

Bemerkungen zum Stabvers.

Von Max Kommerell (Frankfurt a. M.).

Als wir Kinder waren, haben wir die ersten Verse gelernt, und bald auch die ersten Verse gemacht, und beide Male schien es uns selbstverständlich, daß sie sich reimten und hübschen Schritt hielten in geregelter Silbenmaß. Und doch ist das eine wie das andere, so sehr es uns jetzt im Blut liegt, etwas Fremdes, von den antiken, romanischen und vielleicht auch östlichen Kulturen auf uns Gekommenes, während wir die dichterische Form, die unserer Sprache natürlich ist und die von den Germanen aus ihnen selbst entwickelt worden war, uns von den Gelehrten erklären lassen müssen. Wir hörten wohl in der Schule, daß einige Dichter wie Richard Wagner oder Wilhelm Jordan eine Erneuerung dieser Form versucht hätten, aber dies mutete uns reichlich fremd an, und wir fühlten uns wenig gereizt, unsere jungen Gefühle in altertümlichen Stabreimen auszudrücken.

Wie seltsam: das uns Angestammte ist uns verschollen und nur durch die Wissenschaft zugänglich; und die einst fremde Form ist in unser Unbewußtes eingegangen. Das steht nicht für sich, sondern ist nur eine Begebenheit in einer langen Folge von Verwandlungen, in denen sich der deutsche Geist zu seinen Taten vorbereitete. Es war ihm selten gegönnt, seine wesentlichen Taten aus eigenstem Schatz und Vorrat zu bestreiten; er hat sich die Vorzüge neben ihm reisender oder gar voraneilender Kulturen zugeeignet, ja sich bisweilen bis zum Verlust seiner selbst in ihrem Zauber verfangen, und nicht geruht, bis er im erworbenen Besitz eigene Gebärde und sicheres Selbstgefühl gewann. So haben wir unser klassisches Drama, das nicht mehr Schule, sondern Seele ist, und zart, aber sicher gegen Sophokles und Racine sich abgrenzt; wir haben, trotz Pindar und Horaz, die deutsche Ode Hölderlins; und zumal das deutsche Lied hat, obwohl an europäischen Formen erwachsen, sich die begabte Kindlichkeit des eigenen Wesens zurückgewonnen. Es gibt ein Schöpfertum, das Unendliches aus sich selber holt, wozu wir vor allem unsere deutsche Musik zu rechnen

haben, und ein anderes, nicht minderes, das zusammenfaßt, herein-
nimmt und neu befeelt — bei näherem Prüfen ist der originell gewesen,
der ein Gegebenes höherzubilden mußte.

Aber manches in diesem Werden war Gewalt, und der Stabvers,
die Form des deutschen und germanischen Heldenlieds, die so jäh
und für immer abriß, war keine ungeschickte, halb-rohe, sondern eine
hochentwickelte und sehr geistreiche Form; langer Zeit und langer
Übung bedurfte es, bis der neue Reimvers eine ähnliche Höhe erreichte.
Und nicht nur dies: der Stabvers entsprach aufs strengste dem natür-
lichen Bau der deutschen Sprache, arbeitete ihr Geses energischer
und vertiefter, in einer Art von Relief heraus, während die neuere
Verkunst ihr in manchem entgegen ist. Es muß versucht werden, die
ursprüngliche dichterische Form der Deutschen geistig, das heißt aus
ihrem inneren Leben zu deuten.

Unmittelbar in die Sinne fällt die merkwürdige Erfindung des An-
lautreims. Ihn kennen auch keltische und altitalische Sprachdenkmäler.
Erst durch die besondere Grundsätzlichkeit und Geistigkeit der Anwen-
dung wird er zur germanischen Form. Wie er geschichtlich entstand,
ist uns verschlossen. Aber die innere Folgerichtigkeit, nach welcher die
germanischen Sprachen zu dieser Form drängten, erschließt sich uns
vielleicht. Weniger klar vor den Sinnen liegt der Rhythmus des
stabenden Gedichtes. Über ihn ist noch keine Einigung erzielt, und Ver-
suche einer Erneuerung unserer Form zeigen, daß zwar der Stab und
seine Regel, aber nicht der zu ihm gehörende Rhythmus als das
Wesen dieser Form begriffen worden sind. Indessen schützt sich der
sprachkundige Leser eines alten stabenden Gedichtes leicht vor dem
ganz und fraglos Irrigen, indem er die Verse laut vor sich hinspricht,
ohne vorgefaßte Meinung, so wie sie sich selbst sprechen wollen. Nicht
nur dieser Rhythmus ist zu erklären; er ist mit dem Geses des Anlaut-
reims zu verbinden, ja, das eine und das andere müßte, als zur selben
Form gehörig, in einer Art Gleichheit des geistigen Wesens erscheinen.

Unser heutiges Deutsch unterscheidet bei zwei- und mehrsilbigen
Wörtern betonte und unbetonte Silben. „Wenig, weniger, wenigere“.
Anders steht es um die zusammengesetzten Wörter: „Kriegszug,
Postkutsche, Leibhusar“. Man kann entweder sagen, daß der Wortton
des zweiten Worts einer solchen Zusammensetzung zum Nebenton
herabgedrückt, oder daß der Wortton des ersten Worts zu einem
Hoch- oder Doppelton gesteigert wird. Das Zweite ist hier dienlicher.
Wollte man die Tonstufe durch Akzente verdeutlichen, so trügen die

Ton silben in „Kriegs-, Post-, Leib-“ einen verdoppelten Akzent. In dem Wort „Kriegsteilnehmer“ hat „Kriegs-“ eine dreifache, in „Kriegshinterbliebenenfürsorge“ eine vier- bis fünffache Tonstärke, entsprechend der vielfachen Abstufung der töntragenden Silben. Wenn man die Tonstufen dieser Zusammensetzung rechnerisch festzulegen versucht, so trägt „Kriegs-“ einen Ton fünffacher Höhe, „-für-“ einen solchen vierfachen, „-sorge“ einen dreifachen, „-bliebenen-“ einen doppelten, und „-hinter-“ einen Ton einfacher Höhe. Die Beispiele zeigen, daß bei gleichen Ansprüchen an den Ton die erste Silbe immer siegt, und daß sich bei langen Wortgebilden die ganze Wucht nachfolgender Silben gegen die erste zurücklehnt. Was für das einfache und zusammengesetzte Wort gilt, gilt auch für den Satz, der wiederum, schon in der Prosa, eine lebendige Ordnung abgestufter, aufeinander bezogener Tonstärken ist. Das Gefühl für die grundsätzliche Schwere einzelner Satzglieder hat sich jedoch gegen früher (vielleicht mit dem Verfall der alten dichterischen und unterm Eindruck der neuen, endreimenden Form) etwas verändert. Wir sagen: „Hund und Raze“ — „Raze“ stärker betonend. Nach alter Art hieß es: „Hund und Raze“. Ebenso „ein schwerer Stein“, nicht: „ein schwerer Stein“. Manches schwankt noch heute. Wir sagen „unartig“, aber „unsterblich“. Auch hieran hat wahrscheinlich die Dichtung, zumal die jambisch-dramatische, Anteil. Das Zeitwort wog, je nach Stellung und Verwendungsform, verschieden schwer. Schwer in der Stellung: „gründete Romulus Rom“, leicht in der Stellung „Romulus Rom gründete“. Beide Stellungen sind uns ungebräuchlich. Besonders schwer wog es als substantivische Form, als Infinitiv und Partizip; im Konjunktiv und im Nebensatz schwerer als im Indikativ und Hauptsatz. Wesentlich ist an alledem: der Ton der germanischen Sprachen lehnt sich von Natur zurück, er trifft die sinntagende erste Silbe des Wurzelworts und schafft eine Skala von vielfach bezogenen, herabgedrückten und überhöhten Tonstärken. Diese natürliche Beschaffenheit der Sprache strebt dem Endreim der neueren Dichtung entgegen, der dem Ausgang der Zeile einen regelmäßigen Nachdruck gibt. Der Stabvers dagegen hebt die Anfänge der Wörter und der Zeilen hervor.

Damit erklärt er sich aus den germanischen Sprachen als ihr Geist und Form gewordenes Leben — ihre gesteigerte Natur. Er erhebt die Empfindlichkeit der Sprache für Tonstufen als Stufen des Sinngewichts zum Formgesetz. Im emphatischen Sprechen eines Prosasatzes liegt der Übergang zu dieser poetischen Form verborgen.

Was tun wir, wenn wir ein Wort mit höchstem Nachdruck aussprechen? Wir erhöhen die Stimme, stoßen es heftiger hervor, wölben die Stammsilbe heraus, schärfen den Anlaut. Was tun wir, wenn wir einen Satz mit höchstem Nachdruck aussprechen? Wir steigern die Skala der Betonungen nach oben und nach unten, schaffen überhöhte Tonstärken und drücken sonst Volltoniges zum Halbton oder Nicht-Ton herab, gliedern die Zeit dynamisch, indem wir dem Tonlosen ein beschleunigtes, dem Hochtonigen ein zögerndes Tempo geben, und machen das Verhältnis der aufeinander bezogenen Tonstufen deutlicher, grundsätzlicher, errechenbarer. Doch was ist dies anderes als vielfach-lebendiger Ansatz zu Form und Rhythmik des Stabverses? Wie natürlich erscheint da die Kunst: zwei Vershälften oder Kurzzeilen durch gleichen Anlaut der wesentlichen Worte zur Langzeile zu binden, d. h. durch den Stabreim, der nicht mehr ist als der stilisierte Nachdruck auf dem Wortstoff, der den geistigen Gehalt eines Satzes aufbaut. Man darf sagen: der geheim arbeitende Wille, der in den germanischen Sprachen den Wurzelton erzwang, ist sich im Stabvers über sich selber klar geworden.

Diese Erfindung reiht sich an ganz urtümliche Formen der Poesie, die lange vor jeder festen rhythmischen Gestalt von vielen Völkern ausgebildet sind. Ihr einfaches Gesetz ist die Wiederholung. Wiederholt wird der Sinn, ferner Stellung und Satzbau, oft auch mehr oder weniger der Wortlaut. Auch der Gegensatz rechnet zu den Formen dieser Wiederholung. Das Zeitgefühl mißt kaum genaue Fristen, sondern den ungefähren Raum eines kleinen Satzes, die ungefähre Zahl der hauptsächlichsten Begriffe. Zwei sich so wiederholende Kurzzeilen verwachsen zu einer Langzeile, die sich wieder mit einer oder mehreren ihrer Art durch gleiches Gesetz verbindet. So sind die ältesten Gebete der Menschheit gebaut.

Diese Urform liegt für das germanische Formgefühl höchst bequem. Es behandelt die Langzeile als Satz, aber sehr frei, denn er kann auch über das Zeilenende hinwegreichen und mit dem Einschnitt innerhalb der Langzeile schließen. Man rückt den sprachlichen Stoff für die Langzeile zurecht, die vier wichtige Begriffsträger aufnehmen kann, ohne eine Wortzahl oder Silbenzahl vorzuschreiben. Die sinnschwersten Worte setzt man, gemäß der Rückgelehntheit der germanischen Sprache, vorn in die Kurzzeile, die leichteren hinten. So gliedern vier Haupttöne die Zeile, als Vershebungen. Unter diesen vier Hebungen wird das begrifflich Schwerste mit dem Stab ausgezeichnet. Feste Regel ist, daß die dritte Hebung immer, die vierte niemals stabt. Die Emphase,

die das Wesen dieser Verskunst ist, ruft als Gegensatz zu dem emphatisch Überhöhten auch ein emphatisch Tonloses hervor. In silbenreichen Zeilen stehen Worte, ja Wortgruppen, die, ihrer natürlichen Geltung nach, neben- oder hauptbetont, innerhalb des gebirgigen Reliefs dieser Abstufung fast tonlos sind. Sie drängen auf die erste oder dritte Haupthebung hin („Austakt“), oder füllen den Raum zwischen den Hebungen („innerer Austakt“), vorbezogen, seltener rückbezogen.

Ein Doppelbeispiel:

spenis mih mit dinem wortun : wili mih dinu speru werpan.

Dies emphatisch Tonlose, das man sich etwas gedämpft und rascher gesprochen denken mag, zeigt, daß alles Schwere und Leichte in dieser Verskunst bezüglich-schwer und bezüglich-leicht ist. Wie das zusammengesetzte Wort überhaupt ein Symbol für die Gewichtsordnung der Sprache und des Verses ist, so ist es auch dafür, daß das Wägen im Vers immer bezieht, und jeder Vers anders wägt, ein genaues Beispiel. „sid Detrihhe“ ist eine Halbzeile; das Kompositum (das aber auch durch ein Wort von der Art „argosto“ ersetzt sein kann) trägt hier die beiden Haupthebungen; in der Halbzeile „dat Hiltibrant haetti min fater“ trägt es wohl nicht einmal die Nebenhebung, die auf „haetti“ fällt; in „Hiltibrantes sunu“ trägt es Haupt- und Nebenhebung, ungefähr der Prosa entsprechend. Altenglische Merkwörter zeigen den ganzen frühen Reichtum der Spielarten.

In der Unentbehrlichkeit des Stabs für die dritte Hebung begreife man die erste und einfachste Form des Gegensatzes, der die heftige, mit sich selbst kämpfende Lebendigkeit dieser Kunst hervorbringt. Die Rückgelehntheit des Sprachbaus wird dadurch bestätigt, daß die vierte Hebung nie, die dritte Hebung immer stabt (von der zweiten Vershälfte aus verstanden!). Von der Langzeile aus verstanden wirft sie das eine Hauptgewicht auf die erste Hebung, während das Gesetz der Wiederholung das andere, ebenso große, wenn nicht größere Gewicht auf die dritte Hebung wirft. Dafür hat der erste Halbvers wieder die, freilich lang nicht immer verwirklichte, Möglichkeit zweifachen Reimes vor dem Abvers voraus.

Wo die Regel, daß die dritte Hebung stabt, die vierte aber stablos bleibt, verläßt ist, da ist die alte Verskunst im Sinken. Denn mangelnde Schwere der dritten, und gar gesteigerte Schwere der vierten Hebung wirft den Vers um. Er ist vor- statt zurückgelehnt. Außer dieser gibt es wenig feste Regeln.

Der Meisterschaft ist aufgegeben, in gefährlicher Freiheit die Ge-

wichtsverhältnisse des jeweiligen Satzes in immer neuen Kurven zu gestalten. Statt der Einheit der Regel die Wahl zwischen äußersten Möglichkeiten. Gegensatz ist das Gesetz dieser Form. Er kann vielfach bezeichnet werden. Es kann zum Beispiel die erste Vershälfte einmal oder zweimal staben. Das steht nun wieder in einer feinfühligem Wechselwirkung mit Dichtigkeit oder Breite der Zeilen, mit dem Gewicht der Worte, mit ihrer Stellung. Gemäß der Rückgelehntheit des Rhythmus gibt man lieber der ersten Hebung den Stab als der zweiten. In Fällen aber, wo die zweite Hebung durch ein sehr viel gewichtigeres Wort vertreten wird, bleibt die erste Hebung stablos. Die Langzeile ist also von den Hebungen aus viergliedrig, von den Stäben aus dreigliedrig, aber auch, wofern sie nur zweimal stabt, zweigliedrig — welche Spannung des Vielfachen! Die selteneren Fälle, wo die erste Vershälfte eine steigende statt einer fallenden Kurve hat, bewirken einen Gegenrhythmus. Dazu kommt noch der Gegensatz der Zeilen mit geringer oder großer Silbenzahl. Es kann zwischen zwei Hebungen gar nichts oder sehr viel stehen. Ein Halbvers kann lauten „garutun se iro gudhamun“ oder „barn unwahsan“. Fälle der letzten Art: Tonsilbe unmittelbar auf Tonsilbe folgend, in zögerndem Tempo, überraschen den Laien sogleich als bezeichnende Gebärde der kargen Wucht. Sie sind höchst sprachgemäß. Und kann die neuere Verskunst die sehr häufigen Worte von der Art „voreilig, ausrotten, Felsbilder“ überhaupt verwenden? voreilig? voreilig? voreilig? Alles gleich schlecht! Und gerade diese Wortart ist besonders rüstig, den alten Versrhythmus zu tragen! Wenn vor die erste oder dritte Hebung ein sehr großer Auftakt tritt (im Hildebrandslied bis zu sechs Silben), so entspringt daraus ein Verhältnis sowohl zur Gestalt desselben Halbverses, wie zu der des andern, das bald Gegensatz, bald Ausgleich, bald Entsprechung heißen kann. Ferner bedingen Auftakt und Nebenhebung einander. „wic furnam“ wöge zu leicht ohne den Auftakt „dat inan“ — „barn unwahsan“ bedarf keines Auftaktes. Von dem Kampf der ersten und der dritten Hebung um den Vorrang war schon die Rede. Man kann ihn auch als Gegensatz der Rückbeziehung und des Weiterdrängens auffassen, während der Reimvers eine einfachere Bewegtheit hat. Dann kämpft noch der Zusammenfall von Satz und Zeile mit dem Auseinanderfall. Eine ästhetische Bewertung kann sich also nicht auf Beobachtung der Regel berufen, sondern auf geistreich-vielartige Benutzung entgegengesetzter Möglichkeiten. Denn alle die genannten Erscheinungen stehen in einer der Empfindung deutlichen, aber durch keine

Dies Letzte bedeutet die dichteste Versgestaltung und eine geradezu aufgetürmte Tonstärke. Das Auszeichnende des Hildebrandslieds ist eine freie Gruppenbildung nach Stil-Merkmalen, die nichts mit der Beschränkung der Verstypen in der Edda gemeinsam hat. Nicht bewußt mit nachweislicher Regel, sondern mimisch lebhaft mit empfundenem Bezug auf den Inhalt werden ähnliche rhythmische Grundformen und Steigerungsformen ein Stück weit gehäuft, wodurch eine höhere Greifbarkeit, eine Mehrheit von Stilen durch Absonderung der Mittel erreicht wird.

Nun ergänze man sich das Innere, die Lebenskraft zu dieser Form, und beobachte sie bei ihrem Werk, wie sie den Stoff der Worte gebietend umarbeitet! Zunächst tilgt sie! Jedes Wort, das nicht mitwölbt an dem gesteigerten Relief dieses Stils, das nur eine logische oder überleitende Bedeutung hat, fällt fort. Wesentliches, das übrigbleibt, wird noch einmal verwesentlich. Die Hauptbegriffe werden zwei- und dreigliedrig geordnet, unter ihnen wird wieder eine Auswahl getroffen durch den Stab. Die Wortstellung ordnet sich nach geistigem Gewicht. Schwächeres kommt in die vierte, auch wohl in die zweite Hebung, noch Schwächeres in den Auftakt. Bis das Ganze der Langzeile die jeweilige Schwerenlage und geistige Gebärde in einem einmaligen Rhythmus versinnlicht. So entsteht eine Art von Telegrammstil. Ein Stil voll drängender Unruhe, voll Schicksal, voll Überfall, ein Stil, der nicht viel Zeit hat. In Wortwahl, Satzbau (wenig Nebensätze), Anlage des Ganzen atmet er Entscheidung. Ihm ist die Ausdrucksgebärde alles, die genaue Schilderung nichts; er drängt nicht zum Epos, sondern zum kurzen Lied voll wuchtiger Wechselrede. Keineswegs kommt er dem Verstand zu Hilfe, sondern setzt seine ergänzende Tätigkeit voraus: er bezeugt und verlangt hohe Begabung. Nicht für das fließende Geschehen ist diese Form geschaffen, sondern für einen prägnanten Augenblick in demselben, am liebsten für einen tragisch durchkämpften, in dem die Zeit aufgehoben ist. Eine betont innerliche Form — schon darum, weil sie jede Zeile aus augenblicklicher Spannung heraus eigen gestaltet. So gibt sie wenig Sicherheit, verbürgt keinen gediegenen Durchschnitt und zeigt schonungslos den Abstand des Ungeschicks von der Meisterschaft. Aber die Innerlichkeit, die wir dieser Form zuerkennen, ist nicht grenzenlos, sondern streng bestimmt. Sie fordert eine starke, jähe, einfache, in Taten redende Seele. Schon die Gewalt der hervorgestoßenen Anlaute verrät, daß der Hörerkreis auf gewaltsame, aufrüttelnde Eindrücke wartet. Wir

verstehen, daß diese Form untergehen konnte, sobald wir die feinere Regbarkeit, die durch die christliche Kultur in unser Gemüt kam, bedenken. Nicht nur, weil wir Fremdes hereinnahmen, sondern weil unser Eigenes vielartiger, abgestufter, inniger wurde, verkam die alte Form. Heute könnte sie von einem Dichter, dem sie noch erreichbar ist, erneuert werden für bestimmte Gattungen einer durchaus männlichen, willensmäßigen Bestimmtheit, für eine Tat und Kampf atmende Poesie. Inzwischen führt der Stabvers, gleich den zu Gespenstern und Kobolden herabgewürdigten altheimischen Gottheiten, ein verstecktes Halbleben in unserer gereimten oder rhythmisch geregelten Dichtung, und es wäre eine dankbare Aufgabe, diesem Halbleben genauer nachzuspüren.

Wenn man diese Form der antiken Form, die unsere großen Meister bis zur gelungenen Einigung mit dem deutschen Geist zu entwickeln wußten, gegenüberstellt, so lesen sich aus beiden zwei Arten ab, wie der Mensch im Weltall steht. Jene erste Form, in der sich der Rhythmus als das Eine an dem Vielen und Vielfältigen verwirklicht, reißt alles Wort in eine gleichartige Bewegtheit hin: Form eines Volkes, dem das höchste Sinnbild seines Verhaltens zu Mensch und Gott der Tanz war. Die andere, Wort gegen Wort in seiner Selbstheit steigernd, ihr Leben genießend im erfülltesten Gegensatz, Selbstbehauptung bis zum Schicksalstroz, ist Denkmal eines Volkes, das sich erfüllte und erhöhte im Kampf.