirkung hat Schlegel in seiner Uebersetzung vielfach vermieden, indem er aus verkürzten Versen Vollverse gemacht hat. Der jugendliche Shakspeare verkürzt die Quinare von 9 bis auf 1 Silbe, und, wie seine Genossen, scheint er sehr oft keinen anderen Grund dafür zu haben, als weil ein Gedanke eben an der betreffenden Versstelle fertig ausgedrückt ist — also Bequemlichkeit. In der späteren Zeit, wo er, wie bemerkt, einen neuen Gedanken mit Vorliebe in der Mitte des Verses beginnt, wird das anders: hier verwendet er die Versapostrophe oft zu einer machtvollen Gefühlswirkung; sie soll dem Gemüt Zeit geben, sich zu fassen nach einem gewaltigen Eindruck oder sich vorzubereiten auf etwas Unerhörtes. In jenem unerreichten Stüd

erhabenster klassischer Poesie, wie es nur dieser Volksdichter schaffen konnte, in der Erzählung des Schauspielers vom Falle Trojas und von der Megeleung des Priamus, finden sich zwei herrliche Beispiele. Pyrrhus „holt weit aus“\*), um den alten Troerkönig niederzuschmettern; da stürzt Troja zusammen

und nimmt mit Donnerkrachen  
Gefangen Pyrrhus' Ohr; denn seht, sein Schwert,  
Das schon sich senkt auf des ehrwürd'gen Königs  
Milchweißes Haupt, schien in der Luft gehemmt.  
So stand er, ein gemalter Wüt'rich, da.  
Und, wie noch zweifelnd zwischen Will und Tun,  
Tat nichts.

Die fehlenden vier Füße bezeichnen die Stille vor dem Sturm; der Dichter läßt dem Hörer mitleidsvoll Zeit, sich auf das Fruchtbare vorzubereiten, das jetzt kommt — „Da, jäh zerreißt die Luft Rollender Donner“ usw. — Die andere Stelle ist am Schluß, wo der Schmerz Hecubas geschildert wird, als sie den geliebten Leib ihres Priamus zerstückt sieht:

Der jähe Ausbruch ihres Jammerschreis —  
Wenn Menschliches sie jemals rühren kann —

(Das ungeheure Wenn an dieser Stelle!)

Hätt' in des Himmels glühenden Augen Tau erweckt  
Und in den Göttern Gram.

Nun denkt und fühlt dem nach, was der Dichter gesagt hat: selbst die glühenden Sterne hätten Tränen vergossen und die mitleidlosen Götter Gram gefühlt — und wehrt Euren Tränen nicht. In einem ebenmäßig bis zu Ende fließenden Verse hätte der Gram der Götter nicht wirken können. — Und nun wir dagegen mit unserm vollzähligen Sambengewäsch! — —

Heymel braucht den verkürzten Vers wie Marlowe und der jugendliche Shakspeare; das ist sein Recht. So finden sich denn bei ihm neben sehr wirkungsvollen Verkürzungen in einzeliligen Reden oder am Schlusse längerer Reden (nicht in der Mitte) auch viele solche, die einen rhythmischen oder logischen Grund nicht haben. (Zitate würden zu großen Raum beanspruchen.)

So groß nun die Freiheiten des englischen Renaissance-Verses

\*) Ich zitiere nach meiner Hamlet-Ausgabe. (Dresden, Ehlermann. 1911)

sind,\*) ihre Verwendung ist tadelnswert, wenn sie nicht um des Rhythmus willen, der dem Dichter oder Uebersetzer in der Seele klingt, erforderlich ist. Bei der im ganzen charaktervollen Schönheit der Kleistschen Verse finden sich doch nicht wenige, die aus Gleichgültigkeit, ohne bestimmte Absicht frei gebaut erscheinen. Nicht so zahlreich sind diese bei Heymel, der seine feine Formgebung offenbar einer gründlichen liebevollen Feile unterzogen hat: aber sie sind vorhanden, besonders im zweiten Teil der Tragödie, z. B.:

Brauchest du Gold? Geh' in mein Schatzgewölbe (10).

Wir verzichten auf den Trochäus gern, wenn er dazu dient, einer falschen Verbalform das Leben zu geben.

Der mächtige Fürst Edmund von Lancaster,

Der mehr Modien, als ein Esel trägt, hat (17).

Stopf ihnen's Maul, dazu geb ich dir Vollmacht (46).

Konsonantenknoten zerstören den Rhythmus, das zeigt sich besonders in dem folgenden Verse, wo drei betonte Vokale von 15 Konsonanten eingeschlossen sind:

Drum füllt den Sinn mir wildverzweifelnd Gräbeln (106).

Beruhigt Euch, Ihr könnt das Staatsiegel haben, um

Damit im Reich für ihn zu sammeln (51).

Das ist Prosa.

Empfehl' mich meinem Sohn; er soll herrschen (108)

Besser denn ich.

Der Trochäus im letzten Vers ist natürlich; für die zweifüßige Senkung und die Auslassung der letzten Hebung am Schluß des ersten ist kein Grund ersichtlich.

Hinsichtlich der Beibehaltung des End-e vor einem Vokal oder seiner Elision folgt Heymel keinem einheitlichen Prinzip. Ein Hiatus scheint eine geringfügige Sache zu sein, und doch schampfiert ein mißklingendes Aufeinanderstoßen von zwei kurzen e oder einem kurzen e und einem kurzen i den ganzen Vers. „Ich säge es“ sollte in der poetischen Sprache verpönt sein: es muß heißen „ich sag' es“ oder, mit größerer Energie, „ich sag's“. Ebenso schlecht klingt:

So donnere ich solch Getöse ihm ins Ohr (50),

für das selbstverständliche „donner' ich“, während der zweite Hiatus,

\*) Eine eingehende Darstellung der Shakespeareschen Versifikation mit reichlichem Beispielmateriale habe ich in der Einleitung zu meiner kritischen Hamlet-Ausgabe gegeben. (Berlin, Weidmann. 1905.)

wenn er allein im Verse stände, wegen des langen *i* noch erträglich sein würde.

Gut, sage ich, er geh auf Pembroses Wort (67).

„Gehe auf“ würde als Hiatus zwischen einem hellen und einem dunkeln Vokal erlaubt sein; „sage ich“ für „sag' ich“ ist unmöglich.

Lancaster

Ist unerbittlich. Niemals wieder werde ich usw. (70).

Hier hat nun gar der Vers noch sechsfüßig werden müssen, um das allein forrekte „werd' ich“ zu vermeiden.

Seine Gnaden, hoffe ich, heißt uns willkommen (88).

Warum ein häßlicher Hiatus, der so leicht zu vermeiden ist, wie dieser?

Seine Gnaden, hoff' ich, heißt willkommen uns.

Zwei Verse darauf ist der Hiatus vermieden, freilich durch eine fehlerhafte Elision:

Lang lebe die Königin,

Und glücklicher als Eure Freund in England.

Ebenso:

Daß die Baron in meinem Land und Reiche (71).

Der Bot ist eingesperrt (121).

Und nun gar die fehlerhafte Elision zugleich mit einem häßlichen Gleichklang:

Der König hat der Kron ohn Zwang entsagt (111).

(Die Elision in „ohn“, allein, wird nicht immer vermeidlich sein.) „Kein Angit“ (113) am Anfange des Verses ist deshalb unmöglich, weil hier, wie in anderen der angeführten Fälle, die Vorstellung eines grammatischen Fehlers erregt wird. (An einer anderen Stelle steht mit zweisilbiger Senkung „Keine Furcht“: das ist besser, aber der Hiatus ist zu vermeiden durch „Keine Furcht“.) Außerdem sollten gewichtige Worte, wie Freunde, Barone, Bote überhaupt nicht gekürzt werden: das ist der andere Grund, weshalb solche Elisionen, von denen man allerdings Hunderte von Beispielen bei unseren Klassikern und besonders bei Schlegel findet, fehlerhaft sind. Nur ein paarmal findet sich die allerverwerflichste Art der Elision:

• süßes Herz, ich gräm mich deines Irrtums (88).

Wer selbst in der Alltagsrede „ich grämich“ für „ich gräme mich“ sagte, würde sich damit als einen flüchtigen Sprecher kennzeichnen.

Und dazu nun noch die zu jeder Zeit unserer Sprachentwicklung unerlaubte Konstruktion: „Ich gräm mich deines Irrtums“. Warum dieser Sprachfehler, der in einem sechsfüßigen Vers leicht zu vermeiden war:

O süßes Herz, ob deinem Irrtum gräm' ich mich.

Noch ein paar grammatische Entgleisungen zeigt der 2. Teil:

Verfahret, liebenswerte Lords, hierüber, (95)

Wie Euer (wohl Druckfehler) Weisheit es am besten dünkt.

Warum in aller Welt nicht das richtige „hierin“?

[Wo] Jammer meinem Herz Gesellschaft leistet (104).

Erd und Himmel haben

Verchworn sich meiner Not (107).

So daß vor Mangel Schlags und Unterhalts

Mein Geist zerrüttet wird (129).

Sagt, Königin Isabell, ich sah nicht so,

Als ich für sie Turnier in Frankreich ritt (130).

Heymel meint: „ich sah nicht so aus“, — ein Fehler, den sich Schlegel auch wiederholt gestattet. Da seine dichterische Sprache durchweg geschmackvoll ist, so sind solche Widersprüche gegen das Sprachgefühl um so auffallender.

Schließlich ist es nicht zu empfehlen, daß man an das Ende eines sonst flüssigen Verses ein Gewicht hängt in Gestalt einer viel zu schweren Senkungssilbe:

Er kommt nicht wieder,

Wenn nicht als Leiche ihn die See zum Strand spült (28)

Warum nicht:

Wenn nicht die See ihn speit als Leiche aus.

Die Lords von Frankreich lieben Englands Geld so,

Daß Isabell dort keine Hilfe findet.

Es handelt sich allerdings nur um sehr vereinzelte Fälle dieser Art.

Nachdem ich nun mein anfängliches großes Lob mit dem ehrlichen Tadel gemischt habe, zu dem diese, wie so ziemlich alle Arbeiten, Veranlassung gibt, bin ich verpflichtet, zu wiederholen, daß Heymels Eduard II. als Ganzes eine wundervolle Leistung ist. Er hat das Verdienst, als erster gezeigt zu haben, was in der Form und Wirkung des deutschen Dramas noch zu erreichen ist durch die Einführung der großartigen rhythmischen Freiheit des englischen Renaissance-Verses.



M. Adas. 10. 1. 20 (10)

Zum Schluß ein unmaßgeblicher, aber aufrichtiger Wunsch. Möchte doch die frische, große Kraft Heymels sich noch an anderen rischen und größeren Kräften der englischen Renaissance, als es Marlowe ist, versuchen. Marlowes psychologische Einsicht ist gering; das zeigt neben seinem Faustus dieses Drama vor den anderen: seine Menschen handeln alle wie die unerzogenen, nervösen Kinder, von einem Impulse zu einem öfters entgegengesetzten ohne Vermittelung übergehend. Da ist Robert Greene denn doch ein anderer Dichter. Gewiß, er war keine Persönlichkeit; sonst hätte er bei richtiger Selbsterkenntnis und Selbstschätzung niemals dem Einfluß Marlowes verfallen noch ein jämmerliches Ende finden können in der Schlammflut Londons. Aber vor diesem Fall hat er als jugendlicher Mann seinen Jakob IV. geschaffen, der, wie verschiedene seiner Novellen, den wahrhaften, bedeutenden Dichter zeigt in der wirksamen Bühnenhandlung sowohl wie in der feinen Charakteristik selbst der scheu verborgenen komplizierten Frauenseele. Ich halte Jakob IV. für das größte Renaissance-Drama, das vor Shakspeare geschaffen worden ist. Es wäre gut, wenn wir den Engländern, wie in der Durchschauung Shaksperes, auch darin vorangingen, daß wir diesem von ihnen vergessenen großen Armen ein feiner würdiges Denkmal setzten. Heymel aber ist der berufene Bildner eines solchen Denkmals.

**Inhalt des Aprilheftes 1913 (56. Jahrgang, 2. Quartal,  
1. Heft) der „Preussischen Jahrbücher“:**

Dr. Heinrich Scholz, Privatdozent d. Theol. an der Universität Berlin: *Sichte und Napoleon.*

Martin Havenstein, Grunewald = Schmargendorf: *Zur Psychologie der Kunst.*

Ein deutscher Resident: *Zweiter politischer Brief aus der chinesischen Republik.*

Prof. Dr. Herm. Conrad, Groß-Lichterfelde-Ost: *Ein neuer deutscher Dramenvers.*

Gymnasialdirektor Prof. Dr. Martin Jöris, Montabaur: *Goethes Sprachkritik (Schluß).*

Dr. Andreas Walther, Privatdozent d. Geschichte an der Universität Berlin: *Die deutsche Frage im Ausgang des Mittelalters.*

**Notizen und Besprechungen.**

Prof. Dr. Herm. Duden, Heidelberg: *Zu Bismarck und Lassalle. Ein Schlußwort.*

Dr. W. Ahrens, Rostock i. M.: *Noch einmal die „Deutsche Bücherei“ in Leipzig.*

Landrat v. Jastrow, Falkenberg D.-Schl.: *Noch einmal der Jejunus-Aussag.*

Ober-Reg.-Rat a. D. v. Ezirn Terpiß, Gotha: *Parzifal.*

Volkstum. Prof. Dr. G. Heinrich, Leipzig: *Besprechung von L. F. Werner, Aus einer vergessenen Ecke.*

Kunst. Prof. Dr. H. Drews, Karlsruhe: *Zwei neue Werke über den japanischen Farbenholzschnitt.*

Literatur. Dr. Siegfried Krebs, Widersdorf: *Luiße von François. — Martin Havenstein, Schmargendorf: Besprechung von W. S. Heymont, Die polnischen Bauern. — L. Danöfen, Maruscha. — Dr. H. Schacht, Charlottenburg: Besprechung von A. Paquet, Held Namenlos. — Li oder Im neuen Osten. — Kamerad Fleming.*

**Theater-Korrespondenz.**

Prof. Dr. Herm. Conrad, Gr.-Lichterfelde: *Shakespeares Macbeth im Theater in der Königgräberstraße.*

**Politische Korrespondenz.**

Delbrück: *Die große Heeresvorlage. Begründung und Deckung.*

Dr. E. Daniels: *Oesterreichs Orientpolitik. — Die Verlängerung der militärischen Dienstzeit in Frankreich.*

Verlag von Georg Stilke in Berlin NW. 7.

# Preußische Jahrbücher

Herausgegeben von  
**Hans Delbrück.**

Monatlich ein Heft von 12–14 Bogen Groß-Oktav elegant broschiert  
Preis vierteljährlich M. 6,—. Einzelhefte M. 2,50.

## Die Preußischen Jahrbücher

haben auch im Deutschen Reich den Titel Preußische Jahrbücher beibehalten, unter dem sie ihre Stellung und ihren Ruhm gewonnen und für ihr Teil zur Durchführung des Gedankens beigetragen haben, die deutsche Nationaleinheit unter Preußens Führung zu schaffen.

Ehedem von Heinrich Treitschke, jetzt von Hans Delbrück herausgegeben, sind die Preußischen Jahrbücher seit ihrer Begründung im Jahre 1858 eine

### Zentralzeitschrift des geistigen Lebens in Deutschland

gewesen, tonangebend in Politik, Wissenschaft, Literatur und Kunst.

Die politischen Ereignisse werden freimütig nach oben und unten, unabhängig von allen Parteirücksichten behandelt. Wer sich unabhängig von den Tagesströmungen und Partei-Vorurteilen eine eigene Meinung bilden, wer mit den vorwaltenden und fortschreitenden Ideen der Wissenschaft Fühlung halten und selbst mit fortschreiten will, findet Führung und reiches Material in den „Preußischen Jahrbüchern“.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Druck von J. S. Preuß, Kgl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstr. 43.