



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bitteres Leiden

Rosner, Ferdinand

Leipzig, 1934

Metrisches - der Reim

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70898](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70898)

seiner alle Abhandlungen überragenden Größe glaubte er Spielern wie Zuhörern dann wieder eine größere Belastung, ähnlich wie in den ersten Akten, zutrauen zu dürfen.

Präfigurationen aus dem Alten Testament bringt Kosner in Abhandlung 2 mit 7, für jede Abhandlung je 3, insgesamt also 18. Diesen 18 Bildern¹⁾, die bis zu einem gewissen Grade unseren „lebenden Bildern“ vergleichbar sind, gesellen sich 15 Chorlieder oder Präfigurationslieder bei (s. die Statistik oben S. XVII). Das ist eine Vielzahl von Bildstellungen sowohl wie Chören, die für den Regisseur wie für den Zuschauer nicht ohne Gefahr ist. Der Schöpfer des modernen Spiels, Kosners Nachfolger, Ottmar Weiß und dessen Nachfolger Daisenberger haben diese Vielzahl der Bilder und Chorlieder erheblich gesenkt: auf je eine Nummer. Der Mensch des 19. Jahrhunderts, offenbar schon zu der Zeit des Ottmar Weiß bei Beginn des Säkulums, hat eben die Aufnahmekraft, ich möchte sagen, die Konsumtionsstärke nicht mehr, die bei dem weniger mit Kultursubstanz gesättigten Menschen des 18. Jahrhunderts noch tragstärker war.

Metrisches — der Reim

Die Schutzgeistmonologe und die Präfigurationslieder — diese allerdings nicht ausnahmslos (s. das Weitere) — sind in sechshebigen Versen, Alexandrinern, mit der Reimpaarung aa: bb etc., abgefaßt. Die Präfigurationschöre weisen aber 3. T. — s. S. 33, 34, 74, 75, 125, 126, 143, 144, 173, 174 — eine lebendig wirkende Mischung von vierhebigen mit sechshebigen Partien auf. Auch drei-, vier- und sechshebige Kola sind in den Chören dann und wann wahrnehmbar. Im allgemeinen lesen sich, wenn man schon einmal die Konzession des ja noch bis tief ins 19. Jahrhundert hereintreichenden Alexandriners macht, die Präfigurationsverse, zumal wenn etwa die angemerkte Verlebendigung durch Wechsel mit Vierhebern und ab und zu auch noch Dreihebern sich einstellt, durchaus nicht so schleppend und auf die Tonnerven fallend, wie man aus den schnell fertigen Urteilen mancher Kritiker des 19. Jahrhunderts, die nur wenige Proben des Kosnerschen Gesamttextes kennen, schließen könnte. Man muß eben immerhin bedenken, daß es eine Zeit gab, deren Versmusikalität der Alexandriner, mochte er auch ein Fremdling sein, entsprach.

Die Dialogteile und ebenso die Monologe im eigentlichen Spieltext sind im bekannten, seit Jahrhunderten bewährten, von Kosner mit zweifellosem Geschick behandelten vierhebigen Vers abgefaßt. Diese Sprechverse lesen sich fast durchaus un-

¹⁾ „Vorstellungen“ sind sie bei Kosner genannt.

gezwungen, ja sie können einen angenehmen Klang erhalten, wenn man sie mit dialektischer Untertönung der Sprache an sich, will man so, mit bajuwarischer Klang- und Gehöreinstellung liest oder vorträgt. Der Tonfall dieser Vierheber ist im wesentlichen jambisch. Dabei kann l, n, r=sonans gleich einer Silbe sein, wie ja das auch, solange nicht etwa ausgesprochene Assimilation an den vorausgehenden Konsonanten eintritt, in der Prosarede heute noch der Fall ist.

Anders ist die Behandlung sonantischer Liquiden und Nasale im männlichen Reim, wo sie wenigstens versmusikalisch nicht mehr als selbständige Silbe zu werten sind wie in der Prosarede und im weiblichen Reim. Bei Wörtern des Baues „Wurzel“ + =el, =er, =en, =em entsteht bei Synkope des e=Lautes, die im Bairischen selbstverständlich eintreten muß, zunächst ein weiblicher Reim mit l, r, n, m=sonans als zweiter phonetisch selbständiger Silbe, wie etwa in dem Typ „verderbn: sterbn“, „Engl: Stengl“, „willn: erfülln“ oder „sendn: verblendn“ (S. 4, 5 des Textes) usw. Sollen derartige Bindungen innerhalb des Baues einer Dichtung, wie Kosners Passionsdrama, wo männliche und weibliche Paare miteinander wechseln (s. u.), als stumpf=männlicher Reim gelten, so entsteht eine gewisse Kluft zwischen dem phonetischen Silbenwert, wie er bei weiblich behandelter Bindung oder in der Prosarede ohne Assimilationseintritt sich ergibt, und dem okkasionellen metrischen Wert, wo Wurzel+l, r, n, m als Einheit=etymologischer Einsilbigkeit zu fassen ist. Diese Kluft wird beim Vortrag in jenen Fällen ohne weiteres beseitigt und die Einheit zwischen phonetischem und metrisch=reimmäßigem Silbenwert völlig hergestellt, wo in der Mundart Assimilation des sonantischen Nasals — bei Liquida ist Assimilation weniger häufig (s. Maußer, Registerband zu den Mundarten Bayerns von Schmeller, S. 283; ders. mhd. Grammatik I, S. 67), bei Nasal sehr oft anzutreffen (a. a. O. S. 295 ff., sowie I, S. 67) — oder der Liquida 1 eintritt. Liest man derartige Bindungen — z. B. „gebn: hebn“ — mit der mundartgegebenen Assimilation, so stehen sie durchaus Bindungen wie „Stamm: Damm u. ä.“ mit etymologischer, alter Einsilbigkeit gleichwertig zur Seite. Die Bindungen erhalten dann erst ihre Mundartechtheit. Die Oberammergauer zur Zeit Kosners haben Bindungen des männlichen Typs graphisch „gebn: hebn“ in der Sprechsprache zweifellos — mindestens bei rascherem Tempo — in der Lautung „gem: hem“ gesprochen.

Damit bin ich bei einer kurzen Erörterung der sonstigen Reimbehandlung im Kosnerschen Spiel angelangt. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die sich bei der Lektüre von selbst ergeben, handelt es sich um paarweise Bindung nach dem Schema aa, bb.

Kosner strebt dabei einen regelmäßigen Wechsel von männlichen Keimpaaren mit weiblichen an, und zwar derart, daß die Auftrittsanfänge meist durch klingende Keimpaare, denen sich männliche, dann wieder weibliche in regelmäßiger Wiederkehr anschließen, eröffnet werden, während die Ausgänge der Auftritte in weitaus den meisten Fällen männlich-einsilbig sind, wobei der Begriff der Einsilbigkeit im Sinne der oben angedeuteten Erörterungen zu nehmen ist. Auch die Anfänge der Schutzgeistverse und der Chorlieder sind meist durch ein weibliches Keimpaar ausgezeichnet, die Schlüsse sind auch hier in der Regel männlich. Diese Lagerung im Liedanfang und im Liedschluß, im Auftrittsbeginn und im Auftrittsende kann nicht zufällig sein, sie ist von Kosner bewußt, aus einem ihm angenehmen musikalischen Prinzip heraus angestrebt. Ich gebe die Statistik der Auftrittsanfänge, der Schutzgeistmonolog- und Chorliedanfänge, klingend: S. 3, 18, 21, 25, 29, 36, 41, 42, 44, 46, 63, 65, 66, 70, 76, 80, 81, 82, 90, 93, 96, 97, 98, 102, 104, 106, 109, 110, 113, 120, 127, 133, 135, 138, 141, 145, 148, 150, 152, 154, 155, 160, 168, 170, 175, 177, 179, 186, 191, 195, 198, 200, 206, 207, 211, 214, 219, 222, 224, 227, 231, 236, 238, 241, 246, 250, 256, 262 = Auftrittsanfänge; S. 2, 32, 33 (2mal), 34, 74 (2mal), 75 (2mal), 124, 125, 126 (2mal), 142, 143, 144, 172, 173 (2mal), 174, 194, 217, 265 = Chorlieder, Schutzgeistverse. Männlich-einsilbig sind die Auftrittsanfänge nur in einer verschwindend geringen Anzahl von Fällen: S. 7, 10, 20, 34, 114, 117. Innerhalb der Liedpartien macht nur der Beginn der Dankbarkeitsode — S. 266 — eine Ausnahme.

Männliche Keimschlüsse in Auftritten: S. 7, 10, 17, 20 (2mal), 21, 25, 29, 37, 41, 42, 44, 46, 63, 64, 66, 70, 73, 80, 83, 89, 92, 96, 97, 98, 101, 104, 106, 110, 113, 120, 124, 133, 135, 138, 140, 142, 148, 150, 152, 154, 155, 160, 168, 169, 170, 172, 177, 179, 191, 193, 197, 200, 202, 211, 214, 217, 222, 224, 227, 231, 235, 238, 241, 246, 249, 256, 262, 265. Männliche Keimschlüsse in den Schutzgeistmonologen und Chorliedern: S. 2, 32, 33, 34, 74, 75 (2mal), 76, 107, 109, 125, 126 (2mal), 127, 143 (2mal), 144 (?), 145, 173 (2mal), 174, 175, 194, 218 (3mal), 266, 267.

Dieser Überzahl von männlichen Schlüssen steht in den Chorliedern nur ein einziger Fall mit weiblichem Keimpaar am Schluß gegenüber: S. 33. Weibliches Keimpaar als Auftrittschluß findet sich ebenso nur in einer verschwindend geringen Ziffer von Fällen, die zumeist aus künstlerischer Absicht heraus mit klingendem Verspaar schließen, nämlich: S. 31, Auftritt 9, S. 107, Auftritt 11, wo es sich um den Petrusmonolog am Schluß der ganzen Abhandlung handelt und das weibliche Paar

sicherlich die innere Rührung des Sprechers klanglich ausformen soll; S. 114, Auftritt 3 (ästhetische Gründe das Motiv); S. 117, Auftritt 4; S. 126, Auftritt 3. Auf S. 205 findet sich am Schluß eines Auftrittes etwas ganz Singuläres, nämlich die Keimkonstellation: a männlich: b weiblich. Auch hier liegt ein ästhetischer Grund vor: es handelt sich um den Monolog der Maria.

Seite 11 stehen 4 männliche Reime notgedrungen hintereinander (V. 21 ff.).

Der regelmäßige Wechsel von weiblichem Reimpaar und männlichem Reimpaar ist in einer Reihe von Fällen durch ungenaue Schreibung, die die Synkopierung von Nebensilben, wie namentlich —en, in der Schrift nicht durchführt oder sie durchführt, wo das Metrum klingenden Reim erfordert, verdeckt. In manchen Fällen ist wenigstens der eine oder der andere Reim, der als stumpf oder als klingend im regelmäßigen Turnus zu gelten hat, in richtiger Schreibung angeführt. Man wird beim Lesen diese Fälle ungenauer Schreibung mit Leichtigkeit selbst beheben. In meinem Abdruck habe ich sie nicht geändert, sondern auch nach dieser Richtung eine getreue Wiedergabe des Manuskriptes durchgeführt. In manchen Fällen ist der Leser durch ein Ausrufezeichen in Klammern — „(!)“ — neben dem Reim oder ab und zu auch durch eine Fußnote auf die graphische Störung des Reimbildes aufmerksam gemacht. Um das richtige Lesen des Textes durch einige Beispiele anzudeuten, ist in den Reimpaaren geben:heben (S. 3, Z. 3 v. u.), willen:erfüllen (S. 4, Z. 14; vgl. zu diesen beiden Paaren die Bemerkung oben im Text S. XVI), darneben:geben (S. 5, Z. 4 v. u.), bewegen:legen (S. 6, Z. 25), geben:leben (S. 9, Z. 7), leben:gegeben (S. 9, Z. 23), verlihren:führen (S. 10, Z. 7), vertringen:aufzutringen (S. 11, Z. 10) ausnahmslos männlicher Reim, erzielt aus Synkope, zu lesen, also der Laut —e— zu elidieren, während in Schreibungen wie zeittn:seithen (S. 5, Z. 9 v. u.), gesändt:vollendt (S. 7, Z. 1), verlihret:gerührt (S. 10, Z. 9) in Wirklichkeit zeitten:seithen, gesändtet:vollendet, verlihret:gerührt zu lesen und vorzutragen ist.

Was die Behandlung der Wurzelvokale und Wurzelkonsonanten in der Reimfuge anbetrifft, so sind die einschlägigen Bindungen in der Hauptsache als rein mundartlich und als solche völlig bodenecht aufzufassen. Wo das nicht der Fall ist, ist in mehr oder weniger gelungener Form jener Typus landschaftlicher Schriftsprache angestrebt, den man damals in Bayern für literaturwürdig hielt (vgl. S. XX). Eine genaue Behandlung der Reime nach der rein phonetischen Seite hin behalte ich mir vor.