



Christian Wagenknecht

# **Deutsche Metrik**

Eine historische  
Einführung

**5. Auflage**

**C.H.Beck**

Christian Wagenknecht

# **Deutsche Metrik**

Eine historische Einführung

Verlag C. H. Beck München

---

**C.H.BECK**  
*STUDIUM*

## Zum Buch

Das mittlerweile als Standardwerk geltende Buch führt in die metrische Formensprache der deutschen Dichtung ein. Die theoretischen und methodischen Voraussetzungen werden einleitend nach Grundsätzen der linguistischen Poetik bestimmt. In seinen Hauptstücken ist das Buch historisch angelegt, stellt also die im Deutschen gebräuchlichen metrischen Systeme im geschichtlichen Zusammenhang vor.

Für die 5. Auflage wurde das Buch um drei Kapitel zur mittelalterlichen Dichtung erweitert. Es umfaßt jetzt die ganze deutsche Metrik von den Anfängen in der germanischen Stabreimdichtung bis zur Prosaischen Lyrik der Gegenwart. Das ausführliche Register kann zugleich als Lexikon der deutschen Metrik benutzt werden.

## **Über den Autor**

Christian Wagenknecht ist emeritierter Professor für Deutsche Philologie an der Universität Göttingen.

# Inhalt

## Vorworte

### 1. Theoretische Voraussetzungen

#### 1.1 Einleitung

##### 1.1.1 Begründung einer literaturwissenschaftlichen Metrik

##### 1.1.2 Gegenstandsbestimmung

##### 1.1.3 Einteilung der Metrik

#### 1.2 Metrische Grundbegriffe

##### 1.2.1 Grundbegriffe der Theoretischen Metrik

##### 1.2.2 Grundbegriffe der Prosodie

##### 1.2.3 Grundbegriffe der Versifikation

##### 1.2.4 Zum Begriff der metrischen Lizenz

#### 1.3 Metrische Notation

#### 1.4 Metrische Typologie

#### 1.5 Deutsche Metrik als Deutsche Versgeschichte

##### 1.5.1 Grundzüge der deutschen Prosodie

##### 1.5.2 Grundbegriffe der Fuß-Metrik

##### 1.5.3 Grundbegriffe der Reim-Metrik

##### 1.5.4 Zum Begriff der Tonbeugung

### 2. Stabreimdichtung

#### 2.1 Übersicht

#### 2.2 Prosodie

#### 2.3 Versifikation

#### 2.4 Ausblick

### 3. Reimpaardichtung

#### 3.1 Übersicht

#### 3.2 Prosodie

3.3 Versifikation

3.4 Ausblick

#### **4. Sangversdichtung**

4.1 Übersicht

4.2 Prosodie

4.3 Versifikation

4.3.1 Grundzüge

4.3.2 Einzelne Maße

4.4 Ausblick

#### **5. Knittelvers, Meistersang, Kirchenlied**

5.1 Übersicht

5.2 Prosodie

5.3 Versifikation

5.3.1 Der Knittelvers

5.3.2 Der Meistersang

5.3.3 Das Kirchenlied

5.4 Ausblick

#### **6. Das Volkslied und die volksliedhafte Lyrik**

6.1 Übersicht

6.2 Prosodie

6.3 Versifikation

6.4 Ausblick

#### **7. Renaissancedichtung**

7.1 Übersicht

7.2 Prosodie

7.3 Versifikation

7.4 Ausblick

#### **8. Deutsche Poeterey**

8.1 Übersicht

8.2 Prosodie

8.3 Versifikation

- 8.3.1 Grundzüge
- 8.3.2 Einzelne Maße
- 8.4 Ausblick

## **9. Antiker Form sich nähernd**

- 9.1 Übersicht
- 9.2 Prosodie
- 9.3 Versifikation
- 9.4 Ausblick

## **10. Freie Rhythmen**

- 10.1 Übersicht
- 10.2 Prosodie
- 10.3 Versifikation
- 10.4 Ausblick

## **11. Deutsche Verskunst im 20. Jahrhundert**

- 11.1 Allgemeine Tendenzen
- 11.2 Spielarten freier Versgestaltung
- 11.3 Konkrete Poesie

## **12. Angewandte Metrik**

- 12.1 Vers oder Prosa
- 12.2 Alexandriner, Knittelverse – oder was sonst?
- 12.3 Metrum und Rhythmus

## **Literaturverzeichnis**

## **Quellennachweise**

## **Register**

Eine abhandelnde systematische Darstellung der deutschen Metrik gibt es nicht und kann es nicht geben so wenig als eine solche der deutschen Grammatik. Es kann nur historische Darstellungen geben, die den Usus und die Praxis gegebener Epochen schematisieren.

Rudolf Borchardt (1911)

## Vorworte

### Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Es wird berichtet, daß der junge Heine, wenn jemand etwas Gutes geschrieben hatte, zu sagen pflegte: «Der hat die Metrik los.» Und er soll diese Redewendung mit den Worten begründet haben: «Fürwahr, die Metrik ist rasend schwer; es gibt vielleicht sechs oder sieben Männer in Deutschland, die ihr Wesen verstehen.» Das ging natürlich auf die *Dichter* der Zeit – und paßt auf die Dichter unserer Tage wohl erst recht. Ganz anders aber könnte und sollte es sich heute mit den *Lesern* verhalten – zumal mit solchen, die sich als Lehrer oder als Kritiker von Berufs wegen mit Dichtung befassen wollen. Denn so schwer es ihnen auch fallen mag, das ‹Wesen› sei's einer Epoche, sei's einer Gattung zu ‹verstehen›: ein leichteres Spiel, als es das Studium der Metrik mit sich bringt, finden sie nirgendwo sonst. Und schwerlich eines, das größeren Gewinn verspricht – wenn anders Goethe recht hat mit der Bemerkung: «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.» Den Inbegriff nämlich dessen, was allenfalls die Form von Dichtung heißen kann, bildet seit Platons Dichterschelte und noch in Jakobsons Grammatik der Poesie: deren *metrische* Gestalt. Und eben diese Gestalt einer *Ordnung*, der sich die Vers-Rede in *Abweichung* von der Gestalt der Prosa-Rede unterwirft, ist Gegenstand einer wohlbewährten Disziplin der Literaturwissenschaft: der Metrik, die sich theoretisch und empirisch, systematisch und historisch mit *Versen* befaßt. Wenn es also einen Königsweg geben sollte, der zum deutlichen und richtigen Verständnis dichterischer Werke führt, dann darf mit Fug

und Recht erwartet werden, daß eben die Metrik ihn zu eröffnen weiß.

[...]

Der Titel des Buches kann beim Wort genommen werden. Ich halte es für ein Vorurteil, daß eine Metrik wie die des Deutschen anders als historisch überhaupt darzustellen sei. Als sei mit der Einheit der Sprache auch schon eine Einheit der Dichtung verbürgt. Als könne es wie eine <altnordische> auch eine <neudeutsche> Metrik geben. Tatsächlich sind aber im literaturgeschichtlichen Verlauf, der sprachgeschichtlichen Kontinuität zum Trotz, ganz verschiedene metrische Systeme ausgebildet worden – darunter auch solche, in denen Wort- und Satzakzent nur eine Nebenrolle spielen. Ähnlich verschieden ist bekanntermaßen ja auch die Geltung des Reims. Es verhält sich da mit der deutschen Versdichtung nicht anders als mit der deutschen Literatur im ganzen – die als ganze ja auch kaum irgend systematisch, sondern eben nur historisch auf Begriffe zu bringen ist. Selbst literaturgeschichtliche Einheiten sind in metrischer Hinsicht nicht immer homogen; sie können sich, wie die Dichtung des Göttinger Hains, der unterschiedlichsten Systeme bedienen. Erst recht sind Goethes oder Brechts vielgestaltige Werke nicht aus einem Punkte zu studieren.

Hingegen können und sollen die einzelnen Systeme metrischer Ordnung durchaus systematisch behandelt werden. Meine Darstellung nimmt dabei Grundsätze der formalistischen und der strukturalistischen Poetik auf: indem sie das Gedicht als einen eigentümlich (nämlich: metrisch) regulierten Text versteht. Insoweit knüpft sie zugleich an die Auffassungs- und Darstellungsweise der normativen Verslehre des 16. und 17. Jahrhunderts an. Zumal der neueren Metrik-Theorie folgen die kategorischen Unterscheidungen zwischen Bau und Vortrag von Versen und zwischen Prosodie und Versifikation. In diesen Hinsichten sticht die nachfolgende Einführung auch von den jüngsten Darstellungen der deutschen Versgeschichte ab – die trotz sachlicher Vorbehalte methodisch noch immer im Bann des allerdings monumentalen Werks von Andreas Heusler stehen und der sprachwissenschaftlichen Wendung der Literaturwissenschaft, wie sie zumal von Roman Jakobson

kodifiziert worden ist, allenfalls beiläufig Rechnung tragen. Mit gleicher Entschiedenheit versagt sich mein Buch aber auch dem übereilten Bemühen um eine Formalisierung der Metrik nach Art der generativen Grammatik. Eine halbwegs informelle Beschreibung metrischer Systeme dürfte bis auf weiteres noch das Äußerste an Deutlichkeit und Fruchtbarkeit gewährleisten können.

Anlage und Aufbau des Buches erklären sich leicht aus den voranstehenden Bemerkungen. Das erste Kapitel soll die Grundannahmen und Grundbegriffe der Darstellung, so knapp und so klar es geht, im Zusammenhang explizieren. Es mischt sich nur beiläufig in die methodologische Diskussion und faßt im wesentlichen nur deren in jüngster Zeit erreichten Stand zusammen. In den nachfolgenden Kapiteln 2 bis 10 werden die in der Geschichte der deutschen Versdichtung hauptsächlich verwendeten metrischen Systeme nach einem und demselben Schlüssel einzeln vorgestellt – wobei zumal die Ausblicke am Schluß über Kontinuität und Diskontinuität der deutschen Versgeschichte zu berichten haben. Das elfte Kapitel skizziert dann die Grundzüge und die Spielarten der deutschen Versdichtung im 20. Jahrhundert – die sich allerdings dem Zugriff der Metrik weitgehend und zunehmend entzieht. Abschließend, im zwölften Kapitel, werden fallstudienweise – also ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, aber freilich in exemplarischer Absicht – einige Anwendungsfälle der Disziplin demonstriert. Und es sollte mich freuen, wenn ich damit dem satirischen Diktum aus Heines Tannhäuser-Gedicht:

In Göttingen blüht die Wissenschaft,  
Doch bringt sie keine Früchte.

wenigstens keinen weiteren Beleg geliefert hätte. Auf Anmerkungen, die ohnehin wohl mehr dem Verfasser als dem Leser das Geschäft erleichtern, habe ich ganz verzichtet. Die obligatorischen Quellennachweise sind, zur Nachprüfung der Zitate, im Anhang zusammengestellt; das knappgehaltene Literaturverzeichnis, ebendort, registriert die nach meinem Urteil wichtigsten Schriften

weiterführender Art; das abschließende Register mag sich auch als Lexikon mit Vorteil verwenden lassen.

Dieses Buch geht in den Grundzügen und in vielen Einzelheiten auf eine im Sommersemester 1976 an der Göttinger Universität gehaltene einstündige Vorlesung zurück. An deren Vorbereitung haben in einigen Seminaren mitgewirkt: Rainer Grübel, Angela Joost-Odenwald, Heino Kuhlmann, Gabriele Schramm, Antje Schumann und Reinhold Zimmer. Bei der Revision der damals ausgegebenen Papiere haben mir Harald Fricke und Reinhold Zimmer geholfen. Ernst-Peter Wieckenberg und Konradin Zeller im Verlag C. H. Beck haben sich die Langwierigkeit der Fertigstellung nicht verdrießen lassen. Ich bedanke mich bei allen hier Genannten – und schreibe meine Darstellung dem Andenken an Wolfgang Kayser zu, dessen Vorlesungen und Abhandlungen mich vor mehr als zwanzig Jahren auf die Spur gesetzt haben.

Göttingen, 11.6.1980

Christian Wagenknecht

## **Zur fünften Auflage**

Sie unterscheidet sich von den zweiten bis vierten Auflagen des Buches außer durch fortgesetzte Berichtigungen, Verdeutlichungen und Ergänzungen vor allem dadurch, daß sie unter Hintanstellung anfänglicher Bedenken um drei Kapitel zur deutschen Dichtung des Mittelalters erweitert worden ist. Hinzugekommen sind darum auch einige neue Einträge im Literaturverzeichnis und im Register.

Göttingen, 11. Juni 2006

Christian Wagenknecht

Die im folgenden angeführten Vers-Zitate entsprechen den im Anhang (S. 147–155) nachgewiesenen Quellen in Orthographie und Interpunktion; nicht aber in jedem Fall auch in Hinsicht auf die Typographie. In Fraktur gedruckte Texte erscheinen hier allemal in Antiqua – mit Kommata statt Virgeln und mit der neueren Umlaut-Schreibung. Außerdem sind alle Zitate linksbündig gesetzt; sie geben also nicht auch die Einrückungen der Originale wieder. Die über oder unter die Verse gesetzten metrischen Kennzeichnungen bilden – außer in eigens benannten Fällen – Zutaten des Zitators. Meine Konjekturen sind bei Tilgung durch runde, bei Ergänzung durch eckige Klammern bezeichnet. Unbezeichnet bleibt nur die Tilgung von Satzzeichen am Schluß eines Zitats. Durch Kursivierung werden allemal Hervorhebungen der Originale reproduziert.

# 1. Theoretische Voraussetzungen

## 1.1 Einleitung

### 1.1.1 Begründung einer literaturwissenschaftlichen Metrik

Am 25. Februar des Jahres 1824, im Verlauf eines Gesprächs über «zwei höchst merkwürdige Gedichte», die Goethe unveröffentlicht gelassen hat, bekommt Eckermann zu hören:

Sie haben recht, es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle große Wirkungen. Wenn man den Inhalt meiner Römischen Elegien in den Ton und die Versart von Byrons Don Juan übersetzen wollte, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen.

Auf solche Beobachtungen, wie sie ähnlich von Aristoteles über Schiller und Hegel bis hin zu Brecht immer wieder angestellt worden sind, gründet sich, als selbständige Disziplin innerhalb der Literaturwissenschaft, die literaturwissenschaftliche Metrik. Denn wenn sich die Literaturwissenschaft wesentlich mit Texten zu befassen hat und wenn sich diese Texte wesentlich auch nach ihren «poetischen Formen» unterscheiden, dann bedürfen sowohl die «Töne» als auch die «Versarten», von denen Goethe spricht, eines je eigenen Studiums. Eine Lehre von den «Tönen», wie sie von der klassischen Rhetorik ausgebildet und von Hölderlin fortentwickelt worden ist, hat sich als besondere Disziplin freilich noch nicht etablieren können. Von den «Versarten» jedoch handelt schon seit den Anfängen der Philologie bald in systematischer und bald in historischer Absicht die Wissenschaft der Metrik.

### 1.1.2 Gegenstandsbestimmung

Den empirischen Gegenstand der Metrik bilden Texte in ‹poetischer› Form – gleichviel, welcher ‹Gattung› sie im übrigen angehören. Sie hat es also gleichermaßen mit lyrischen, epischen, dramatischen und (sofern es eine solche vierte Gattung geben soll) didaktischen Gedichten zu tun – vorausgesetzt, daß es sich dabei eben um ‹Gedichte›, um Texte in ‹gebundener› Rede, um ‹Verstexte› handelt. Solche Texte gibt es in jeder heute bekannten Literatur und wahrscheinlich auch in jeder illiteraten Kultur. Sie zeichnen sich allgemein durch eine besondere Art der ‹Abweichung› von ‹normgerechter› Sprachverwendung aus, dadurch nämlich, daß das phonetische Material, dessen sie sich wie alle Texte bedienen, innerhalb syntaktischer Grenzen, nach denen sie wie wiederum alle Texte gegliedert sind, einer periodischen Ordnung unterworfen wird. Aufgrund dieser Ordnung teilt sich das Kontinuum der Sätze, die einen Verstext bilden, in metrische Segmente (in Verse und gegebenenfalls in Strophen) auf. Und die Metrik studiert solche Texte dann eben im Hinblick auf diese Gebundenheit.

Natürlich können unter dem Gesichtspunkt der Metrik Gedichte gleich welcher Art nicht ‹erschöpfend› behandelt werden. Sie kann von sich aus weder über den Gattungscharakter eines gegebenen Textes (also etwa in der Frage, ob er ein Epos oder ein Lehrgedicht bildet) noch über dessen individuellen ‹Gehalt› (selbst in Begriffen wie ‹religiös›, ‹politisch› oder ‹ästhetisch›) befinden. Ebenso indifferent bleibt die Metrik gegenüber Fragen einer allgemeinen Poetologie wie der nach dem Status von ‹Fiktionalität› – und selbst gegenüber der Frage nach dem (wie auch immer zu bestimmenden) ‹Wert› dieser oder jener auch in ihr Gebiet einschlagenden Erscheinung. Andererseits dürften allerlei Fragen solcher Art sich nicht ohne Rücksicht auf metrische Sachverhalte ordentlich lösen lassen. Um die in gewissem Maße grundlegende Bedeutung der Metrik für die Literaturwissenschaft wahrzunehmen, braucht man sich im übrigen nur daran zu erinnern, daß von Horaz bis Boileau die ‹Poetik›, als die deskriptive oder normative Lehre von der ‹Dichtkunst›, ihren Gegenstand dem Umfang nach mit der

«Verskunst» hat in eins fallen lassen. Im französischen und englischen Sprachbereich hat sich diese Auffassung und Auszeichnung von «poésie» bzw. «poetry» (zumal gegenüber der Prosa des neuzeitlichen Romans) bis heute gehalten – während im deutschen Sprachbereich, wo auch Romanciers wie Wieland, Fontane und Döblin als «Dichter» gelten, und zwar mit Recht, der Name «Poesie» erst neuerdings wieder in jenem älteren Sinne (und ohne abfälligen Nebenton) gebräuchlich zu werden scheint. Paradoxerweise geht diese Entwicklung wohl auf die gerade metrisch kaum noch gebundene «Konkrete Poesie» der fünfziger Jahre zurück. Auch bezieht sich die neuere Literaturtheorie, wenn sie (wie bei Jakobson) ein «poetic principle» zu bestimmen sucht, programmatisch und faktisch vor allem auf das Dichten in Versen.

Die eben gegebene Gegenstandsbestimmung versteht sich allerdings nicht von selbst. Während sie auf die spezifische Differenz zwischen Texten überhaupt und solchen in gebundener Rede gerichtet ist und insoweit eine ältere Tradition aufgreift, in der die Metrik einen Anhang zur Grammatik bildet, bestimmen neuere Darstellungen ihren Gegenstand nicht selten in kunstwissenschaftlicher Orientierung: durch das Moment des «Rhythmus», das wie vor allem in der Musik auch in der Literatur zu beobachten sei. Diesen Versuchen ist nun aber entgegenzuhalten, daß sich die «Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile» (Heusler) allein am *vorgetragenen* Text beobachten läßt – also in einem Medium, das nur dem Rezitator offensteht. Der nun kann (wie ein Setzer) auch wohl Fehler machen oder (wie ein Komponist beim Vertonen) eigenen Regeln folgen – und muß sich in jedem Fall am Bestand des jeweils Gedichteten messen lassen. Darüber hinaus ist es noch gar nicht ausgemacht, ob selbst jedes «richtig» vorgetragene Gedicht im Sinne Heuslers «rhythmische» (oder gar «takthaltige») Rede bildet – während auch in solchen zweifelhaften Fällen, etwa beim Strengen und beim Freien Knittelvers des 16. Jahrhunderts, eine metrische Ordnung durchaus gegeben sein kann. Insofern hätte die hier vorgenommene Gegenstandsbestimmung, die das Gedicht zunächst als sprachliches Gebilde nimmt, wenigstens den Vorzug der Unvorgreiflichkeit.

### 1.1.3 Einteilung der Metrik

Die Theoretische Metrik befaßt sich mit Versen überhaupt und als solchen (vor allem im Unterschied zur Prosa) und gehört insofern zur Theorie der Literatur. Die Deskriptive Metrik hat es demgegenüber mit einzelnen sprachlich oder geschichtlich oder auf beiderlei Weise abgegrenzten Corpora von Verstexten zu tun und gehört insofern zu dieser oder jener Literaturwissenschaft – etwa zur ›Deutschen Philologie‹. Die Beziehungen zwischen verschiedenen solchen Corpora werden von der Komparativen und der Historischen Metrik studiert. Ein kennzeichnendes Beispiel für Untersuchungen dieser Art bildet Heuslers ›Deutscher und antiker Vers‹. Die Herleitung metrischer Erscheinungen aus außermetrischen Sachverhalten (etwa kulturellen Veränderungen oder anthropologischen Bedürfnissen) wäre Aufgabe einer Erklärenden Metrik. Als literaturwissenschaftliche Hilfsdisziplin dient die Metrik (wie etwa auch die Rhetorik) vor allem der Analyse, Interpretation und Kritik einzelner Verstexte. In Einzelfällen kann sie auch von textkritischem und editionspraktischem Nutzen sein.

## 1.2 Metrische Grundbegriffe

### 1.2.1 Grundbegriffe der Theoretischen Metrik

Der einzelne Vers, als Segment eines Verstextes, ist zunächst von den speziellen Regeln, nach denen er gebildet ist, seinem *Metrum* (oder *Versmaß*), zu unterscheiden. Roman Jakobson hat für diese beiden Größen die Ausdrücke «verse instance» und «verse design» vorgeschlagen. Ihr Verhältnis entspricht etwa dem zwischen Performanz und Kompetenz in Chomskys Grammatik-Theorie.

Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen *verse instance* und *verse design* sind viele Ausdrücke der Deskriptiven Metrik neutral und im Grunde äquivok. In aller Regel aber sorgt der jeweilige Zusammenhang ihres Auftretens für das richtige Verständnis. Wenn

wir sagen: «Der Blankvers ist im 18. Jahrhundert aus England übernommen worden», so ist damit ebenso eindeutig ein bestimmtes Metrum gemeint wie in der Rede von «Lessings Blankvers» das Corpus der Verse, die Lessing nach eben diesem Metrum geschrieben hat – und die sich in anderer Hinsicht (‹rhythmisch›) durchaus von Goethes Blankversen unterscheiden können. Entsprechend verschieden werden auch Ausdrücke wie ‹Jambus› und ‹Sonett› verwendet.

Ebensowenig wie mit seinem Metrum darf der einzelne Vers mit irgendeiner seiner phonetischen oder graphischen Realisationen, im Vortrag oder im Druck, verwechselt werden – schon darum nicht, weil diese Realisationen («delivery instances» nach Jakobson) je nach Maßgabe des Verses für mehr oder minder ‹angemessen› und im Extremfall auch für ‹fehlerhaft› müssen gelten können. Insofern bildet bereits der Vers (wie erst recht sein Metrum) einen vergleichsweise ‹abstrakten› Gegenstand. Wimsatt und Beardsley haben diesen Sachverhalt vortrefflich bezeichnet mit den Worten: «A performance is an event, but the poem itself, if there is any poem, must be some kind of enduring object.» Auch einer Lesung durch den Dichter selbst bleibt das Gedicht allemal vorgeordnet.

Andererseits verdienen natürlich vor allem die historischen ‹Stile› des Vortrags (etwa auf der Bühne) die Aufmerksamkeit zumal der Erklärenden Metrik. Gewisse ‹delivery designs› wie die Pausierung am Vers-Ende können von den Dichtern durchaus in Rechnung gestellt und bei der Handhabung etwa des ‹Zeilensprungs› berücksichtigt worden sein. Ähnlich erklären sich wohl einige sprachmetrische Merkmale zumal der Lieddichtung aus der Rücksicht auf musikmetrische Konventionen bei der Vertonung poetischer Texte. Man vergleiche hierzu Abschnitt 6.3.

Allgemein dürfte vor allem mit zwei verschiedenen Vortragsweisen zu rechnen sein. Während die eigentliche *Rezitation* im Vortrag die Eigentümlichkeit des Gedichts hörbar zu machen sucht, indem sie etwa Geschwindigkeit und Klangfärbung von Fall zu Fall anders bestimmt, kehrt die *Skansion* besonders den metrischen Gattungscharakter des Textes (den er mit anderen Texten teilt) hervor. Die Bezeichnung dieser Vortragsweise erklärt

sich daraus, daß in der älteren Verslehre bereits die metrische Analyse eines Verses gewöhnlich als ›Skansion‹ bezeichnet wird. Der Vortrag kann zwischen Rezitation und Skansion natürlich auch zu *vermitteln* suchen.

Es muß weiterhin zwischen dem *Metrum* (oder Versmaß) eines Verses (oder besser: eines Verstextes) und dessen *Rhythmus* unterschieden werden – wobei dieser an sich mehrdeutige Ausdruck hier genauer die Art und Weise bezeichnen soll, in der irgendein Metrum jeweils behandelt wird. So weisen etwa auch ganze Corpora von Versen wie die Blankverse Lessings und Goethes ungeachtet des beiden gemeinsamen Metrums einen je anderen Rhythmus auf. Einen ersten Versuch zur Bestimmung solcher «Rhythmustypen» hat Wolfgang Kayser unternommen und damit vor allem der Angewandten Metrik ein bisher freilich noch wenig genutztes Instrument an die Hand gegeben.

Eine letzte Unterscheidung von grundsätzlicher Art ist im Bereich der den Verstext konstituierenden Ordnungsregeln selbst zu treffen. Zur *Prosodie* eines gegebenen Corpus gehören alle und nur diejenigen Regeln des Systems, die über die metrisch erheblichen sprachlichen Konstituenten des Verses befinden – insbesondere darüber, was als Silbe im metrischen Sinne zu gelten hat und wie die Silben in metrischer Hinsicht gegebenenfalls zu klassifizieren sind. Hierher gehören von Fall zu Fall auch Bestimmungen über die Tauglichkeit der Wörter zum Reim. Demgegenüber bestimmen dann die Regeln der *Versifikation* über die Anordnung der prosodisch bestimmten Konstituenten im einzelnen Vers sowie über den Aufbau von Sequenzen höherer Stufe (von Strophen). Ähnlich unterscheidet John Lotz zwischen «linguistic constituents» und «metric superstructure». Im Sinne dieser Unterscheidung ist etwa ›Stabreim‹ zunächst ein prosodischer, ›Kreuzreim‹ hingegen allein ein versifikatorischer Begriff. Gewisse Versarten wie der ›Hexameter‹ können selbst innerhalb *einer* Sprache auf der Grundlage verschiedener Prosodien gebildet sein.

Die Gesamtheit (oder auch der Inbegriff) der Regeln, unter denen irgendein Corpus von Versen steht, wird nicht selten und auch im folgenden selbst als dessen ›Metrik‹ bezeichnet: «Die Metrik der

mittelhochdeutschen Blütezeit». Umgekehrt bezeichnet «Prosodie» oft auch die entsprechende Teildisziplin der Metrik als Wissenschaft: «Versuch einer deutschen Prosodie». Im allgemeinen aber ergibt sich der jeweils gemeinte (objekt- oder metasprachliche) Sinn auch hier aus dem Zusammenhang.

### 1.2.2 Grundbegriffe der Prosodie

Die metrische Ordnung des phonetischen Materials erfolgt, wie gesagt, im Rahmen der syntaktischen Gliederung des Textes. Dabei kommt als kleinste syntaktische Einheit das *Wort* und als größte der *Satz* in Betracht. Der *Absatz* (als semantisch halbwegs geschlossene Folge von Sätzen) ist metrisch irrelevant; auch wenn Strophen (wie etwa im Epos aus Stanzas) de facto oft mit Absätzen zusammenfallen. Erst recht kann die Einheit des Textes, weil sie nur Anfang und Ende des Ganzen bestimmt, außer Betracht bleiben. Hingegen spielt in vielen Metriken, so auch im Deutschen, zwischen Wort und Satz eine Einheit mittlerer Größe eine Rolle: das *Kolon* – auch «Wortfuß», «Sprechtakt», «Atemgruppe», «rhetorisches Syntagma» oder «Phrasierungseinheit» genannt. Die «Phrasierung» des Textes – genauer: des Satzes, da am Satzende immer eine Phrasierungsgrenze liegt – ist phonetisch durch «Pausen» gekennzeichnet; mögen diese nun notwendig oder (bei langsamem Sprechen) nur möglich sein. Nach Stellung und Stärke sind solche Pausen weitgehend (also eben nicht vollständig) von der syntaktischen Oberflächenstruktur des Satzes bestimmt und fallen dementsprechend oft (aber eben nicht immer) mit den durch Satzzeichen markierten Einschnitten zusammen: «Ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß.» Als weitere Bestimmungsfaktoren wirken offenbar auch Silbenzahl und Akzentverteilung mit. Obwohl nun aber in neuerer Zeit, etwa von Klaus Birkenhauer, Verfahren entwickelt worden sind, die Gliederung in Kola genauer zu bestimmen, wird sich die literaturwissenschaftliche Metrik vorerst noch auf die intuitive Phrasierung durch sprachlich und literarisch kompetente Leser und



(2) Hier nun werden die Silben aufgrund eines oder mehrerer ihrer ‹prosodischen› Merkmale (im linguistischen Sinn: nach Akzent, Tonhöhe, Tonart oder Dauer) in verschiedene Klassen eingeteilt – und zwar, wie es scheint, allemal in zwei. Die Silben der einen Klasse gelten allgemein als *schwer*, die der anderen als *leicht*. Als Bemessungsgrundlage dient entweder schon das Lexikon (soweit etwa Länge oder Kürze der Vokale den Ausschlag geben) oder erst die syntagmatische Verbindung (wenn etwa der Anlaut eines nachfolgenden Wortes in Rechnung zu stellen ist). In diesem Sinn unterscheidet beispielsweise die Metrik der klassischen Sprachen zwischen *langen* und *kurzen* Silben – und zwar so, daß ‹lang› eine Silbe heißt, wenn sie entweder einen langen Vokal enthält («scribere») oder wenn einem kurzen Vokal zwei Konsonanten folgen («lectio»). Im ersten Fall ist die Silbe ‹naturâ› (φύσει), im zweiten ‹positione› (θέσει) lang. Dabei spielt außer der ‹lexikalischen› Beschaffenheit des Wortes auch dessen ‹syntagmatische› Stellung eine Rolle: insofern nämlich, als sich die Doppelkonsonanz, die eine Positionslänge stiftet, im Satz auf zwei Wörter verteilen kann:

Inteḡer vitae scelerisque purus

Ein Teil des Silbenmaterials kann von der Disjunktion ausgenommen sein und steht dann zu beliebiger Verwendung bereit – wie im Falle von ‹muta cum liquida› nach kurzem Vokal:

et primo similis volūcri, mox vero volūcris

Die Prosodie der neueren deutschen Verskunst hat sich zeitweise recht eng an die der antiken Dichtung angeschlossen und nach ganz ähnlichen Regeln zwischen ‹langen› und ‹kurzen› Silben unterschieden. Sach- und sprachgerechter bestimmen aber Praxis und Theorie den Unterschied zwischen schweren und leichten Silben nach Maßgabe ihres *akzentuellen* Gewichts. Dabei dient seit dem 18. Jahrhundert als Bemessungsgrundlage vorzugsweise der bei

langsamer Artikulation korrekt akzentuierte Satz. Man vergleiche hierzu Abschnitt 1.5.1.

(3) Die Silben können schließlich auch aufgrund ›inhärenter‹ (oder außerdem ›prosodischer‹) Merkmale in Äquivalenzklassen eingeteilt werden – die füglich als ›Reimgruppen‹ zu bezeichnen sind. Im allgemeinen bezieht sich diese Klassifikation allein auf einen Teil des Silbenmaterials. Sie erfaßt gewöhnlich nur die Anfangs- oder nur die Endsilben der Wörter: je nachdem ob die Versifikationsregeln Anfangs- oder Endreim (einschließlich bloßer Assonanz) verlangen. Solche Gruppen finden sich in Reimlexika förmlich zusammengestellt. Während also Wörter wie «Hand» und «Pfand» in einer Prosodie vom Typus (1) beide als einsilbig und in einer Prosodie vom Typus (2) beide außerdem als schwer ausgewiesen werden, ordnet eine Prosodie vom Typus (3) sie schließlich noch derselben Reimgruppe ein. Auch hier ist von Fall zu Fall mit Sonderregelungen (wie über die englischen ›eye-rhymes‹) zu rechnen. Die Reim-Prosodie der neueren deutschen Metrik besteht in der Regel auch auf ›prosodischer‹ (akzentueller) Gleichgewichtigkeit der Reimsilben und faßt deshalb «Zeit» zwar mit «gescheit», nicht aber mit «Wahrheit» in einer Gruppe zusammen.

### 1.2.3 Grundbegriffe der Versifikation

Entsprechend den drei Arten der Prosodie, von denen eben die Rede war, lassen sich auch drei Arten der Versifikation unterscheiden.

(1) Im Falle einer Prosodie, die die Silben nur als solche bestimmt, unabhängig davon, wie sie im einzelnen beschaffen sind, regelt die Versifikation die Anzahl der Silben im Vers. Die Verse sind dann *nach Silben gezählt*.

(2) Wenn die Prosodie die Silben nach ›prosodischen‹ Merkmalen klassifiziert, dann regelt die Versifikation Anzahl und Abfolge der Elemente dieser Klassen im Vers. Die Verse sind *nach Größen* (Lotz: «bases») *geordnet*.

(3) Im Falle einer Prosodie, die die Silben nach ›inhärenten‹ Merkmalen in Reimgruppen zusammenstellt, regelt die Versifikation

die Stellung einander entsprechender Elemente im Vers. Dann sind die Verse *nach Reimen gebunden*.

In einer einzelnen Metrik können die verschiedenen Arten der Versifikation, entsprechend den jeweils vorausgesetzten Prosodien, auch kombiniert auftreten. So sind etwa die Verse der deutschen «Renaissancedichtung» um 1600 nach Silben gezählt und nach Reimen gebunden – nicht aber auch nach Größen geordnet. Nähere Unterscheidungen ergeben sich schon innerhalb der Versifikationen vom Typ (2) und (3) je nach Wahl der «prosodischen» oder «inhärenten» Merkmale. Die einzelne Metrik ist dann «akzentuierend» oder «tonal» oder «quantitierend» beziehungsweise «stab-» oder «end reimend». Man vergleiche dazu Abschnitt 1.4.

Es muß an dieser Stelle angemerkt werden, daß die voranstehende Typologie der Versifikation insofern nicht der vorherrschenden Lehrmeinung entspricht, als sie sowohl Silbenzählung als auch Reimbindung zu selbständigen Prinzipien des Versbaus erklärt. Einige ältere Verslehren vor allem deutscher Provenienz (Heusler, Suchier) haben Texte, deren Verse «nach Silben gezählt» sind, nicht schon darum als Verstexte gelten lassen wollen und die vermeintlich fehlende Ordnung erst in einer vermeintlichen «Alternation» des Vortrags solcher Texte zu finden geglaubt. Diese Auffassung ist aber außer aus den oben (1.2.1) angeführten Gründen schon darum zu verwerfen, weil sich ja auch ein Prosatext versmäßig (etwa auch: alternierend) vortragen läßt. Was nun die Reimbildung betrifft, so haben selbst neuere Verslehren sprachwissenschaftlicher Orientierung (Lotz, Küper) ihr nur eine subsidiäre Rolle zugestehen wollen: als diene sie allemal nur zur Unterstreichung vorweg gegebener Ordnungen. Dem aber widerspricht unter anderem schon die jedenfalls im Deutschen herkömmliche Identifikation des Reimens mit dem Dichten. Die bloße «Reimprosa» bildet unter diesem Gesichtspunkt ähnlich der von rhythmischen «Klauseln» durchsetzten «Rede» einen Grenz- oder Ausnahmefall – der die Regel bestätigt, daß zur Konstitution von Reim-Versen eine *periodische* Bindung zugleich notwendig und hinreichend ist. (Vgl. 2.3.1.)

Mit besserem Recht dürfte sich gegen die hier vorgeschlagene Typologie der Einwand erheben lassen: daß sie nicht auch die Metrik der althebräischen Poesie (etwa: der Psalmen des Alten Testaments) erfaßt. Das ist wohl in der Tat der Fall. Vielleicht aber läßt sich der ‹parallelismus membrorum›, als das konstitutive Moment dieser Dichtung, schon mit Begriffen der Rhetorik beschreiben und erklären – und fällt insofern aus dem Bereich der Metrik heraus. Ebenso verhält es sich wohl mit gewissen Erscheinungen der Dichtung im 20. Jahrhundert, die sich von gewöhnlicher Prosa zwar im Gebrauch ‹poetischer› Formelemente syntaktischer oder semantischer Art mehr oder minder merklich unterscheiden, einer ‹metrischen› Bindung aber, und wäre sie auch lockerer als in den Freien Rhythmen, gerade nicht mehr folgen. Man vergleiche dazu Kapitel 11.

Zu den Grundbegriffen der Versifikation, die hier vorgestellt werden, gehört *nicht* auch der des ‹Versakzents› oder des ‹Iktus›. Obwohl es einigermaßen üblich geworden ist, gewissen Stellen im Vers – gewöhnlich solchen, die dem jeweiligen Metrum zufolge mit einer schweren Silbe zu besetzen sind – nachzusagen, sie seien Träger eines Versakzents, empfiehlt sich diese Redeweise doch keineswegs. Selbst wenn damit nicht gemeint sein sollte, daß eine solche Stelle *metri causa* im Vortrag notfalls auch durch sprachwidrige Akzentuierung hervorzuheben sei, wird eben diesem Verständnis durch die Rede vom Versakzent jedenfalls Vorschub geleistet. Tatsächlich gibt es aber nur (und das allerdings) eine von den Regeln der Versifikation selbst bestimmte Auszeichnung gewisser Stellen im Vers – der beim Leser oder Hörer dann die Erwartung entspricht, sie möchten auch prosodisch entsprechend beschaffen sein. Wenn dies dann wider Erwarten nicht der Fall ist, liegt eben eine Regelwidrigkeit vor. Und die läßt sich auch ohne die Voraussetzung eines Versakzents metrisch erfassen. Entsprechend kann auch der Begriff der ‹Tonbeugung›, der allenfalls ein Merkmal des Vortrags regelwidrig gebauter Verse treffend bezeichnet, hier aus dem Spiel bleiben. Dasselbe gilt von Begriffen wie ‹versetzte› und ‹schwebende Betonung›. Schwer zu entbehren sind hingegen die Ausdrücke *Hebung* und *Senkung*. Wenn aber dafür Sorge getragen

wird, daß mit diesen Namen (wie in zunächst umgekehrter Anwendung mit ihren griechischen Äquivalenten: <arsis> und <thesis>) nicht sowohl Rezitationsmerkmale als vielmehr Skansionsmomente zu bezeichnen sind, also statt Hebung und Senkung der Stimme oder des Fußes die unterschiedliche Beschaffenheit einzelner Positionen im Bau des Verses, dann kann wohl auch weiterhin unbedenklich und unzweideutig von <Hebungen> und <Senkungen> die Rede sein. Vorausgesetzt also, die Verse einer gegebenen Metrik seien <nach Größen geordnet>, dann gelten als <Hebungen> diejenigen Stellen im Vers, die dem Metrum gemäß mit einer <schweren> Silbe zu besetzen sind – auch wenn dieser Regel im Einzelfall nicht entsprochen sein sollte. Als <Senkungen> gelten die übrigen Stellen im Vers. Die entsprechenden Stellen im Metrum selbst werden gleichfalls als <Hebungen> und <Senkungen> bezeichnet – so daß etwa das Metrum des Blankverses von dem des Alexandriners unter anderem dadurch unterschieden werden kann, daß jenes fünf und dieses sechs Hebungen verlangt. Mit ähnlicher Vorsicht lassen sich auch zwei andere Begriffe der herkömmlichen Verslehre gebrauchen: die des <Auftakts> und der <Kadenz>. Sie bezeichnen hier ohne musikalische Konnotation die metrische Gestalt des Eingangs beziehungsweise des Ausgangs eines Verses – so daß zum Beispiel gleichermaßen von Blankversen wie von Alexandrinern zu sagen ist, daß sie mit einsilbigem Auftakt beginnen und mit wechselnd ein- und zweisilbiger Kadenz (<männlich> oder <weiblich>) enden. Für die Dichtung des Mittelalters und das Volkslied der frühen Neuzeit werden einige Kadenz-Arten mehr unterschieden – frei nach Heusler:

1	voll	
1.1	männlich	
1.1.1	einsilbig	tôt
1.1.2	zweisilbig	böte
1.2	weiblich	truogen

2	klingend	
2.1	zweisilbig	d <u>in</u> gen
2.2	dreisilbig	l <u>eb</u> et <u>e</u> , gn <u>ad</u> ig <u>e</u> n
3	stumpf	
3.1	männlich	
3.1.1	einsilbig	j <u>â</u> r ^
3.1.2	zweisilbig	ge <u>z</u> im <u>e</u> t ^
3.2	weiblich	d <u>in</u> gen ^

Wobei hier mit «^» eine ‹pausierte› Hebung am Versende bezeichnet ist.

Innerhalb und oberhalb der drei Arten der Versifikation lassen sich ferner drei Stufen metrischer Regulierung unterscheiden.

(1) Sind alle Verse eines gegebenen Textes durch dieselben Regeln bestimmt und fehlt es an Regeln, die außerdem für gewisse Gruppen von Versen gelten, dann ist der Text *stichisch* geordnet. Von solcher Beschaffenheit sind beispielsweise das Hexameterrepos und das Blankversdrama.

(2) Gliedert sich der Text außer in Verse auch in Versgruppen derart, daß es für deren Aufbau eigene Regeln gibt, dann ist er *strophisch* geordnet. Von solcher Beschaffenheit sind beispielsweise die Elegie, die aus zwei-, und das Volkslied, das vielfach aus vierzeiligen Strophen besteht. In diesem Sinne bilden die zwar graphisch markierten, nicht aber metrisch geregelten verschieden langen Gruppen in ‹freirhythmischen› Gedichten keine Strophen.

(3) Gibt es Regeln, die den Text als ganzen bestimmen, etwa indem sie eine bestimmte Anzahl von Versen oder auch von Strophen verlangen, dann kann der Text *global* geordnet heißen. Von solcher Beschaffenheit sind beispielsweise das Sonett (aus vierzehn Versen) und die Sestine (aus sechs sechszeiligen Strophen und einem dreizeiligen ‹Geleit›).

Hinsichtlich der internen Gliederung des Verses sind zwei Besonderheiten eigens aufzuführen.

(1) Wird außer am Ende auch im Innern des Verses eine syntaktische Grenze (durch Wort-, Kolon- oder Satzende) verlangt, dann ist der Vers durch *Zäsur* gegliedert. Dabei kann die Zäsur entweder an genau einer (wie beim Alexandriner) oder alternativ an verschiedenen Stellen des Verses (wie beim Hexameter) liegen. Ein syntaktischer Einschnitt, der vom Metrum nicht gefordert ist, sollte zur Vermeidung von Mißverständnissen auch nicht als Zäsur bezeichnet werden.

(2) Sind die Silben des Verses nach Größen geordnet derart, daß er sich als Kombination von metrisch gleichförmigen Silbengruppen auffassen läßt, dann ist der Vers nach *Füßen* geordnet. Von dieser Beschaffenheit ist beispielsweise der aus fünf «Jamben» bestehende Blankvers – im Unterschied zum Stabreimvers, dessen Metrum nur die Anzahl der Hebungen reguliert. Über Einzelheiten unterrichtet Abschnitt 1.5.2.

Hingegen ist mit einer «Abstufung» von Hebungen, die verschiedentlich als «Dipodie» bezeichnet und vom Regelfall der «Monopodie» unterschieden wird, *metrisch* wohl nicht zu rechnen.

#### 1.2.4 Zum Begriff der metrischen Lizenz

Die Metrik ist, soweit sie sich mit der Versifikation befaßt, wesentlich die Wissenschaft von den Metren. Dabei nun ist unter den «Regeln», die jeweils ein Metrum bilden, nicht eine bloße «Regularität» zu verstehen – obwohl sich zu ihrer Ermittlung statistische Erhebungen durchaus empfehlen. Sie stellen vielmehr poetische *Normen* dar und *gelten* auch noch im Fall ihrer Verletzung. So kann etwa ein «Ungereimtes Sonett», wie das von Christian Gryphius, seiner Reimlosigkeit ungeachtet doch als Sonett angesehen und bezeichnet werden – freilich mit dem Bemerkem, daß es *abweichend* gebildet ist:

Ob gleich Cloridalis auf ihre Marmor-Kugeln,  
Die, wie ein ieder sagt, der Himmel selbst gewölbt,  
Und auf ihr Angesicht, das Stemen gleichet, trotz,

Ob schon, wie sie vermeynt, des Paris goldner Apfel  
Vor sie allein gemacht, ob gleich viel altes Silber  
In ihrem Kasten ruht, doch ists ein eitler Wurf,  
Den sie nach mir gethan; ich bin gleichwie ein Felß,  
Und lieb ein kluges Buch mehr als der Venus Gürtel.

Die Liebe reimet sich so wenig mit Minerven,  
Als eine Sterbe-Kunst zu Karten und zu Würffeln,  
Das Brautt-Bett in die Gruft, Schalmeyen zu der Orgel,  
Ein Mägdchen und ein Greiß, als Pferde zu den Eseln,  
Als Meßing zum Smaragd, als Rosen zu den Disteln,  
Als diese Verse selbst, ja fast noch weniger.

Übrigens entspricht in diesem Fall die Gestaltung der Vers-Schlüsse, im Wechsel von Ausgängen <weiblicher> und <männlicher> Art, durchaus den für Sonette geltenden Regeln – mit Ausnahme allein des letzten Verses, der also wirklich «fast noch weniger» reimt. Ebenso kann ein <zweihebiger> Vers inmitten von lauter Blankversen auch seinerseits als Blankvers gelten – wemgleich auch nicht, nach einem Wort von Karl Kraus, als Blitzblankvers:

Wie gärend stieg aus der Erschlagenen Blut  
Der Mutter Geist  
Und ruft der Nacht uralten Töchtern zu:

Solche Abweichungen erklären sich (wie augenscheinlich hier) gewöhnlich aus höheren Rücksichten des Dichters. Darüber hinaus aber sind gewisse Normverletzungen ihrerseits konventionell geworden und gelten dann allenfalls als läßliche Sünden. Solche *Lizenzen* sind von Fall zu Fall eigens anzuführen und bei der metrischen und rhythmischen Untersuchung einzelner Verstexte in Betracht zu ziehen.

Eine Lizenz bildet etwa in der volksliedhaften Lyrik der Goethezeit, anders als in der gleichzeitigen Sonett-Dichtung, der <unreine> Reim. Ähnlich darf im Blankvers ausnahmsweise wohl der

erste, nicht aber der letzte Jambus durch einen Trochäus ‹ersetzt› werden:

Ich hoffe dich, so schön du es verdienst,  
Glücklich zu sehn. Eleonore! Glücklich?

Andere Lizenzen sollen Wörtern daktylischen Tonfalls («eiligste», «unwürdig») ihr Recht auch in jambischen Versen sichern:

Daß wir aufs eiligste, den heil'gen Schatz  
Dem rauh unwürd'gen Volk entwendend, fliehn.

Es kann also dann und wann unter die vorschriftsmäßigen Jamben wie im ersten Vers auch ein ‹Pyrrhichius›(↘) oder wie im zweiten auch ein ‹Spondeus› (– –) gemischt werden. Die Elisionen in «heil'gen» und «unwürd'gen» wären als *prosodische* Lizenz eigens zu vermerken. Andererseits ist der Spielraum der dichterischen Freiheit, von der hier die Rede ist, entschieden begrenzt. Durchaus regelwidrig wären etwa die folgenden Verse:

Daß wir aufs eil'gste, jenen heil'gen Schatz  
Dem unwürdigen Volk entwendend, fliehn.

*Solche* Abweichungen von Prosodie und Versifikation der Zeit könnten sich auf keine dazumal bestehenden Lizenzen berufen und müßten sich, um nicht für fehlerhaft zu gelten, allein aus sich erklären.

Unter den Begriff der Lizenz scheint weithin auch die Erscheinung des *Zeilensprungs* (oder ‹Enjambements›) zu fallen. Weil gute Gründe dafür sprechen, in die Definition von Metren (jedenfalls der deutschen Dichtung) auch die Bestimmung aufzunehmen, daß am Vers-Ende eine Kolongrenze liegt, wäre ein Zeilensprung überall da zu verzeichnen, wo eben dieser Regel *nicht* entsprochen wird. Das nun ist etwa im Hexameterrepos und im Blankversdrama – anders als in der Balladendichtung – dermaßen oft der Fall, daß sich die Frage

stellt: ob es in diesen Fällen nicht schon bei dem Erfordernis einer Wortgrenze sein Bewenden haben soll. Sachgerechter und zweckmäßiger dürfte aber auch hier eine Lizenz vorauszusetzen sein. Wiederum wäre keineswegs jede Regelwidrigkeit als solche auch konventionell – jedenfalls nicht die Aufteilung *eines* Wortes auf *zwei* Verse:

Und irdisch ausgestreckten Händen unerreichbar  
jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt

– übrigens wieder ein Fall wohlbegründeter Abweichung. Entsprechend wäre mit der Erscheinung des *Strophensprungs*, bei Überspielung der Satzgrenze am Strophenende, zu verfahren – der in Reimstrophen (ausgenommen etwa Terzinen) für durchaus unzulässig gelten kann, während er in Odenmaßen antiker Herkunft eine gern genutzte Lizenz bildet.

### 1.3 Metrische Notation

Von den verschiedenen Notationsverfahren, deren man sich zur symbolischen Kennzeichnung von Versmaßen zu bedienen pflegt, ist kaum eines einer allgemeinen Anwendung fähig – und zwar vor allem deshalb, weil fast jedes sich zugleich auf eine besondere Prosodie bezieht. Wenn also beispielsweise der Daktylus in der Klassischen Philologie als «— ∪ ∪» in der Deutschen oft als «xxx» notiert wird, tritt die Unterschiedlichkeit der Prosodie stärker als die Einheitlichkeit der Versifikation vor Augen. Die in dieser Hinsicht vergleichsweise neutralen Symbole der neueren amerikanischen Verslehre – «W» und «S» (für «Weak» und «Strong») bzw. «O» und «E» (für «Odd» und «Even») – taugen bequem nur zur Kennzeichnung «alternierender» Metren. Und was schließlich Heuslers Notationssystem betrifft, das allerdings auf jede Metrik passen soll, so muß gesagt werden: es paßt sogar auf die des Deutschen nur nach Maßgabe der Voraussetzung, daß Verse

«takthaltige Rede» sind. Das aber sind sie allenfalls bei der Rezitation – und insofern bezeichnen die Heuslerschen Symbolketten treffend nur gewisse Vortragsmuster.

In Abwägung der Vorzüge und Nachteile, die jedes der genannten (sowie der hier ungenannt gebliebenen) Notationsverfahren mit sich führt, möchte ich dafür halten, daß die ältere deutsche Verslehre nicht schlecht beraten war, als sie die Zeichenschrift der antiken Metrik für ihre Zwecke übernahm – ebenso wie die Namen vieler Versfüße und -maße (‹Jambus›, ‹Hexameter› usw.). Sobald nur ein für allemal sichergestellt ist, daß die Symbole der Klassischen Philologie *hier* noch keine bestimmte Prosodie definieren, stehen sie zur einheitlichen Kennzeichnung von Metren der prosodisch unterschiedlichsten Systeme bereit. Freilich muß die jeweils vorausgesetzte Prosodie dann eigens namhaft gemacht werden.

Was nun zunächst die Metrik des nach Silben gezählten Verses (Typus 1) betrifft, so stellt die Zeichenschrift der Klassischen Philologie dafür hauptsächlich das Zeichen «x» zur Verfügung. Es notiert dann eine Silbe gleich welcher Eigenschaft – und wird zur Bezeichnung eines bestimmten Metrums so oft wiederholt, wie der entsprechende Vers Silben haben soll. Das Schema des Achtsilblers also wäre:

x x x x x x x x

Zur näheren Kennzeichnung syntaktischer Grenzen, die bei der Versifikation zu beachten sind, dienen die Symbole «'» für Wort- und «/» für Kolonschluß. Danach wäre das Metrum des französischen vers commun (allerdings noch unvollständig) wie folgt zu notieren:

x x x x ' x x x x x x /

Reproche moy maintenant, je le veux

Da sich aber das Vers-Ende in aller Regel durch Kolonschluß bestimmt, braucht diese Stelle nur im Falle solcher Metren eigens

bezeichnet zu werden, wo am Vers-Ende Wortschluß genügt oder Satzschluß (Zeichen: «//») verlangt wird. Eine Position, die auch unbesetzt bleiben kann, wird durch Klammern «( )» markiert – wie im Falle des bald zwölf-, bald dreizehnsilbigen Alexandriners französischer Art:

x x x x x x/x x x x x x (x)

Helas combien de jours, helas combien de nuicts  
J'ay vescu loing du lieu, où mon cueur fait demeure!

Die eben eingeführten Symbole lassen sich nun auch bei der Notation von Metren in Metriken vom Typus 2 verwenden. Weil aber hier die Verse nach Größen geordnet sind, bedarf es zusätzlicher Zeichen für diejenigen Stellen im Vers, die mit Silben der einen oder der anderen Klasse zu besetzen sind. In Anlehnung an die Zeichenschrift der Klassischen Philologie und im Hinblick auf die Bequemlichkeit der Typoskript-Gestaltung werden im folgenden die Stellen für «schwere» Silben mit «–» und die Stellen für «leichte» Silben mit «v» (statt mit «~») notiert. Das Schema des jambischen Alexandriners sieht also folgendermaßen aus:

v – v – v –/v – v – v – (v)

Jch war an Kunst, vnd Guth, vnd Stande groß vnd reich.  
Des glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.

(Wobei mit «–» die Hebungen, mit «v» die Senkungen des Verses bezeichnet sind.) Soll eine Stelle nach Belieben mit einer schweren oder einer leichten Silbe zu besetzen sein, wird sie (gemäß der eingangs getroffenen Konvention) mit «x» bezeichnet. Bestimmte Alternativen auch der Silbenzahl werden übereinander notiert – wie im Falle des lateinischen Hexameters:

$$\begin{array}{cccccccc} - & - & - & - & - & - & - & - \\ & vv & & vv & & vv & & vv \\ & & & & & & vv & - & x \end{array}$$

res gestae regumque ducumque et tristia bella  
 quo scribi possent numero, monstravit Homerus

Lies: Anstelle der ersten vier Daktylen (– v v) können auch Spondeen (– –) auftreten. Als Hebungen zählen hier allein die sechs obligatorischen (‹festen›) Längen.

Wenn ein Metrum allein die Zahl der Hebungen reguliert und die Zahl der Senkungssilben weitgehend offen läßt, könnte sich statt einer umständlichen Notation wie «(v) (v) (v)» die Abkürzung «. .» empfehlen – so daß etwa das Metrum der ‹Nibelungenzeile› so zu bezeichnen wäre:

..-..-..-v / ..-..-..-

Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedîn

Entschieden bequemer ist in solchen Fällen allerdings die Kennzeichnung durch eine Formel – die außer der Hebungszahl nur den Ausgang der Halbverse registriert:

3 w/3 m

Es bedeutet also «w», daß der Vers (hier: der Halbvers) mit «v», und «m», daß er mit «–» schließt. Die beiden Symbole stehen für «weiblich» bzw. «männlich»: Ausdrücke, die ihren Grund darin haben, daß im Französischen sich die feminine und die maskuline Form des Adjektivs («grande» und «grand») auf eben diese Weise voneinander unterscheiden. Die in verschiedenen Verslehren für dieselben Sachverhalte verwendeten Ausdrücke «klingend» und «stumpf» sollen, weil Heusler sie für seine Zwecke anders definiert hat, vermieden werden.

Reimbindungen, in Metriken vom Typus 3, werden allgemein durch Minuskeln in alphabetischer Reihenfolge markiert – im Falle des ›Kreuzreims‹ also durch die Formel:

abab

Zu Bacharach am Rheine  
Wohnt eine Zauberin,  
Sie war so schön und feine  
Und riß viel Herzen hin.

Zur Kennzeichnung von Versen, die in Reimgedichten ungereimt bleiben, sogenannten ›Waisen‹, dient wiederum die Minuskel «x». ›Halber Kreuzreim‹ wird demnach so markiert:

xaxa

Ein Fischer saß im Kahne,  
Ihm war das Herz so schwer,  
Sein Liebchen war gestorben,  
Das glaubt' er nimmermehr.

Übrigens bedienen sich beide eben angeführten Strophen des Metrums der ›Nibelungenzeile‹.

Soll ein einzelner Vers metrisch charakterisiert werden, wird ihm das Metrum, das ihm zugrunde liegt, am besten unterlegt – wobei die Hebungs- und Senkungs-Zeichen unter die Zeichen für die Vokale (gegebenenfalls: die ersten) zu stehen kommen:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.  
    ∨   \_   ∨   \_   ∨   \_   ∨   \_   ∨   \_   ∨   \_   ∨

Wenn nur die Hebungen markiert werden sollen, bedient man sich auch wohl einer bloßen Unterstreichung:

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

Die jeweilige sprachliche Beschaffenheit des Verses wird zum Zweck seiner rhythmischen Charakterisierung mit Hilfe ‹diakritischer› Zeichen angezeigt: oberhalb der Zeile. In erster Näherung kann man sich dabei auf die Markierung der Haupttonsilben beschränken.

Séin oder Níchtsein, dás ist hier die Fráge.

Gleichfalls oberhalb der Zeile wären auch genauere Bestimmungen zu treffen – etwa der später (S. 36) zu erläuternden Art:

4 3 1 4 3 3 3 3 2 4 1  
Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

Werden beide Kennzeichnungen, die metrische und die sprachliche, vorgenommen, dann fällt die rhythmische ‹Spannung›, die den Beispiel-Vers charakterisiert, unmittelbar ins Auge:

Séin oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

(Zumal im Vergleich mit dem ‹rhythmisch› ganz anders beschaffenen Original:

To be or not to be, that is the question.)

In Abwandlung des hier vorgeschlagenen Notationsverfahrens kann leicht auch zwischen haupt- und nebetonigen Silben – mit Hilfe von Akut (´) und Gravis II – unterschieden werden:

Séin `oder Níchtsein, dás ist hier die Fráge.

To bé or nót to bè, that is the question.

Im Falle einer quantitätsprosodischen Unterscheidung zwischen ›langen‹ und ›kurzen‹ Silben, wie sie zumal die antikisierende Dichtung der Goethezeit zu treffen versucht, bedient man sich zweckmäßigerweise der in der Klassischen Philologie gebräuchlichen Symbole:

$\bar{\text{S}}\bar{\text{i}}\bar{\text{l}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\text{ } \bar{\text{u}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\text{ } \bar{\text{K}}\bar{\text{l}}\bar{\text{o}}\bar{\text{p}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\bar{\text{o}}\bar{\text{c}}\bar{\text{k}}\text{ } \bar{\text{s}}\bar{\text{a}}\bar{\text{n}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\text{ } \bar{\text{u}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\text{ } \bar{\text{G}}\bar{\text{o}}\bar{\text{e}}\bar{\text{t}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}},\text{ } \bar{\text{d}}\bar{\text{i}}\bar{\text{e}}\text{ } \bar{\text{B}}\bar{\text{l}}\bar{\text{u}}\bar{\text{m}}\bar{\text{e}}\text{ } \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\text{ } \bar{\text{Ä}}\bar{\text{n}}\bar{\text{m}}\bar{\text{u}}\bar{\text{t}}$

Man vergleiche das Nähere hierzu in den Kapiteln 8 und 9.

## 1.4 Metrische Typologie

Es ist bereits angemerkt worden (Abschnitt 1.2.3), daß eine einzelne Metrik die drei Arten der Versifikation auch miteinander verbinden kann. Tatsächlich bildet eine solche Verbindung – aus Gründen, die die Erklärende Metrik aufzudecken hätte – sogar den Regelfall. Theoretisch ist mit sieben verschiedenen Metrik-Typen zu rechnen:

	nach Silben gezählt	nach Größen geordnet	nach Reimen gebunden
(1)	+	–	–
(2)	–	+	–
(3)	–	–	+
(4)	+	+	–
(5)	+	–	+
(6)	–	+	+
(7)	+	+	+

Es läßt sich nun jedem dieser sieben Typen wenigstens ein Vers-System und mit Ausnahme des ersten auch ein Beispiel aus der deutschen Versgeschichte zuordnen. Bei der nachfolgenden Vorstellung benutze ich das eben eingeführte Notationsverfahren.

(1) Den rein «syllabischen» Typus repräsentiert die Metrik des mordwinischen Volkslieds, die von Jakobson und Lotz 1941 axiomatisch dargestellt worden ist. In der Volksdichtung dieser finno-ugrischen Sprache sind die Verse (und ihre «Segmente») allein durch die Anzahl der darin auftretenden Silben bestimmt. Als Beispiel das Versmaß des durch Mittelzäsur gegliederten Achtsilblers:

x x x x/x x x x

Kadik, kadik, c'oran'akaj

Von der Möglichkeit einer solchen Metrik hat die deutsche Versgeschichte offenbar zu keiner Zeit Gebrauch gemacht.

(2) Den die Verse nach Größen ordnenden Typus, ohne Silbenzählung und Reimbindung, repräsentieren die altgriechische Metrik und deren Nachahmung im Deutschen. Prosodisch wird zwischen «schweren» und «leichten» oder spezieller zwischen «langen» und «kurzen» Silben unterschieden. Da die Versifikationsregeln an einigen Stellen des Verses die Wahl zwischen ein- und zweisilbiger Besetzung lassen, wechselt die Silbenzahl von einem Vers zum andern – im Falle des Hexameters zwischen 13 und 17. Dessen Versmaß sieht im Deutschen, unter Voraussetzung einer Prosodie nach Akzentgewichten, folgendermaßen aus:

– v – v – v – v – vv – x  
 vv vv vv vv

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünt und blühten  
 Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken  
 Übt ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel

Dabei lasse ich das Erfordernis mindestens einer Zäsur im Versinnern unbezeichnet. Nähere Bestimmungen finden sich unten unter 9.3.

(3) Den Typus einer Metrik, die den Vers allein nach Reimen bindet, repräsentiert, als Beispiel aus der deutschen Versgeschichte, die Metrik des zumal im 16. Jahrhundert gebräuchlichen ‹Freien Knittels›. Die Anzahl der Silben wechselt unregelmäßig zwischen 4 und 16; auch ihre Anordnung unterliegt keiner Regel; obligatorisch ist allein die Endreim-Bindung je zweier aufeinanderfolgenden Verse. Reimfähig sind Wörter mit dem Ton auf der letzten oder der vorletzten Silbe.

..... – (v) aabb

Vnd wollet vns in den freien künsten vnterweisen,  
Dauon wollen wir euch allzeit preisen,  
Auch sollet jhr von vns gar schon  
Haben dauon ein guten lohn.

Man vergleiche das Nähere unter 5.3.1. Aus anderen Sprachen ist mir eine ähnlich freie Reim-Metrik nicht bekannt geworden.

(4) Diesem Typus, in dem die Silben gezählt *und* nach Größen geordnet sind, entspricht außer der Metrik der lateinischen Oden-Dichtung (sowie ihrer Nachahmungen) die des ‹Blankverses› in der englischen und deutschen Literatur. Historisch gehören die Metriken dieses Typs bald näher zum Typus (2): bei aufgehobener Wahl zwischen ein- und zweisilbiger Besetzung, bald näher zum Typus (7): bei aufgehobener Reimbindungsregel. Die Formel für den deutschen Blankvers lautet:

v – v – v – v – v – (v)

Die Gnade, die du mir so oft bewiesen,  
Erscheinet heute mir in vollem Licht.

(5) Den durch Silbenzählung und Reimbindung bestimmten Typus repräsentieren die Metriken der italienischen und der französischen Versdichtung – sowie die ‹romanisierende› Metrik der deutschen

Renaissancepoesie um 1600. Das Versmaß des so gebauten Achtsilblers bezeichnet die Formel:

x x x x x x x – (v) aabb

Sih wie lieblich, wie pur und klar  
Machet sich der tag offenbahr,  
Wie Er den erdboden erfrewet,  
Und schnell mit Blumen überströwet!

Je nach Strophenmaß kann die Reimordnung auch anders (etwa: abab oder: abba) beschaffen sein. Einige Versmaße verlangen eine Zäsur.

(6) Beispiele für diesen Typus, mit Ordnung nach Größen und Bindung nach Reimen, bilden die Metrik der altgermanischen Stabreim- und die der mittelhochdeutschen Endreimdichtung. Aus der neueren deutschen Versgeschichte wäre die Metrik der volksliedhaften Dichtung anzuführen. Die wechselnde Silbenzahl ergibt sich daraus, daß das Versmaß die Besetzung der ›Senkungen‹ numerisch offenläßt. Bestimmt ist jeweils nur die Anzahl der ›Hebungen‹. Das Maß eines in ›Nibelungenzeilen‹ abgefaßten Gedichts wäre so darzustellen:

3 w

3 m

3 w

3 m abab

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

(7) Den letzten Typus, der sich aller drei Möglichkeiten der Versifikation bedient, repräsentiert außer etwa der Metrik der klassischen chinesischen Literatur die der deutschen Barockdichtung – die auch weite Teile der späteren Versgestaltung, bis in die Gegenwart, bestimmt und insofern allenfalls den Inbegriff einer ›Deutschen Metrik‹ bilden kann. Als Beispiel auch hier das Maß einer vierzeiligen Strophe:

– v – v – v –

– v – v – v – v

– v – v – v –

– v – v – v – v abab

Der und jener mag vor mir  
Das gelobte land ererben;  
Laß mich, Phillis, nur bey dir  
Auf den hohen hügeln sterben.

Von welchem Typus (oder welchen Typen) in einer Literatur Gebrauch gemacht wird und wie er sich dann im einzelnen gestaltet: das hängt wesentlich von den Struktureigenschaften der jeweiligen Sprache ab. Im Mordwinischen bilden, nach Jakobson und Lotz, weder Vokalquantität noch Akzent relevante Lauteigenschaften; im Griechischen bestimmen Länge und Kürze der Silben oft schon über die Lage des Wortakzents (στόμαχος: στομάχου); in den germanischen Sprachen liegt der Wortakzent einigermaßen fest auf der Stammsilbe des Wortes; im Französischen hebt die Intonation des Satzes dessen letztes Wort hervor. Die Grundzüge der jeweiligen Metrik (Silbenzählung; Größenordnung nach Dauer oder Gewicht; Endreimbindung) erklären sich leicht aus solchen Voraussetzungen. Andererseits zeigt sich an der Möglichkeit, beinahe jedem der sieben Typen ein Beispiel aus der deutschen Versgeschichte zuzuordnen, daß sich auch unter den Bedingungen *einer* Sprache verschiedene Metriken ausbilden lassen. Selbst innerhalb *eines* Typus sind innerhalb *einer* Sprache verschiedene Ausprägungen möglich – wie

wiederum im Deutschen, wo der Versifikation des Hexameters bald eine quantifizierende und bald eine akzentuierende Prosodie zugrunde gelegt worden ist. Im Ungarischen bestehen nebeneinander eine ‹syllabische› Metrik der Volks- und eine ‹quantitative› Metrik der Kunstdichtung.

## 1.5 Deutsche Metrik als Deutsche Versgeschichte

Eine ‹Deutsche Metrik›, verstanden als Inbegriff der Regeln, nach denen die *Gesamtheit* der deutschen Versdichtung bestimmt wäre, gibt es offenbar nicht. Ich habe sechs verschiedene ‹Metriken› angeführt und könnte diese Zahl noch vermehren. Nur ihrer Mehrzahl, nicht aber allen ist wenigstens das eine Merkmal gemeinsam, daß das Silbenmaterial prosodisch nach Akzentgewichten in Größenklassen eingeteilt ist. Erst recht bilden Silbenzählung und Reimbindung kein durchgehendes Charakteristikum. Wie die Geschichte der deutschen Literatur überhaupt ist auch die ihrer metrischen Formen wesentlich durch die Übernahme und Anverwandlung fremder Muster bestimmt – vor allem aus der Antike, aber auch aus den Literaturen Frankreichs und Englands. Viele der gebräuchlichsten Versmaße (Hexameter, Alexandriner, Blankvers) geben ebenso wie viele der gebräuchlichsten Strophenmaße und Gedichtformen (Sapphische Strophe, Terzine, Sonett) schon mit ihren Namen die Herkunft aus dieser oder jener außerdeutschen Literatur zu erkennen. Darum ist eine deskriptive Metrik des Deutschen nur als historische, als Geschichte verschiedener deutscher Metriken, als Versgeschichte möglich.

Gleichwohl sollen im nachfolgenden Abschnitt einige Grundbegriffe der deutschen Metrik, die in den versgeschichtlichen Abschnitten an verschiedenen Stellen einzuführen wären, im Zusammenhang vorgestellt werden.

### 1.5.1 Grundzüge der deutschen Prosodie

In der Gründungsurkunde der neueren deutschen Versdichtung, Martin Opitzens ›Buch von der Deutschen Poeterey‹, steht zu lesen:

Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus;  
nicht zwar das wir auff art der griechen vnnnd lateiner eine gewisse  
grösse der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch vnnnd welche  
niedrig gesetzt soll werden.

Während nun der Grundsatz streng alternierender Versifikation noch im Laufe des 17. Jahrhunderts wieder aufgegeben worden und insbesondere die Bildung daktylischer Verse eingeräumt worden ist, hat sich Opitzens *prosodischer* Grundsatz, demzufolge sich die Schätzung der Silben «aus den accenten vnnnd dem thone» ergeben soll, durchsetzen und behaupten können. Allerdings gab es bei der theoretischen Ausarbeitung und praktischen Anwendung des Prinzips allerhand Schwierigkeiten – vor allem darum, weil die akzentuellen Gewichte der Silben im Deutschen phonetisch offenbar ein Kontinuum bilden. Anders als in den klassischen Sprachen, wo sich anhand weniger Kriterien die Länge oder Kürze der Silben bequem ausmachen läßt, bilden im Deutschen so eindeutige Fälle wie «Venus» und «vermocht», die Opitz trochäisch («Vēnūs») bzw. iambisch («vērmōcht») mißt, keineswegs die Regel. Vor allem die prosodische Schätzung von Komposita (wie «Augapfel» und «wahrnehmen») und eines großen Teils der Einsilbler (etwa adverbialer Art) blieb lange strittig. Einen wesentlichen Fortschritt brachte erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts der ›Versuch einer deutschen Prosodie‹ von Karl Philipp Moritz – mit der Einsicht:

Im Versbau der Alten entstand das Metrum erst durch die künstliche

Zusammenstellung kurzer und langer Silben; in unserm Versbau entsteht  
die Länge und Kürze der Silben selbst erst durch ihre  
Zusammenstellung.

Allerdings hat sich Moritz die Sache auch wieder allzu schwer gemacht. Die prosodische Grundregel, «welche bisher von unsern guten Dichtern, größtentheils bloß nach einem natürlichen Gefühl des Richtigen, beobachtet worden» ist, dürfte sich, in Rücksicht auf «Wortaccent» und «Silbenstellung», einfach genug wie folgt formulieren lassen:

Im prosodischen Sinne *schwer* ist eine Silbe dann, wenn sie schwerer,  
und *leicht*, wenn sie leichter ist als im Schnitt die Silben ihrer unmittelbaren Nachbarschaft.

Dabei können die erste und die letzte Silbe eines Verses trivialerweise jeweils nur mit *einer* (der zweiten bzw. der vorletzten) Silbe verglichen werden. Sind im Vers-Inneren einmal drei Silben von gleichem Gewicht («Innere gerichtet», «Fewr, Pest, Mord»), empfiehlt es sich, die jeweils mittlere für prosodisch schwer bzw. prosodisch leicht zu erklären. – Zur Kennzeichnung des jeweiligen Schweregrads der Silben scheint (auch nach Kiparskys Untersuchungen «Über den deutschen Akzent» von 1966) eine vierstufige Skala auszureichen – nach dem Muster der Messung eines Wortes wie «Sprachgemeinschaft». Auch sonst kann die Gradbestimmung weithin schon auf der Ebene des *Lexikons* und anhand *weniger* Regeln erfolgen.

4 1 3 2

Die größte Schwere (Grad 4) kommt den Tonsilben «lexikalischer» Mehrsilbler sowie den «lexikalischen» Einsilblern zu – zumal Substantiven und Verben:

Es ist der Weg des Todes, den wir treten

Minder schwer (Grad 3) sind zunächst die Tonsilben  
«nichtlexikalischer» (etwa pronominaler) Mehrsilbler:

Mit jedem Schritt wird meine Seele stiller.

Ferner die nebetonigen Silben in substantivischen oder verbalen  
Komposita:

Als ich Apollen bat, das gräßliche  
Geleit der Rachegeister von der Seite  
Mir abzunehmen

Schließlich gewisse Einsilbler etwa hilfsverbaler (oder auch  
adverbialer)

schien er Hilf und Rettung

Eher leicht (Grad 2) sind dann – außer Präfixen wie «miß-» in  
«mißfällen» – die Einsilbler präpositionaler und pronominaler Art:

Im Tempel seiner vielgeliebten Schwester,  
Die über Tauris herrscht, mit hoffnungsreichen

Am leichtesten (Grad 1) wiegen endlich die bisher noch nicht  
bestimmten Silben in Mehrsilblern – zumal solche auf «e»:

Gewissen Götterworten zu versprechen

Das sind freilich nur Faustregeln. Eine ausgeführte Theorie hätte genauere Bestimmungen – zumal hinsichtlich der pro- und enklitischen Einsilbler – zu treffen und dabei auch Erscheinungen wie den ‹Satzakzent› und den ‹rhythmischen Nebenakzent› – beide etwa im Sinne Kiparskys – in Betracht zu ziehen. In erster Näherung erlauben die angegebenen Regeln jedoch schon eine für viele praktische Zwecke der metrischen und der rhythmischen Analyse ausreichende Charakteristik. So wären die beispielsweise angeführten Verse aus Goethes ‹Iphigenie› wie folgt zu charakterisieren:

2 3 2 4 2 4 1 2 2 4 1  
 Es ist der Weg des Todes, den wir treten:

2 3 1 4 3 3 1 4 1 4 1  
 Mit jedem Schritt wird meine Seele stiller.

2 2 1 4 1 4 2 4 1 1  
 Als ich Apollen bat, das gräßliche

1 4 2 4 1 3 1 2 2 4 1  
 Geleit der Rachegeister von der Seite

2 4 1 3 1 3 2 4 2 4 1  
 Mir abzunehmen, schien er Hilf und Rettung

2 4 1 3 1 4 1 3 1 4 1  
 Im Tempel seiner vielgeliebten Schwester,

2 3 1 4 1 4 2 4 1 3 1  
 Die über Tauris herrscht, mit hoffnungsreichen,

1 4 1 4 1 3 1 2 1 4 1  
 Gewissen Götterworten zu versprechen

In Anwendung der oben (S. 35) genannten Grundregel ergibt sich aus dieser Charakteristik leicht, daß (mit einer Ausnahme) jede gerade Position mit einer ‹schweren› und jede ungerade mit einer ‹leichten› Silbe besetzt ist. Daraus folgt für die *metrische* Bestimmung: Es handelt sich bei diesen Versen um ‹Blankverse› der Form:

v – v – v – v – v – (v)

In diesem Rahmen lassen sich die angeführten Verse nun auch *rhythmisch* des näheren bestimmen – etwa dahingehend, daß sie überwiegend ›weiblich‹ (auf – v) enden; sich dem Metrum nur einmal (am Ende des dritten Verses) widersetzen; und allemal nicht weniger und nicht mehr als drei der fünf ›Hebungen‹ (der geraden Positionen) mit Silben vom Schweregrad 4 erfüllen.

Die eben in den Grundzügen skizzierte Prosodie ist freilich nicht für jede Metrik des Deutschen ohne weiteres vorauszusetzen. Die der deutschen Renaissancepoesie (vgl. Kapitel 7) unterscheidet nach französischem Vorbild nur zwischen ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Wörtern; die Metrik der antikisierenden Dichtung (vgl. Kapitel 9) nimmt alle Stammsilben für ›lang‹; die ›Freien Rhythmen‹ (vgl. Kapitel 10) lassen den ›Satzakzent‹ zu größerer Geltung kommen. Auf derlei Besonderheiten wird im folgenden eigens hinzuweisen sein.

### 1.5.2 Grundbegriffe der Fuß-Metrik

Die Metrik der klassischen Sprachen denkt sich den Vers (hier auch ›Periode‹ genannt) aus gewissen Einheiten aufgebaut, die sie ›Metren‹ nennt; einige dieser Metren bauen sich ihrerseits wieder aus ›Füßen‹ auf. Die deutsche Verslehre ebnet den Unterschied der beiden Begriffe ein und spricht allein von Füßen.

*Zweisilbige* Füße aus verschiedenen Größen sind der ›Jambus‹ (v –) und der ›Trochäus‹ (– v). Entsprechend heißen Verse, die ganz aus Jamben oder ganz aus Trochäen gebildet sind, ›jambisch‹ bzw. ›trochäisch‹. Die zweisilbigen Füße aus Silben von derselben Größe, der ›Pyrrhichius‹ (v v) und der ›Spondeus‹ (– –), treten nur im Einzelvers als rhythmische Varianten auf und gehören nicht auch dessen Versmaß an. Eine Ausnahme bilden nur einige antikisierende Maße. Jambische und trochäische Verse (sowie deren Metren) werden neuerdings oft unter dem Oberbegriff ›alternierend‹ zusammengefaßt.

Von den verschiedenen *dreisilbigen* Füßen sind im Deutschen gebräuchlich nur der ›Daktylus‹ (– v v) und der ›Anapäst‹ (v v –).

Rein daktylische und rein anapästische Maße begegnen in der deutschen Dichtung allerdings selten: Oft ist im daktylischen Vers die Senkung am Schluß und oft im anapästischen die Senkung am Beginn nur einsilbig besetzt. Im allgemeinen liegt es darum näher, sich Verse wie:

Die Kinder, sie hören es gerne.

oder:

Sie nahen, sie kommen  
Die Himmlischen alle,  
Mit Göttern erfüllt sich  
Die irdische Halle.

aus ‹Amphibrachen› (v – v) aufgebaut zu denken – oder gar, nach Wolfgang Kayser's Vorschlag, alle Maße mit durchgehend zweisilbigen Binnen-Senkungen als ‹daktylisch› zu bezeichnen.

Der Vollständigkeit halber soll noch der in antikisierenden Maßen hin und wieder verwendete ‹Kretikus› (– v –) genannt werden.

Ebenfalls nur in antikisierender Dichtung kommen vereinzelt auch *viersilbige* Füße wie der ‹Choriambus› (Trochäus + Jambus: – v v –) und der ‹Ionikus› (a minore: v v – –) vor. Das Nähere ist von Fall zu Fall, etwa bei der metrischen Analyse von Goethes ‹Pandora›, den griechischen oder römischen Verslehren zu entnehmen.

Eben dort sind von Fall zu Fall auch die Gründe aufzusuchen dafür, daß sich ein antikisierender Vers den eben eingeführten Begriffen nicht an allen Stellen fügt. Gewöhnlich liegt dann eine strengere Nachbildung klassischer Muster vor – wie bei Borchardts dreizeiligen sapphischen Oden oder bei Goethes jambischen Trimetern mit dann und wann zweisilbiger Senkung.

Die hier eingeführten Begriffe eignen und empfehlen sich zur Kennzeichnung von *fußmetrisch* regulierten Versen – und sollten keineswegs dazu verwendet werden, auch solche Verse zu beschreiben, die nur nach der Anzahl ihrer Silben oder ihrer

Hebungen metrisch reguliert sind. Ein Goethescher Knittelvers wie «Habe nun, ach! Philosophie» besteht nicht aus zwei choriambischen Metren (– v v – – v v –) und Heines «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten» nicht aus drei Amphibrachen (v – v v – v v – v). Auch würden sich schon die jeweils nächsten Verse einer solchen «Skansion» mehr oder minder versagen. Andererseits aber lassen sich jene Begriffe sehr wohl zur *rhythmischen* Kennzeichnung von allerlei «Tonverläufen» nutzen. In dieser Hinsicht können auch Verse, die metrisch nur nach der Silbenzahl geregelt sind, rhythmisch ganz verschieden gestaltet sein:

Als Jupiter durch seine strahl  
Den Risen ihr leben verkürztet,  
Und von des himels hohem wahl  
Sie über und über gestürztet

– hier unter Abwechslung jambischer und daktylischer Tonverläufe. Selbst fußmetrisch geregelte Verse können sich rhythmisch ähnlich frei gestalten: jambisch im trochäischen, trochäisch im jambischen Maß – je nachdem, wie die Kola (und deren Bestandteile) im Einzelfall beschaffen sind.

Zu eines wassers blumenlosem tiegel  
Muss ich nach jeder meiner fahrten wanken.

Entgegen dem jambischen Metrum ist die rhythmische Bewegung hier (wie oft bei George) eher trochäisch bestimmt. Umgekehrt gibt Heine seinen trochäischen Versen gern jambischen (oder gar anapästischen) Gang:

Sie errötet und sie zittert,  
Wie sie seine Schönheit sieht –  
Der enthüllte Gott der Liebe,  
Er erwacht und er entflieht.

### 1.5.3 Grundbegriffe der Reim-Metrik

Je nachdem, ob der Reim die Wörter, die er verbindet, vom Anfang oder vom Ende her erfaßt, unterscheiden wir Anfangs- und Endreim. Ein einsilbiges Wort kann also in beiderlei Reimart stehen:

Band: Buch

Band: Hand

Der erste Fall ist allgemein als ‹Alliteration› bekannt und heißt nur in der Metrik (zumal der germanischen Dichtung) ‹Stabreim›. Hier besteht die reimhafte Übereinstimmung im konsonantischen Anlaut akzentuierter Silben – wobei gewisse Konsonantenfolgen (st, sp, sk) als Einheiten gelten und im Falle scheinbar vokalischen Anlauts mit einem vorangehenden ‹Nullphonem› (‹Knacklaut›) zu rechnen ist. Die gewissermaßen zwischen Anfangs- und Endreim stehende Reimart der ‹Assonanz› beruht auf der Übereinstimmung allein der Vokale akzentuierter Silben und tritt (nach spanischem Muster) hin und wieder in der Dichtung der Romantik auf. Ausführlicher muß an dieser Stelle von den verschiedenen Spielarten des Endreims die Rede sein. Selten allein, aber desto öfter im Verbund mit anderen Weisen metrischer Regulierung (Silbenzählung und Größenordnung) bestimmt *er* die Versifikation weiter Teile der deutschen Poesie – von den Anfängen bis in die Gegenwart und vom Volkslied bis zum Epigramm.

Wer möglichst allgemein erklären wollte, was den Endreim macht, der könnte wohl sagen: Hier reicht die Übereinstimmung des phonetischen Materials vom Wortende mindestens bis zum nächstgelegenen Vokal zurück. Aber damit ist teils zu wenig und teils zu viel gesagt. Zu viel insofern: als die Übereinstimmung auch wohl nur im Graphemischen zu liegen braucht (wie bei den ‹eye-rhymes› im Englischen: ‹move›: ‹love›) und überhaupt nicht eben vollständig sein muß (wie im Fall des ‹unreinen Reims›: ‹lieben›: ‹trüben›). Zu wenig wiederum: weil der nächstgelegene Vokal in aller Regel einer akzentuierten Silbe angehören (nicht also: ‹Herr›: ‹freundlicher›) und außerdem einem anderen Konsonanten folgen

soll als sein Gegenüber (nicht also: «Weise»: «Waise»). Tatsächlich läßt sich nur eine *historische* Definition des *reinen* Endreims geben. Abweichungen von der strengen Regel wären dann gegebenenfalls als «Lizenzen» zu buchen.

Der reine Endreim der neueren deutschen Dichtung beruht jedenfalls seit Opitzens Reform (und in deren Gefolge) auf der vollständigen Übereinstimmung des phonetischen Materials vom Wortende zurück bis und nur bis zum nächsten betonten Vokal. Darin sind eingeschlossen die Fälle: (1) daß die Tonsilben vokalisch enden («nie»: «sie»), (2) daß die Vokale (oder einer von ihnen) nebetonig sind («Minderheit»: «Kleinigkeit», «Lebensgeister»: «Meister») und daß (3) Intonationsunterschiede bestehen («frage?»: «sage!»). Im übrigen bemißt sich die Übereinstimmung am jeweils vorausgesetzten Dialekt – weshalb «Ereignis»: «Gleichnis» bei Goethe und «Tuch»: «genug» bei Brecht für reine Reime anzusehen sind. Bei Reimwörtern, die fremden Sprachen entnommen sind, ist deren deutsche Aussprache zu beachten: «sehr»: «Molière», «gemeint»: «double bind» (Enzensberger).

Beim *unreinen* Reim stimmen entweder die abschließenden Konsonanten oder (dies der gewöhnliche Fall) die betonten Vokale nur ungefähr überein. Vergleichsweise unscheinbar ist die Differenz zwischen kurzen Vokalen, die sich nur im Grad der Rundung unterscheiden: «geschickt»: «verrückt», «verletzt»: «ergötzt». Bei langen Vokalen fällt der Unterschied schon stärker ins Ohr: «geschieht»: «verglüht», «sehnen»: «tönen». Als besonders unrein erscheint die Verbindung von kurzem und langem Vokal: «stillt»: «spielt», «rennt»: «wähnt». Und ebenso empfindlich reagieren wir auf konsonantische Differenz – auch wenn sie nur im Merkmal der Stimmhaftigkeit liegt: «spannte»: «Lande», «schlafe»: «Sklave». Bei weitergehenden Unterschieden – wie zwischen «Bühne» und «Träne» oder «Handvoll» und «Antwort» – wird man besser von einem «Halbreim» sprechen. Einen Sonderfall bilden die «unebenen» Reime zwischen Silben von merklich verschiedenem Gewicht: «gering»: «Jüngling». Insgesamt fehlt es noch an einer zugleich sprach- und literaturwissenschaftlich haltbaren Beschreibung und Erklärung des Phänomens.

Greift die Übereinstimmung beim unreinen Reim gewissermaßen zu kurz, so reicht sie in anderen Fällen umgekehrt zu weit: indem sie sich rückwärts noch über den betonten Vokal hinaus erstreckt. Hier sind verschiedene Arten des derart *erweiterten* Reims zu unterscheiden. Wir sprechen von einem ›identischen‹ Reim, wenn sich dasselbe Wort wiederholt («Wellen»: «Wellen»), von ›grammatischem Reim‹, wenn die Reimwörter zum selben Stamm gehören («leben»: «Leben», «setzen»: «übersetzen»), von ›rührendem Reim‹, wenn – ohne daß einer der eben genannten Fälle gegeben wäre – die Übereinstimmung auch die anlautenden Konsonanten erfaßt («Meer»: «mehr», «Los»: «los», «gleiten»: «begleiten» – auch wohl; «rennt»: «trennt»). Eine besondere Form des erweiterten Reims bildet schließlich der ›reiche‹: wenn die Übereinstimmung sich gar auf den vorletzten betonten Vokal (oder noch darüber) erstreckt. Den einfachsten Fall bildet der ›mehrsilbige‹ Reim vom Typus «Kinderglück»: «Finderglück», einen anderen der reiche Reim im engeren Sinn des Wortes, der eigentlich ein ›doppelter‹ ist: «Tugendreiche»: «Jugendstreiche», den schwierigsten der ›Schüttelreim‹: «Satteldecke»: «Dattelsäcke» – bei chiastischer Stellung der anlautenden Konsonanten.

Außer im Fall des reichen Reims erstreckt sich die Übereinstimmung nur selten auf drei Silben: «entzündete»: «verbündete»; in der Regel auf eine oder zwei. Der einsilbige Reim wird auch ›männlich‹ genannt: «Mann»: «kann», der zweisilbige auch ›weiblich‹: «Weiber»: «Leiber». Der zweisilbige Reim ist bisweilen ›gespalten‹: wenn sich wenigstens eins seiner Elemente auf zwei Wörter verteilt: «Reiter»: «schreit er», «verdammte ist»: «entflammt ist». Vor allem zu humoristischen Zwecken wird dann und wann unter Mißachtung der Wortgrenze der ›gebrochene‹ Reim verwendet: «raffinier-»: «te Tier», «her»: «militär-(ische)».

Nähere Unterscheidungen fallen statt ins Gebiet der Metrik in das der *Ästhetik* des Reims. Außer dem ›komischen‹ wäre da besonders der ›seltene‹ (oder ›gesuchte‹) Reim zu verzeichnen, wie er sich, auch in den Spielarten des ›Namen-‹ und ›Fremdwort-Reims‹, vor allem bei Rilke findet («Erich»: «dreizehnjährig», «Volière»: «Imaginäre»).

Erst recht gehören die tiefgreifenden Untersuchungen von Karl Kraus und Peter Rühmkorf in diesen Zusammenhang.

Hinsichtlich ihrer Stellung *innerhalb* des Verses unterscheiden wir ‹Eingangs-›, ‹Binnen-› und ‹Ausgangsreim›. Dabei sind auch allerlei meist nur von Fall zu Fall benutzte Kombinationen möglich – etwa wenn das letzte Wort eines Verses mit dem ersten des folgenden reimt. Metrische Funktion hat in der neuhochdeutschen Dichtung allein der Endreim am Ausgang des Verses – der also auch in *dieser* Beziehung ‹Endreim› heißen kann.

Indem nun der Reim gewisse Verse eines Gedichts miteinander verbindet, teilt sich dieses gewöhnlich in gewisse Gruppen (meist ‹Strophen›) ein. Die geläufigsten Bindungsarten und Gruppenbildungen sind die folgenden. Wir sprechen von ‹Paarreim›, wenn je zwei aufeinanderfolgende Verse durch Reim miteinander verbunden sind – wie in der ‹Reimpaardichtung› des Mittelalters, in volks- oder kunstmäßigen Balladen aus zweizeiligen Strophen und in den ‹couplets› am Szenen-Ende Shakespearescher Dramen. Die Formel dafür ist: aabb. ‹Kreuzreim› liegt vor, wenn in einer Folge von (meist vier) Versen einerseits die ungerad- und andererseits die geradzahligen Verse durch Reim verbunden sind – wie besonders oft in vierzeiligen Volksliedstrophen und im ‹elegischen› Alexandrinergedicht. Die Formel: abab. Sind allein die zweiten und vierten Verse gereimt, wie gleichfalls oft in Volksliedstrophen, liegt ‹halber Kreuzreim› vor. Die Formel: xaxa. Eine Ordnung der Form abba – wie besonders im Fall der Quartette des Sonetts – wird ‹umschließender Reim› genannt und sollte bequemer ‹Blockreim› heißen. Unter den Ordnungen, die durch die Wiederkehr dreier Reime bestimmt sind, hebe ich (etwa auch gegenüber dem Stanzenmaß: abababcc) nur den ‹Schweifreim› eigens hervor. Ihn bezeichnet die Formel: aabccb.

Einige Gedichtarten sind wesentlich durch ihre Reimfolgen bestimmt – so das englische Sonett durch die Ordnung abab cdcd efef gg, so das italienische Terzinengedicht durch die (prinzipiell unendliche) Reihe aba bcb cdc ... yzy z. Heroische und elegische Alexandriner des Barock unterscheiden sich voneinander allein durch die Reimordnung: aabb gegen abab. Die Abwechslung

zwischen männlichen und weiblichen Reimen ist in beiden Fällen vorgeschrieben. Demgegenüber wollen andere Gedichtarten nur überhaupt gereimt sein und setzen keine bestimmte Reimordnung voraus: so vor allem das Madrigal. Eine ähnliche Beliebigkeit findet sich zuweilen im Drama – wie streckenweise im ›Faust‹.

#### 1.5.4 Zum Begriff der Tonbeugung

Wenn die nachfolgende Darstellung ohne den Begriff der ›Tonbeugung‹ auszukommen sucht, soll damit doch nicht bestritten werden, daß die Rezitation fußmetrisch gebauter Verse (aber auch nur solcher) bisweilen gut daran tut, einen gegebenen Widerstreit zwischen Vers- und Wortakzent im Wege der Tonbeugung zu entscheiden. So bei ›malerischer‹ (›ikonischer‹) Verwendung wie in Schillers Hexameter:

Freiheit ruft die Vernunft, Fréiheit die laute Begierde

oder in Goethes jambischem Fünfheber:

Zwécklose Kraft únbändiger Elemente!

Wo sich solche gegenläufige Setzungen in ›komischer‹ Dichtung finden, wird man ihnen gleichfalls am besten durch tonbeugenden Vortrag gerecht:

Trieb auch sonst jedes nötige Stück  
Aus der lateinischen Grammatik.

Nehmt den Willen für Gewährung,  
Kühnen Reim für Begéisterung,  
Diesen Unsinn als Gedicht!

Da ist eine tonbeugende Lesung («Freihéit»; «zwecklóse», «unbá  
ndiger»; «Grammatík»; «Begeistérung») gewissermaßen  
vorgeschrieben. Von einer ähnlichen Vorschrift kann aber bei  
Gedichten, die bloß die Anzahl der Silben in Acht nehmen:

Wie schön leuchtet der Morgenstern

einleuchtenderweise keine Rede sein.

## 2. Stabreimdichtung

### 2.1 Übersicht

Die germanische Stabreimdichtung, von der aus dem deutschen Mittelalter nur wenige Reste erhalten sind, darunter das (vorwiegend) hochdeutsche ›Hildebrandslied‹ (im folgenden: Hild.) und der niederdeutsche ›Heliand‹, bildet den Vers in der Weise, daß jeweils zwei Wortfolgen durch denselben Anlaut mindestens einer Tonsilbe (eben den ›Stabreim‹) miteinander verbunden werden. Aber schon im 9. Jahrhundert kommt im Deutschen der Endreim auf – und zwar mit derart durchschlagendem Erfolg, daß auch die späteren Erneuerungsversuche ohne Wirkung geblieben sind.

### 2.2 Prosodie

Die Prosodie der Stabreimdichtung zieht allein die Tonsilben in ›lexikalischen‹ Mehrsilblern sowie die ›lexikalischen‹ Einsilbler in Betracht. Das sind in der Regel die Stammsilben von Substantiven, Verben, Adjektiven und gewissen Adverbien, also gewöhnlich die ersten Silben der Wörter. In Komposita (‹ostarliuto›, Hild. 58) können auch die Nebentonsilben mitwirken. Eine Reimgruppe bilden (‹es staben‹) solche Silben dann, wenn sie von demselben Konsonanten eröffnet werden. Dabei bilden Silben mit anlautendem «sk», «sp» und «st» jeweils *eine* Gruppe. Silben, die mit einem Vokal beginnen, werden (vielleicht aufgrund eines vorangehenden gleichen ›Nullphonems‹) ebenfalls zu *einer* Gruppe zusammengefaßt.

## 2.3 Versifikation

Einen Stabreimvers bilden zwei aufeinander folgende und ungefähr gleichgewichtige Wortfolgen (in der Regel: Kola) dann, wenn beide Wortfolgen mindestens je zwei Tonsilben enthalten sowie durch denselben Anlaut mindestens je einer Tonsilbe miteinander verbunden sind. Der Stabreimvers kann also für eine vierhebige ›Langzeile‹ aus einem zweihebigen ›An-‹ und einem zweihebigen ›Abvers‹ gelten. Im Abvers ist die Reimbindung gewöhnlich auf die *erste* Hebung, den sogenannten ›Hauptstab‹, beschränkt. Daraus ergeben sich drei Formen des Stabreimverses – mit Beispielen durchweg aus dem ›Hildebrandslied‹:

- (I) ax/ax  
mit geru scal man/geba infahan (Hild. 37)  
*mit dem Speer soll der Mann Gaben entgegennehmen*
- (II) xa/ax  
do letton se aerist/asckim scritan (Hild. 63)  
*da ließen sie zunächst Eschenlanzen*
- (III) aa/ax  
heuwun harmlicco/huittte scilti (Hild. 66)  
*sie schlugen grimmig auf die weißen Schilde*

Den bei weitem häufigsten Fall bildet der Typus (I). Nur ausnahmsweise tritt ein *doppelter* Stabreim (ab/ab) auf:

spenis mih mit dinem wortun/wili mih dinu speru werpan (Hild. 40)  
*verführst mich mit deinen Worten, willst mich mit deinem Speer treffen*

Als weitere Regeln sind zu nennen:

(1) Auch im ersten Halbvers stabt die erste Hebung dann, wenn beide Hebungen in Wörtern *derselben* Klasse liegen:

ih wallota sumaro enti wintro/sehstic ur lante (Hild. 50)

*ich zog sechzig Sommer und Winter außer Landes*

(2) Das gilt ebenso dann, wenn zwar die erste Hebung, nicht aber die zweite in einem *Substantiv* liegt:

Hadubrant gimahalta/Hiltibrantes sunu (Hild. 36)  
*Hadubrant sprach, Hildebrands Sohn*

(3) Wie auf seine Weise der Endreim verlangt der Stabreim sowohl Identität als auch Differenz – so daß nach dem gleichen Konsonanten (einschließlich des erwähnten Nullphonems) gewöhnlich *ungleiche* Vokale stehen:

Hiltibrant enti Haðubrant/untar heriun twem (Hild. 3)  
*Hildebrand und Hadubrant zwischen zwei Heeren*

Abgesehen davon, daß einer Hebung mit *kurzer* Silbe die zweite nicht *unmittelbar* folgen darf (nicht also: «chu-ning»), ist die Besetzung der Senkungen metrisch nicht geregelt; im «Hildebrandslied» liegt schon die *Anzahl* der Silben zumal am Beginn der Halbverse (im «Auftakt») zwischen 0 und 6:

rauba birahanen/ibu du dar enig reht habes (Hild. 57)  
*die Beute davontragen, wenn du irgendein Recht darauf hast*

Die Silbenzahl der Halbverse reicht im «Hildebrandslied» von 4 bis 15. Dabei sind (allerdings weniger oft als etwa im «Heliand») auch einige «Schwellverse», mit überzähligen Hebungen, anzunehmen:

welaga nu waltant got [quad Hiltibrant]/wewurt skihit (Hild. 49)  
*wohlan, waltender Gott, [sprach Hildebrand,] das Unheil vollzieht sich*

In diesem Rahmen können die Verse natürlich eine Vielzahl von Gestalten aufweisen: je nachdem, wie die Wörter, aus denen sie gebildet werden, *im einzelnen* beschaffen sind. Obwohl das nun von

Versen jeder Art gilt, etwa auch von Knittel- und sogar von Blankversen, hat man bisher doch nur für den Stabreimvers eine Reihe von ‹Typen› aufgestellt, die sich unter anderem durch die Lage überzähliger Tonsilben (sogenannter ‹Nebenhebungen›) unterscheiden. Schon Sievers hat sich nicht mit seinen fünf ‹einfachsten Grundformen› begnügt; die Inventare neuerer Metriker enthalten sogar bis zu 80 Formen. Jedoch dürfte bereits mit der Unterscheidung zwischen (im Anvers vorwiegend) ‹fallenden› und (im Abvers vorwiegend) ‹steigenden› Tonverläufen die *rhythmischen* Eigenarten einzelner Stabreimverse hinreichend deutlich zu bestimmen sein.

Anders als die altnordische (skaldische, eddische) kennt die altdeutsche Stabreimdichtung keine *Strophen*; die größte metrische Einheit bildet der zweiteilige Stabreimvers selber. Hingegen unterscheiden sich die einzelnen Dichtungen (oder Teile davon) markant durch das jeweilige Verhältnis von Satz- und Versordnung: Während im ‹Zeilenstil› der Satz erst mit einem Abvers zu Ende geht, wird er im ‹Hakenstil› gewöhnlich schon mit dem Anvers geschlossen. Man trifft auf diesen Unterschied später auch in den Strophen etwa des ‹Nibelungenlieds›.

Zwei Proben aus der altdeutschen Stabreimdichtung:

Aus dem ‹Zweiten Merseburger Zauberspruch›:

Phol ende Uuodan/uuorun zi holza.  
du uuart demo Balderes uolon/sin uuoz birenkit.  
thu biguol en Sinthgunt,/Sunna era suister,  
thu biguol en Friia,/Uolla era suister,  
thu biguol en Uuodan,/so he uuola conda

*Phol und Wodan ritten in den Wald.  
Da wurde Balders Fohlen der Fuß verrenkt.  
Da besprach ihn Sinthgunt [und] Sunna, ihre Schwester,  
da besprach ihn Frija [und] Volla, ihre Schwester,*

*da besprach ihn Wodan, so wie er es gut konnte*

Aus dem ‹Heliand› (4340ff.):

than si [die Bäume] brustiad endi blôiat/endi bladu tôgeat,  
lôf antlûkad,/than uuitun liudio barn,  
that than is sân after thiu/sumer ginâhid  
uuarm endi uunsam/endi uueder scôni.  
Sô uuitin gi ôk bi thesun têknun,/the ik iu talde hêr,  
huan the lazto dag/liudiun nâhid.

*Wenn sie aufbrechen und blühen, wenn sie Blätter zeigen  
und das Laub öffnen, dann wissen die Menschenkinder,  
daß nun bald der warme und wonnesame Sommer nahe ist und schönes  
Wetter.*

*So könnt ihr auch durch diese Zeichen, die ich euch verkündete,  
erkennen, wann der letzte Tag den Leuten naht.*

## 2.4 Ausblick

Die wenigen Trümmer einer *deutschen* Stabreimdichtung, die aus dem 8. und 9. Jahrhundert überliefert sind, lassen zwischen den ‹Merseburger Zaubersprüchen› und dem ‹Heliand› keine versgeschichtliche Entwicklung erkennen. Anders als das Altenglische und das Altnordische hat das Altdeutsche auch später keine solche Dichtung mehr hervorgebracht: Seit Otfrids Evangelienbuch regiert der *Endreim* die deutsche Poesie. In teilweise freier Abwandlung der Regeln haben sich erst im 19. Jahrhundert Richard Wagner (‹Der Ring des Nibelungen›) und Wilhelm Jordan (‹Nibelunge›), im 20. Börries von Münchhausen und Ludwig Strauß (in einzelnen Gedichten) wieder der Stabreim-Metrik bedient – alle jedoch ohne nachhaltigen Erfolg.

## 3. Reimpaardichtung

### 3.1 Übersicht

Die erzählende, dramatische und lehrhafte Dichtung des Mittelalters ist wesentlich, in Teilen sogar ausschließlich, durch den Endreim bestimmt, den gegen Ende des 9. Jahrhunderts erstmals Otfried von Weissenburg in einem Werk größeren Umfangs durchgehend verwendet. Als Vorbild haben wahrscheinlich die binnengereimten (leoninischen) Hexameter der frühchristlichen Epik gedient. Nachdem dann eine ganze Weile lang (soweit wir wissen) vor allem lateinisch geschrieben worden ist, setzt gegen Ende des 11. Jahrhunderts das Dichten in Reimpaaren aufs neue ein. Die zunächst noch ziemlich ungefügigen Verse gewinnen mit der Zeit beträchtlich an Glätte und Eleganz – bis hin zu den streckenweise geradezu jambischen Vierhebern im Spätwerk Konrads von Würzburg.

### 3.2 Prosodie

Die Prosodie der altdeutschen Endreimdichtung faßt einen Teil des Wortmaterials in Reimgruppen zusammen, zu deren Bildung zunächst schon eine ungefähre Übereinstimmung der Schlußsilben genügt. Entsprechend reimen im Evangelienbuch Otfrieds von Weissenburg etwa «fram» auf «arm», «hant» auf «gizalt», «ander» auf «mêr», «got» auf «nôt» – und zum Beispiel «alle» nicht nur auf «falle», sondern ebenso auf «snelle», «wille», «wolle», ja auf «thanne» und «giwerre» sowie auf sich selbst. Im Hinblick auf die Versbildung kommt es außer auf Anzahl und Lage der Tonsilben auch auf deren

Länge oder Kürze an – weshalb zum Beispiel «singen» und «sägen» nicht von vornherein äquivalent sind. Dabei gelten als <kurz> nur die auf kurzen Vokal ausgehenden (<offenen>) Silben: «sägen». Eine <lange> Silbe kann entweder <naturlang> sein, durch langen Vokal oder Diphthong: «lägen», «läogen», oder <positionslang>, wenn einem kurzen Vokal mindestens ein Konsonant folgt: «män», «hänt».

### 3.3 Versifikation

Dem Dichten in Reimpaaren liegt, aufs Ganze gesehen, nur *eine* Regel zugrunde: daß je zwei aufeinanderfolgende Segmente des Textes (die eben dadurch als *Verse* zu erkennen sind) durch Endreim miteinander verbunden werden. Das Reimgeschlecht des Paares (einsilbig oder zweisilbig, männlich oder weiblich) spielt keine Rolle; zunächst sind auch weder Reinheit des Reims noch gleiche Länge der Verse verlangt. Insofern ähneln die Reimpaare des frühen Mittelalters größtenteils dem sogenannten Freien Knittelvers der frühen Neuzeit.

Aus dem ‚Leben Jesu‘ der Frau Ava (um 1100):

Do er do zwene tage  
geröwet in dem grabe,  
in der friste  
do zestorte er die helle ueste.  
er uür mit levven chreften,  
die grintel müsen bresten.

*Als er da zwei Tage  
in dem Grab geruht hatte,  
in dieser Zeit  
zerstörte er die Höllenfestung.  
Er fuhr [hinein] mit Löwenkraft,  
die Riegel mußten bersten.*

Aus dem ‹Rolandslied› des Pfaffen Konrad (um 1170):

do gedachte der haiden:  
«unter disen uir stainen  
da erstirbet Rölant.  
Durndarten nim ich ze miner hant  
unt Oliuantem.  
so sage ich dem lante,  
daz wir gesiget haben  
unt ich habe Rölanten erslagen.  
des früt sich imer mere  
elliu arabiskiu erde.»

*Dieser Heide dachte:  
«Zwischen diesen vier Steinen  
wird Roland sterben.  
Dann nehme ich Dumdart  
und Olifant  
und melde zuhause,  
daß wir gesiegt haben  
und ich es war, der Roland erschlug.  
Das wird alle arabischen Länder  
mit nicht endendem Jubel erfüllen.»*

Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts bildet sich das *Ideal* des ‹reinen› Reims und der ‹gleichen› Verse heraus, und erst um 1300 gibt Heinrich von Hesler auch die *Regeln* an, nach denen sich (wie er meint) die ‹meister› gerichtet haben. Ausdrücklich verboten wird der *vokalisch* unreine Reim. Ein korrekter Vers soll mindestens sechs und höchstens zehn Silben umfassen, im Regelfall aber sieben bis neun – enthält also gewöhnlich nicht weniger und nicht mehr als drei oder vier Haupt- oder Nebentonsilben. Der *Grundsatz* dieses Dichtens, den man aber nirgends ausgesprochen findet, scheint zu lauten: Im Vers sind Anzahl und Gewicht der Silben einander umgekehrt proportional. Also: Je länger der Vers, desto leichter, im

Durchschnitt, die Silben – und umgekehrt. Die mediävistische Verslehre (seit Lachmann) verfährt da etwas anders. Sie orientiert sich statt am feststellbaren *Bau* am mutmaßlichen *Vortrag* der Verse und faßt in der Annahme, daß auch eine unbetonte Silbe ‹gehoben› werden kann, wenn sie auf eine lange betonte Silbe folgt, die Reimpaarverse schon in Otfrieds Evangelienbuch, erst recht aber in den Dichtungen der ‹klassischen› Periode als *viertaktig* (Heusler) oder doch wenigstens als *vierhebig* auf. Im folgenden werden diese Hebungsstellen durch Unterstreichnung bezeichnet.

Aus der ‹Eneide› Heinrichs von Veldeke:

Du der kamp gelovet was,  
des Turnus ende Eneas  
beide kume erbeideden  
ende sich dar tu bereideden  
bit manliken sinne,  
du was die koninginne  
eines avundes spade  
in here kemenaden.

Aus dem ‹Armen Heinrich› Hartmanns von Aue:

Ein ritter so geleret was  
daz er an den buochen las  
swaz er dar an geschriben vant;  
der was Hartman genant,  
dienstman was er ze Quwe.  
er nam ime manege schoue  
an mislichen buochen.

Kennzeichen dieser Versgestaltung sind neben der ‹gespaltenen› Hebung («sägě») insbesondere die ‹beschwerte Hebung› im Versinnern («manliken», Hartman») und die ‹klingende Kadenz› am Versende («sinne», «Que») – Erscheinungen, die vorzugsweise dann

bemerkt werden, wenn sich bei sprachgerechter Messung nur *drei* Hebungen ergäben. Reichen selbst diese Mittel nicht aus, wird bisweilen auch ‹pausierte Hebung› oder ‹stumpfe Kadenz› angenommen:

was z<sub>ö</sub>bel  $\Lambda$  vil gu<sub>o</sub>t  $\Lambda$

Nicht selten erlauben die Verse mehr als *eine* Skansion – zumal in der Behandlung des Auftakts: der auch eine Haupttonsilbe enthalten kann, sowie bei der Bestimmung des Schlusses: weil zwischen zweisilbig klingender («singen») und weiblich voller Kadenz («singen») *sprachlich* kein Unterschied besteht. Darum bleibt zum Beispiel offen, ob man «gote unde der werlt bewoeren» oder (mit ‹Hiat›) «gote<sub>u</sub> unde der werlt bewoeren» zu messen hat.

In der Epik der klassischen Zeit stehen vor der ersten Hebung (im ‹Auftakt›) höchstens zwei Silben («eines avundes»); auslautendes *e* wird vor vokalischem Anlaut in der Regel ‹elidiert› («ze Ouwe»). Die bei Gottfried von Straßburg, dann bei Konrad von Würzburg streckenweise auftretende ‹Alternation› von je einsilbiger Hebung und Senkung regiert jedoch noch in keinem Fall das *Ganze* eines Werks.

Aus dem ‹Tristan› Gottfrieds von Straßburg:

daz ich nie  
ze keinem manne muot gewan  
und hiute und iemer alle man  
von minem herzen sint verspart  
niwan der eine, dem da wart  
der erste rosebluome  
von minem magetuome.

Aus dem ‹Trojanerkrieg› Konrads von Würzburg:

Was sol nu sprechen unde sanc?

man seit ir beider cleinen danc,  
und ist ir zware doch unvil,  
die mit getihte fröuden spil

den liuten bringen unde geben.  
man siht der meister wenic leben,  
die singen oder sprechen wol.  
da von mich wunder nehmen sol,  
daz beide riche und arme sint  
an eren worden also blint,  
daz si die wisen ringe wegent,  
die wol gebluomter rede pflegent,  
die schoene ist und waehe.

Gern gebrauchte Kunstmittel sind die ‹Reimbrechung›: wenn ein Satzschluß genau in die Mitte des Reimpaars fällt, und die ‹Synaphie› (‹Fugung›): wenn auf eine Hebung am Versende eine Senkung am Versanfang (und umgekehrt) folgt. Eine strophische Ordnung kennt nur die frühe Reimpaardichtung. In Otfrieds Evangelienbuch, zum Beispiel, bilden je *zwei* Reimpaare eine syntaktische Einheit. Dem entspricht auch ihre graphische Anordnung in den Handschriften:

Was líuto filu in flíze, in managemo ágaleize,  
sie thaz in scríp gicleiptin, thaz sie iro námon breittin;  
Sie thés in io gilícho flizzun gúallicheo,  
in buachon man giméinti thio iro chúanheiti.

*Es haben sich schon viele mit großem Eifer bemüht,  
aufzuzeichnen, womit sie ihren Namen bekanntmachen könnten.  
Sie wandten stets größte Sorgfalt daran,  
daß man ihre Taten in Büchern darstellt.*

### 3.4 Ausblick

Den gegen 1300 erreichten Standard halten die Dichter des 14. und 15. Jahrhunderts in weiten Teilen ein. Darüber hinaus achten sie in Schwankdichtung und Fastnachtsspiel unter Verzicht auf beschwerte Hebung und klingende Kadenz je später desto mehr auf feste Silbenzahlen: 8 bei männlichem und 9 bei weiblichem Schluß. Die bei Konrad von Würzburg schon ausgeprägte jambische Alternation kennzeichnet aber die ›Knittelverse‹ seiner Nachfolger nur noch in Einzelfällen.

Des rat ich allen weibes namen,  
Das sie sülcher spotred sich schamen,  
Auff das si nit ir weiplich schem [*Scham*]  
Zulest etwan an eim berem [*beschmutzt*],

Des sie hernoch were gar fro.  
Darum hüt eüch vor sülcher smo [*Schmach*],  
Nembt pey des küniges dochter ler.  
Also spricht Hanß Folcz barwirer [*Barbier*].

In diesem Stil dichtet wenig später auch Hans Sachs.

## 4. Sangversdichtung

### 4.1 Übersicht

Abgesehen von einigen kürzeren Reimgedichten aus althochdeutscher Zeit (Petruslied, Ludwigslied), die metrisch noch Otfrieds Evangelienbuch nahestehen, setzt die deutsche Sangverslyrik (deren ohnehin nur spärlich überlieferte Melodien hier außer Betracht bleiben müssen) erst im 12. Jahrhundert ein. Sie umfaßt die Gattungen Lied, Spruch und Leich. Lieder sind aus gleichen Strophen, Leiche aus ungleichen ›Versikeln‹ gebildet, strophisch gleiche Sprüche treten nicht selten in Reihen auf. Das einzelne Strophenmaß wird als ›Ton‹ bezeichnet. Die Anzahl der Töne ist beträchtlich: viele Gedichte folgen ihrem eigenen Ton. Erst im späteren Mittelalter, zumal bei den Meistersängern, greift man gern auch auf ältere Muster zurück (‹‹In des Marners langem ton››). Teils in eigenen, teils in denselben Tönen sind auch einige epische Dichtungen des 13. Jahrhunderts abgefaßt.

### 4.2 Prosodie

Die Prosodie der mittelhochdeutschen Sangversdichtung unterscheidet zwischen ›langen‹ und ›kurzen‹ Silben und verlangt im Hinblick auf den Reim Übereinstimmung auch der Vokalquantität. Zugunsten einer angestrebten ›Alternation‹ können einzelne Silben unter bestimmten Voraussetzungen außer Acht bleiben. Dabei wird getilgt:

- ein unbetonter auslautender Vokal vor vokalischem Anlaut: «Ez stuont ein frouwe alleine» > «frouwe alleine» (›Elision‹),

- ein unbetonter anlautender Vokal nach vollvokalischem Auslaut: «dô ich in ze jungest sach» > «dô ich» (‹Synalöphe›),
- ein unbetonter Vokal (sowie ein Konsonant) zwischen gleichen oder ähnlichen Konsonanten im Wortinnern: «sîneme» > «sîme» (‹Ekthlipsis›).

Schon in den Handschriften werden gewisse Formwörter (‹Synsemantica›) oft zusammengezogen: «daz ist» > «deist», «der ist» > «derst» (‹Krasis›). Im übrigen gelten dieselben Regeln wie für die Reimpaardichtung. Zumal in der Kadenz sind zwei kurze einer langen Silbe äquivalent: «tage/danc».

## 4.3 Versifikation

### 4.3.1 Grundzüge

Im Interesse bequemer Sangbarkeit ist die strophische Dichtung der mittelhochdeutschen Zeit von vornherein strenger geordnet als jedenfalls die ältere Reimpaardichtung – und zwar mindestens nach Hebungen, oft aber auch nach Füßen vor allem alternierender Art. Die Länge der Verse reicht von zwei bis zu acht Hebungen; in den meisten Fällen sind es drei oder vier. Die längeren Verse weisen gewöhnlich eine Zäsur, bisweilen auch Binnenreim auf. Neben jambischen und trochäischen gibt es in geringerem Umfang auch daktylische Verse:

Wol mich der stunde, daz ich sie erkande,  
diu mir den lîp und den muot hât betwungen.

(Walther von der Vogelweide)

In Nachbildungen romanischer Lieder entspricht etwa dem französischen Sechs/Siebensilbler gewöhnlich ein deutscher dreihebiger Jambus:

Ma joie premereine  
m'est tornee a pesence

(Guiot de Provins)

Ich denke underwîlen  
ob ich ir nâher waere

(Friedrich von Hausen)

Gewisse Freiheiten zumal bei der Behandlung der Eingangs- und der Binnensenkungen (null- bis zweisilbig) erklären sich wohl aus der musikalischen Zweckbestimmung.

### 4.3.2 Einzelne Maße

Das Muster einer Vielzahl von Strophenformen, die ›Kanzone‹, gliedert sich in zwei gleiche ›Stollen‹, die zusammen den meist vier- oder sechsversigen ›Aufgesang‹ bilden, und den metrisch (und musikalisch) selbständigen ›Abgesang‹: A1 A2 B. Dabei umfaßt der Abgesang in der Regel mehr Verse als der einzelne Stollen. Oft wird ein Reimklang der Stollen im Abgesang wiederholt (etwa: abc abc ddc). Beispiel einer einfach gebauten Kanzone:

Hât man mich gesehen in sorgen,	4 w a
des ensol niht mêt ergân.	4 m b
wol vröiwe ich mich alle morgen,	4 w a
daz ich die vil lieben hân	4 m b
Gesehen in ganzen vröiden gar.	4 m c
nu vliuch von mir hin, langez trûren!	4 w x
ich bin aber gesunt ein jâr.	4 m c

(Heinrich von Morungen)

Die Verse sind zumeist drei- oder vierhebig, kaum je kürzer, oft aber, vorzugsweise am Strophenschluß, länger. Mit ›Kadenzentausch‹ (zumal zwischen 3 w- und 4 m-Versen) muß gerechnet werden. Die verschiedenen Reimstellungen (vor allem:

Paar- und Kreuzreim) können auch miteinander verbunden sein. Nicht selten bleibt (wie im angeführten Beispiel) im Abgesang ein Vers ungereimt: eine ‹Waise›. Bisweilen treten auch ‹Schlag-› und ‹Dreireim› auf. Die Menge der Strophenformen ist beträchtlich: Man hat allein nach den Hebungszahlen (also noch ohne Berücksichtigung von Auftakt und Kadenz) mehr als hundert verschiedene Töne ermittelt – eine Anzahl, die sich wohl daraus erklärt, daß die Dichter (wie später auch die Meistersänger) um die Erfindung immer neuer Melodien bemüht gewesen sind. Eine seltene Ausnahme bildet das Werk Reinmars von Zweter, der mehr als zweihundert seiner Sangsprüche auf *eine* Melodie (den ‹Fraun-Ehren-Ton›) gedichtet hat.

Von den gutenteils nur in *einem* Werk gebrauchten und später auch nach ihm benannten Strophenformen wären vorzugsweise die folgenden zu nennen.

Aus der frühen Spruchdichtung die Herger- und die Spervogel-Strophe:

Ich sage iu, lieben süne mîn,	4 m a
iu enwahset korn noch der wîn.	4 m a
ich enkan iu niht gezeigen	3 w b
diu lêhen noch diu eigen.	3 w b
Nu genâde iu got, der guote,	3 w c
und gebe iu saelde unde heil.	4 m x
vil wol gelanc von Tenemarke Fruoten.	5 w c
	(Herger)
Swer in vremeden landen vil der tugende hât,	6 m a
der solde niemer komen hein, daz waere mîn rât,	6 m a
erne hete dâ den selben muot.	4 m b
ez enwart nie mannes lop sô guot	4 m b
sô daz von sînem hûse vert,/dâ man in wol erkennt.	4 m/3 w c
waz hilfet, daz man traegen esel/mit snellem marke rennet?	4 m/3 w c

(Spervogel)

Eine ähnliche Hervorhebung des Schlusses weisen in der Lyrik die Kürenberger- und in der Epik die Nibelungenstrophe auf.

Ich zôch mir einen valken/mêre danne ein jâr.	3 w/3 m a
dô ich in gezamete,/als ich in wollte hân,	3 w/3 m a
und ich im sîn gevidere/mit golde wol bewant,	3 w/3 m b
er huop sich ûf vil hôhe/und vluoc in anderiu lant.	3 w/4 m b

(Der von Kürenberg)

Etzeln kameraere/dine dûhte daz niht guot.	3 w/3 m a
jâ heten si den recken/erzürnet dô den muot,	3 w/3 m a
wan daz sine torsten/vor dem künege hêr.	3 w/3 m b
dâ was vil michel dringen/unde doch niht anders mêt.	3 w/4 m b

(Nibelungenlied)

Als Abwandlungen der Nibelungenstrophe können die Hildebrands-, die Walther-Hildegund- und die Kudrunstrophe gelten.

Ich will zu Land ausreiten,/sprach sich Meister Hildebrant,	3 w/3 m a
Der mir den Weg tet weisen/gen Bern wol in die Land,	3 w/3 m a
Die seind mir unkund gewesen/vil manchen lieben Tag.	3 w/3 m b
In zwei und dreißig Jaren/Fraw Utten ich nie gesach.	3 w/3 m b

(Jüngeres Hildebrandslied)

Diu Waltheres muoter/zâfte wol die meit;	3 w/3 m a
daz dach der degen guoter,/ez was im niht leit.	3 w/3 m a
si schuof ir hovegesinde,/vil schoeniu magedîn,	3 w/3 m b
diu bî Hildegunde zallen zîten/mit grôzen zûhten muosen sîn.	<u>5 w</u> /4 m b

(Walther und Hildegund)

Dô der wirt mit freuden/bî sînen gesten saz,	3 w/3 m a
dô kom der varnden einer./mit vlîze kunde er daz,	3 w/3 m a
daz er für si alle/– wer möhte des getrouwen? –	3 w/ <u>3 w</u> b
dâ spilte mit gefuoge/daz in werde fürsten muosten schouwen.	3 w/ <u>5 w</u> b

(Kudrun)

Als Reimpaarstropfen mit abschließender ‹Waisenterzine› sind zu nennen die Morolf- und die Tirolstrophe:

Ze Jerusalem wart ein kint geborn,	4 m a
daz sît ze vogte wart erkorn	4 m a
über alle christenhiet:	4 m b
daz was der künig Salmân,	3 w x
der manig wîsheit geriet.	4 m b

(Salman und Morolf)

Der Morolfstrophe entspricht mit weiblichen b-Versen (3 w b) die Lindenschmidtstrophe der Volkslieddichtung (vgl. S. 73).

Hoerstûz, junger künic vrî?	4 m a
Stêstû dem rîchen edeln bî,	4 m a
daz er den armen tuot gewalt,	4 m b
dîn missetât ist manicvalt.	4 m b
Dâmit verdienstû gotes zorn	4 m c
und spotent dîn die rîchen	3 w x
und hâst der armen gunst verlorn.	4 m c

(König Tirol)

Eine Waisenterzine beschließt auch den umfangreichen Bernerton:

Ez sâzen helde in einem sal,	4 m a
si retten wunder âne zal	4 m a
von ûz erwelten recken.	3 w b
der eine was sich her Vâsolt,	4 m c
dem wâren schoene vrouwen holt,	4 m c
der ander was her Ecke.	3 w b
daz dritte der wilde Ebenrôt.	4 m d
Si retten al gelîche,	3 w e
daz nieman küener waer ze nôt,	4 m d
den von Berne her Dieterîche.	3 w e
der waer ein helt über alliu lant;	4 m f
sô waer mit listen küene	3 w x
der alte Hildebrant.	3 m f

(Eckenlied)

Wie aus Elementen der Nibelungen- und der Kudrunstrophe  
zusammengesetzt erscheint die Rabenschlachtstrophe:

Daz her von Hiunisch lande	3 w a
leite durch die marc,	3 m b

der die strâze wol bekande,	3 w a
Hildebrant, der recke starc,	3 m b
ûf velde und ûf stîgen.	3 w c
Dâ hin gegen Raben begunde das her sîgen.	5 w c

(Rabenschlacht)

Wolfram von Eschenbach hat für eines seiner Werke eine eigene Strophenform erfunden: die Titurelstrophe aus durchweg weiblichen Versen.

Sus heten si mit worten/ein ander ergetzet,	6 w a
und ouch mit guotem willen./anevanc vil kumbers, wie wart der geletzet!	8 w a
Daz freischet wol der tumbe und ouch der grîse,	5 w b
von dem unverzageten sicherboten,/obe der swebe od sinke an dem prîse.	8 w b

(Titurel)

Die Strophe des Jüngeren Titurel, die im späteren Mittelalter mehrfach verwendet worden ist, fügt in die ersten beiden Verse Zäsureime ein.

Nach Herger und Spervogel ist auch die Spruchdichtung reich an Tönen: schon Walther hat deren mehr als zehn. Aus den Sprüchen im sogenannten Unmutston:

Diu cristenheit gelepte nie sô gar nâch wâne.	6 w a
die sî dâ lêren solten, die sint guoter sinne âne.	7 w a
es waer ze vil, und taet ein tumber leie daz.	6 m b
si sündent âne vorhte, dar umbe ist in got gehaz.	7 m b
Si wîsent uns zem himel, und varent sî zer helle,	6 w c
si sprechent, swer ir worten volgen welle	5 w c
und niht ihr werken, der si âne allen zwîvel dort genesen.	7 m d

die pfaffen sollten kiuscher danne die leien wesen. 6 m d  
 an welen buochen hânt si daz erlesen, 5 m d  
 daz sich sô maniger flîzet, wâ er ein schoenez wîp vervelle? 7 w c

Zur mittelhochdeutschen Sangversdichtung gehört schließlich auch der dem romanischen <lai> nachgebildete, der lateinischen <Sequenz> ähnliche <Leich> – eine umfangreiche lyrische Komposition aus metrisch ungleichen Abschnitten (<Versikeln>). Diese sind in der Regel zweiteilig (<niedere Responsion>) und können einzeln oder in Gruppen wiederholt werden (<höhere Responsion>; <doppelter Kursus>). Den Anfang macht ein Gedicht Ulrichs von Gutenberg aus 12 jeweils mehrteiligen Versikeln:

I II III IV V VI I\* II\* III\* IV\* V\* VII

Hingegen besteht der Leich Walthers von der Vogelweide aus insgesamt 21 meist zwei- oder dreiteiligen Versikeln in dieser gleichfalls symmetrischen Ordnung:

I II a 1–3 II b 1–5 III 1–3 II\* a 1–3 II\* b 1–5 IV

Überhaupt gleicht kein Leich dem anderen; jeder ist in einem eigenen Ton gehalten.

## 4.4 Ausblick

Während Leich und Sangspruch in der Neuzeit ihre bisherige Geltung verlieren, setzen Meistersang und Gesellschaftslied des 16. Jahrhunderts die mittelalterliche Lieddichtung in wesentlichen Zügen fort. Neben das Kunstlied tritt aber schon früh auch das später so genannte Volkslied: in handschriftlichen Sammlungen wie dem <Glogauer Liederbuch> und in Druckwerken wie Forsters <Frischen Teutschen Liedlein> (1539). Ihnen folgen mit größerer

Wirkung erst um 1800 Herders ›Volkslieder‹ und ›Des Knaben Wunderhorn‹ von Arnim und Brentano.

## 5. Knittelvers, Meistersang, Kirchenlied

### 5.1 Übersicht

Die stichische und strophische Dichtung des 16. Jahrhunderts bedient sich, im Anschluß an die des Mittelalters, durchgehend des Reims. Gewöhnlich bedeutet «Reim» hier nichts anderes als «Vers», während der Endreim oft als «Bundreim» bezeichnet wird. Die gleichfalls aus der Dichtung des Mittelalters übernommenen einzelnen Versmaße werden einerseits weithin nach der Silbenzahl normiert und bewahren andererseits eine feste Hebungsanzahl nur zum Teil. Der Meistersang, der in zahlreichen Singschulen vor allem in süddeutschen Städten gelehrt und geübt wird, entwickelt vielfältige und umständliche Liedformen. Die insgesamt einfacher gehaltene Kirchenlieddichtung, die im Gefolge der Reformation entsteht, folgt in den Grundzügen denselben Regeln. In der erzählenden und dramatischen Dichtung des 16. Jahrhunderts wird vorzugsweise der später so genannte «Strenge Knittelvers» verwendet. Vereinzelt finden sich Ansätze zu einer fußmetrischen Organisation. Die reiche Volkslieddichtung der Zeit bleibt außerhalb der vorherrschenden Metrik; sie wird im nachfolgenden Kapitel eigens vorgestellt.

### 5.2 Prosodie

Der Prosodie des silbenzählenden Verses gilt als Silbe jeder vokalhaltige Teil eines Wortes. Dabei dient als Bemessungsgrundlage die dazumal auch sonst recht willkürlich gehandhabte Graphie der Wörter; wobei die phonetische Eigenart

silbenbildender Nasale und Liquide durchaus übersehen wird. So können schon in *einem* Text Formen wie «genad» und «gnad» oder «komen» und «komn» nebeneinander stehen. Ähnlich locker sind – zumal außerhalb des Meistersangs – die prosodischen Regeln für die Reimfähigkeit. Außer Haupt- und Nebentonsilben («hausmayd»: «zu layd») können auch Nebenton- und Schwachtonsilben («alßdenn»: «wollen») reimen. Selbst Reime allein unter Schwachtonsilben («handlen»: «mitteilen») sind nicht verwehrt. Im übrigen entscheidet über die Reimfähigkeit die Aussprache der jeweils anerkannten Mundart – so daß etwa «reich» (= «rîch») auf «ich» reimen und umgekehrt ein Reim von «her» auf «Lehr» (weil das eine Wort «hart» und das andere «lind» ausgesprochen werde) für unstatthaft gelten kann.

## 5.3 Versifikation

### 5.3.1 Der Knittelvers

Der im 17. Jahrhundert geprägte Name, zur abschätzigen Kennzeichnung der vergleichsweise allerdings kunstlosen Versifikation des 15. und 16. Jahrhunderts bestimmt, bezeichnet heute nur mehr die beiden Spielarten des Haupt-Metrums epischer und dramatischer Dichtung der Zeit. Den heute so genannten *Freien* Knittelvers bestimmt allein die paarige Bindung durch den Reim – produktionsästhetisch offenbar das am leichtesten zu erfüllende Erfordernis. Die Silbenzahl der Verse ist grundsätzlich frei und umspielt regellos einen Mittelwert zwischen sieben und elf. Vereinzelt kommen auch vier- und sechzehnsilbige Verse vor. Entgegen der Heuslerschen Lehrmeinung kann davon keine Rede sein, daß der Freie Knittelvers vierhebig (oder gar viertaktig) gebildet wäre; wenngleich sich eine solche Lesung trivialerweise in den meisten Fällen vornehmen läßt. Das Metrum verlangt nicht mehr, als daß sich in faßlichem Abstand ein Reimklang wiederholt.

Der tüfel hätt mich vnder die wyber tragenn  
sy hend mich gerouft gstoßen tretten geschlagenn  
gestreckt ich möchte zerbrochen syn  
jst in der hellen sölich pin  
sind die thüfel alls bös alls diße wiber gegen mier  
so ist es pyn vnd grußemm genüg das bedunck mich schier  
jch gloub kemend die wyber an  
sy törtfend den rüfel selber schlann

Der *Strenge* Knittelvers des 16. Jahrhunderts, bei Brant, Fischart, Hans Sachs, normiert die Silbenzahl des Verses bei männlichem Reim auf acht und bei weiblichem auf neun. Die Abfolge männlicher und weiblicher Reimpaare bleibt weiterhin frei. Die Formel lautet:

x x x x x x x – (v) aabb

Trivialerweise sind auch diese Verse meist vierhebzig (und oft gar alternierend) zu lesen – ohne doch aus Rücksicht auf diese Möglichkeit eigens gebildet zu sein. Auch mit einem alternierenden Vortrag (unter Tonbeugungen) ist wohl nicht zu rechnen. Das Metrum sieht es außer auf die Reimbindung nur auf die Silbenzählung ab:

Als man nach Christi geburt war  
Zelen fünffzehen hundert jar  
Und neunzehen (fürwar ich sag),  
Eben an sanct Egidi tag  
Wart mir zu einer gmahel geben  
Jungkfraw Küngundt Creutzerin eben

Einige Dichtungen der Zeit, wie der *Teuerdank*, machen bei der Silbenzählung keinen Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Reim – derart, daß nun jeder Vers acht Silben bekommt:

Der Held Tewrdannck sprach Ja Ich bin

Aus khomen umb vil abenthewr  
Darumb gebet mir ew[e]r stewr  
Mit eim schafft vnd gūten eysen  
Vnnd last mich als dann hin weysen  
So will Ich mich dann vnderstan  
Hinein zů dem Gembsen zůgan

Im Lichte schon des 17. Jahrhunderts nimmt sich die Metrik selbst des Strengen Knittelverses nicht eben kunstmäßig aus und ist denn auch bald gehörig in Verruf geraten. Die Zeitgenossen sahen das anders. So rühmt etwa Ulrich von Hutten am ‹Narrenschiff› von Sebastian Brant die zahlenmäßige Ordnung als ‹nova lex›:

*Barbaraque in numeros compellit verba ligatos*

Und in der Tat hat gerade Brant das schlichte Maß mit Eleganz verwendet. Zwanglos stellen sich immer wieder jambische Tonverläufe ein:

All land syndt yetz voll heylger g(e)schrift  
Vnd was der selen heyl antrifft,  
Bibel, der heylgen vätter ler  
Vnd ander der glich bücher mer,  
In masz, das ich ser wunder hab  
Das nyemant bessert sich dar ab

Und mit gleicher Leichtigkeit bedient sich Brant des Zeilensprungs:

Man lyszt von Alexander das  
Die gantz welt jm zů enge was  
Vnd schwitzt dar jnn, als ob er nit  
Für synen lib genůg hett witt

Freilich bilden solche Verse im 16. Jahrhundert nicht den Regelfall. Den bezeichnet vielmehr Hans Sachs.

### 5.3.2 Der Meistersang

Wie der Strenge Knittelvers des 16. Jahrhunderts den mittelhochdeutschen Reimpaarvers der epischen Dichtung (nach heutiger Lehrmeinung: ein Vierheber) auf das Einheitsmaß der je nach Ausgang acht oder neun Silben bringt, so reguliert die Metrik des schulmäßigen Meistersangs die strophische Dichtung des mittelhochdeutschen Minnesangs: gleichfalls nach der Silbenzahl. Nun müssen korrespondierende Verse sowohl innerhalb jeder Strophe als auch von einer Strophe zur andern statt allenfalls derselben Hebungszahl dieselbe Zahl von Silben haben. Einsilbige Verse fallen nicht selten vor: «Ach Gott | Mein Nott | Dir | hir | mit Zagen | Und Schmertz | mein Hertz | Zart | hart | thut plagen | Der will | In still | ich | mich | beklagen.» Ebenso hält es der Meistersang mit der Reimbindung: für jede Strophe eines Liedes gilt dasselbe Schema. Dabei können einzelne Verse auch reimlos bleiben (‹Waisen›) oder brauchen nur von Strophe zu Strophe zu reimen (‹Körner›). Die Strophenmaße selbst – sowohl die altbewährten als auch die neuerfundenen – werden wie die zugehörigen Melodien gewöhnlich als «Töne» bezeichnet. Ihre Länge reicht von drei bis zu mehr als hundert Versen und liegt im allgemeinen nahe bei zwanzig. Weitgehend verbindlich ist die auch außerhalb des Meistersangs vielfach benutzte *Barform* des strophischen Aufbaus: aus zweifachem ›Stollen‹ und einfachem ›Abgesang‹ nach dem musikalischen Schema AAB. Ein in der Kürze der Strophe freilich nicht eben typisches Beispiel bietet die sogenannte Rosmarinweise von Hans Georg Findeisen:

xxxxx – a	
xxxxx – b	A
xxxxx – a	
xxxxx – b	A
x – v	c
x – v	c
xxxxx – d	B
xxxxx – d	

Wie lieblich kommt herein  
Die schöne Maienzeit;

Die Sonn', mit ihrem Schein,  
Bringt uns viel Fröhlichkeit.

Die Erden  
Thut werden  
Ganz neu geschaffen gar,  
Herrlich geziert fürwahr.

Die Anzahl der Strophen ist in der Regel ungerade und beträgt überwiegend drei. Unter den fünfstrophigen Liedern bildet einen hochgeschätzten Sonderfall der ‹Hort› in strophenweise wechselndem Ton – wie denn überhaupt zu sagen ist, daß sich die dichterische Handwerkskunst des Meistersangs gewöhnlich in formgerechter Künstlichkeit erschöpft und den abgemessenen Kreis zunftmäßiger Sangesübung mit kaum einem Lied wirklich verläßt. Insofern kann auch die nachfolgende Strophe aus einer ‹Schulkunst› des Adam Puschman von 1568 («Ein gedrittes Lied, Im langen Thon Marners») durchaus für typisch gelten – die zugleich über einige der in eigenwilliger Terminologie abgefaßten ‹Strafartikel› der meistersängerischen Tabulatur unterrichtet:

Die Singer sollen achtung han,  
Auff die hoch Deudsche sprach,  
Das sie sie bringen auff die bahn,  
Sie schlecht der Grammatica nach,  
Vnd zeiget an rechten verstandt,  
Mehr als die andern Sprachen all.

Falsch Kätzerisch meinung las man,  
Falsch Latein ist gros schmach,  
Blinde meinung die thut von dann,  
Blinde wort sind strefflich zu rach,  
Halbe wort sind strefflich allsand,  
Darauff hat achtung in dem fall.

Die falschen Laster straffet auch,  
Welche verendern hie,  
Die Vocales dergleichen auch die Diphthongi,  
Falsches Gebänd dergleich,  
Auch Gantz vnd Halb Aequiuocœ,

Blosse Reimen sind streffickleich,  
Dergleichen auch Stutz oder Pauß,  
Wo kein Pausa sol sein,  
Auch strafft allein,  
Zwen Verß in einem Odem rein,  
Auch straffet die Milben gemein,  
Wenn man eim Wort das N abbricht,  
Zu Kurtz zu Lang straffet auch fein,  
Hintersich vnd Fürsich genand,  
Das sol man straffen alle mal.

### **5.3.3 Das Kirchenlied**

Die überwiegend protestantische Kirchenlieddichtung des  
16. Jahrhunderts folgt in Silbenzählung und Reimbindung denselben

Regeln wie der Meistersang. Ihre Strophenmaße sind zum guten Teil aus der geistlichen Dichtung des Mittelalters übernommen und darum bei aller Vielfalt vergleichsweise einfach gebaut – entsprechend dem Zweck der Verwendung im Gemeindegesang. Die Anzahl der Strophen ist frei und geht schon bei Luther oft über zehn hinaus. Was den einzelnen Vers betrifft, so bedarf es im Hinblick auf den choralmäßigen Vortrag, der nicht zwischen ‹guten› und ‹schlechten› Teilen eines ‹Taktes› unterscheidet, keiner alternierenden Ordnung leichter und schwerer Silben – weshalb denn auch von ‹Tonbeugungen› (ebenso wie im Falle des musikmetrisch vergleichbaren Meisterlieds) keine Rede sein kann. Verbindlich ist von Vers zu Vers außer der Silbenzahl nur das Reimgeschlecht. Als Bauelemente der Strophen werden vorzugsweise Paarreim, Kreuzreim und Schweifreim verwendet. Am Strophenende findet sich bisweilen ein Kehrreim in Gestalt von Formeln wie «Kyrieleison».

Verbreitet sind zumal die folgenden Strophenmaße – die ich hier (und ferner) unter Hinweis auf Franks Zählung anführe:

(1) Paarreimstrophe (Ambrosianische Hymnenstrophe) – Frank: 4.58

x x x x x x x – a  
 x x x x x x x – a  
 x x x x x x x – b  
 x x x x x x x – b

Erhalt vns HErr bey deinem Wort,  
 Vnd steur des Bapsts vnd Türcken Mord  
 Die Jhesum Christum deinen Son,  
 Wolten stürzen von deinem Thron.

(2) Schweifreimstrophe – Frank: 6.19

x x x x x x x – a  
 x x x x x x x – a

x x x x x – v b  
x x x x x x x – c  
x x x x x x x – c  
x x x x x – v b

Nv ys de angenehme(ne) tydt  
de Dach des Heyls vor ogen steit  
Ein Christen dartho trachte  
Dath he vorgeues nicht de Gnad  
entfange vnnd sick ewich schad  
Syn sake hebb in achte.

### (3) Lutherstrophe – Frank: 7.7

x x x x x x x – a  
x x x x x – v b  
x x x x x x x – a  
x x x x x – v b  
x x x x x x x – c  
x x x x x x x – c  
x x x x x – v x

Wie der hirsch schreyet nach dem bach,  
Nach frischem wasser sere,  
Also schreyet mein seel vrwach,  
Zu dir Gott jmmer mere.  
Nach Gott dürstet meyn seel geleich,  
Wenn wird ich kommen zu dem reich,  
Das ich Gots angesicht schawe.

Unter den übrigen Maßen zeichnen sich die auch im Volkslied der Zeit gebräuchlichen Hildebrands- und Vagantenstrophen aus. Man vergleiche das Nähere dazu im nächsten Kapitel.

## 5.4 Ausblick

Die Metrik des Meistersangs hat Opitzens Reform nicht lange überlebt: die Memminger Tabulatur von 1660 führt die neue Alternationsweise offiziell ein. Auch die Kirchenlieddichtung wird im Lauf des 17. Jahrhunderts (etwa bei Paul Gerhardt) fußmetrisch reguliert. Ganz anders verhält es sich mit dem Knittelvers. Die Kunstdichtung gibt beide Spielarten zunächst völlig auf: ersetzt sie in den angestammten Gattungen erst durch den Alexandriner, später durch Blankvers und Hexameter. Selbst im 19. und 20. Jahrhundert begegnet der Strenge Knittelvers, nun in jambischer Umgestaltung, nur selten: bei Wilhelm Busch und Rudolf Borchardt. Der Freie Knittelvers hingegen erlebt zu Beginn der Goethezeit (unter irriger Berufung auf Hans Sachs) eine Renaissance und bleibt seitdem ein für engumschriebene Zwecke oft verwendetes Maß. Der Metrik des Volkslieds entsprechend, die zur selben Zeit und im selben Geist von der Kunstlyrik aufgegriffen wird, findet zumeist eine Regulierung nach Hebungen statt: deren Anzahl bei einer nur wenig um acht schwankenden Silbenzahl füglich vier beträgt. Daneben bleibt aber auch die freiere Form in Gebrauch.

Rein parodistisch verwendet Gryphius den Freien Knittelvers im ›Peter Squentz‹:

Ich wüntsche euch allen eine gute Nacht.  
Dies Spiel habe ich Herr Peter Sq. Schulmeister vnd Schreiber zu  
Rumpels-Kirchen selber gemacht.

Wozu der Prinz Serenus, der offenbar schon mit Opitzens Regeln vertraut ist, bemerkt: «Der Vers hat schrecklich viel Füße.» Das Muster der neueren deutschen Knittelvers-Dichtung hat dann Goethe mit dem Eingangsmonolog des ›Faust‹ gegeben – der auch sprachlich und sachlich die Welt des 16. Jahrhunderts beschwört.

Heiße Magister, heiße Doktor gar,  
Und ziehe schon an die zehen Jahr

Herauf, herab und quer und krumm  
Meine Schüler an der Nase herum –  
Und sehe, daß wir nichts wissen können!  
Das will mir schier das Herz verbrennen.

Die in «einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer»  
gesprochenen Reimpaare gehen freilich schon bald in die freier  
gereimten und jambisch geordneten «Faust-Verse» über – und bilden  
im metrischen Pandämonium des Gedichts überhaupt nur eine  
Episode. Immerhin haben sie Schule gemacht. Schon wenig später  
wird die altfränkische Mode in Kortums «Jobsiade» schlagend  
parodiert:

Leben, Meinungen und Thaten  
von Hieronimus Jobs dem Kandidaten,  
und wie er sich weiland viel Ruhm erwarb,  
auch endlich als Nachtwächter zu Schildburg starb.

Vorn, hinten und in der Mitten  
geziert mit schönen Holzschnitten.  
Eine Historia lustig und fein  
in neumodischen Knittelverselein.

In archaisierender Absicht wie Goethe im «Faust» benutzt den  
Knittelvers dann Schiller in «Wallensteins Lager» und noch  
Hauptmann im «Festspiel in deutschen Reimen». Ebenso Brecht in  
seinem Kinderbuch «Die drei Soldaten» sowie in einigen Prologen –  
etwa dem zum «Hofmeister» nach Lenz:

Geehrtes Publikum, unser heutiges Stück  
Wurd verfaßt einhundertfünfzig Jahre zurück.  
Darin trete aus der Vergangenheit Tor  
Ich, des deutschen Schulmeisters Urahn, hervor.

Aus der neueren Dichtung hebe ich nur den ›Marat/Sade‹ von Peter Weiss hervor. Ansager, Ausrufer und Sänger sprechen durchweg in Knittelversen:

Als Direktor der Heilanstalt Charenton  
heiße ich Sie willkommen in diesem Salon  
[...]  
Marat erkennen Sie in diesem Manne  
der bereits Platz genommen hat in der Wanne  
[...]  
Sie hörte die Vögel singen in den Tuileries  
und der Geruch der Blumen trieb zu ihr hin

Hier freilich (wie auch im ›Hölderlin‹ von Peter Weiss und in der ›Bauernoper‹ von Yaak Karsunke) wird weniger der altertümliche als der (scheinbar) unkünstlerische Charakter des Freien Knittelverses ins Spiel gebracht.

## 6. Das Volkslied und die volksliedhafte Lyrik

### 6.1 Übersicht

Wie Meistersang und Kirchenlied schließt sich auch das Volkslied des 16. Jahrhunderts an die Überlieferung des Mittelalters an. Die Texte sind allemal von namentlich nicht bekannten Verfassern gedichtet und werden nach überkommenen oder neuerfundenen Melodien gesungen. Aufgrund der weithin mündlichen Verbreitung kommt es (ähnlich wie beim Volksmärchen) vielfach zu Abwandlungen des Wortlauts: die Lieder werden ‹zersungen›. Erste Sammlungen erscheinen aber schon im 16. Jahrhundert auch im Druck – einige, wie Georg Forsters ‹Teutsche Liedlein› (1539–1556), in mehreren Auflagen. Bis ins 18. Jahrhundert entstehen vor allem ‹historische Volkslieder› auf zeitgeschichtliche Ereignisse und werden oft auf Einblattdrucken (unter Angabe des ‹Tons›) veröffentlicht. Die Kunstdichtung nähert sich dem Volkslied im ‹Gesellschaftslied› um 1600 (Regnart, Hassler, Franck), rückt aber im Zeichen von Opitzens Reform (1624) bald wieder davon ab. Erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientiert sich die Lyrik – im Sturm und Drang und in der Romantik – theoretisch und praktisch wieder am volkstümlichen Lied, das nun nachgerade zum Inbegriff von Lyrik wird und in dieser Bedeutung musterhaft noch für die Dichtung des 20. Jahrhunderts bleibt. Metrisch zeichnet sich das Volkslied (und die ihm folgende volksliedhafte Lyrik) durch Reimbindung und strophische Ordnung aus. Die Verse selbst sind, bei im übrigen freier Silbenzahl, nach Hebungen reguliert.

### 6.2 Prosodie

Wie für die Dichtung des hohen Mittelalters ist für das Volkslied die prosodische Unterscheidung zwischen ‹schweren› und ‹leichten› Silben konstitutiv. Schwer sind die Haupttonsilben des Satzes, also in der Regel die Stammsilben von Substantiven und Verben; leicht die unbetonten Ableitungs- und Flexionssilben sowie die pro- und enklitischen Einsilbler. Ein großer Teil des Silbenmaterials – etwa zweisilbige Präpositionen («gegen») und Nebentonsilben in Komposita («Edelmann») – bleibt prosodisch unbestimmt und läßt sich von Fall zu Fall in Hebung *oder* in Senkung gebrauchen. Entsprechend ist die genaue Lage der Hebungen oftmals zweifelhaft:

drei hundert gülden will ich euch geben  
drei hundert gülden will ich euch geben

Was die Reimfähigkeit der Silben betrifft, so gibt sich die Prosodie des Volkslieds allgemein schon mit einer annähernden Übereinstimmung zufrieden. Dabei ist allemal mundartliche Aussprache vorauszusetzen. Die volksliedhafte Lyrik der Goethezeit ahmt ihr Vorbild auch in dieser Hinsicht, allerdings in Maßen, nach:

Leise zieht durch mein Gemüt  
Liebliches Geläute.  
Klinge, kleines Frühlingslied,  
Kling hinaus ins Weite.

Kling hinaus, bis an das Haus,  
Wo die Blumen sprießen.  
Wenn du eine Rose schaust,  
Sag, ich lass' sie grüßen.

In diesen Strophen scheint es Heine auf die Unreinheit der Reime geradezu abgesehen zu haben – die man auch nicht durch sächselnde Aussprache wird ausgleichen dürfen. Der hochsprachlichen Norm entsprechen allein die in den Binnenreimen

halbwegs versteckten Paare: «zieht»: «Frühlingslied» und «hinaus»: «Haus».

## 6.3 Versifikation

Im festen Rahmen der Gliederung nach Kola sind die Volkslied-Texte aus korrespondierenden Versen gleicher Hebungsanzahl (zumeist vier oder drei) aufgebaut. Die Anzahl der zwischen den Hebungen stehenden Silben ist grundsätzlich frei und reicht zuweilen bis fünf. Ausfall der Senkung findet jedoch nur selten statt. Frei ist insbesondere auch der Eingang des Verses (der «Auftakt») – während das Vers-Ende (die «Kadenz») von Fall zu Fall entweder männlich oder weiblich ist. Die Verse sind in aller Regel durch Endreim, oft mit regelmäßig untermischten Waisen, verbunden und allemal zu Strophen zusammengefaßt.

Im übrigen erlaubt die musikalische Zweckbestimmung dieser Gedichte, nach Maßgabe ihrer Sangbarkeit, auch weitergehende Freiheiten. Verschiedentlich kommt «Kadenzentausch» und strophenweise selbst Reimlosigkeit vor. Die volksliedhafte Lyrik hingegen, die vorzugsweise zum Lesen bestimmt ist, unterwirft sich strengeren Regeln. Insbesondere wird die Füllungsfreiheit erheblich eingeschränkt: die Senkungen sind nur mehr ein- oder zweisilbig oder fügen sich gar (wie in Heines Frühlingslied) einer alternierenden Ordnung.

Das musikalische Grundmaß der achttaktigen Periode (das freilich manche Abwandlung erfährt) favorisiert vier- und dreihebige Verse in zweiteiligen Strophen. Entsprechend weit verbreitet sind vor allem die folgenden Vers- und Strophenmaße.

(1) Vagantenstrophe (halb) aus zwei Vagantenzeilen – Frank: 4.36

4 m a (x)

3 w b (a)

4 m a (x)

3 w b (a)

Nun will ich aber heben an  
von dem Danhauser singen  
und was er wunders hat getan  
mit Venus, der edlen Minne.

(2) Hildebrandsstrophe (halb) aus zwei Nibelungenzeilen – Frank:  
4.20

3 w a (x)  
3 m b (a)  
3 w a (x)  
3 m b (a)

Et wassen twe künigeskinner,  
de hadden enanner so lef,  
de können to nanner nich kummen,  
dat water was vil to bred.

(3) Hildebrandsstrophe (ganz) – Frank: 8.7

3 w a (x)  
3 m b (a)  
3 w a (x)  
3 m b (a)  
3 w c (x)  
3 m d (b)  
3 w c (x)  
3 m d (b)

«Ich will zu land außreiten,»  
sprach sich maister Hildebrant,  
«der mich die weg tät weisen  
gen Bern wol in die lant;

di sint mir unkunt gwesen  
vil manchen lieben tag,  
in zwai und dreißig jaren  
fraw Uten ich nie gesach.>

Im 18. Jahrhundert kommt mit neuer Prägung die auch früher schon verschiedentlich verwandte Vierzeilerstrophe aus durchgehend männlichen Versen in Gebrauch:

(4) Chevy-Chase-Strophe – Frank: 4.34

4 m a (x)  
3 m b (a)  
4 m a (x)  
3 m b (a)

Dies war die Jagd von Chyviat,  
So ward das Necken Zorn,  
Die Alten zeigen noch den Ort  
Der Schlacht bei Otterborn.

Unter den übrigen Maßen zeichnet sich außer der sechszeiligen Schweifreim- und der siebenzeiligen Lutherstrophe, die beide auch im Kirchenlied gebräuchlich sind, noch die fünfzeilige Lindenschmidtstrophe aus.

(5) Lindenschmidtstrophe – Frank: 5.6

4 m a  
4 m a  
3 w b  
4 m a (x)  
3 w b

Was wöllen wir singen und heben an?

das best das wir gelernet han,  
ein newes lied zu singen;  
wir singen von einem edelman,  
der heißt Schmid von der Linden.

## 6.4 Ausblick

Schon das Gesellschaftslied des 16. und dann die Kunstlyrik des 17. Jahrhunderts nehmen allerlei Strophenmaße der Volkslieddichtung auf. Deren freiere Versgestaltung und Reimbehandlung werden jedoch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zumal auf Herders Anregung hin, in die von Opitz und von Klopstock strenger regulierte Buchdichtung eingebracht. Seitdem aber bestimmt die Volksliedmetrik ohne merkliche Unterbrechung einen in jeder Hinsicht beträchtlichen Teil der poetischen Produktion bis in unsere Tage. Maßgeblich haben sich nach Goethes Jugendgedichten volksliedhafter Art (und in deren Gefolge) außer Brentanos und Eichendorffs vor allem Heines ›Lieder‹ ausgewirkt. Im 20. Jahrhundert schließen sich Dichter wie Brecht und Biermann außerdem an mehr oder minder sublitterarische Traditionen (wie den Bänkelsang) an.

Die nachfolgenden Proben, allesamt aus Brechts Gedichten, demonstrieren noch einmal die geläufigsten Strophenformen der Volksliedmetrik.

### (1) Vagantenstrophe (halb)

George war darunter und John war dabei  
Und Tom ist Sergeant geworden.  
Und die Armee, sie zeigt, wer sie sei  
Und marschirt hinauf in den Norden.

### (2) Hildebrandsstrophe (halb)

In Polen, im Jahr Neununddreißig  
War eine blutige Schlacht  
Die hatte viele Städte und Dörfer  
Zu einer Wildnis gemacht.

(3) Hildebrandsstrophe (ganz)

Da ist eine alte Märe  
Von einer Frau, Medea genannt  
Die kam vor tausend Jahren  
An einen fremden Strand.  
Der Mann, der sie liebte  
Brachte sie dorthin.  
Er sagte: Du bist zu Hause  
Wo ich zu Hause bin.

(4) Chevy-Chase-Strophe

Und als der Krieg im vierten Lenz  
Keinen Ausblick auf Frieden bot  
Da zog der Soldat seine Konsequenz  
Und starb den Heldentod.

(5) Schweifreimstrophe

Maria saß auf einem Stein  
Sie hatt' ein rosa Hemdelein  
Das Hemdelein war verschissen.  
Doch als der kalte Winter kam  
Das Hemdelein sie übernahm  
Verschissen ist nicht zerrissen.

(6) Lutherstrophe

Der dicke Cas ist gestorben.

Es war ein guter Mann.  
Er konnte uns alle zeichnen.  
Er soff sich herrlich an.  
Er hat sich gut gestillet.  
Ein dickes Loch gefüllet  
Wohl in der freien Luft.

(7) Statt der Lindenschmidtstrophe, die ich unter Brechts Gedichten nicht finde, hier ein anderes fünfzeiliges Maß.

Laßt euch nicht verführen!  
Es gibt keine Wiederkehr.  
Der Tag steht in den Türen;  
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:  
Es kommt kein Morgen mehr.

## 7. Renaissancedichtung

### 7.1 Übersicht

Die Bemühungen, die deutsche Dichtung metrisch anders zu organisieren als in den Weisen von Meistersang und Kirchenlied, setzen bereits im frühen 16. Jahrhundert ein. Eine Vielzahl von Gedichten, die förmlich nur nach Reimen gebunden und nach Silben gezählt sind, neigt bereits zur Alternation. Im Drama ersetzt Paul Rebhun (‹Susanna›, 1536) den einen Knittelvers durch eine ganze Reihe szenenweise wechselnder Maße und baut die Verse überdies durchgehend aus jambischen oder trochäischen Füßen auf. Aber dieser Versuch, der Opitzens Reform im wesentlichen schon vorwegnimmt, hat noch keine Tradition begründen können. Gegen Ende des Jahrhunderts wird statt dessen zunächst von Grammatikern (wie Clajus) eine am Beispiel der klassischen Antike orientierte Quantitätsprosodie für die deutsche Sprache entwickelt und der Abfassung von deutschen Versen in klassischen Metren zugrunde gelegt. Auch das bleiben Experimente. Erst ein dritter Reformversuch, der sich die französische Metrik zum Vorbild nimmt, macht dann Epoche. Zwischen Schedes und Lobwassers Übersetzungen des Hugenottenpsalters (1572, 1573) und Tobias Hübners Übersetzung des Epos von du Bartas (1622) entstehen «nach Französischer sylben art» geistliche und weltliche Gedichte in beträchtlicher Zahl und von ansehnlichem Rang. Die prosodischen Regeln werden neu bestimmt; neue Vers- und Strophenmaße kommen in Gebrauch. Zumal mit der Einführung von Alexandriner und Sonett bereitet die deutsche ‹Renaissancedichtung›, deren größtes Talent der junge Weckherlin ist, Opitzens Reform

unmittelbar vor. Im folgenden wird darum auch nur die Metrik des deutschen ›Welschverses‹ im einzelnen beschrieben.

## 7.2 Prosodie

Die Prosodie der Renaissancedichtung folgt dem französischen Vorbild zunächst darin, daß Silben, die auf schwachtoniges «e» ausgehen, vor vokalischem Anlaut nicht mitgezählt werden. Im Vers selber werden sie auch graphisch getilgt. Im Hinblick auf die Besetzung der Zäsur- und Reimstellen wird sodann wie im Französischen zwischen «männlichen» und «weiblichen» Wörtern unterschieden. Ein weibliches Wort endet auf eine (und nur eine) schwachtonige Endsilbe mit «e»: «kommen», «kommet», «kommend»; männlich sind demgemäß (außer Monosyllaba und Oxytona) auch Wörter auf Ableitungssilben wie «-keit», «-ung», «-haft» und «-bar». Schede läßt darüber hinaus eine Positionsregel gelten: nimmt «wandeln» als ein weibliches, «wandeln» als ein männliches Wort. Französischer Herkunft sind schließlich auch die Bestimmungen über die Reimfähigkeit. Rührende Reime sind – wie die entsprechenden ›rimes riches‹ im Französischen: «heureux»: «amoureux» – durchaus korrekt: «Schönheit»: «Freiheit», «Stand»: «Verstand», «belaubet»: «erlaubet», «fahren»: «Gefahren».

## 7.3 Versifikation

Die Verse der deutschen Renaissancedichtung sind durchgehend gereimt und nach der Silbenzahl normiert. Wie im Meistersang verbinden sich oft mehrere Versmaße zu einem Strophenmaß:

X X X X X X X –

X X X –

X X X X X X X X X – V

x x x x x x x –  
x x x x x x x –  
x x x x x x x x x – v

Jhr herren (damit ich ja Euch  
Nenn eben gleich,  
Wie Jhr Euch selbs günstig intitulieret)  
Jhr deren grob verdörbtes blut  
Sich gleichsam ab des fiebers wuht,  
Ab meiner schrift erhitzt vnd gefrüeret.

Der wie im Kirchenlied rhythmisch oft sich einstellenden  
Alternation liegt keine metrische Vorschrift zugrunde – wie schon  
eine andere Strophe desselben Liedes zeigt:

Wan ich die zeit schadloß vertreib,  
Vnd frölich schreib,  
So schreib ich doch weder für noch von allen:  
Vnd meine Vers kunstreich vnd wehrt  
Sollen nur denen die gelehrt,  
Vnd (wie Sie thun) weisen Fürsten gefallen.

Unter den Versmaßen der Renaissancedichtung zeichnen sich vor allem der später so genannte *Gemeine Vers* (vers commun) und der *Alexandrin* (vers alexandrin) aus. Beide sind durch eine festliegende Zäsur intern gegliedert: der vers commun durch Wortschluß nach der vierten, der Alexandrin durch Kolonschluß nach der sechsten Silbe. Jener umfaßt bei männlichem Ausgang zehn, dieser ebendann zwölf Silben. Vers communs sind schon die dritten und sechsten Verse der oben angeführten Strophen – deren Metrum also genauer so zu bezeichnen wäre:

x x x x ' x x x x x – (v)

Bei stichischer Verwendung ist – paar- oder kreuzweise – zwischen männlichem und weiblichem Ausgang abzuwechseln. Dasselbe gilt vom Alexandriner. Paarweise gereimte Alexandriner werden späterhin ›heroisch‹, kreuzweise gereimte ›elegisch‹ genannt. Weckherlin verbindet beide Reimungsarten einmal wie folgt:

x x x x x –/x x x x x – (v)

«Wol. Das war Gotes will: der muß gehalten sein.»  
So nim nu hin von vns, seeliges sehelein,  
Mit vnserm zeher-fluß (dan wir ja nicht mehr haben)  
Dise deine grab-schrift, in vnser hertz gegraben:

Da des himmels gewalt, vnd der erden frechheit  
Dise götliche sehl vnd leib für sich erkohren,  
Haben Gratien, Welt, Natur, Tugent, Schönheit,  
Jhren schatz, hofnung, kunst, trost vnd wohnung verlohren.

Außer mit den beiden genannten Versmaßen hat die Renaissancedichtung mit zwei Gedichtmaßen Epoche gemacht: der damals so genannten *Pindarischen Ode* und dem *Sonett*. Die Pindarische Ode besteht aus meist drei oder fünf dreiteiligen Strophen der Form AAB (Strophe/Antistrophe/Epodos bzw. Satz/Gegensatz/Zusatz) von oft beträchtlicher Länge. Die aus der Dichtung der ›Pléiade‹ übernommene Form ahmt im großen das Maß der Oden Pindars nach und wird ausschließlich in panegyrischen Gedichten geistlicher oder weltlicher Art verwendet.

An den Regierenden Hertzogen  
zu Wirtemberg, etc.  
H. Johan-Friderichen, etc.

Die 1. Strophe.  
Gleich wie ein Patron, welcher lang  
Sein schif nach nohturft wol versehen,

Pfleget in des hafens außgang,  
Erwartend guten wind zustehen,  
Damit Er mit behertzter hand  
Möge seine segel aufziehen,  
Vnd der armut bälder entfliehen  
Durch des winds glücklichem beistand:  
Also will Jch mich nicht bewögen,  
O mein Printz, meine zuversicht,  
Biß jhr meiner Musen vermögen  
Mit verhilfflichem angesicht  
Werdet eine seglung auflögen.

Antistrophe.

Alsdan, wan ewer gnadenblick  
Würdiget Jhre fahrt zurichten,  
Soll weder sturmwind, noch vnglück  
Durch die flut Jhre raiß vernichten:  
Die zwilling-klippen, vnd das sand,  
Vnd die Charybdische gefahren  
Könden jhr zu euch durch zufahren  
Erzaigen keinen widerstand:  
Sondern sie soll khün Euch zu ehren  
Durch Ewerer Tugenden möhr  
Mich forchtloß die segel zu kehren,  
Ja durch der grösten feinden hör  
Sicherlich zu passieren lehren.

Epod.

Also kan der Fürsten gunst,  
Wan sie die Phaebische saitten  
Vergüldet, mit süsser kunst  
Jhr ewiges lob außspraitten:  
Vnd der Donderende Got,  
Zu widerstehen dem Tod,  
Gab das gold den Potentaten,

Damit sie den Göttern gleich  
Durch seiner Töchtern wolthaten  
Nicht kämen in Plutons reich  
Wie sonst gemeine soldaten.

Das ganze Gedicht besteht aus drei solchen Triaden.

Anders als die Pindarische Ode, die nur im 17. Jahrhundert – außer bei Weckherlin etwa bei Gryphius – eine führende Rolle spielt, hat sich das *Sonett* in der deutschen Dichtung bis heute behaupten können. Nach ersten Versuchen im 16. Jahrhundert (bei Fischart) bestimmt es maßgeblich dann die deutsche Renaissance- und Barockdichtung. Die damals in der ganzen Romania schon weitverbreitete Gedichtform besteht seit ihrer mustergültigen Prägung durch Dante und Petrarca aus vierzehn metrisch gleichen Versen. Die ersten acht (die ‹Quartette› oder das ‹Oktett›) werden durch Blockreim nach dem Schema abba abba zusammengefaßt; die übrigen sechs (die ‹Terzette› oder das ‹Sextett›) durch zwei oder drei weitere Reime in unterschiedlicher Anordnung. Gebräuchlich ist außer den Formen:

c d c d c d  
c d e c d e

auch Schweifreim:

c c d e e d

sowie die Verbindung von Block- oder Kreuz- mit Paarreim:

c d d c e e  
c d c d e e

Dabei ist für jeden Teil des Sonetts Abwechslung im Reimgeschlecht sowie beim Übergang vom Oktett ins Sextett Satz-Ende vorgeschrieben. Als Versmaß wird anfangs fast allein der

Alexandriner, seit dem 18. Jahrhundert vorzugsweise der jambische Fünfheber verwandt. In Anlehnung an die seit Spenser und Shakespeare im Englischen gebräuchliche Form des Sonetts (aus drei kreuzweise gereimten Vierzeilern und einem ›couplet‹ am Schluß) findet sich dann auch bisweilen Kreuzreim in den Quartetten.

Die spiegelmacher an das Frawenzimmer.

Nymfen, deren anblick mit wunderbarem schein  
Kan unser hertz zugleich hailen oder versehren;  
Und deren angesicht, ein spiegel aller ehren,  
Uns erfüllet mit forcht, mit hofnung, lust, und pein:

Wir bringen unsern kram von spiegeln klar und rein,  
Mit bit, ihr wollet euch zuspiegeln nicht beschweren:  
Die spiegel, welche uns ewere schönheit lehren,  
Lehren euch auch zumahl barmhertziger zusein.

So gelieb es euch nun, mit lieblichen anblicken  
Erleuchtend gnädiglich unsern leuchtenden dantz,  
Und spieglend euch in uns, uns spiegler zu erquicken:

Wan aber ungefehr ewerer augen glantz  
Uns gar entfreyhen solt, so wollet uns zugeben,  
Das wir in ewerm dienst fürhin stehts mögen leben.

Selten benutzte Spielarten bilden das ›Schweifsonett‹ (mit weiteren Terzetten) und der ›Sonettenkranz‹ (eine Verkettung von vierzehn und einem Sonett). Überhaupt treten Sonette oft in ganzen Zyklen auf und erscheinen dann sozusagen als Strophen eines größeren Gedichts.

## 7.4 Ausblick

Die deutsche Renaissancedichtung folgt wie in Prosodie und Versifikation weithin auch in thematischer und stilistischer Hinsicht dem Beispiel der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts – und hat damit den Grund für die Poetik auch der deutschen Barockdichtung gelegt. Opitzens Reform verwirft dann aber nach dem Vorbild der Niederländer und unter Berufung auf die Antike die Silbenzählung als selbständiges Prinzip und organisiert die Verse der neuen Dichtung nun durchgehend nach Füßen. Weckherlin selbst muß, um den Anschluß nicht zu versäumen, seine frühen Gedichte umgestalten:

Jhr Nymfen, deren Blick mit wunderbarem Schein  
Kan vnser hertz zugleich erlaben vnd versehren,  
Vnd deren Angesicht, ein Spiegel aller ehren,  
Erfüllet vns mit forcht, mit hofnung, lust vnd pein

Das Prinzip der Silbenzählung geht sozusagen in der fußmetrischen Ordnung auf und gewinnt auch nach deren Anfechtung im 18. Jahrhundert seine Selbständigkeit nicht wieder zurück. Mit wenigen Ausnahmen wird auch deutschen Übersetzungen französischer und italienischer Dichtung die neue Alternationsweise zugrunde gelegt. Selbst Rudolf Borchardt hat nur die Alexandriner seines Schäferspiels ›Die geliebte Kleinigkeit‹ (1922) nach französischer Art gebildet:

Oh geliebte Gestalt, Stimme, laß dich beschwören!  
Hättst du dich können nur vor einer Stunde hören,  
Vor zehn Minuten sehn! Du begriffst mich im Geist  
Und wüßtest besser, was mir die Seele zerreißt.

## 8. Deutsche Poeterey

### 8.1 Übersicht

Die neue Metrik der deutschen Poesie, die Opitz mit seinem ›Buch von der Deutschen Poeterey‹ und seinen ›Teutschen Poemata‹ (1624/25) eingeführt hat und die in freilich immer engeren Bereichen bis heute maßgebend geblieben ist, verbindet das Regelsystem der Renaissancedichtung mit dem Prinzip einer nach Akzenten bestimmten Alternation im Aufbau des Verses. Wenig später werden – unter Wahrung einer festen Silbenzahl – auch dreisilbige Füße zugelassen. Die anfangs noch recht groben Bestimmungen der Prosodie verfeinern sich bereits im 17. Jahrhundert und erfahren gegen Ende des 18. durch Karl Philipp Moritz ihre abschließende Kodifikation. Der zunächst aus der deutschen Renaissancedichtung übernommene Bestand an Vers-, Strophen- und Gedichtmaßen wird im Lauf der Zeit um wenig eingeschränkt und um vieles erweitert. Wichtige Neuerungen stellen (noch im 17. Jahrhundert) der in der Anzahl der Hebungen freie Madrigalvers und (im 18.) der reimlose Blankvers dar. Eine letzte Ergänzung des Bestandes – um romanische und orientalische Formen – findet dann in der Zeit der Romantik statt.

### 8.2 Prosodie

Die Prosodie der Opitzischen Metrik unterscheidet ähnlich wie die des Volkslieds zwischen ›schweren‹ und ›leichten‹ Silben je nach deren akzentuellem Gewicht. Die zeitgenössischen Namen für diese Merkmale lauten ›hoch‹ und ›niedrig‹ (Opitz) oder auch ›lang‹ und

«kurz» (Schottelius). Da aber die Bestimmung zunächst auf der Ebene des Lexikons erfolgt, das nur über die Betonung von Mehrsilblern Auskunft gibt, weiß man sich bei der Bemessung von Einsilblern vorerst noch kaum zu raten. Eine ähnliche Schwierigkeit bereiten – zumal im Hinblick auf den *alternierenden* Vers – die Nebentonsilben in mehr als zweisilbigen Wörtern wie «Augapfel» und «wahrnehmen». Man behilft sich oft mit der Annahme «zweideutiger» oder «mittelzeitiger» Silben, die dann in jeder metrischen Position am rechten Platz sein sollen, oder nimmt einfach alle Einsilbler und Stammsilben für schwer und erlaubt die Einmischung von Spondeen. So erklären sich Setzungen wie in der «Trawrklage» von Gryphius:

Daß vom Blútt féiste Schwérd  
Jst Féwr, Pést, Mórd vnd Tódt  
Dréymal sind schön séchs Jáhr

– Setzungen übrigens, die Gryphius bei der Umarbeitung des Sonetts einige Jahre später *nicht* aufgehoben hat. Ebenso korrekt kann der ältere Weckherlin ein «Zwitterwort» wie «jemahls» und selbst ein Kompositum wie «Teutschland» bald als Jambus und bald als Trochäus (oder vielmehr: beidemale als Spondeus) setzen. Erst im Lauf des Zeitalters bildet sich, nicht zuletzt wohl auch aufgrund der Erfahrungen, die man mit der neuen «Buchner-Art» des daktylischen Verses macht, die Fähigkeit zu feinerer Unterscheidung heraus. Ihr verdanken dann Hoffmannswaldaus Verse ihre besondere Eleganz. Aber erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts weiß Karl Philipp Moritz die zu seiner Zeit schon seit langem befolgte Prosodie der neuen Verkunst auch in *Regeln* zu fassen: unter Beachtung der Stellung jedes Wortes im Satzverband.

Hinsichtlich der Reimfähigkeit setzt Opitzens Prosodie wie schon die Tabulatur des Meistersangs den Maßstab in die freilich noch langhin schwankende «Hochlautung» des Deutschen. Während er selbst unbedenklich «können» auf «Sinnen» reimt, soll der Reim selbst von «ist» auf «bist» («wegen des vngleichen lautes») unzulässig sein. Immerhin ist das Ideal des Reinen Reims nun auf Dauer

festgestellt. Mit der gleichen Entschiedenheit verwirft Opitz den in der Renaissancedichtung noch eher gesuchten Rührenden Reim. Hingegen bleibt es beim Verbot des Hiats: vor anlautendem Vokal ist auslautendes «e» zu tilgen. Es bleibt schließlich auch bei der von der Renaissancedichtung beobachteten Regelung für den weiblich ausgehenden Vers: *diese* Senkung ist allemal mit einer *entschieden* leichten Silbe zu besetzen. Selbst Ableitungssilben sind im weiblichen Reim verpönt («Bedürfnis»: «Zerwürfnis»); völlig ausgeschlossen ist der Gespaltene Reim («ruhig»: «tu ich»). Erst die Dichtung des 18. Jahrhunderts gibt diese Einschränkungen auf.

## 8.3 Versifikation

### 8.3.1 Grundzüge

Die nach Opitzischer Metrik abgefaßte Dichtung ist zunächst durchgehend gereimt. Außer im Fall des Madrigals (und des madrigalischen Gedichts sowie der Spielform des ›Irrgedichts‹) kommt jedem Gedicht auch eine bestimmte Reimordnung zu. Auch Waisen finden sich wiederum nur in Madrigalen. Sodann sind die Verse dieser Dichtung (also zunächst der des Barock) durchgehend aus Füßen bestimmter Silbenzahl zusammengesetzt. «Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus» (Opitz). Unter Wahrung der festen Silbenzahl wird der Bestand dieser alternierenden Metren um die Mitte des 17. Jahrhunderts (theoretisch durch Buchner, praktisch vor allem durch Zesen) um daktylische und anapästische sowie um gemischte (›mengtrittige‹) Maße erweitert. In einzelnen Strophenmaßen werden iambische, trochäische und daktylische Versmaße etwa wie folgt verbunden:

v - v - v - / v - v - v - v	a
v - v - v - v	a
v - v - v -	b
v - v - v - / v - v - v -	b
- v - v - v -	c
- v - v - v - v	d
- v - v - v - v	d
- v - v - v -	c
- v v - v v - v v - v	e
- v v - v v - v v - v	e

Mein herz wird freuden-voll, wan ich die sinne lenke,  
 Vnd bei mir selbst bedenke,  
 Wie selig, frisch, und frei  
 Der magern menschen zunft auf dieser erden sei.  
 Phöbus hat sie oft gekrönt,  
 Mavors ist ihr hold gewesen,  
 Pallas hat sie aus erlesen;  
 Darüm sing' ich, daß es tönt:  
 Andere mögen was anderes loben,  
 Magerkeit bleibt auch immer erhoben.

Charakteristisch sind unter diesem Gesichtspunkt auch die im 17. Jahrhundert unternommenen Nachbildungen der Sapphischen Strophe. Deren horazische Form, die schon in der mittelalterlichen Hymnendichtung vielfach aufgenommen worden ist, wird nun – wohl im Anschluß an die vorherrschenden Akzentfolgen der horazischen Sapphica – bald jambisch und bald <mengtrittig> reguliert:

- v - - - - ' v v - v - x
- v - - - - ' v v - v - x
- v - - - - ' v v - v - x
- v v - x

Ínteger vítae scèlerísque púrus

Non éget Máuris iáculis nequ(e) árcu  
 Nec vènenátis grávida sagíttis,  
 Fúsce, pharétra

v - v - ' v - v - v - v	a
v - v - ' v - v - v - v	a
v - v - ' v - v - v -	b
v - v -	b

Jch wil ein lied von gütigkeit erzwingen,  
 Wie gantz gerecht dein recht ist frölich singen,  
 Mein seitenspiel sol lauten für vnd für,  
 O HERR, von dir.

- v v - v ' - v - v - v	a
- v v - v ' - v - v - v	a
- v v - v ' - v - v - v	b
- v v - v	b

Soll ich das Antlitz diser Tugend-kahlen  
 Zeiten mit Thränen, oder Ruß abmahlen,  
 Weil es mit Untreu, deren es voll stecket,  
 Schandlich beflecket?

Eine weitere Lockerung erfährt die Opitzische Metrik mit dem Zugeständnis frei wechselnder Vers-Länge im (meist jambischen) Madrigal. Im 18. Jahrhundert wird der bis dahin das Drama beherrschende Alexandriner durch den reimlosen Blankvers abgelöst. Die Aufnahme volksliedhafter Formen in der Goethezeit führt mit dem Halben Kreuzreim auch wieder Waisen ein und löst mit ihrem Wechsel zwischen ein- und zweisilbiger Füllung der Senkungen auch die fußmetrische Ordnung des Verses auf.

Die vergleichsweise strenge Stilisierung, die Opitzens Metrik zumal der alternierend abgefaßten Dichtung auferlegt, wird durch verschiedene *Lizenzen* wieder einigermaßen entschärft. So kann ein Jambus dann und wann durch einen Spondeus und am Versbeginn

(sowie nach der Zäsur) auch wohl einmal durch einen Trochäus ersetzt werden. Zur Sicherung des Gebrauchs ‹daktylischer› Wörter ist, wenn es ‹mit vnterscheide› (Opitz) geschieht, die Einmischung eines Pyrrhichius erlaubt. Alexandriner wie:

Schlág doch, du stárker Héld, die Schéußlichen Maránen

oder auch Flemings:

Ich séy auch, wo ich séy, bín ich, Schátz, nìcht bey dír,  
So bín ich nímmèrmèhr sélbest ín, und béy mír.

können sich also durchaus hören lassen. Zumal im prosanahen Blankvers wird von solchen Lizenzen vielfach Gebrauch gemacht:

Schnell zerstreuet sich die Schar,  
Und jeder sucht sich einzeln seinen Pfad,  
Híer oder dórt, méhr oder wéniger  
Dúrch einen úmweg.

Eine weitere Lizenz betrifft die Setzung von Wörtern des Typs ‹abwesend›. Sie dürfen allemal so (aber auch nur so) zu stehen kommen, daß die *mittlere* Silbe in die Hebung tritt. Eher also ist die Haupttonsilbe (die erste) zu ‹senken› als die Schwachtonsilbe (die letzte) zu ‹heben›.

Zu letzt wird auch das e zum öfftern außgelassen  
Wann ein sélblauter folgt, wie dann auch ebner massen,  
Wann die mítlautre sich gléichförmig treffen an,  
Der Selblaut e als dan zu rúck' und aussen bleibet

Erschwer's ihm nicht durch ein rúeckhaltend Weigern,  
Durch ein vórsätzlich Mißverstehen.

Übrigens wird man bisweilen mit einer dialektal abweichenden Akzentuierung zu rechnen haben. In einigen Fällen verzeichnet noch der Duden verschiedene Betonungsweisen: «béinahe» neben «beináhe», «nótwendig» neben «notwéndig».

### 8.3.2 Einzelne Maße

Unter den nach Opitzens Regeln alternierend gebauten *Versmaßen* herrschen schon im 17. Jahrhundert die *jambischen* Metren entschieden vor. Außer in Liedstrophen mit insgesamt kürzeren Versen sind zunächst vor allem der *Alexandrin*:

v – v – v – /v – v – v – (v)

Die Teutsche Poesy war gantz vnd gar verlohren,  
Wir wusten selber kaum von wannen wir geboren,  
Die Sprache, vor der vor viel Feind erschrocken sindt,  
Vergassen wir mit fleiß vnd schlugen sie in Windt.

und der *vers commun* in Gebrauch:

v – v – ' v – v – v – (v)

Wie wird die Welt doch vberal verkehret,  
Hie hat ein Koch im grabe seine ruh,  
Der mancherley von Speissen richtet zu,  
Jetzt haben jhn die Würme roh verzehret.

In der lyrischen Dichtung, zumal im Sonett, werden Alexandriner und vers commun später vom *endecasillabo* abgelöst. Dieser Hauptvers der italienischen Epik (Dante, Ariost, Tasso), dort allemal elfsilbig mit weiblichem Ausgang, wird im Deutschen nun jambisch und zumeist wechselnd weiblich und männlich reguliert.

v – v – v – v – v – (v)

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,  
Von dieses Tages noch geschloss'ner Blüte?  
Das Paradies, die Hölle steht dir offen;  
Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüthe! –  
Kein Zweifel mehr! Sie tritt an's Himmelsthor,  
Zu Ihren Armen hebt sie dich empor.

Gleichfalls im 18. Jahrhundert löst im Drama der *Blankvers* den Alexandriner ab. Metrisch unterscheidet sich das aus dem Englischen übernommene Maß vom endecasillabo nur durch seine Reimlosigkeit:

v – v – v – v – v – (v)

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel  
Des alten, heiligen, dichtbelaubten Haines,  
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,  
Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,  
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,  
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.

Anders als in der Reimdichtung ist nun freilich auch die Abfolge männlicher und weiblicher Verse grundsätzlich frei. Lizenzweise kann zumal der erste Jambus durch einen Trochäus oder Spondeus ersetzt werden. Nach Shakespeares Beispiel wird das Szenen-Ende bisweilen durch Paarreim (‹couplet›) markiert. Man vergleiche im übrigen Abschnitt 12.3.

Unter den *trochäischen* Maßen zeichnet sich im 17. Jahrhundert der auch später noch oft verwendete trochäische *Tetrameter* aus. Er ahmt das ebenso benannte aus vier trochäischen ›Dipodien‹ bestehende Maß der antiken Dichtung nach. Im Deutschen handelt es sich dann einfach um einen meist paarweise gereimten trochäischen Achtheber mit Mittelzäsur:

– v – v – v – v / – v – v – v – (v)

Von den entblösten Brüsten.

Frauen-Volck ist offenhertzig; so wie sie sich kleiden jetzt  
Geben sie vom Berg ein Zeichen, daß es in dem Thale hitzt.

Bisweilen findet sich ‹Katalexe› auch im ersten Halbvers – etwa im Wechsel mit dem zweiten:

– v – v – v – / – v – v – v – v  
– v – v – v – v / – v – v – v –

Über des Lysanders grab.

Solte Clotho ihrer schaar in dem grabe noch vergönnen,  
Was sie bei der lebensfrist niemals haben meiden können,  
Ach so trünke mein Lysander in dem grabe noch tabak,  
Und sein weisser leichenmarmel würde wie ein kohlen sak.

Die Halbverse des Tetrameters werden als trochäische Vierheber in der Lieddichtung schon des 17. Jahrhunderts vielfach verwendet. Später prägt die Anakreontik nach griechischem Vorbild die *Anakreontischen* Trochäen (bisweilen reimlos) und die Romantik nach spanischem Vorbild die *Spanischen* Trochäen (oft nur assonierend oder ebenfalls reimlos) aus. Allgemein herrscht in beiden Spielarten weiblicher Ausgang vor. Bei strophischer Verwendung sind überwiegend vierzeilige Maße im Gebrauch.

Von den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gebräuchlichen *daktylischen* und *anapästischen* Versmaßen führt keins einen eigenen Namen. Vergleichsweise häufig scheinen daktylische Vierheber zu sein:

– v v – v v – v v – (v)

Anke van Tharaw öß, de my gefällt,  
Se öß mihn Lewen, mihn Goet on mihn Gölt.

Windet zum Kranze die goldenen Ähren,  
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!

Aus zwei- und dreisilbigen Füßen gemischte Maße setzt erst die antikisierende Metrik des 18. Jahrhunderts mit dauernder Wirkung in Kraft. Sie werden im nächsten Kapitel eigens vorgestellt.

Die *Strophenmaße* der neuen Dichtung sind zum Teil dem Volks- und Kirchenlied des 16. Jahrhunderts entnommen. Andere Formen stammen aus der antiken Literatur (wie die Sapphische Ode) oder aus der neueren Dichtung der Romanen (wie die Stanze). In späterer Zeit kommen die Romanzenstrophe (nach spanischem) und die Chevy-Chase-Strophe (nach englischem Vorbild) hinzu. Der Vierzeiler aus Fünfhebern findet sich erst im 19. Jahrhundert in größerer Zahl. Darüber hinaus ist eine Vielzahl von Abwandlungen und Erfindungen in mehr oder minder häufig wiederkehrendem Gebrauch. Unter Einschluß des 16. Jahrhunderts (sowie der antikisierenden Dichtung der Goethezeit) hat Horst Joachim Frank in seinem «Handbuch» die dreihundert «häufigsten deutschen Strophenformen» verzeichnet – von denen ich hier zunächst nur die nach seinen Ermittlungen zwölf allerhäufigsten (allerdings nicht in der genauen Reihenfolge ihrer Häufigkeit) aufführen will. Vorweg ist zu bemerken, daß zumal in der volksliedhaften Lyrik der Goethezeit die anfangs oft noch strenge Alternation wieder gelockert und der anfangs volle Kreuzreim zum halben vereinfacht wird. Die nachfolgenden Schemata entsprechen jeweils der strengsten Form. Die Beispiele sind allesamt Goethes Gedichten entnommen.

(1) Paarreimstrophe – Frank: 4.58 (oben S. 66)

v - v - v - v -	a
v - v - v - v -	a
v - v - v - v -	b
v - v - v - v -	b

Du siehst mich, Königin, zurück!  
Der Reiche bettelt einen Blick,

Er sieht dich an und fühlt sogleich  
Sich bettelarm und fürstenreich.

(2) Hildebrandsstrophe (halb) – Frank: 4.20 (oben S. 72)

v - v - v - v	a
v - v - v -	b
v - v - v - v	a
v - v - v -	b

Es war ein König in Thule,  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
Einen goldnen Becher gab.

(3) Hildebrandsstrophe (ganz) – Frank: 8.7 (oben S. 72)

v - v - v - v	a
v - v - v -	b
v - v - v - v	a
v - v - v -	b
v - v - v - v	c
v - v - v -	d
v - v - v - v	c
v - v - v -	d

Es war einmal ein König,  
Der hatt einen großen Floh,  
Den liebt er gar nicht wenig:  
Als wie seinen eignen Sohn.  
Da rief er seinen Schneider,  
Der Schneider kam heran:  
«Da, miß dem Junker Kleider  
Und miß ihm Hosen an!»

(4) Vagantenstrophe (halb) – Frank: 4.36 (oben S. 72)

v - v - v - v -    a  
 v - v - v - v        b  
 v - v - v - v -    a  
 v - v - v - v        b

Es war ein Kind, das wollte nie  
 Zur Kirche sich bequemen,  
 Und sonntags fand es stets ein Wie,  
 Den Weg ins Feld zu nehmen.

(5) Chevy-Chase-Strophe – Frank: 4.34 (oben S. 73)

v - v - v - v -    a  
 v - v - v -        b  
 v - v - v - v -    a  
 v - v - v -        b

Von wem ich es habe, das sag ich euch nicht,  
 Das Kind in meinem Leib. –  
 Pfui! speit ihr aus: die Hure da! –  
 Bin doch ein ehrlich Weib.

(6) Romanzenstrophe (Suleikastrophe) – Frank: 4.49

- v - v - v - v    a  
 - v - v - v -        b  
 - v - v - v - v    a  
 - v - v - v -        b

Locken, haltet mich gefangen  
 In dem Kreise des Gesichts!  
 Euch geliebten braunen Schlangen  
 Zu erwidern hab ich nichts.

(7) Romanzenstrophe (Schenkenstrophe) – Frank: 4.54

-v-v-v-v a  
 -v-v-v-v b  
 -v-v-v-v a  
 -v-v-v-v b

*Dichter.* Schenke komm! Noch einen Becher!  
*Schenke.* Herr, du hast genug getrunken;  
 Nennen dich den wilden Zecher!  
*Dichter.* Sahst du je daß ich gesunken?

(8) Doppelte Romanzenstrophe – Frank: 8.26

-v-v-v-v a  
 -v-v-v- b  
 -v-v-v-v a  
 -v-v-v- b  
 -v-v-v-v c  
 -v-v-v- d  
 -v-v-v-v c  
 -v-v-v- d

Aus den Gruben, hier im Graben,  
 Hör ich des Propheten Sang;  
 Engel schweben, ihn zu laben,  
 Wäre da dem Guten bang?  
 Löw und Löwin hin und wieder  
 Schmiegen sich um ihn heran;  
 Ja, die sanften frommen Lieder  
 Haben's ihnen angetan.

(9) ‹Schäferliedstrophe› – Frank: 4.67

v-v-v-v-v a  
 v-v-v-v- b  
 v-v-v-v-v a  
 v-v-v-v- b

So hab ich wirklich dich verloren?  
 Bist du, o Schöne, mir entflohn?

Noch klingt in den gewohnten Ohren  
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.

(10) ‹Fünfheberstrophe› – Frank: 4.106

v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v -	b
v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v -	b

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,  
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;  
Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,  
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang.

(11) Schweifreimstrophe – Frank: 6.19 (oben S. 67)

v - v - v - v -	a
v - v - v - v -	a
v - v - v - v	b
v - v - v - v -	c
v - v - v - v -	c
v - v - v - v	b

Da sind sie nun! da habt ihr sie!  
Die Lieder, ohne Kunst und Müh  
Am Rand des Bachs entsprungen.  
Verliebt und jung und voll Gefühl  
Trieb ich der Jugend altes Spiel  
Und hab sie so gesungen.

(12) Lutherstrophe – Frank: 7.7 (oben S. 67)

v - v - v - v -	a
v - v - v - v	b
v - v - v - v -	a
v - v - v - v	b
v - v - v - v -	c
v - v - v - v -	c
v - v - v - v	x

Es war ein Knabe frech genug,  
 War erst aus Frankreich kommen,  
 Der hatt ein armes Mäd'el jung  
 Gar oft in Arm genommen  
 Und liebgekost und liebgeherzt,  
 Als Bräutigam herumgescherzt,  
 Und endlich sie verlassen.

Von den sehr viel seltener gebrauchten *fünfzeiligen* Strophenmaßen verdient (nach Wolfgang Kayser's Hinweis auf die «verkannte Schönheit») jedenfalls *eine* Spielart erwähnt zu werden. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie den erwartungsgemäß abschließenden Reim gewissermaßen um eine Zeile vertagt.

(13) «Fünfzeilerstrophe» – Frank: 5.8 (und öfter)

- v - v - v - v	a
- v - v - v -	b
- v - v - v - v	a
- v - v - v - v	a
- v - v - v -	b

Euer Beifall macht mich freier,  
 Mädchen, hört ein neues Lied.  
 Doch verzeiht, wenn meine Leier  
 Nicht von jenem heiligen Feuer  
 Der geweihten Dichter glüht.

Andere Gedichte (wie Storms ›Die Stadt‹ und ›Die Nachtigall‹) nehmen ihre Versmaße aus Chevy-Chase- oder Vagantenstrophe.

Zwei weitere Strophenmaße, beide italienischer Herkunft, werden in deutscher Versdichtung (außer in Übersetzungen italienischer Epik) vergleichsweise selten gebraucht: die *Stanze* und die *Terzine*. Das geläufigste Versmaß ist in beiden Fällen der endecasillabo – nun freilich oft mit wechselnd weiblichem und männlichem Schluß.

(14) Stanze – Frank: 8.48 (und öfter)

v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v - v	b
v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v - v	b
v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v - v	b
v - v - v - v - v - v	c
v - v - v - v - v - v	c

Wir hören's oft und glauben's wohl am Ende:  
Das Menschenherz sei ewig unergründlich,  
Und wie man auch sich hin und wider wende,  
So sei der Christe wie der Heide sündlich.  
Das Beste bleibt, wir geben uns die Hände  
Und nehmen's mit der Lehre nicht empfindlich;  
Denn zeigt sich auch ein Dämon, uns versuchend,  
So waltet was, gerettet ist die Tugend.

(15) Terzine – Frank: 3.7

v - v - v - v - v - v	a
v - v - v - v - v - v	b
v - v - v - v - v - v	a

Die weitere Reimfolge ist: bcb cdc ... yzy z. Aufgrund dieser Reimordnung kann das in Terzinen abgefaßte Gedicht auch schon für global geordnet gelten:

Des Lebens Pulse schlagen frisch-lebendig,  
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;  
Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig  
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,  
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,  
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,  
Zum höchsten Dasein immer fortzustreben. –  
In Dämmerchein liegt schon die Welt erschlossen,  
Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben;  
Talaus, talein ist Nebelstreif ergossen,  
Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefen,  
Und Zweig und Äste, frisch erquickt, entsprossen  
Dem duftgen Abgrund, wo versenkt sie schliefen;  
Auch Farb an Farbe klärt sich los vom Grunde,  
Wo Blum und Blatt von Zitterperle triefen:  
Ein Paradies wird um mich her die Runde.

Nach den eben vorgestellten Vers- und Strophenmaßen, deren sich die von Opitz inaugurierte Deutsche Poeterey des 17. und 18. Jahrhunderts vorzugsweise bedient, sind schließlich noch einige *Gedichtmaße* anzuführen. Auch sie sind fast alle den Literaturen Frankreichs und Italiens entnommen.

Das von der Renaissancedichtung eingeführte *Sonett* wird im 17. Jahrhundert weiterhin vorwiegend aus Alexandrinern (nun jambisch) aufgebaut. Die Dichtung der Goethezeit bedient sich dann ebenso vorwiegend des jambischen Fünfhebers:

Das Sonett

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,  
Ist heilige Pflicht, die wir dir auferlegen:

Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen  
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,  
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;  
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,  
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht ich selbst in künstlichen Sonetten,  
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze,  
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,  
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,  
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Anders als das Sonett wird die *Sestine* (genauer: das Sestinen-Gedicht) vor allem im 17. Jahrhundert gebraucht. Diese Form besteht aus sechs sechszeiligen Strophen mit stropfenweise identischer Reimung sowie einem die Reimwörter halbzeilenweise wiederholenden dreizeiligen «Geleit». Die geläufigsten Muster der Anordnung sind die folgenden.

1. Strophe:	a b c d e f	a b c d e f
2. Strophe:	f a e b d c	f a b c d e
3. Strophe:	c f d a b e	e f a b c d
4. Strophe:	e c b f a d	d e f a b c
5. Strophe:	d e a c f b	c d e f a b
6. Strophe:	b d f e c a	b c d e f a
Geleit:	a-b-c-d-e-f	a-b-c-d-e-f

Zuweilen reimen die Schlußwörter auch innerhalb der Strophe. Das Geleit kann auch fortbleiben oder wird wie einmal bei Gryphius durch eine entsprechende Wiederholung der Reimwörter am Schluß der letzten Strophe ersetzt:

Nimm, was mich und die welt verkuppelt! Nimm doch hin  
Der sünden schwere last! Lass ferner keinen dunst  
Verhüllen mein gemüth, und alle phantasie  
Der eitel-leeren welt sey für mir als ein traum,  
Von dem ich nun erwacht! Und lass nach diesem tod,  
Wenn hin dunst, phantasie, traum, tod, mich ewig stehn.

Borchardts Sestine macht von einigen Homonymen (wie «Stadt»:  
«statt») Gebrauch:

Magnolie des Herbstes

Ich fand mein Herz am hohen Morgen starr  
Von einem Tone, den es nicht ertrug,  
Ausblicken Straßen abwärts gegen Staub.  
Mit Augen quellend von verfangenem Blut  
Suchte mein Herz, und fand da keinen Baum,  
Noch irgend Trost, nur Stein und eine Stadt.

Ich ward es inn und sagte: «Dieser Stadt  
Glaubst du zu blindlings: Aber sie ist starr,  
Wie Luftspuk über Wüsten; keinen Baum  
Ernährt der gottlos aufgetürmte Trug:  
Sieh, wie gespenstisch ohne Wucht und Blut  
Sich das gebärdet, Schemen über Staub.

Oktober heult, und schleppt den kalten Staub  
Rückwärts und vorwärts durch die wüste Stadt.  
Heb ihm Verewigung aus deinem Blut  
Entgegen und die Greuel werden starr:  
Bist du zu Haus, wohin dein Fuß dich trug?  
Geh in dich, und du blickst in deinen Baum →»

Mein Herz ging in sich bis vor jenen Baum,  
In dessen Haus kein Fuß gemeinern Staub

Als goldnen seiner tausend Becher trug  
Und stand vernichtet: an der Blüten statt,  
Wie wir sie kannten, weste schwach und starr  
Und starb, einsam, an Fraß und schlechtem Blut,

Halb Knopf halb Kelch, was als die zweite Bluht  
Todkrank aufbrach im stummgewordnen Baum –  
Der war nicht heiliger Starrheit, sondern starr  
Wie ein Verpesteter im Straßenstaub  
Der, nachts entflohn aus der verheerten Stadt,  
Bis hier den Tod und seine Beule trug.

Mein Herz ward in mir fest und sagte: «Trug?  
Auch dies? O, wohl. Es ist in meinem Blut,  
Was ewig glauben muß an diese Stadt.  
Es ist so elend, flüchten. Sieh den Baum.  
Besser, mich packt Oktober wie den Staub.  
Es ist so elend, lügen. Besser starr.»

Ich pflanzte einen Baum, der mir nicht trug.  
Der Stock ist starr. Ich baute eine Stadt.  
Sie fiel. Der Staub ist durch und durch voll Blut.

Kürzere Gedichtformen, beide aus Frankreich übernommen, bilden das *Triolett* (mit acht) und das *Rondeau* (mit dreizehn Zeilen). Im Triolett wird die erste Zeile an vierter und siebter sowie die zweite an achter Stelle mehr oder minder wörtlich wiederholt, im Rondeau der Anfang der ersten Zeile dem achten und dem letzten Vers refrainartig angeschlossen. Die Anzahl der Reimklänge ist in beiden Fällen auf zwei beschränkt. Beide Gedichtformen finden sich vorzugsweise in der Dichtung des Rokoko und der Romantik.

Der erste May.

Der erste Tag im Monat May

Ist mir der glücklichste von allen.  
Dich sah ich, und gestand dir frey,  
Den ersten Tag im Monat May,  
Daß dir mein Herz ergeben sey.  
Wenn mein Geständniß dir gefallen;  
So ist der erste Tag im May  
Für mich der glücklichste von allen.

An die Marina. Ein Rund-vmb.

Jhr wisset was für schwere klagen,  
Für grosse schmerzen, sorg vnd plagen  
Mich ewre Schönheit zart vnd rein,

Vnd ewrer braunen augen schein  
Schon lange zeit hat machen tragen.  
Was solt ich euch dan weitters sagen,  
Weil vns die lieb zugleich geschlagen,  
Dan das vns jetz kan füglich sein  
Jhr wisset was.  
Derhalben länger nicht zu zagen,  
So wollet mir nu nicht versagen  
Vil taussent küß für taussent pein;  
Vnd weil wir beed jezund allein  
So lasset vns auch vollends wagen  
Jhr wisset was.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird aus der italienischen Singspieldichtung das *Madrigal* ins Deutsche übernommen. Die Anzahl der Verse ist einigermaßen frei; ihre Länge kann beliebig wechseln; auch die Reimordnung folgt keinem festen Maß. Bisweilen finden sich Waisen. Jambische Verse herrschen allgemein vor.

Als er des Nachts nicht schlaffen kunte.

Was vor ein schweren Traum  
Hat mich so gar aus meinem Schlaff gerissen?  
Wie Angst ist mir! wie bang!  
Die Nacht giebt sonst dem Trauren leichtlich Raum:  
Ein kalter Schweiß aus meinen Gliedern dringet,  
Und große Schwachheit bringet;  
Die Zeit ist mir sehr lang;  
Jetzt hör' ichs zwölfte schlagen:  
Ach Gott, wenn wirs doch einmal wieder tagen!

Im 18. Jahrhundert werden nach französischem Vorbild (Lafontaine) auch längere Gedichte, zumal Fabeln und Erzählungen, in ›Madrigalversen‹ abgefaßt. Im Drama der Goethezeit verliert sich dann vollends die gedichtförmige Geschlossenheit:

Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen!  
Ihr durchstudiert die groß- und kleine Welt,  
Um es am Ende gehn zu lassen,  
Wies Gott gefällt.  
Vergebens, daß Ihr ringsum wissenschaftlich schweift,  
Ein jeder lernt nur, was er lernen kann;  
Doch der den Augenblick ergreift,  
Das ist der rechte Mann.

Ihr seid noch ziemlich wohlgebaut,  
An Kühnheit wirs Euch auch nicht fehlen,  
Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut,  
Vertrauen Euch die andern Seelen.  
Besonders lernt die Weiber führen!  
Es ist ihr ewig Weh und Ach,  
So tausendfach,  
Aus Einem Punkte zu kurieren,  
Und wenn Ihr halbweg ehrbar tut,  
Dann habt Ihr sie all unterm Hut.  
Ein Titel muß sie erst vertraulich machen,

Daß Eure Kunst viel Künste übersteigt;  
Zum Willkomm tappt Ihr dann nach allen Siebensachen,  
Um die ein anderer viele Jahre streicht,  
Versteht das Pülslein wohl zu drücken  
Und fasset sie, mit feurig-schlauen Blicken,  
Wohl um die schlanke Hüfte frei,  
Zu sehn, wie fest geschnürt sie sei.

Von den orientalischen Gedichtmaßen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die deutsche Dichtung übernommen worden sind, hat es nur das *Ghasel*, durch Platen und Rückert, zu einiger Geltung gebracht. Ein einziger (oft reicher) Reim verbindet die beiden Eingangszeilen mit jedem Vers in gerader Position. Die übrigen Verse bleiben – bei gleicher Kadenz! – ungereimt.

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,  
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts,  
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,

So gäb's Beklagenswertheres auf diesem weiten Runde nichts.  
Einförmig stellt Natur sich her, doch tausendförmig ist ihr Tod,  
Es fragt die Welt nach meinem Ziel, nach deiner letzten Stunde nichts.  
Und wer sich willig nicht ergiebt dem ehrnen Loose, das ihm dräut,  
Der zürnt in's Grab sich rettungslos und fühlt in dessen Schlunde nichts.  
Dieß wissen Alle, doch vergißt es Jeder gerne jeden Tag,  
So komme denn, in diesem Sinn, hinfort aus meinem Munde nichts!  
Vergeßt, daß euch die Welt betrügt, und daß ihr Wunsch nur Wünsche zeugt,

Laßt eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts!  
Es hoffe Jeder, daß die Zeit ihm gebe, was sie Keinem gab,

Denn Jeder sucht ein All zu seyn und Jeder ist im Grunde nichts.

Im 19. und 20. Jahrhundert werden auch noch einige andere Gedichtformen romanischer oder orientalischer Herkunft benutzt – so Ritornell und Siziliane, Kasside und Rubai, neuerdings auch das japanische Haiku. Aus dem Englischen ist zuguterletzt der *Limerick* eingeführt worden und hat inzwischen die einheimischen Maße scherzhafter Dichtung (Leberreime, Klapphornverse) verdrängt. Der Sache nach handelt es sich zumeist um witzig pointierte Anekdoten durchaus fiktiver Natur – eingeleitet mit der stereotypen Vorstellung der Person («There was a young lady of Riga»); der metrischen Form nach um einen gereimten Fünfzeiler aus anapästischen Versen, deren dritter und vierter um einen Fuß kürzer sind als die übrigen. Das leicht zu umspielende Schema:

(v) v – v v – v v – (v)    a  
(v) v – v v – v v – (v)    a  
(v) v – v v – (v)            b  
(v) v – v v – (v)            b  
(v) v – v v – v v – (v)    a

Ein verrückter Student namens Winston  
war ein Stümper in sämtlichen Künsten.  
Doch verzagte er nie,  
wurde Ph. D. –  
jetzt ist er Professor in Princeton.

## 8.4 Ausblick

Mit seiner Reformationsschrift von 1624 hat Martin Opitz die ganze deutsche Versdichtung auf eine neue Grundlage gestellt. Der durchschlagende Erfolg erklärt sich wohl aus der Sinnfälligkeit der akzentuierenden Prosodie und der Einfachheit der alternierenden Versifikation. Spätere Neuerungen – daktylische, madrigalische,

reimlose Verse – ließen sich leicht integrieren. Insgesamt war schon um 1640 eine sowohl national eigenständige wie international konkurrenzfähige Kunstdichtung ausgebildet – jedenfalls nach den Maßstäben der Zeit. Gryphius und Lohenstein im Drama, Fleming und Hoffmannswaldau in der Lyrik erproben und entwickeln die Möglichkeiten der neuen Metrik und überliefern den Dichtern des 18. Jahrhunderts außer einem reichhaltigen Bestand an Versund Strophenmaßen auch ihre Erfahrungen im rhythmischen Umgang mit dieser und jener Form. Zwar treten mit der Zeit Alexandriner und Sonett zugunsten freier gebundener Formen zurück. Auch greift die Dichtung der Goethezeit allerlei neue Vers- und Strophen- und Gedichtmaße aus einheimischen oder ausländischen Traditionen auf. Ungeachtet dessen aber bleiben die von Opitz aufgestellten Grundsätze der Prosodie und der Versifikation weiterhin in Kraft. Sie regieren noch im 19. Jahrhundert den größten Teil der poetischen Produktion und selbst im 20. den größten Teil der noch nach Reimen gebundenen Poesie. In diesem Traditionszusammenhang steht von Brechts letzten Gedichten etwa auch dies:

Ach, wie sollen wir die kleine Rose buchen?  
Plötzlich dunkelrot und jung und nah?  
Ach, wir kamen nicht, sie zu besuchen  
Aber als wir kamen, war sie da.

Eh sie da war, ward sie nicht erwartet.  
Als sie da war, ward sie kaum geglaubt.  
Ach, zum Ziele kam, was nie gestartet.  
Aber war es so nicht überhaupt?

Die im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. zumindest in den protestantischen Ländern beinahe unumschränkte Herrschaft der Opitzischen Metrik bricht mit Klopstocks Auftreten allerdings zusammen. In genauerer Nachbildung antiker Dichtungsart wird die bis dahin vorwaltende Alternation durch wechselnde Kombinationen

verschiedener Versfüße ersetzt und die bis dahin ebenso selbstverständliche Reimbindung prinzipiell aufgegeben. Auch in prosodischer Hinsicht lehnt man sich wieder mehr an die antike Metrik an. Darüber hinaus entwickelt Klopstock aus den ›äolischen‹ Maßen seiner Odendichtung sogleich die neue Form der Freien Rhythmen – die dann vom Sturm und Drang begeistert aufgegriffen wird und mit Goethes Jugendhymnen ihrerseits kanonische Geltung gewinnt. In diese Tradition gehört im 20. Jahrhundert noch Brechts ›Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen‹.

## 9. Antiker Form sich nähernd

### 9.1 Übersicht

Nachdem bereits im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach versucht worden ist, auf der Grundlage einer Quantitäts-Prosodie deutsche Hexameter und Odenverse zu dichten, gelingt die Einführung einer Metrik antikisierenden Charakters doch erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts – zu einer Zeit, wo einerseits die fußmetrische Regulierung des Verses zur Gewohnheit geworden, andererseits (und nicht zuletzt darum) das Erfordernis der Reimbindung bereits gelockert war. Auch lagen ja schon allerlei Versuche in ‹mengtrittigen› Maßen vor. Gottsched muntert schon in der ersten Auflage seiner Poetik (1730) mit einigem Nachdruck dazu auf, deutsche Hexameter und überhaupt ungereimte Verse zu machen:

Meines Erachtens fehlt nichts mehr, als daß einmal ein  
glücklicher  
Kopf, dem es weder an Gelehrsamkeit, noch an Witz, noch an  
Stärke in seiner Sprache fehlt, auf die Gedanken geräth, eine  
solche  
Art von Gedichten zu schreiben, und sie mit allen Schönheiten  
auszuschmücken,  
deren sonst eine poetische Schrift ausser den Reimen fähig ist.

Wenig später setzt dann Klopstock (wenngleich nicht zu Gottscheds Zufriedenheit) mit seinem ‹Messias› (1748ff.) den Hexameter und mit seinen ‹Oden› (seit 1747) die antiken Odenmaße für die deutsche Dichtung in Kraft. Unter seinen Nachfolgern bemüht sich vor allem Johann Heinrich Voss in Theorie und Praxis um eine der neuen Dichtungsweise angemessene Prosodie – unter Beachtung

auch des prosodischen Werts der Silbendauer. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hat sich die antikisierende Metrik konsolidiert: mit einer Vielzahl von nachgerade «klassischen» Werken der deutschen Literatur. Dazu gehören außer Vossens deutschem Homer Goethes Elegien und Epigramme sowie die Oden von Friedrich Hölderlin. Vor allem sie (weniger Klopstocks Pionierarbeiten) geben noch der antikisierenden Dichtung des 20. Jahrhunderts das Maß.

## 9.2 Prosodie

Wie die Versifikationsregeln der antikisierenden Dichtung greifen auch deren prosodische Regeln auf das Beispiel der Antike zurück. Die antike Prosodie unterscheidet zwischen «langen» und «kurzen» Silben – und zwar dergestalt, daß für lang diejenigen Silben gelten, die entweder einen langen Vokal (oder einen Diphthong) enthalten oder aber nach kurzem Vokal eine Doppelkonsonanz. Für kurz gelten alle übrigen Silben. Danach ist zu messen:

— — — ∪ ∪ — — — — — ∪ ∪ — —  
aut prodesse volunt aut delectare poetae

Wortgrenzen und Akzentlagen spielen keine Rolle. Im Hinblick auf gewisse Versmaße (wie den Hexameter) gilt fernerhin die Regel, daß einer langen Silbe zwei kurze äquivalent sind. Ein anderer Vers im selben Maß kann prosodisch also auch so beschaffen sein:

— ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

Beide Verse folgen ein und demselben Metrum:

— — — — —  
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — x

Ähnlich verfährt nun auch die Prosodie der antikisierenden Metrik der Goethezeit. Auch sie unterscheidet zwischen langen und kurzen Silben – so zwar, daß über die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Klasse nun vor allem der Akzent bestimmt. Insoweit folgt sie den Regeln der Opitzischen Prosodie. Andererseits aber werden – zumal im Hinblick auf die spondeischen Doppellängen im Hexameter – auch die nicht *entschieden* kurzen Silben, darunter besonders die Stammsilben ohne Hauptakzent, für lang erachtet: «āufstēigt», «Sprīngquēll». Selbst gewisse Ableitungssilben (wie «-heit») gelten bei einiger «Fülle» ihres Klanges für lang und können (wenn auch ausnahmsweise) sogar in die Hebung des Verses treten:

Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die laute Begierde

Entsprechend hält man es auch mit der Äquivalenz-Regelung: läßt im daktylischen Fuß nur *eine* lange und im spondeischen keine kurze Silbe zu. Allerdings können gewisse Einsilbler (zumal Artikel und Präpositionen) von Fall zu Fall bald lang und bald kurz genommen und gesetzt werden – wie «die» im eben angeführten Vers.

Diese Regeln behaupten und beachten freilich nur die Metriker von der strengen Observanz. Klopstock und Goethe folgen im wesentlichen der Opitzischen Prosodie, die nur die Akzentgewichte in Acht nimmt, und lassen im Hexameter auch den Trochäus gelten. Ebenso liberal verfahren im 20. Jahrhundert Gerhart Hauptmann und Bertolt Brecht.

### 9.3 Versifikation

Unter den stichisch gebrauchten Versmaßen, die von der antikisierenden Metrik in die deutsche Versdichtung eingeführt werden, steht oben an der daktylische *Hexameter*. Er setzt sich aus sechs daktylischen Füßen zusammen, deren erste vier jeweils auch durch einen Spondeus vertreten werden können und deren letzter

um eine Silbe verkürzt (‹katalektisch›) ist. Die letzte Position ist ‹anceps› und kann von einer Silbe beliebiger Quantität eingenommen werden.

- - - - -  
 - vv - vv - vv - vv - vv - x  
 - - - - -  
 res gestae regumque ducumque et tristia bella  
 - - - - -  
 quo scribi possent numero, monstravit Homerus

Obligatorisch ist mindestens eine Zäsur im Inneren des Verses – die aber an verschiedenen Stellen liegen kann und nur an bestimmten anderen nicht liegen darf. Bevorzugt werden die Stellen nach dem festen longum im dritten und im vierten Fuß:

aut prodesse volunt/aut delectare poetae  
 quo scribi possent numero/monstravit Homerus

Spielerisch ‹verdunkelt› Horaz die Zäsur in dem Vers:

- - - - -  
 non quivis videt inmodulata poemata iudex

– will sagen: Es hat nicht jeder Kunstrichter den Blick für regelwidrig gebaute Verse (wie beispielsweise eben diesen). Die Zäsur vor dem fünften longum:

non satis est pulchra esse poemata:/dulcia sunt

wird nach ihrem Gebrauch in der griechischen Hirtendichtung ‹Bukolische Diärese› genannt. Zu meiden ist Kolon- und selbst Wortende ‹post quartum trochaeum›: nach dem ersten breve im vierten Fuß; wohl weil in diesem Fall der markante Hexameter-Schluß vorweggenommen schiene.

Die deutschen Nachbildungen des Hexameters (dessen lateinische Form hier stark vereinfacht dargestellt worden ist) unterscheiden sich je nach der Prosodie, die ihnen zugrunde liegt, in zwei verschiedene Typen. Bei quantitätsprosodischer Messung, wie die strengeren Metriker sie betreiben, setzt auch der deutsche Hexameter sich aus Daktylen und Spondeen zusammen:

— — — — — vv — x  
 vv vv vv vv

So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,  
 Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich  
 selbst gleich

Diesen Typus hat vor allem Voss mit den späteren Fassungen seiner Homer-Übersetzung geprägt. Charakteristisch sind die spondeischen Vers-Schlüsse:

Unmuthsvoll nun begann der Herrscher im Donnergewölk Zeus

sowie die oft mit klangmalerischer Absicht eingesetzten «geschleiften» Spondeen. Diese entstehen dann, wenn von zwei benachbarten langen Silben die akzentuell schwächere in die Hebung des festen longum tritt:

Wut, Wehklag', Angstausruf laut aufscholl von dem Schlachtfeld

Als ringsher pechschwarz aufstieg graudrohende Sturmnacht

Die er sodann saumselig erfand zur traurigen Feldschlacht,  
 Eifrig tadelt' er die mit wild anfahrenden Worten

Als Lizenz, von der aber nur sparsam Gebrauch zu machen ist, gilt die Einmischung von Trochäen in den daktylisch-spondeischen Vers.

Sie soll die Verwendung von Komposita wie «Sterngewölbe» und «lanzenkundig» sicherstellen und gestattet auch Vers-Eingänge wie «Eine Stadt» und «Seines Volks».

Wird dem Hexameter hingegen eine Prosodie zugrunde gelegt, die das Silbenmaterial wesentlich nach dem akzentuellen Gewicht klassifiziert, dann sieht bereits das Metrum den Trochäus als reguläre Variante vor.

$$\begin{array}{cccccccc} \bar{\quad} & \bar{\quad} & \bar{\quad} & \bar{\quad} & & & & \\ - \bar{v} - & \bar{v} - & \bar{v} - & \bar{vv} - & vv - & x & & \\ \bar{vv} & \bar{vv} & \bar{vv} & \bar{vv} & & & & \end{array}$$

Wie sich neue Jordane dort, die Städte zu wässern,  
Unter jener Umwölbung der hohen Mauren dahinziehn!

Und es fehlte manchem, sich an die Stirne zu schlagen  
Nur die Hand: sie lag verfault in der feindlichen Erde.

Allerdings bemühen sich auch die Dichter solcher daktylisch-trochäischer Hexameter darum, die zweisilbigen Füße nicht zu leicht und die dreisilbigen nicht zu schwer zu machen. Klopstock arbeitet bei den vielfachen Revisionen des «Messias» immer wieder regelrechte Spondeen (auch geschleifte) ein, läßt andererseits aber selbst solche Daktylen unverändert, die nach Vossens strengeren Begriffen geradezu für «molossisch» (– – –) gelten können:

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,  
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet

Auch in Brechts Hexametern finden sich ähnlich schwere Daktylen oft – mit Nebenton- und selbst mit Haupttonsilben in letzter oder vorletzter Position:

Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst  
um  
Lugend in ärmlicher Küche kopfschüttelnd in halbleere Speisen.

Auch im Gebrauch der Zäsuren entfernt sich der nach Akzenten gebaute Hexameter von seinem klassischen Muster. Die Zäsur *post quartum trochaicum* ist nicht länger verpönt:

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten

Gold ist freilich nicht mehr im Lande: das haben die Schweizer

Allseitig abhängig werden die Völker. Auch geistige Güter

Übrigens wird am Vers-Ende, in beiden Spielarten des deutschen Hexameters, von der Lizenz des Zeilensprungs vielfach Gebrauch gemacht:

Ließ er sich aber zum drittenmal fordern, so soll es ihm selbst und  
Seinem ganzen Geschlechte zum ewigen Schaden gereichen

Ritterlichkeit eines Herrn und  
Treues Gesinde und Liebe zum Boden und ehrliches Handwerk  
Dienst an der Sache und innre Berufung bespritzte sie mit dem  
Eisigen Strahl der Berechnung.

Weniger gebräuchlich als der Hexameter im epischen und im didaktischen Gedicht ist im Drama der jambische *Trimeter*. Das griechische Maß setzt sich (wie schon der Name sagt) aus drei jambischen ‹Metren› zusammen:

x - v -   x - v -   x - v -

Zumal in seiner lateinischen Fassung (als ‹jambischer Senar›) ist dieses Versmaß überaus variabel:

vv	vv	vv	vv	vv	vv	vv	vv	vv	vv	v	-
v	-	v	-	v	-	v	-	v	-	v	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	v	-

Die obligatorische Zäsur liegt (wie im Griechischen) entweder im dritten oder im vierten Fuß und teilt den Vers (anders als etwa die Mittelzäsur des Alexandriners) in zwei ungleiche Teile. Die deutschen Nachbildungen orientieren sich vorzugsweise am Muster des griechischen Trimeters und beschränken sich im allgemeinen auf die Einmischung dreisilbiger Füße. Bisweilen wird dabei die Hebung aufgelöst. Eine nach Maßgabe der deutschen Sprache vortreffliche Vorstellung vom Original vermittelt August Wilhelm Schlegels Virtuosenstück:

Der Jambe.

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos  
 Vermischt mit fremden Versen, doch im reinsten Maaß,  
 Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.  
 Hoch trat und fest auf, dein Kothurngang, Aeschylus;  
 Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,  
 Samt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.  
 Fröhlicheren Festtanz lehrte drauf Aristophanes,  
 Labyrinthischen: die verlarvte Schaar anführend ihm,  
 Hingaukl' ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

Goethe hat sich des Maßes außer in der ‹Pandora› vor allem im Helena-Akt des ‹Faust› beispielgebend bedient:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,  
Vom Strande komm ich, wo wir erst gelandet sind,  
Noch immer trunken von des Gewoges regsamem  
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefilde uns her  
Auf sträubig-hohem Rücken, durch Poseidons Gunst  
Und Euros Kraft in vaterländische Buchten trug.

Die letzte Position im Vers wird gern für anceps genommen und oft mit einer leichten Silbe besetzt. Das bekannteste Beispiel lyrischer Verwendung bildet Mörikes ›Auf eine Lampe‹:

v – v – v – v – v – v –

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
An leichten Ketten zierlich aufgehängt hier,  
Die Decke des nun fast vergessenen Lustgemachs.  
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand  
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,  
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreih'n.  
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist  
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –  
Ein Kunstgebild' der echten Art. Wer achtet sein?  
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Beiläufig soll noch der *Choliambus* (auch ›Skazon‹, deutsch: ›Hinkjambus‹) erwähnt sein – ein jambischer Trimeter, dessen letzten Fuß aber ein Spondeus (oder Trochäus) bildet. Er findet sich vor allem in satirischer Versdichtung (Hipponax, Martial) und ist im Deutschen etwa durch Platens Zeitgedicht ›Gelöstes Problem‹ belegt:

v – v – v – v – v – – x

Als Kinder hörten wir des Teufels Großmutter  
Gar häufig nennen; aber selbst die Waschweiber



zugleich auch die weibliche Zäsur im vierten Fuß des Hexameters:

Vorwärts dringt der Schiffenden Geist, wie Flaggen und Wimpel,  
Einer nur steht rückwärts traurig gewendet am Mast

Weniger empfindlich ist Goethe beim Gebrauch des Trochäus zumal am Versbeginn. Ähnlich Schiller in seinem Musterepigramm:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,  
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Strenger behandelt vor allem Platen das Maß des Elegischen Distichons – wie im Dichterkatalog der Zueignung seiner ›Festgesänge‹:

Schiller und Klopstock sangen und Goethe, die Blume der Anmut,  
Rückert und auch Uhlands Muse, vor allen beliebt.

Die einsilbigen ›Formwörter‹ (‹‹und›, ‹‹die›, ‹‹vor››) sind durchgehend ›kurz‹ gesetzt; ›lang‹ nur das gewichtigere Adverb (‹‹auch››); die Namen ‹‹Schiller››, ‹‹Goethe›› und ‹‹Rückert›› setzt Platen (als ›trochäische‹ Wörter) allein in den Daktylus; ‹‹Klopstock›› und ‹‹Uhland›› werden als ›spondeische‹ Wörter aufgefaßt und dementsprechend eingesetzt. Man beachte auch den spondeischen Schluß des Hexameters (‹‹Anmut››) sowie das angestrengte Bemühen, die Zäsur des Pentameters syntaktisch zu überspielen (‹‹Uhlands Muse››).

Von der Vielzahl der klassischen *Odenmaße*, die zumal durch Horazens Gedichte musterhaft geworden sind, spielen in der deutschen Dichtung seit Klopstock vor allem drei eine größere Rolle. An erster Stelle ist die *Sapphische Strophe* zu nennen – ein Maß, das gereimt schon vielfach im 17. Jahrhundert verwendet worden ist. Man vergleiche oben S. 84f. Klopstock gibt (wie schon Lange in seinen ›Horatizischen Oden‹ von 1747) den Reim auf und läßt den Daktylus von Vers zu Vers die Stelle wechseln:

- v v - v - v - v - v  
 - v - v v - v - v - v  
  
 - v - v - v v - v - v  
 - v v - v

Ring des Saturns, entlegner, ungezählter  
 Satelliten Gedräng, die um den großen  
 Stern sich drehn, erleuchtet, und leuchtend, droben  
 Wandeln im Himmel!

Genauer halten sich dann Voss und Platen an das horazische Maß:

- v - - - v v - v - x  
 - v - - - v v - v - x  
 - v - - - v v - v - x  
 - v v - x

Stille herrsch', Andacht, und der Seel' Erhebung,  
 Ringsumher! Fern sei, was befleckt von Sünd ist,  
 Was dem Staub' anhaftet, zu klein der Menschheit  
 Höherem Aufschwung!

Wirf den Schmuck, schönbusiges Weib, zur Seite,  
 Schlaf und Andacht teilen den Rest der Nacht nun;  
 Laß den Arm, der noch die Geliebte festhält,  
 Sinken, o Jüngling!

Man beachte die Doppellängen im zweiten und oft auch im letzten  
 Fuß. Dem griechischen Muster, das zwischen drittem und viertem  
 Vers keine Wortgrenze verlangt und also eigentlich für dreizeilig  
 gelten muß, folgt im 20. Jahrhundert Rudolf Borchardt:

- v - x - v v - v - x  
 - v - x - v v - v - x  
 - v - x - v v - v - x - v v - x

Diese Frucht der Persephoneia, Gastfreund,  
Schont ich dir und mir in Gedanken herbstlang –  
Dir und mir vor Nacht, da das erstemal Orion in Osten

Groß mit Hunden hinter dem Jahr heraufkommt,  
Brach ich heut die zeitige Last: nicht klagend,  
Wohl nicht klagend; aber der alten Totenklage gedenkend.

Die *Alkäische Strophe* hat bei Horaz, der sie besonders oft  
gebraucht, diese Form:

x – v – – ' – v v – v x  
x – v – – ' – v v – v x  
x – v – – – v – x  
– v v – v v – v – x

Odi profanum vulgus et arceo.  
Favete linguis: carmina non prius  
Audita Musarum sacerdos  
Virginibus puerisque canto.

Klopstock führt das Maß 1747 mit seiner Ode ‹Auf meine Freunde›  
(später: ‹Wingolf›) beispielgebend in die deutsche Dichtung ein. Das  
abgewandelte Schema ist nun so beschaffen:

v – v – v ' – v v – v –  
v – v – v ' – v v – v –  
v – v – v – v – v  
– v v – v v – v – v

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,  
Wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,  
Unsterblich, sing ich meine Freunde  
Feyrend in mächtigen Dithyramben.

Die schon bei Klopstock nicht seltene Kürze am Schluß der ersten beiden Verse:

Den seegne, Lied, ihn seegne mit festlichen  
Entgegen gehnden hohen Begrüßungen!

charakterisiert dann besonders auch die Alkäischen Oden von Hölderlin. Anders als Klopstock ahmt Hölderlin auch die Doppellängen des horazischen Maßes nach:

Was schläfst du, Bergsohn, liegest in Unmuth, schief,  
Und frierst am kahlen Ufer, Geduldiger!  
Denk'st nicht der Gnade, du, wenn's an den  
Tischen die Himmlischen sonst gedürstet?

Ähnlich Borchardt in seiner «Klassischen Ode»:

Ich bin gewesen, wo ich schon einmal war:  
Mai und der Juni waren mein Weggeleit;  
An ihren Händen bin ich wieder  
Zwischen die Hügel hinein gekommen

Schließlich ist noch die *Asklepiadeische Strophe* (in ihrer dritten Form) anzuführen.

--- v v - ' - v v - v x  
--- v v - ' - v v - v x  
--- v v ---  
--- v v - v x

Dianam tenerae dicite virgines,  
Intonsum pueri dicite Cynthium  
Latonamque supremo  
Dilectam penitus Iovi.

Unter Bewahrung nur der Doppellängen in der Mitte der ersten beiden Verse überführt wieder Klopstock dieses Maß in die deutsche Odendichtung:

- v - v v - ' - v v - v -  
- v - v v - ' - v v - v -  
- v - v v - v  
- v - v v - v -

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht  
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,  
Das den großen Gedanken  
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.

Strenger hält sich wieder Hölderlin an das lateinische Maß:

Größers wolltest auch du, aber die Liebe zwingt  
All uns nieder, das Laid beuget gewaltiger,  
Doch es kehret umsonst nicht  
Unser Bogen, woher er kommt.

Borchardt:

Nun am bröckelnden Tor wieder die Rose blüht  
Und im leichten Gewölk silbernes Mondlicht schwimmt  
Schwebt zum dämmernden Garten  
Goldensohlig der Lenz herein.

Außer den angeführten Nachbildungen antiker Vers- und Strophenmaße (und einigen anderen von geringerer Bedeutung) finden sich in der Dichtung der Goethezeit auch allerlei *Erfindungen* im selben Geist. Hierzu gehört bereits Klopstocks Abwandlung der Sapphischen Strophe. Aber Klopstock hat sich auch eine Vielzahl völlig neuer Odenmaße (meist wieder vierzeilig und im Sinn seiner

Theorie nun aus «Wortfüßen» kombiniert) einfallen lassen – etwa dies:

- v - v v - ' v - v - v  
- v - v v - ' v - v - v  
- v - v v - v  
- v v - v v -

Zeit, Verkündigerin der besten Freuden,  
Nahe selige Zeit, dich in der Ferne  
Auszuforschen, vergoß ich  
Trübender Thränen zu viel!

In derselben Manier dichtet 1792 Voss – auf die Melodie der  
Marseillaise! – seinen «Gesang der Neufranken für Gesez und König»:

v v v - ' - v - v  
 v v v - ' - v v -  
 v v - v - v v - v  
 v v - - v v -  
 v v - - v v -  
 v v v - ' - v v - v  
 - - v v - v v -  
 v - v v v - v -  
 v v - - v v - v  
 v - v v v -  
 v - v v v -  
 - - v - ' - - v -  
 v - v - v -

Sei uns gegrüsst, du holde Freiheit!  
 Zu dir ertönt froh der Gesang!  
 Du zerschlägst das Joch der Bezwinger,  
 Und erhebst zu Tugend und Heil!  
 Du erhebst zu Tugend und Heil!

Uns zu erneun, kehrst du vom Himmel.  
 Längst deinen Geweihten ersehnt!  
 Was hemmet ihr, Bezwinger noch  
 In verschwornen Wut die Erneuerung?  
 Mit Waffen in den Kampf.  
 Für Freiheit und Gesez!  
 Naht, Bürger, naht! Bebt, Mietlingsschwarm!  
 Entfliehet, oder sterbt!

Geschichtlich wirksam geworden ist von diesen neuen Strophenformen allein das *dreizeilige* Maß von Klopstocks früher Ode ›Das Rosenband‹:

Im Frühlings Schatten fand ich Sie;  
Da band ich Sie mit Rosenbändern:  
Sie fühlt' es nicht, und schlummerte.

Ich sah Sie an; mein Leben hing  
Mit diesem Blick' an Ihrem Leben:  
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.

Doch lispelt' ich Ihr sprachlos zu,  
Und rauschte mit den Rosenbändern:  
Da wachte Sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; Ihr Leben hing  
Mit diesem Blick' an meinem Leben,  
Und um uns ward's Elysium.

In dieser Form, allerdings unter Verwendung auch anderer Versmaße, sind einige bedeutende Gedichte abgefaßt: von Claudius (‹Der Säemann säet den Samen›), Goethe (‹Alles kündigt dich an›), Heine (‹Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht›) – bis hin zu Trakl (‹Leise sank von dunklen Schritten der Schnee›) und Morgenstern (‹Palmström liebt es, Tiere nachzuahmen›). In Anlehnung an Dreizeiler italienischer Herkunft (Villanellen, Ritornelle, Terzinen) finden sich oft auch Reimbindungen unterschiedlicher Art.

Die angeführten Strophenmaße (einschließlich des elegischen Distichons) unterscheiden sich ihrem ›Charakter‹ nach nicht weniger stark voneinander als im Bereich der einheimischen Formen die Nibelungen von der Vagantenstrophe. Das liegt nicht allein an Unterschieden ihrer metrischen Struktur – obwohl auch wieder nicht zu verkennen ist, daß schon die kräftigen Mittelzäsuren im Pentameter und im Asklepiadeischen Vers eine antithetische

Gedankenführung begünstigen. Ebenso setzt sich die Sapphische Strophe durch die größere Gleichförmigkeit ihres Aufbaus von den in dieser Hinsicht bewegteren Strophenmaßen (zumal dem der Alkäischen Strophe) ab und empfiehlt sich eher für eine liedhafte als für eine spruchhafte Haltung des Sprechens. Außerdem aber scheinen die Charaktere dieser Maße durch deren geschichtliche Verwendung geprägt worden zu sein: bei Sappho und Alkaios, bei Catull und Horaz, noch bei Klopstock und Hölderlin. Die poetae docti des 20. Jahrhunderts, von Borchardt bis zu Höllerer, haben die klassischen Gedichte aus alter und neuer Zeit im Ohr und wählen für ihre Strophen je nach Thema und Ton bald diese und bald jene Form. Darüber hinaus führen fast alle Vers- und Strophenmaße, die der klassischen Antike entnommen sind, in der deutschen Dichtung einen eigenen Anspruch auf Würde des Gegenstands und Ernst der Behandlung mit sich. Sie lassen nicht leicht mit sich spaßen; taugen eben darum gut zu parodistischer Verwendung. Aus Eduard Mörikes «Häuslicher Szene»:

«Heut, wie ich merke, gefälltst du dir sehr, mir in Versen zu trumpfen.» –

«Waren es Verse denn nicht, was du gesprochen bisher?» –

«Eine Schwäche des Mannes vom Fach, darfst du sie mißbrauchen?»

–

«Unwillkürlich, wie du, red' ich elegisches Maß.» –

«Mühsam übt' ich dir's ein, harmlose Gespräche zu würzen.» –

«Freilich im bitteren Ernst nimmt es sich wunderbar aus.» –

«Also verbitt' ich es jetzt; sprich, wie dir der Schnabel gewachsen.» –

«Gut! laß sehen, wie sich Prose mit Distichen mischt.» –

«Unsinn! Brechen wir ab. Mit Weibern sich streiten ist fruchtlos.» –

«Fruchtlos nenn' ich, im Schlot Essig bereiten, mein Schatz.» –

«Daß noch zum Schlusse mir dein Pentameter tritt auf die Ferse!» –  
«Dein Hexameter zieht unwiderstehlich ihn nach.» –

«Ei, dir scheint er bequem, nur das Wort noch, das letzte, zu haben:  
Hab's! Ich schwöre, von mir hast du das letzte gehört. » –

«Meinetwegen, so mag ein Hexameter einmal allein stehn!» –

## 9.4 Ausblick

Während Opitzens Versreform bereits insofern ›klassizistisch‹, gesinnt ist, als sie den deutschen Vers überhaupt nach Füßen reguliert, führt Klopstock mit seinen Gedichten nun auch die klassischen Vers- und Strophenmaße ein. Zugleich werden auch Opitzens prosodische Grundsätze in Anlehnung an das antike Muster revidiert. Diese neue Metrik bestimmt zunächst weite und wichtige Teile der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung des Weimarer Klassizismus und unter dessen Wirkung dann auch die Dichtung der Folgezeit bis hin zu Brecht und Bobrowski. Ihr Anwendungsbereich bleibt freilich bei fast allen Autoren, die ›Antiker Form sich nähernd‹ gedichtet haben, nach Thema und Tonart beschränkt und umfaßt bei kaum einem von ihnen das ganze dichterische Werk. Das gilt bereits von Klopstock, der auch ›Geistliche Lieder‹, in alternierenden Reimversen, geschrieben hat; vollends von Goethe und Schiller, die sich in ihren lyrischen Dichtungen der klassischen Odenmaße gar nicht bedienen; und noch von Rudolf Borchardt, der mit gleicher Sicherheit über antikisierende und romanisierende Formen verfügt. Andere Autoren wie im 19. Jahrhundert Heine und die Droste, im 20. Trakl und Benn dichten überhaupt nicht in antiken Metren. In *einem* Bereich jedoch hat sich die Klopstocksche Metrik seit der Goethezeit beinahe vollständig durchgesetzt und bis heute auch behaupten können: Übersetzungen antiker Dichtung werden (mit allerdings bezeichnenden Ausnahmen) ›im Versmaße der Urschrift‹, wie es oft

auf den Titelblättern heißt, abgefaßt – nicht in Blankversen oder in Reimstrophen. Der bildungsgeschichtliche Vorteil dieser Verfahrensweise, die im französischen und selbst im englischen Sprachbereich nichts weniger als selbstverständlich ist, dürfte kaum zu überschätzen sein. Eine ganz andere Folge von Klopstocks Dichtungsreform bildet schließlich die Erfindung der Freien Rhythmen. Von ihnen handelt das nächste Kapitel.

## 10. Freie Rhythmen

### 10.1 Übersicht

Die Erfindung der Freien Rhythmen folgt der Einführung klassischer Odenmaße nur wenige Jahre später nach und kündigt sich bereits in einer von Klopstocks frühesten Oden klassischer Prägung an:

Wilst du zu Strophen werden, o Lied? oder  
Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,  
Gleich Zevs erhabnem truncknem Sohne,  
Frey aus der schaffenden Sel enttaumeln?

Noch die Auflösung der metrischen Bindung (hier: der strophischen) geschieht also im Zeichen der Nachahmung eines Musters der Antike: der Dichtung Pindars. Da aber deren strenge Regelmäßigkeit (mit Ausnahme ihres triadischen Aufbaus) noch nicht erfaßt ist, wird schon bei Klopstock selbst außer Sprechhaltung und Sprachgebrauch nur die vermeintlich freie Abfolge von Versen wechselnden Maßes nachgeahmt. Diese Maße bleiben jedoch klassisch verbürgt. Erst im 19. Jahrhundert, zwischen Heine und Holz, verliert sich der antikisierende Stil der Freien Rhythmen und wird im 20. dann vollends aufgelöst. Die freirhythmischen Gedichte des frühen Goethe und des späten Hölderlin bewähren ihre stilbildende Kraft nur noch im Einzelfall.

### 10.2 Prosodie

Weil den Versen des freirhythmischen Gedichts kein bestimmtes Metrum vorgegeben ist, kann ihre Ordnung in prosodischer Hinsicht nur auf den ohrenfälligsten Unterscheidungen beruhen. Während also in der Oden-dichtung auch Silben von geringerem Schweregrad, etwa Präpositionen, durchaus für schwer gelten und eine Hebung füllen können:

– Auf die Fluren verstreut  
– Von des schimmernden Sees  
– Durch der Lieder Gewalt

nimmt sie die Prosodie der Freien Rhythmen in aller Regel für leicht:

Da du mit dem Tode gerungen  
Von den Chören der Seraphim  
In den Höhn der Schöpfung

Oft hilft Klopstock, wie in den eben angeführten Versen, mit diakritischen Zeichen (– und ~) nach. Umgekehrt können auch bloße Formwörter unter emphatischer Betonung volle Schwere erlangen:

Da dein Schweiß und dein Blut  
Auf die Erde geronnen war  
  
Stärke, kräftige, gründe mich,  
Daß ich auf ewig dein sey!

Ein anderes Mittel der Auszeichnung, dessen sich dann vor allem Hölderlin gern bedient, ist vereinzelt auch schon bei Klopstock in Gebrauch: der Zeilensprung.

Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich  
Falle nicht auf mein Angesicht?

Ein Räthsel ist Reinent sprungenes. Auch  
Der Gesang kaum darf es enthüllen.

Auch kann durch eine entschieden kurze Bemessung der Zeilen ein  
sonst eher leichtes Wort nachdrücklich hervorgehoben werden. So  
ist wohl zu messen:

Ich legte meine Hand auf den Mund, und schwieg  
Vor Gott!

Und dein nicht zu achten,  
Wie ich!

Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott.

Allgemein also wirkt bei den Freien Rhythmen die Art ihrer  
Versifikation an der prosodischen Bestimmung der Silbengewichte  
mit.

### 10.3 Versifikation

Obwohl die Gedichte in Freien Rhythmen, wie Klopstock sie um die  
Mitte des 18. Jahrhunderts epochemachend in die deutsche  
Dichtung eingeführt hat, keinem festen Vers- und Strophenmaß  
folgen, so daß sich für keinen Vers und keine Strophe *voraussagen*  
läßt, wie sie metrisch beschaffen sind, fehlt es ihnen doch nicht an  
*jeder* metrischen Ordnung. Zwar dürfte kaum eines von diesen  
Gedichten in genau der Gestalt, die ihm der Dichter gegeben hat,  
aus einer Prosa-Auflösung mit fortlaufend gedruckten Zeilen  
wiederherzustellen sein – im Unterschied zu einem Sonett und selbst  
zu einem Blankvers-Monolog. Oft haben schon die Dichter selbst,  
Klopstock voran, ihre Sätze auch unter Wahrung des Wortlauts auf  
verschiedene Weise abgeteilt:

Nicht in den Ocean  
Der Welten alle  
Will ich mich stürzen!

Nicht in den Ozean der Welten alle  
Will ich mich stürzen!

Wer half mir wider  
Der Titanen Übermuth

Wer half mir  
Wider der Titanen Übermut?

Gleichwohl – und selbst wenn jeder Vers eines solchen Gedichts nach Lessings Wort ein besonderes Silbenmaß aufweisen sollte: diese Silbenmaße sind zum überwiegenden und bestimmenden Teil selber klassisch verbürgt und insofern keineswegs beliebig. Zumal Klopstocks Verse in Freien Rhythmen umspielen nur leicht die Maße der eigenen Odendichtung. Da setzt die ›Frühlingsfeyer‹ genau wie eine von Klopstocks Sapphischen Oden ein:

– ˘ ˘ – ˘˘ ˘ – ˘ – ˘

Nicht in den Ozean der Welten alle

und schließt auch gleich den adonischen Schlußvers dieser Strophe an:

– ˘ ˘ – ˘

Will ich mich stürzen! schweben nicht,

Die dritte Zeile nimmt hingegen den Schlußvers der Alkäischen Strophe auf:

– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ – ˘

Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts

Der Schluß der Zeilengruppe hört sich genau wie die zweite Hälfte eines Pentameters an:

Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

Andere Zeilen ahmen den Mittelteil des Asklepiadeischen Verses nach:

Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden

oder bilden auch wohl einmal ganze Hexameter:

Halleluja dem Schaffenden! mehr wie die Erden, die quollen!

Auch in Hölderlins Freie Rhythmen sind immer wieder ganze Odenverse und ganze Hexameter eingemischt. Goethe teilt gleichmäßiger in meist zwei- oder dreihebige Zeilen ab und umspielt in freiem Wechsel vor allem das Maß des ‹Adonius› (– v v – v):

Spude dich, Kronos!  
Fort den rasselnden Trott!  
Bergab gleitet der Weg;  
Ekles Schwindeln zögert  
Mir vor die Stirne dein Zaudern.  
Frisch, holpert es gleich,  
Über Stock und Steine den Trott  
Rasch ins Leben hinein!

Töne, Schwager, ins Horn,  
Raßle den schallenden Trab,  
Daß der Orkus vernehme: ein Fürst kommt,  
Drunten von ihren Sitzen  
Sich die Gewaltigen lüften.

Andere Verse stechen schärfer von den Odenmaßen ab: mit mehr als zweisilbigen Senkungen und mehr als zwei Hebungen nebeneinander.

Und den freundlichen Gesundheitsblick!  
Weit hoch herrlich der Blick

Ansätze zu einer *strophischen* Gliederung zeigen Klopstocks nach dem Muster von Oden vierzeilige und Hölderlins nach Pindars Muster triadisch aufgebaute Freie Rhythmen. Im allgemeinen aber folgt wie die Zeilen- auch die Gruppenbildung allein der sprachlichen Gliederung des Textes.

Verschiedentlich hat man Freien Rhythmen der Goethezeit eine strengere metrische Ordnung absehen und zuschreiben wollen. Für den Anfang von ›Wanderers Sturmlied‹ zieht Heusler Alternation in Betracht:

Wen du nicht verlässest, Genius,  
Nicht der Regen, nicht der Sturm  
Häucht ihm Schauer übers Herz.

Goethes ›Prometheus‹ soll bei veränderter Aufteilung der Zeilen und unter Einrechnung ›pausierter Hebungen‹ weitgehend vierhebig (›viertaktig‹) zu lesen sein:

Kehrt ich mein verirrtes Auge || Zur Sonne,  
als wenn drüber wär || Ein Ohr ^ ,  
zu hören meine Klage ^ ,  
Ein Herz ^ wie meins ^  
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Gleichfalls unter Abänderung des Zeilenfalls glaubt hingegen Pretzel die Verse des Gedichts (mit wenigen Ausnahmen) zweihebig (›zwei-

iktig) nehmen zu können. Die eben angeführten Zeilen lesen sich bei ihm dann so:

Kehrt' ich mein verirrtes Áuge  
Zur Sónne, als wenn drüber wár'  
Ein Óhr, zu hören meine Klage,  
Ein Hérz wie méins,  
Sich des Bedrängten zu erbármern.

Alle diese ‹Rhythmisierungen› scheinen mir die *odenmäßige* Gebundenheit dieser Gedichte zu verkennen. Umgekehrt verkennt Rudolf Borchardt die den Freien Rhythmen eigentümliche *Freiheit* im Umgang mit Metren der Odendichtung, wenn er Hölderlins ‹Hälfte des Lebens› nur als ‹Skizze› einer (alkäischen) Ode gelten lassen will:

Mit gelben Birnen hánget  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwáne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,

Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Mit gelben Birnen hánget und – – voll  
Mit wilden Rosen – – das – – –  
Land in den See: Ihr holden Schwáne

-----

-----

Und trunken – von Küssen – tunkt ihr das  
----- Haupt ins heilig  
Nüchterne Wasser -----

Weh mir wo nehm ich, – wenn es Winter ist  
Die Blumen – und wo – den Sonnenschein  
Und Schatten der – – – Erde

-----

-----

----- die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt; im – – Winde  
Klirren die Fahnen -----

Immerhin bestätigt auch dieser abwegige Rekonstruktionsversuch  
noch einmal die Herkunft der Freien Rhythmen aus Klopstocks  
Schule der Antikisierung.

## 10.4 Ausblick

Klopstocks Erfindung der Freien Rhythmen – in seinem Verständnis:  
«Oden, welche in jeder Strophe das Silbenmaß verändern», nach  
Lessing: «eine künstliche Prosa, in alle Teile ihrer Perioden  
aufgelöst, deren jeden man als einen einzeln Vers eines besondern  
Sylbenmaßes betrachten kann» – hat zumal über die Hymnen des  
jungen Goethe in der deutschen (und nicht nur der deutschen)  
Versgeschichte Epoche gemacht. Der «pindarisierende» Grundzug der  
Form verbindet sich dabei bald mehr und bald weniger mit  
Anklängen an die biblische Psalmendichtung und an die  
rhythmische Prosa des vermeintlichen Ossian. Einzelne Gedichte  
scheinen vor allem die madrigalische Versart der Opitzischen

Metrik, nur eben reimlos, fortzuführen. Der Tonart nach handelt es sich zunächst allemal und vielfach auch später um ›hymnische‹ oder ›dithyrambische‹ Gedichte im hohen und höchsten Stil. Diese Tradition reicht über Nietzsches ›Dionysos-Dithyramben‹ und Rilkes ›Duineser Elegien‹ bis zu Borchardt und Brecht. Aber schon bei Novalis (›Hymnen an die Nacht‹), Heine (›Nordsee-Bilder‹) und Mörike (›Peregrina‹) greift eine gesetztere Rede, lehrhaft oder erzählend, Platz und bereitet damit einer Entwicklung die Bahn, die schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts, etwa bei Liliencron, ›prosaische‹ Gedichte von der Art des folgenden erlaubt:

Durchs Telephon

Die Rose, die du mir heut Morgen beim Abschied  
In unserm Garten brachst  
Und ins Knopfloch stecktest,  
Damit ich im Gebrüll des Tages  
Immer an dich erinnert sei,  
Hat eine sonderbare Verwendung gefunden:

Ein Zufall führte mich  
An den Sarg eines armen Knaben.  
Weil der Sarg ohne jeden Schmuck war,  
Legte ich deine frische Rose  
Auf die welken Hände des Bettlerkindes.

Ob nun beiden, ihm und der Rose,  
Noch einmal ein neues Leben erblühen wird?  
Vielleicht, dass Engel seiner schon harren,  
Um ihm die Arme entgegen zu breiten,  
Weil er entschwebte mit deiner Rose,  
Die deine Liebe mir gebrochen hat.

Schluss!

Die Verskunst des 20. Jahrhunderts bewegt sich weithin nur mehr auf dieser Spur.

# 11. Deutsche Verskunst im 20. Jahrhundert

## 11.1 Allgemeine Tendenzen

Der metrische Formenbestand, auf den die deutsche Versdichtung des 20. und nun auch das 21. Jahrhunderts zurückgreifen kann, ist nach dem Ende der Goetheschen ›Kunstperiode‹ kaum noch verändert worden. Der einzige bedeutende Erneuerungsversuch, Richard Wagners Aufnahme der Stabreim-Metrik, hat keine Schule gemacht. Im übrigen aber verfügen die Dichter der ›Moderne‹ über beinahe alle hier beschriebenen Metriken aus älterer Zeit – mit Ausnahme nur der Silbenzählungsweisen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die in der Opitzischen Alternationsweise völlig aufgegangen sind. Ein dichterisches Werk wie das von Rudolf Borchardt (dessen restaurative Gesinnung freilich einen Sonderfall bedeutet) vereinigt in sich fast den ganzen Traditionsbestand. Das setzt bereits beim Mittelalter an: mit den Minnesang-Strophen des ›Tagelieds‹ und den Reimpaar-Versen des ›Durant‹. Hinzu treten Freie und Strenge Knittelverse (›Krippenspiel‹, ›Verkündigung‹). Selbst Alexandriner nach Art der Renaissancedichtung (›Die geliebte Kleinigkeit‹) fehlen nicht. Einen gewichtigen Teil des lyrischen Werkes bilden Sonette, Stanzas und Terzinen. Das große Gedicht ›Wannsee‹ ist in jambischen Madrigalversen abgefaßt. Nicht weniger gewichtig ist der Anteil klassischer Vers- und Strophenmaße: Hexameter, Trimeter, Distichen, Sapphische, Alkäische, Asklepiadeische Oden. In Freien Rhythmen: der Hymnus ›Furchtbarer Frühling‹. Der Formenkreis schließt sich mit einer Vielzahl von Reimstrophen auch volksliedhafter Art. Eine ähnliche Mannigfaltigkeit der metrischen Formen findet sich auf ähnlicher Höhe ihres poetischen Gebrauchs wohl nur in dem sonst ganz anders

gearteten Werk von Bertolt Brecht. Auch hier: Knittelverse; Terzinen und Sonette; Blankverse; Hexameter; Freie Rhythmen; Reimstrophen aller Art. Man vergleiche die Nachweise in den vorangehenden Kapiteln.

Ihre charakteristische Prägung erfährt die Versdichtung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings – und das unterscheidet sie von der des 19. – nicht allein durch diese oder jene Art des Rückgriffs auf die versgeschichtliche Überlieferung. Mindestens ebenso bezeichnend ist die im ganzen wachsende Tendenz zur Abkehr von der Tradition. Sie bekundet sich vielfach schon innerhalb der hergebrachten Formensprache – etwa darin, daß (beispielsweise bei Brecht) im Sonett die einheitliche Fassung der Quartette aufgelöst wird. Bei Stadler und Werfel (und wiederum bei Brecht) verweist nicht selten schon die Überlänge der Verse die fortbestehende Reimbindung in den Hintergrund der Wahrnehmung:

Ich z.B. spiele Billard in der Bodenkammer  
Wo die Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist und pißt.  
Meine Mutter sagt jeden Tag: Es ist ein Jammer  
Wenn ein erwachsener Mensch so ist

Und so etwas sagt, wo ein anderer Mensch nicht an so etwas denkt.  
Bei der Wäsche, das ist schon krankhaft, so was macht ein  
Pornografist!

Aber wie mir dieses Blattvordenmundnehmen zum Hals heraushängt  
Und ich sage zu meiner Mutter: Was kann denn ich dafür, daß die  
Wäsche so ist!

Dieselbe Auflösungstendenz erfaßt nun auch (und vor allem) die Freien Rhythmen. Nach ersten Ansätzen schon bei Heine geben um 1900 auf je verschiedene Art sowohl Liliencron als auch Arno Holz (im ›Phantastus‹) die herkömmliche Bindung an klassische Versmaße auf – und eröffnen so zunächst den Dichtern des Expressionismus die Gelegenheit, Gedichte zu schreiben, die metrisch überhaupt

nicht mehr gebunden sind. Ein freilich extremes Beispiel bietet das mit Recht kanonisch gewordene Gedicht ‹An Anna Blume› von Kurt Schwitters:

### An Anna Blume

Oh Du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe Dir!  
Du, Deiner, Dich, Dir, ich Dir, Du mir, – – – wir?  
Das gehört – beiläufig – nicht hierher!

Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer?  
Du bist, – – bist Du?  
Die Menschen sagen, Du wärest.  
Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände;  
Auf den Händen wanderst Du.

Halloh, Deine roten Kleider, in weisse Falten zersägt,  
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir!  
Du, Deiner, Dich, Dir, ich Dir, Du mir, – – – wir?  
Das gehört – beiläufig – in die kalte Glut.

Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Menschen?

*Preisfrage:*

Erstens Anna Blume hat ein Vogel,  
Zweitens Anna Blume ist rot,  
Drittens welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,  
Rot ist das Girren Deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,  
Du liebes grünes Tier,  
Ich liebe Dir!

Du, Deiner, Dich, Dir, ich Dir, Du mir, – – – wir?  
Das gehört – beiläufig – in die Glutkiste.

Anna Blume, Anna, A – N – N – A,  
Ich tröpfle Deinen Namen.  
Dein Name tropft wie – weiches Rindertalg.

Weisst Du es, Anna, weisst Du es schon?  
Man kann Dich auch von hinten lesen,  
Und Du, Du herrlichste von Allen,  
Du bist – von hinten, – wie von vorne:  
A – N – N – A.

Rindertalg träufelt – streicheln – über meinen Rücken.

Anna Blume,  
Du tropfes Tier,  
Ich liebe Dir!

## 11.2 Spielarten freier Versgestaltung

Gleichwohl lassen sich auch noch im Gebiet einer Dichtung, die sich jeder metrischen Bindung zu versagen scheint, metrisch erhebliche Unterscheidungen treffen.

(1) Einen ersten Typus freier Versgestaltung, der den Freien Rhythmen noch einigermaßen nahesteht, finde ich bei Georg Trakl und Else Lasker-Schüler sowie in jüngerer Zeit bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. Diese Gedichte knüpfen frei an wechselnde Muster der herkömmlichen Versdichtung an – im Unterschied zu den Freien Rhythmen also nicht allein oder vor allem an die klassischen Odenmaße. Ein gewisses Maß an rhythmischer Gleichförmigkeit (mindestens von der Art des biblischen Parallelismus) scheint allemal gegeben. Die Verse solcher Gedichte könnten wie entsprechende Erscheinungen der neueren

französischen und englischen Dichtung am besten als *Freie Verse* bezeichnet werden.

De profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.  
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.  
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.  
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei  
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.  
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung  
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr  
Fanden die Hirten den süßen Leib  
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.  
Gottes Schweigen  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall  
Spinnen suchen mein Herz.  
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,  
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.  
Im Haselgebüsch  
Klangen wieder kristallne Engel.

(2) Halb freier und halb strenger ist demgegenüber Brechts  
«Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen» gestaltet. Ihr soll  
sich durchaus ein regelmäßiger Rhythmus (selbst alternierender Art)

unterlegen lassen – so aber, daß dabei auch emphatische (‹gestische›) Hervorhebungen durch Dehnung oder Pausierung zu verrechnen sind. Ganz in der Weise von Andreas Heusler ‹rhythmisiert› Bertolt Brecht einen seiner Vierzeiler so:

Ja, wenn die Kin der Kin der blie ben, dann  
Könn te man ih nen im mer Mär chen er zäh len  
Da sie a ber äl ter wer den  
Kann man es nicht.

Mindestens im Blick auf Brecht wäre also von Gedichten, die auf diese Weise abgefaßt sind, als von *Unregelmäßigen Rhythmen* zu sprechen.

(3) Einen dritten Typus bildet schließlich die von mir so benannte *Prosaische Lyrik*. Sie begründet ihre gedichtmäßige Darbietung in der Hauptsache nur mehr aus dem Anspruch: mit so viel gesammelter Aufmerksamkeit gelesen zu werden, wie der Leser sie eben nur einem Gedicht gewohntermaßen entgegenbringt. (Nebenher läßt sich der Zeilensprung weiterhin zur Pointierung nutzen.) Da sich nun jeder beliebige Prosatext versartig setzen (und dabei auch pointieren) läßt, hängt die Erfüllung jenes Anspruchs allemal davon ab, ob sich die angestrengte Lektüre im Einzelfall auch verlohnt. Außerdem sollte die graphische Segmentierung mindestens dann und wann wirklich ‹sprechend› sein und nicht allein der syntaktischen Gliederung des Textes folgen. Aufs Ganze gesehen, dürften sich in diesem Sinn poetisch ‹wohlgeformte› Gebilde nicht eben häufig finden – wenngleich auch wieder nicht weniger oft als in der Masse der Dichtung, die sich strengeren Regeln verschrieben hat, die wirklich lesenswerten Gedichte. Man vergleiche und urteile selbst:

Vergnügungen

Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen

Das wiedergefundene alte Buch  
Begeisterte Gesichter  
Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten  
Die Zeitung  
Der Hund  
Die Dialektik  
Duschen, Schwimmen  
Alte Musik  
Bequeme Schuhe  
Begreifen  
Neue Musik  
Schreiben, Pflanzen  
Reisen  
Singen  
Freundlich sein.

Prosagedicht

Jede Dichtung  
ist Antwort  
auf vorhergegangene Dichtung

Vielleicht  
hat es so begonnen  
einer sagte  
au  
und der andre haha  
oder umgekehrt oder  
so ähnlich

(Irgendwie so aber schon)

Andererseits können selbst vorgefundene Texte, vergleichbar den  
'ready-mades' in der Bildenden Kunst oder näher noch gewissen

«Glossen» von Karl Kraus, allein dadurch poetische Qualität gewinnen, daß sie von einer geschickten Hand vers- und strophenartig eingerichtet werden. Ein Beispiel aus Erich Frieds Gedichten:

Der Polizeipräsident  
in Berlin sucht:  
Schäferhundrüden.

Alter ein bis vier Jahre,  
mit und ohne  
Ahnentafel.

Voraussetzungen: einwandfreies Wesen  
rücksichtslose Schärfe  
ausgeprägter Verfolgungstrieb

Schußgleichgültig  
und  
gesund

### **11.3 Konkrete Poesie**

Diesen durchaus unvorgreiflichen Differenzierungen im Begriff einer Dichtung, die nur mehr von weitem den Freien Rhythmen ähnlich sieht, versagt sich allerdings die zu Beginn der fünfziger Jahre aufkommende *Konkrete Poesie*. Sie besteht nur ausnahmsweise noch aus Sätzen und baut sich oft nicht einmal mehr aus Zeilen auf. Mit der Verskunst hat sie insgesamt noch weniger zu schaffen als die Prosaische Lyrik – und fällt insofern ganz aus der Zuständigkeit der Metrik heraus. Der inzwischen schon kanonisch gewordene Text stammt von Eugen Gomringer und lautet wie folgt:

schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen

Obwohl dieses Gedicht doch von einem sprachlichen Vorgang handelt, läßt es sich kaum mehr *lesen*; jedenfalls nicht laut. Es will vielmehr *gesehen* sein. Oft wird Sprachliches geradezu in seiner Schriftlichkeit thematisiert:

sind (sind) sind  
«sind»

Wie für Sprache überhaupt bekundet die Konkrete Poesie ein besonderes Interesse nun auch für die Sprache des Verses – das aber nicht sowohl poetischen als poetologischen Charakters ist und sich allein auf die Vorführung metrischer Strukturen richtet. Insoweit betreibt die Konkrete Poesie Metrik auf eigene Faust. Zumal die strengste Form der europäischen Versdichtung, das Sonett, wird einer solchen Demonstration mehrfach unterzogen – von Ernst Jandl etwa so:

sonett

das a das e das i das o das u  
das u das a das e das i das o  
das u das a das e das i das o  
das a das e das i das o das u

das a das e das i das o das u  
das u das a das e das i das o  
das u das a das e das i das o  
das a das e das i das o das u

das o das u das a das e das i  
das i das o das u das a das e  
das e das i das o das u das a

das o das u das a das e das i  
das i das o das u das a das e  
das e das i das o das u das a

Freilich scheint die Konkrete Poesie inzwischen ihre Möglichkeiten einigermaßen erschöpft zu haben. Die allerjüngste Produktion schließt sich wohl eher an das säkulare Beispiel der Brechtschen Lyrik an – und zwar vor allem an dessen reimlose Gedichte. Zumal im Zeichen Brechts aber bewähren sich auch die strenger gebundenen Formen der versgeschichtlichen Tradition.

## 12. Angewandte Metrik

Von den Problemen, die sich bei der Anwendung der Metrik auf einen gegebenen Text einstellen können, greife ich in den nachfolgenden Fallstudien nur drei heraus. Bisweilen ist überhaupt erst die Frage zu klären, ob es sich bei dem Text um einen Vers-Text handelt. In anderen Fällen, wo fraglos ein Vers-Text gegeben ist, kann doch die Beschaffenheit seines Metrums zweifelhaft sein. Macht schließlich auch die metrische Bestimmung keine Schwierigkeit, dann steht noch immer die rhythmische Charakteristik des Textes aus.

### 12.1 Vers oder Prosa

Nicht erst vor Erscheinungen der jüngsten Zeit fällt es bisweilen schwer, einen gegebenen Text eindeutig als Vers- oder eben als Prosa-Text zu identifizieren. Ein älteres Beispiel für diese Schwierigkeit bildet die vorletzte Szene im ersten Teil des ›Faust‹.

*Nacht · Offen Feld*

Faust, Mephistopheles, auf schwarzen Pferden daherbrausend

*Faust.* Was weben die dort um den Rabenstein?

*Mephistopheles.* Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.

*Faust.* Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.

*Mephistopheles.* Eine Hexenzunft!

*Faust.* Sie streuen und weihen.

*Mephistopheles.* Vorbei! Vorbei!

Im Lesarten-Apparat der Weimarer Ausgabe hat Erich Schmidt erklärt: «Ich zähle die Zeilen als Verse», und seitdem führen sie auch in neueren Ausgaben die Nummern 4399–4404. Nun finden sich freilich reimlose Verse mit wechselnder Hebungsanzahl noch an anderen Stellen des «Faust» – etwa in der Dom-Szene, die mit Ausnahme der lateinischen Hymnen-Verse ganz in Freien Rhythmen abgefaßt ist. Hinsichtlich der stichomythischen Wechselrede vergleicht sich der Nacht-Szene allerdings eher das Dialog-Gedicht «Der Wanderer». Andererseits wäre zu bedenken, daß Goethe die fragliche Szene, mit einer hier unerheblichen Änderung, ganz aus dem «Urfaust» übernommen hat, wo sie inmitten zweier Prosaszenen nur durch ihre äußerste Kürze ausgezeichnet ist. Wäre sie Erich Schmidt nur in diesem Zusammenhang bekannt geworden, hätte er sie wohl mit Recht nicht als Vers-Szene identifiziert. Im «Faust» nun folgt sie auf die beibehaltene Prosa-Szene «Trüber Tag» und geht der in Verse gesetzten Schlußszene «Kerker» voran. Und insofern ließe sich allerdings meinen, daß sie in *dieser* Stellung metrisch eine neue Qualität gewinnt und also auch in metrischer Hinsicht *zwischen* Prosa und Vers zu stehen kommt.

Gewiß sind die Zeilen nicht jambisch mit untermischten Anapästten, wie Düntzer gemeint hat; aber sie stellen auch keine Freien Rhythmen dar. Vollends wäre der Versuch abzuweisen, durch Zusammenfassung der Zeilen 4402 und 4403 gleiche Hebungsanzahlen herzustellen:

Was weben die dort um den Rabenstein?  
Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.  
Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.  
Eine Hexenuunft.  
                    Sie streuen und weißen.  
Vorbei! Vorbei!

Am treffendsten dürften sich die Zeilen der Szene als «rhythmische Prosa» bezeichnen lassen – ein Begriff, unter den auch die Mehrzahl

der Sätze fällt, die in der vorangehenden Prosaszene gesprochen werden:

Mir wühlt es Mark und Leben durch, das Elend dieser Einzigem;  
du  
grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin!

Wisse: noch liegt auf der Stadt Blutschuld von deiner Hand! Über  
des  
Erschlagenen Stätte schweben rächende Geister und lauern auf  
den  
wiederkehrenden Mörder.

Des Türners Sinne will ich umnebeln, bemächte dich der  
Schlüsse  
und führe sie heraus mit Menschenhand!

Ähnlich stehen auch die kürzeren Sätze der Nacht-Szene *zwischen* Prosa und Vers.

## 12.2 Alexandriner, Knittelverse – oder was sonst?

Obwohl es im allgemeinen ein Leichtes ist, einem Gedicht sein Metrum zuzuschreiben – indem man aus der Regelmäßigkeit des Textes auf dessen Regelmäßigkeit schließt, hat es die historische Metrik doch nicht selten auch mit mehrdeutigen Fällen zu tun. Dabei ist natürlich von so müßigen Auseinandersetzungen wie um den ›Rhythmus‹ des Strengen Knittelverses abzusehen. Ein einschlägiges Beispiel bilden hingegen die gereimten Kapitelüberschriften im sogenannten Barock-Simplicissimus – der Ausgabe E<sup>5</sup> von Grimmelshausens Roman. Die ersten Zweizeiler lauten:

Simplex erzelet sein Bäurisch herkommen,  
Was er vor Sitten hab an Sich genommen.

Simplex wird zu einem Hirten erwehlet  
Und das Lob selbigen Lebens erzehlet.

Simplex pfeift tapffer auff seiner Sackpfeiffen,  
Biß die Soldaten ihn mit sich fortschleiffen.

Simplicius Residenz wird ausgeplündert,  
Niemand ist, der die Soldaten verhindert.

Simplex das Reißaus behändiglich spielet,  
wann sich Bäum reegen, Er Hertzensangst fühlet.

Simplex hört Worte, die lauten andächtig,  
Sieht den Einsiedel, pfeift und wird ohnmächtig.

Simplex wird in einer Herberg tractiret,  
ob gleich wird sehr grosser Mangel gespühret.

Simplex giebt seinen Verstand an den Tag,  
Durch seine thörichte Antwort und Frag.

Simplex ein Christen Mensch anfängt zu werden,  
Als Er ein Bestia vor war auf Erden.

Simplex lernt wunderlich lesen und schreiben,  
will auch beym Einsidel willig verbleiben.

Simplex erzehlet Speis, Haußbraht und Sachen,  
Die der Mensch Ihme zu nutzen kan machen.

Simplex merkt eine Art selig zu sterben,  
Eine Begräbnus auch leicht zu erwerben.

J. H. Scholte hat diese Verse für Alexandriner erklärt, freilich mit dem Bemerken, daß sie «nach unseren Maßstäben gemessen inhaltlich und formal enttäuschen». Mindestens formal müssen sie auch schon nach den Maßstäben der Zeit enttäuscht haben: weisen

sie doch mit wenigen Ausnahmen alle nicht einmal die für Alexandriner verpflichtende Silbenzahl auf. Die große Mehrzahl ist zehnsilbig bei männlichem und elfsilbig bei weiblichem Ausgang. Obwohl nun die Metrik viele Beispiele kennt, wo die Vorschriften eines vorauszusetzenden Metrums in einigem Maße eben *nicht* beachtet sind, muß sie sich bei solcher Voraussetzung doch allemal auf den gegebenen Text berufen können. Das aber kann Scholte hier offenbar nicht. In Wieckenbergs Worten: «Auch im Mißlungenen müßte [...] das Angestrebte und nicht Erreichte wenigstens zu ahnen sein.» So verhält es sich mit Grimmelshausens wirklichen Alexandrinern durchaus:

Himmel und Erd zugleich fallen in einen Hauffen,  
Daß solcher Ungestümm kein Mensch nicht könn entlauffen.

Man beachte die lizenzierte eintretenden Trochäen im ersten Vers. Hinsichtlich der fraglichen Reim-Summarien hat nun Wieckenberg es für ausgemacht erklärt, daß Grimmelshausen diese Verse von vornherein als Knittel anlegte. Er beruft sich dabei auf eine Stelle im «Vogelnest», wo es von den Versen eines Liedes heißt, sie seien «von schlechter Kunst, auff gut Hans Sächsisch geschmidet». Das sind sie, im strengen Wechsel zwischen acht und neun Silben, in der Tat:

Der Simplex und der Spring ins Feld,  
Die Kerles [!] haben beyd kein Gelt,  
Und will ihn auch kein Wirth mehr borgen,  
Drumb leben sie all beyd in Sorgen.

Die zumeist zehn- oder elfsilbigen Verse der gereimten Kapitelüberschriften sind hörbar von anderer Art – worauf Wieckenberg an anderer Stelle denn auch zu sprechen kommt. Anders als in den Knittelversen des «Vogelnests», die jambisch reguliert sind, herrschen hier daktylische Tonverläufe vor, wengleich nur selten in so reiner Ausprägung wie in diesem Paar:

Simplex ein Áuge von Kálbskopff erschnáppt,  
Úeber der Táfel das ánder ertáppt.

Aus jeweils vier Daktylen sind aber auch alle übrigen Verse zusammengesetzt – mit der allerdings erheblichen Maßgabe, daß die Senkungen außer mit leichten auch mit schweren Silben gefüllt werden können. Für die Hebungen kommen außer Nebentonsilben in Mehrsilblern («hérkòmmen», «Éinsìedel») auch Einsilbler jeder Art (vorzugsweise Pronomina, Präpositionen, Konjunktionen) in Betracht. Nach diesen Bestimmungen, die es an Strenge freilich nicht mit den Regeln der Buchnerschen Poetik aufnehmen können, sind noch die sperrigsten Verse konstruiert:

Simplex wird practicirt nacher Franckreich,  
Gehet ihm wunderlich zu Anfangs gleich.

Abweichend gebaut sind von den Versen der Summarien gerade drei:

Simplex, der Jäger, machet ihm viel Freund

Simplex einen Comödianten abgiebt

Sihet mit Entsetzen samt ihren Meister.

Einige andere Verse lassen sich durch Emendationen leicht auf die vorschriftsmäßige Silbenzahl bringen – wie etwa:

Simplex träumt ferner vom krieg(e)rischen Leben

Daktylische Verse freilich anderer Art finden sich auch auf dem bekannten Titelkupfer des «Simplicissimus»:

Ich wurde durchs Feuer wie Phoenix geboren.  
Ich flog durch die Lüffte! wurd doch nit verlorn,  
Ich wandert durchs Wasser, Ich raißt über Landt,

in solchem Umbeschwermen macht ich mir bekandt,  
was mich oft betrüebet und selten ergetzt,  
was war das? Ich habs in diß Buche gesetzt,  
damit sich der Leser, gleich wie ich itzt thue,  
entferne der Thorheit und lebe in Rhue.

Das sind nun allerdings ziemlich ‹reine› Daktylen im Buchnerschen Geschmack. Es bliebe also zu erklären, warum die jüngeren Kapitelüberschriften in prosodischer Hinsicht einem älteren Zustand entsprechen. Vielleicht liegt das an der Menge: der Verfasser hatte, womöglich in kürzester Zeit, mehr als dreihundert Verse zu dichten, sehr viel mehr, als sich in Grimmelshausens ganzem übrigen Werk finden. Vielleicht aber war gar nicht Grimmelshausen der Verfasser – wofür seine ohnehin zweifelhafte Mitwirkung am Barock-Simplicissimus zu sprechen scheint. Die daktylische Anlage der Summarien sollte nun jedoch außer Zweifel stehen.

## 12.3 Metrum und Rhythmus

Mit der Feststellung, daß ein Text in Versen abgefaßt ist, und mit der Bestimmung des Metrums, dem er folgt, sind bereits die ersten Schritte zu seiner näheren Charakteristik getan. Ein Schriftsteller, der sich entschließt, sein Werk – nach welchen Regeln auch immer – metrisch zu gestalten, entscheidet schon damit über mehr als das. Mindestens muß er gewisse Einschränkungen der Wortwahl und der Satzbildung in Kauf nehmen. Auch genießen Poesie und Prosa zu verschiedenen Zeiten auch verschiedene Geltung – weshalb etwa ein Roman im Mittelalter so selbstverständlich in Versen abzufassen war wie im 19. Jahrhundert in ungebundener Rede. Das ‹Kommunistische Manifest› von Marx und Engels konnte 1848 nicht wohl anders als in rhetorischer Prosa erscheinen und mußte sich hundert Jahre später in seiner Neufassung durch Brecht durch seine verschafte Gestaltung (in Hexametern) legitimieren. Erst recht legt die Entscheidung für ein bestimmtes Metrum wie den Horizont der

Erwartung auch Ton und Geist des Gedichtes schon weitgehend fest. In Knittelversen nähme sich Brechts Version des ›Manifests‹ vollkommen anders – wahrscheinlich einfach komisch – aus. Einen ähnlich gewichtigen Unterschied hat Goethe zwischen den elegischen Distichen der klassischen und den Stansen der romanischen Tradition wahrzunehmen geglaubt. Und wenn wieder Brecht seine ›Legende vom toten Soldaten‹ in Chevy-Chase-Strophen, seinen ›Kinderkreuzzug‹ jedoch in gepaarten Nibelungenzeilen gestaltet hat, dann ist er wohl kaum nur der Lust am Wechsel gefolgt, sondern dem sicheren Gefühl, daß dem einen Gedicht jenes und dem anderen dieses Maß angemessen sei. Hier wie überhaupt erfolgt die jeweilige Prägung nicht allein, ja oft wohl nicht einmal vor allem durch die *förmliche* Beschaffenheit des Metrums selbst; mitbestimmend oder gar vorwaltend ist vielmehr das Ensemble von Konnotationen, die dem Metrum im Verlauf der *Geschichte* seiner Verwendung zugekommen sind. Mit einigem Recht läßt sich dann etwa behaupten, daß jedes spätere Hexameter-Gedicht im Licht (oder Schatten) von Vossens Homer-Übersetzung und jede spätere Reimpaar-Erzählung in vierhebigen Trochäen in freiwilliger oder unfreiwilliger Beziehung auf ›Max und Moritz‹ steht. Insofern bildet bereits die metrische Identifikation eines Textes einen Beitrag auch zu dessen Interpretation.

Damit freilich kann es nicht sein Bewenden haben. Zu den zünftigen Aufgaben der Metrik gehört außer dem Studium der *Regeln* auch das ihres *Gebrauchs* im Einzelfall: die Untersuchung nach der *metrischen* auch der *rhythmischen* Gestalt des Gedichts. Einige Gesichtspunkte lassen sich leicht am Beispiel des Blankverses entwickeln.

(1) Nach Shakespeares Vorbild können die Vorschriften, die den Bau des Blankverses regeln, ohne daß sie dadurch außer Kraft zu treten brauchten, von Fall zu Fall außer Acht gelassen werden – vor allem derart, daß in einer Reihe von regelrechten Blankversen gelegentlich ein Vers mit weniger als gerade fünf Jamben begegnet.

Es klingt so schön, was unsre Väter taten,

Wenn es, in stillen Abendschatten ruhend,  
Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft;  
Und was wir tun, ist, wie es ihnen war,  
Voll Müh und eitel Stückwerk!

– wie eben dieser Vers. Ob ein Dichter sich solche Freiheit überhaupt nimmt; wie oft er es dann tut; und aus welchem Grund in jedem Einzelfall: das kennzeichnet schon den besonderen Stil seines Umgangs mit dem gegebenen Maß.

(2) Ebenso bezeichnend sind Art und Umfang des Gebrauchs metrischer Lizenzen. Im Blankvers kann bekanntlich der erste Jambus durch einen anderen Fuß (einen Trochäus oder Spondeus) ersetzt werden. Eine andere Lizenz gestattet am Ende des Verses die Suspension der syntaktischen Gliederung: den Zeilensprung. Zwei Beispiele wieder aus Goethes Dramen:

Der mißversteht die Himmlischen, der sie  
Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur  
Die eignen grausamen Begierden an.

Mit diesem Kuß vereint sich eine Träne  
Und weiht dich der Vergänglichkeit! Es ist  
Erlaubt, das holde Zeichen unsrer Schwäche.  
Wer weinte nicht, wenn das Unsterbliche  
Vor der Zerstörung selbst nicht sicher ist?  
Geselle dich zu diesem Degen, der  
Dich leider nicht erwarb! um ihn geschlungen,  
Ruhe, wie auf dem Sarg der Tapfern, auf  
Dem Grabe meines Glücks und meiner Hoffnung!

Im zweiten Falle läßt sich Antonios anschließende Frage: «Wo schwärmt der Knabe hin?» füglich auch auf Tassos ungebärdige Verse beziehen. Gleichfalls in «malender» Absicht legt Kleist dem Prinzen von Homburg, bei dessen Verhaftung, den Vers in den Mund:

Träum ich? Wäch ich? Leb ich? Bin ich bei Sinnen?

Das dürfte in der Geschichte der deutschen Blankvers-Dichtung wohl der kühnste Fall einer gegenmetrischen Rhythmisierung sein. Von der Lizenz des Fuß-Wechsels macht sie – sinnfällig genug – einen exzessiven Gebrauch.

(3) Beispiele eines derart freien Umgangs mit dem Metrum lassen sich allgemein nur vereinzelt und strecken- oder werkweise auch gar nicht finden. Aber auch Stücke in metrisch korrekten Blankversen können sich rhythmisch durchaus voneinander unterscheiden. So kann bereits die Einheit des Maßes durch ›Stichomythie‹ (Zeilenrede) bekräftigt:

*Thoas.* Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz.

*Iphigenie.* Sie reden nur durch unser Herz zu uns.

*Thoas.* Und hab ich, sie zu hören, nicht das Recht?

*Iphigenie.* Es überbraust der Sturm die zarte Stimme.

*Thoas.* Die Priesterin vernimmt sie wohl allein?

*Iphigenie.* Vor allen andern merke sie der Fürst.

oder durch ›Antilabe‹ (Zeilenbruch) aufgelöst werden:

*Iphigenie.* Es zeigt sich dir im tiefsten Herzen an:

Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien!

Ich lebe!

*Orest.* Du!

*Iphigenie.* Mein Bruder!

*Orest.* Laß! Hinweg!

Ich rate dir, berühre nicht die Locken!

Ähnlich unterschiedliche Wirkungen übt die unterschiedliche Nutzung der Möglichkeit aus, den Vers bald männlich und bald weiblich abzuschließen. Im ersten Fall setzt die Alternation sich über die Zeilengrenze fort: v – v – | v –, im zweiten wird sie

merklich unterbrochen: v – v – v | v –. Man vergleiche auch unter diesem Gesichtspunkt die Eingangs- und die Schlußverse des ‹Tasso›:

Du siehst mich lächelnd an, Eleonore,  
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.  
Was hast du? Laß es eine Freundin wissen!  
Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt  
Der Boden unter meinen Füßen auf!  
Ich fasse dich mit beiden Armen an!  
So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Der prosanahe Ton im ‹Nathan› rührt unter anderem davon her, daß Lessing die Einheit des Verses vergleichsweise selten durch die doppelte Senkung markiert, die der weibliche Ausgang mit sich bringt. Das führt dann im Verein mit den vielen Zeilensprüngen streckenweise zu einer kaum mehr *verschafft* gegliederten Alternation:

So gewiß

Ist Nathan seiner Sache? Ha! das nenn'  
Ich einen Weisen! Nie die Wahrheit zu  
Verhehlen! für sie alles auf das Spiel  
Zu setzen! Leib und Leben! Gut und Blut!

In derselben Richtung wirkt sich (zumal bei Lessing) die häufige Verlegung von Satz-Schlüssen ins Vers-Innere aus.

Darüber hinaus unterscheiden sich metrisch gleiche Texte in rhythmischer Hinsicht wesentlich durch die prosodische Beschaffenheit der in Hebung oder Senkung gestellten Silben. Entschiedene Differenzen markieren das Versmaß und stellen sich darum vorzugsweise in Eingangszeilen ein:

2 4 1 4 1 3 1 4 1 4 1  
Am siebten Tage unter leichten Winden

Dichtungen, die ihr Metrum durchgehend so hervorkehren, haben nach einem glücklichen Ausdruck von Wolfgang Kayser «metrischen Rhythmus» und werden wegen ihrer bloßen Formgerechtigkeit mit Recht gering geachtet. Brechts Blankvers-Chronik «Von des Cortez Leuten» hintertreibt das Maß denn auch schon im zweiten Vers (der trochäisch beginnt: «Wurden die Wiesen heller») und füllt im weiteren Verlauf die Senkungen energisch auf:

3 4 2 4 3 3 2 3 1 4 3  
Nachts wuchs das Astwerk. Doch es mußte Mond sein

Im Dialog des klassischen Dramas wird eine Senkung bisweilen durch emphatische Betonung emporgetrieben:

*Du* lästerst, *du* entweihest diesen Ort,  
Nicht ich, der ich Vertraun, Verehrung, Liebe,  
Das schönste Opfer, dir entgentrug.

*Der* Furcht kann es entledigt sein – *Sie* geht  
Ins Brautgemach, die Stuart geht zum Tode.

Ich *will*, die Scheidewand *soll* niedersinken,  
Die zwischen mir und meinem Retter steht!

Auch diese Verse sind in metrischer Hinsicht durchaus korrekt; sie machen nur von der Lizenz der Einmischung spondeischer Füße Gebrauch. Desto besser läßt sich gerade an ihnen der Spielraum rhythmischer Abwechslung ermessen.

Eine vollständige Physiognomik des rhythmischen Stils hätte noch mancherlei sonst in Betracht zu ziehen – darunter vor allem Anzahl und Lage der vergleichsweise leicht besetzten Hebungen sowie Anzahl und Lage der Einschnitte im Vers. Wenn sich die dabei gewonnenen Befunde nicht allemal unter die Kayserschen

«Rhythmustypen» sollten bringen lassen, dürfte wenigstens zwischen «glatter» und «harter Fügung» sinnvoll zu unterscheiden sein.

In diesem Zusammenhang wäre auch der Möglichkeit Rechnung zu tragen, daß die rhythmische Behandlung einer metrischen Gestalt im Einzelfall «malerisch» geschehen kann. Man kennt die «onomatopoetischen» Hexameter Vergils – holodaktylisch:

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

Donnernd zerstampft im Galoppe der Huf den trockenen Boden

holospondeisch:

illi inter sese magna vi brachia tollunt

All' itzt, froh Wettschwungs, kraftvoll rings heben die Arm' auf

Wenngleich nun ein derart «mimetischer» (oder «metaphorischer») Umgang mit dem vorgesetzten Maß des Verses nicht eigentlich oder nicht notwendig den *Rhythmus* des Gedichts bestimmt (der auch wohl unabhängig davon bald «glatt» und bald «hart gefügt» sein kann), zeichnet er doch allemal den *Stil* des poetischen Verfahrens aus. Und eben hier fände dann auch Brechts Begriff des «Gestischen» seinen Platz.

# Literaturverzeichnis

*Man konsultiere generell die einschlägigen Artikel im ‹Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft› (hrsg. von Klaus Weimar u.a.), 3 Bände, Berlin/New York 1997–2003.*

## Bibliographien

Brogan, T. V. F.: *Verseform. A Comparative Bibliography.* Baltimore/London 1989.

*Arbeiten zur deutschen Metrik sind verzeichnet S. 85–91.*

Pretzel, Ulrich: *Literatur zur Verskunst.* In: Pretzel, Ulrich: *Deutsche Verskunst mit einem Beitrag über altdeutsche Strophik von Helmuth Thomas.* In: *Deutsche Philologie im Aufriß.* 2., überarbeitete Auflage. Hrsg. v. Wolfgang Stammer. Berlin 1957–1962, Bd. 3, Sp. 2521–2546.

*Verzeichnet in Auswahl die (deutsche) Forschungsliteratur bis 1956. Die neueren Arbeiten registrieren mit einiger Vollständigkeit die periodischen Bibliographien. Man konsultiere vor allem die ‹Bibliographie linguistique› und das Referatenorgan ‹Germanistik›.*

## Forschungsberichte

Freeman, Donald C.: *Current Trends in Metrics.* In: *Current Trends in Stylistics.* Hrsg. v. Braj B. Kachru und Herbert F. W. Stahlke. Edmonton/Champaign 1972 (= *Papers in Linguistics: Monograph Series.* 2), S. 67–81.

Scheel, Hans Ludwig: *Zur Theorie und Praxis der Versforschung.* 1. *Neuere Arbeiten zur Verstheorie und zur romanischen Versforschung.* In: *Romanistisches Jahrbuch* 18 (1967), S. 38–55.

## Allgemeine, historische und vergleichende Verslehre

M. L. Gasparov: *A history of European versification.* Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja. Oxford 1996.

*Das Buch bietet (methodisch einheitlich) einen vortrefflichen Abriß der Metriken Europas vom germanischen Stabreimvers bis zur Konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts. Den vielen Textbeispielen sind Übersetzungen beigelegt.*

Groot, A. Willem de: *Algemene Versleer.* Den Haag 1946.

*Man vergleiche die Rezension von C. F. P. Stutterheim in: Lingua* 1 (1947), S. 104–17.

Wimsatt, W. K. (Hrsg.): *Versification. Major Language Types. Sixteen Essays.* New York 1972.  
*Das Buch berichtet (methodisch ungleichförmig) über die Metriken der ‹Hauptsprachen› vom Klassischen Chinesisch bis zum Modernen Englisch.*

## Abhandlungen zur Theorie des Verses

Holder, Alan: *Rethinking Meter. A New Approach to the Verse Line.* Lewisburg/London 1995.

*Der anregendste neuere Beitrag zur Theorie des Verses.*

Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven.* Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II.* Frankfurt/Main 1972 (= *Ars poetica. Texte.* 8/III).

*Darin vor allem die Arbeiten von Hans-Joachim Schädlich (Über Phonologie und Poetik) und von Roman Jakobson/John Lotz (Axiome eines Versifikationssystems).*

Küper, Christoph: *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses.* Tübingen 1988.

*Eine auch in vielen Einzelheiten erhellende, insgesamt grundlegende und maßgebliche Untersuchung. Im Anhang eine wohlbegründete neue Typologie deutscher und englischer Verssysteme.*

Magnuson, Karl und Frank G. Ryder: *The Study of English Prosody. An Alternative Proposal.* In: *College English* (31), 1970, S. 789–820.

*Des hier vorgeschlagenen Verfahrens bedienen sich in Anwendung aufs Deutsche die Arbeiten von David Chisholm und Beth Bjorklund (s.u.).*

Sebeok, Thomas A. (Hrsg.): *Style in Language.* Cambridge (Mass.) 1960.

*Darin vor allem die Beiträge von John Lotz (Metric Typology) und Roman Jakobson (Closing Statement. Linguistics and Poetics).*

Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten. Deutsch und russisch.*

Bd. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache.* München 1972 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste.* 6/2).

Wimsatt, W. K. und M. C. Beardsley: *The Concept of Meter. An Exercise in Abstraction.* In: *PMLA* 74 (1959), S. 585–598.

*In methodischer Hinsicht grundlegend.*

## Deutsche Metrik/allgemein

### Historische Darstellungen

Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses.* Berlin/Leipzig 1925, 1927, 1929 (= *Grundriß der germanischen Philologie.* 8/1–3).

*Ungeachtet der Anfechtbarkeit seiner Voraussetzungen und seiner Parteinahme: das lehrreichste und anregendste Werk der neueren deutschen Versforschung. Die ‹Grundbegriffe der Verslehre› werden im ersten Band behandelt.*

Kayser, Wolfgang: Geschichte des deutschen Verses. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. Bern/München 1960.  
*Setzt erst mit dem 16. Jahrhundert ein. Das historische Seitenstück zu Kaysers systematischer Darstellung (s.u.).*

### **Systematische Darstellungen**

Beyschlag, Siegfried: Altdeutsche Verskunst in Grundzügen. Nürnberg 1969.

*Als Abriß gut zu brauchen.*

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart/Weimar 1995 (= Sammlung Metzler 284).

*Darin besonders Kapitel 3: Die Form des Gedichts.*

Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. 5. durchgesehene Auflage. Bern 1957.

*Die beste Einführung in die <Ästhetik> der neueren deutschen Versdichtung. Wichtig: Kaysers Entwurf einer <rhythmischen> Typologie.*

Minor, Jakob: Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch. Zweite, umgearbeitete Auflage. Straßburg 1902.

*Das umfangreichste und materialhaltigste Handbuch dieser Art. Mit umfangreicher Bibliographie der älteren Forschungsliteratur.*

Paul, Otto/Glier, Ingeborg: Deutsche Metrik. 4., völlig umgearbeitete Auflage. München 1961.

*Das Buch unterrichtet (halbwegs auf Heuslers Spuren) zuverlässig über die Formelemente der deutschen Versdichtung.*

### **Tabellarische Darstellungen**

Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. München/Wien 1980. 2. Auflage 1993.

*Zweckmäßiger als Schlawes Repertorium (1972) unterrichtet das Handbuch über Ausbreitung und Verwendung der wichtigsten Strophenformen der neueren deutschen Versdichtung.*

Touber, Anthonius Hendrikus: Deutsche Strophenformen des Mittelalters. Stuttgart 1975.

### **Lexikalische Darstellungen**

Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart 1992.

*Das (in methodischer Hinsicht etwas altmodische) Buch gibt verlässliche Auskunft über eine Vielzahl metrischer Begriffe.*

## **Deutsche Metrik/Einzelne Erscheinungen**

### **Stabreimdichtung**

Jakobson, Roman: On the so-called vowel alliteration. In: Jakobson, Roman: Selected Writings V. den Haag 1979, S. 189–192.

Kabell, Aage: Der geregelte Alliterationsvers. In: Kabell, Aage: Der Alliterationsvers (= Metrische Studien I). München 1978, S. 87–158.

Küper, Christoph: Die ästhetische Stilisierung sprachlicher Strukturen zum poetischen Kode. In: Küper, Christoph (Hrsg.): Von der Sprache zur Literatur. (= Probleme der Semiotik 14) Tübingen 1993, S. 127–140.

See, Klaus von: Germanische Verskunst. Stuttgart 1967 (= Sammlung Metzler 67).

### **Reimpaardichtung**

Ernst, Ulrich und Peter-Erich Neuser: Die Genese der europäischen Endreimdichtung. Darmstadt 1977 (= Wege der Forschung CCCCXLIV).

*Darin besonders der Aufsatz von Heinz Rupp.*

Jones, William Jervis: *rîmen die sich zeinander lîmen*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1991), S. 384–406.

Wagenknecht, Christian: Die Quadratur des Kreises. Zur Lehre von der Vierhebigkeit des Reimpaarverses. In: Nahl, Astrid van (Hrsg.): *Runica – Germanica – Mediaevalia* [Festschrift Klaus Düwel]. (= Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 37) Berlin/New York 2003, S. 892–904.

### **Sangversdichtung**

Karl Heinrich Bertau: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen 1964 (= Palaestra 240).  
*Unterrichtet zuverlässig auch in musikgeschichtlicher Hinsicht.*

Räkel, Hans-Herbert S.: Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien. München 1986.

### **Knittelvers, Meistersang, Kirchenlied**

Chisholm, David: Goethe's Knittelvers. A Prosodic Analysis. Bonn 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 185).

Geppert, Waltraut-Ingeborg: Kirchenlied. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. Hrsg. v. Werner Kohischmidt u. Wolfgang Mohr. 1. Bd. Berlin 1958, S. 819–852.

Nagel, Bert: Meistersang. Stuttgart 1962. 2. Auflage 1971 (= Sammlung Metzler 12).

Schlütter, Hans-Jürgen: Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts. In: Euphorion 60 (1966), S. 48–90.

### **Volkslied**

Pohl, Gerhard: Der Strophenbau im deutschen Volkslied. Berlin 1921 (= Palaestra 136).

Suppan, Wolfgang: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart 1966. 2. Auflage 1978 (Sammlung Metzler 52).

### **Renaissancedichtung**

Höpfner, Ernst: Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Programm. Berlin 1866.

Wagenknecht, Christian: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. Mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. München 1971.

### **Deutsche Poeterey**

Bjorklund, Beth: A Study in Comparative Prosody: English and German Jambic Pentameter. Stuttgart 1978 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 35).

Trunz, Erich: Die Entwicklung des barocken Langverses. In: Dichtung und Volkstum (Euphorion) 39 (1938), S. 427–468.

### **Antiker Form sich nähernd**

Bennett, W.: German Verse in Classical Metres. The Hague 1963.

Kabell, Aage: Metrische Studien II. Antiker Form sich nähernd. Uppsala 1960 (= Uppsala Universitets Årsskrift 1960/66).

Kelletat, Alfred: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: Der Deutschunterricht 16 (1964), Heft 6, S. 50–85.

### **Freie Rhythmen**

Albertsen, L. L.: Die freien Rhythmen. Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock. Aarhus 1971.

Kommerell, Max: Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter. In: Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte. Frankfurt 1943.

### **Deutsche Verskunst im 20. Jahrhundert**

Birkenhauer, Klaus: Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils. Tübingen 1971 (= Studien zur deutschen Literatur 25).

Kloepfer, Rolf: Vers Libre – Freie Dichtung. Eine poetische Tradition jenseits von Metrik und linguistischer Poetik? In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 3 (1971), S. 81–106.

Rühmkorf, Peter: agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek 1981.

Wagenknecht, Christian: «Konkrete Poesie». In: Der Berliner Germanistentag 1968. Hrsg. v. Karl Heinz Borck und Rudolf Henss. Heidelberg 1970, S. 100–118.

### **Allotria**

Bockelmann, Eske: Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen. Tübingen 1991 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 50).

Thalmayr, Andreas (d. i. Hans Magnus Enzensberger): Lyrik nervt! Erste Hilfe für gestreßte Leser. München 2004.

Wagenknecht, Christian: Metrica minora. Aufsätze, Vorträge, Glossen zur deutschen Poesie. Paderborn 2006 (= Explicatio).

# Quellennachweise

Die angeführten Beispiel-Texte von Goethe, Borchardt und Brecht werden nach den folgenden Ausgaben zitiert.

Goethe, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. Aug.

1949. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 1–24. Erg.-Bd. 1–3. Zürich 1948–1971 (= GA)

Borchardt, Rudolf: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt

[u.a.]. Bd. 1–14. Stuttgart 1957–1990 (= GW)

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Hrsg. in

Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt/Main 1973 (= GW)

Beispiel-Texte aus Dramen von Lessing, Schiller und Kleist werden anhand verlässlicher Ausgaben aus neuerer Zeit angeführt und nur mit Angabe der Vers-Zahl nachgewiesen.

Die Anführungen anderer Beispiele folgen weithin den Sammlungen:

Des Minnesangs Frühling. Bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I: Texte.

Stuttgart 1982 (= MF)

Deutsche Dichtung des Mittelalters. Hrsg. von Michael Curschmann und Ingeborg Glier.

Bd. 1–3. München 1980–1981 (= DD)

Epochen der deutschen Lyrik. Hrsg. v. Walther Killy. Bd. 1–10. München 1969–1978 (=

dtv. Wiss. Reihe) (= EL)

Mittelalter. Texte und Zeugnisse. Hrsg. v. Helmut de Boor. München 1965 (= Die deutsche

Literatur.) (= MA)

Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. Texte und Zeugnisse. Hrsg. v. Hedwig Heger.

München 1975, 1978 (= Die deutsche Literatur) (= SHR)

Abgekürzt zitierte Titel der Forschungsliteratur finden sich vollständig im Literaturverzeichnis.

**1.1.1** Goethe, GA 24, S. 90

**1.1.2** Petrarca: 11 Canzoniere. Hrsg. v. Dino Provenzal. Mailand 1954, S. 126 (Nr. 92)

Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen. Frankfurt/Main 1962

(= Exempla Classica 63), S. 112 (Sonnet d'Automne)

**1.2.2** Horaz, Carmina 1, 22

Ovid, Metamorphoses XIII, V. 607

**1.2.4** Christian Gryphius, EL 4, S. 343

Goethe, Iphigenie, V. 1052ff.

Goethe, Tasso, V. 1781f.

Goethe, Iphigenie, V. 1602f.

- Goethe, Pandora, V. 124f. (in GA falsch abgeteilt)
- 1.3** Etienne de la Boétie, in: Poètes du XVI Siècle. Hrsg. von Albert-Marie Schmidt. Paris 1953 (= Bibliothèque de la Pléiade.), S. 684 (Sonnet XIII)  
Ebd., S. 685 (Sonnet XVI)  
Flermng, EL 4, S. 111  
Horaz, Ars poetica, V. 73f.  
Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. v. Helmut de Boor. 21. rev. und von Roswitha Wisniewski erg. Aufl. Wiesbaden 1979, Strophe 2  
Brentano, EL 7, S. 37  
Brentano, EL 7, S. 30  
Shakespeare, Hamlet, 3. Akt, 1. Szene, V. 56 (Schlegel)  
Platen, August Graf von: Sämtliche Werke. In 12 Bdn. Hrsg. v. Max Koch und Erich Petzet. Leipzig 1909, Bd. 4, S. 102
- 1.4** Nach: Jakobson, Roman/Lotz, John: Axiome eines Versifikationssystems, am mordwinischen Volkslied dargelegt. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, S. 82  
Goethe, GA 3, S. 9  
Schernberg, Dietrich: Ein schön Spiel von Frau Jutten. Hrsg. v. Manfred Lemmer. Berlin 1971 (= Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. 24.), V. 275–278  
Goethe, Tasso, V. 2989  
Weckherlin, Georg Rudolf: Gedichte. Hrsg. v. Hermann Fischer. 3 Bde. Tübingen 1894–1907 (= Bibliothek des litterar. Vereins in Stuttgart. 199 200 245), Bd. 1, S. 226  
Heine, EL 7, S. 285  
Hoffmannswaldau, EL 4, S. 336
- 1.5.1** Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Neu hrsg. v. Richard Alewyn. Tübingen 1963 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke. N. F. 8.), S. 37f.  
Moritz, Karl Philipp: Versuch einer deutschen Prosodie. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Thomas P. Saine. Darmstadt 1973, S. 123  
Ebd., Vorbericht und S. 252  
Goethe, Iphigenie, V. 561–568
- 1.5.2** Goethe, GA 1, S. 465, V. 9  
Schiller, Friedrich von: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. 5 Bde. München 1958–1969, Bd. 1, S. 400 (Dithyrambe)  
Weckherlin, Gedichte (Fischer) Bd. 1, S. 193  
George, Stefan: Werke. Hrsg. v. Robert Boehringer. 2. Aufl. München 1958, Bd. 1, S. 269 (Der Spiegel)  
Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Ernst Elster. 7 Bde. Leipzig [u.a.] 1890, Bd. 1, S. 279
- 1.5.4** Schiller, Der Spaziergang, V. 141  
Goethe, Faust, V. 10219  
Kortum, Die Jobsiade, I, 7  
Eichendorff, Mandelkerngedicht: Werke, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, München 1955, S. 58f.  
Nicolai, EL 3, S. 286
- 2.3** Zweiter Merseburger Zauberspruch: EL 1, S. 31

- Heliand: DD 1, S. 38f.
- 3.3** Frau Ava: MA, S. 106f.  
 Pfaffe Konrad: DD 1, S. 358  
 Heinrich von Veldeke: DD 1, S. 416  
 Hartmann von Aue: Nach der Ausgabe von Gierach, Heidelberg 1913, S. 3  
 Heusler § 571 (Erec V. 2017)  
 Heusler § 591 (Tristan V. 6468)  
 Gottfried von Straßburg: DD 2, S. 354/356  
 Konrad von Würzburg: MA 667  
 Otfried von Weißenburg: Nach der Ausgabe von Erdmann/Wolff, 1962, S. 11
- 3.4** Hans Folz: DD 3, 265
- 4.3.1** Walther: Lachmann 110, 13f.  
 Guiot de Provins, Friedrich von Hausen: Nach Räkel, S. 68/73
- 4.3.2** Heinrich von Morungen: MF 144, 1ff.  
 Herger: MF 25,13  
 Spervogel: MF 20, 1ff.  
 Der von Kürenberg: MF 8, 33ff.  
 Nibelungenlied: Nach der Ausgabe von Bartsch/de Boor, 1959, Strophe 1867  
 Jüngeres Hildebrandslied: DD 1, 14  
 Walther und Hildegund: Nach Beyschlag S. 86  
 Kudrun: Nach der Ausgabe von Stackmann, 2000, Strophe 51  
 Salman und Morolf: Nach Beyschlag S. 80  
 König Tirol: Nach Paul/Glier, S. 70  
 Eckenlied: MA 1350f.  
 Rabenschlacht: MA 1394  
 Titirel: Nach Lachmanns Wolfram-Ausgabe, Strophe 170  
 Walther: Lachmann 33, 31ff.  
 Ulrich von Gutenberg: MF 69, 1ff.  
 Walther: Lachmann 3, 1ff.
- 5.3.1** Manuel, Der aplaß Kremer SHR 2, S. 447  
 Sachs, Klage des Witwers SHR 2, S. 745  
 Maximilian I., Tewrdanck. SHR 1, S. 216  
 Hutten, Ulrich von: Schriften. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1859–1869, Bd. 3,  
 S. 79 (Elegia X)  
 Brant, Das Narren schyff SHR 1, S. 597  
 Ebd., S. 611
- 5.3.2** Mey, Curt: Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1901, S. 147  
 Puschman, Adam: Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs. 1. Aufl. <1571>  
 Hrsg. v. Richard Jonas. Halle a. S. 1888 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke  
 des XVI. und XVII. Jahrhunderts. 73.), S. 41
- 5.3.3** Luther, EL 3, S. 149  
 Freder, EL 3, S. 177  
 Gamersfelder, EL 3, S. 147
- 5.4** Gryphius, Andreas: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hrsg. v. Marian  
 Szyrocki und Hugh Powell. Bd. 7. Lustspiele. 1. Hrsg v. Hugh Powell. Tübingen  
 1969, S. 17

- Goethe, Faust, V. 360–365  
 Kortum, Karl Arnold: Die Jobsiade. Ein komisches Heldengedicht. Hrsg. v. Felix Bobertag. Berlin [usw.] o. J. (= Deutsche National-Litteratur. 140.), S. 5  
 Brecht, GW 6, S. 2333  
 Weiss, Peter: Dramen. Bd. 1: Der Turm. Die Versicherung. Nacht mit Gästen. Mockinpott. Marat/Sade. Frankfurt/Main 1968, S. 159, 160, 173
- 6.2** Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Mit Abh. und Anm. hrsg. v. Ludwig Uhland. 2. unveränd. Aufl. Bd. 1: Liedersammlung in 5 Büchern. Stuttgart 1881, S. 228 (Nr. 125)  
 Heine, Sämtliche Werke 1, S. 205f.
- 6.3** Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, S. 593  
 (Nr. 297 A)  
 Ebd., S. 152 (Nr. 91) Ebd., S. 250 (Nr. 132)  
 Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Bd. 25, Berlin 1885, S. 489  
 Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, S. 273 (Nr. 139 B)
- 6.4** Brecht, GW 8, S. 127  
 Brecht, GW 10, S. 833  
 Brecht, GW 9, S. 519  
 Brecht, GW 8, S. 256  
 Brecht, GW 3, S. 1343  
 Brecht, GW 8, S. 92  
 Brecht, GW 8, S. 260
- 7.3** Weckherlin, EL 4, S. 41  
 Ebd., S. 42  
 Weckherlin, Georg Rudolf: Gedichte. Ausgew. u. hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart 1972 (= Universal-Bibliothek. 9358–60/60 a.), S. 21  
 Weckherlin, EL 4, S. 36f.  
 Weckherlin, Gedichte 1 (Fischer), S. 8
- 7.4** Weckherlin, Gedichte (Wagenknecht), S. 237  
 Borchardt, GW 3, S. 151
- 8.2** Gryphius, EL 4, S. 81  
 Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey, S. 33  
 Ebd., S. 37
- 8.3.1** Grob, EL 4, S. 294  
 Horaz, Carmina 1, 22  
 Opitz, Martin: Die Psalmen Davids. Nach den Frantzösischen Weisen gesetzt [...] Dantzig 1637, S. 281 (Cl. Psalm)  
 Martin, EL 4, S. 345  
 Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey, S. 38  
 Opitz, EL 4, S. 56  
 Fleming, Paul: Teütsche Poemata. Reprgr. Nachdr. d. Ausgabe Lübeck [1642 (recte: 1646)]. Hildesheim 1969, S. 173  
 Goethe, Die natürliche Tochter, V. 166–169  
 Ludwig von Anhalt-Köthen, EL 4, S. 92  
 Goethe, Iphigenie, V. 169f.

- 8.3.2** Opitz, EL 4, S. 52  
 Opitz, EL 4, S. 56  
 Goethe, EL 7, S. 316  
 Goethe, Iphigenie, V. 1–6  
 Logau, EL 4, S. 212  
 Grob, EL 4, S. 294  
 Dach (?), EL 4, S. 132  
 Schiller, Sämtliche Werke 1, S. 194  
 Goethe, Faust, V. 9273–76  
 Ebd., V. 275962  
 Ebd., V. 2211–18  
 Goethe, GA 1, S. 142  
 Ebd., S. 128 Goethe, GA 3, S. 356  
 Ebd., S. 377  
 Goethe, GA 2, S. 71f.  
 Goethe, GA 1, S. 44  
 Goethe, GA 3, S. 360  
 Goethe, GA 2, S. 37  
 Goethe, GA 1, S. 114  
 Goethe, GA 2, S. 12 Ebd., S. 114  
 Goethe, Faust, V. 4679–94  
 Goethe, GA 1, S. 445  
 Gryphius, Lyrische Gedichte. Hrsg. von Hermann Palm. Tübingen 1884 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. 171.), S. 237. Vgl. Gesamtausgabe 2, S. 41  
 Borchardt, GW 1, S. 111f.  
 Hagedorn, EL 5, S. 162f.  
 Weckherlin, EL 4, S. 168  
 Feinler, EL 4, S. 291  
 Goethe, Faust, V. 2011–2036  
 Platen, EL 7, S. 275
- 8.4** Brecht, GW 10, S. 1020
- 9.1** Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.  
 Hier nach: Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmaße im Deutschen. In Quellenschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit komm. Bibliogr. Hrsg. v. Hans-Heinrich Hellmuth und Joachim Schröder. München 1976 (= Studien und Quellen zur Versgeschichte. 5), S. 2f.
- 9.2** Horaz, Ars poetica, V. 333  
 Ebd., V. 334  
 Schiller, Sämtliche Werke 1, S. 232 (Der Spaziergang, V. 141)
- 9.3** Horaz, Ars poetica, V. 73f.  
 Ebd., V. 263  
 Ebd., V. 99  
 A. W. Schlegel, EL 7, S. 80 (Der Hexameter)  
 Voss, Johann Heinrich: Poetische Werke. Vierter Teil: Homer's Ilias. Berlin o. J., S. 23 (1. Gesang, V. 517)

Klopstock, Vom deutschen Hexameter. Hier nach: Die Lehre von der Nachahmung  
..., S. 225

Voss, Johann Heinrich. Zeitmessung der deutschen Sprache. Hrsg. v. Abraham Voss.  
2., mit Zusätzen und einem Anhang verm. Ausg. Königsberg 1831, S. 132

Voss, Poetische Werke 4, S. 64 (Ilias, 4. Gesang, V. 240f.)

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Werke und Briefe. Hist.-krit. Ausgabe. Hrsg. v. Horst  
Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg [u.a.] Abt. 4, 1–2: Messias. Berlin [usw.]  
1974, Bd. 1, S. 61 (111. Gesang, V. 609f.)

Brecht, GW 10, S. 905

Klopstock, Werke und Briefe, 4,1, S. 1 (Messias, 1. Gesang, V. 1f.)

Brecht, GW 10, S. 911

Goethe, GA 3, S. 9

Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Frankfurt/Main  
1962ff., Bd. IV, S. 601 (Till Eulenspiegel, 1. Abenteuer, V. 3)

Brecht, GW 10, S. 916

Goethe, GA 3, S. 28

Brecht, GW 10, S. 914

A. W. Schlegel, EL 7, S. 80

Goethe, Faust, V. 8488–8493

Mörrike, Eduard: Mörrikes Werke. Hrsg. v. Harry Maync. Krit. durchges. und erl.  
Ausg. 3 Bde. Bd. 1: Gedichte. Leipzig [usw.] 1909, S. 85f.

Platen, Sämtliche Werke 2, S. 209

Catull, Carmina 85

Goethe, GA 1, S. 182

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden)  
Textkritisch durchges. u. mit Anmerkungen vers. von Erich Trunz. Hamburg  
1948–1967, Bd. 1, S. 499

Schiller, Sämtliche Werke 1, S. 252 (Das Distichon)

Platen, Sämtliche Werke 4, S. 102

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Oden. Mit Unterstützung d. Klopstockvereins zu  
Quedlinburg hrsg. v. Franz Muncker und Jaro Pawel. 2 Bde. Stuttgart 1889, Bd. 2,  
S. 46

Voss, Johann Heinrich: Sämtliche Werke. 1–6. Königsberg 1802, Bd. 3, S. 161

Platen, Sämtliche Werke 4, S. 71

Borchardt, GW 1, S. 174

Horaz, Carmina 3, 1

Klopstock, Oden 1, S. 8

Ebd. 1, S. 10

Hölderlin, EL 7, S. 107 (Ganymed)

Borchardt, GW 1, S. 159

Horaz, Carmina 1, 21

Klopstock, Oden 1, S. 83

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Friedrich Beissner. Bd. 2,1. Stuttgart  
1951, S. 22

Borchardt, GW 1, S. 127

Klopstock, Oden 1, S. 112

Voss, Sämtliche Werke 4, S. 212f.

Klopstock, Oden 1, S. 120

- Mörike, Werke 1, S. 217
- 10.1** Klopstock, Oden 1, S. 8 Ebd., S. 83, S. 83, S. 85
- 10.2** Ebd., S. 122, S. 124, S. 125, S. 122, S. 127, S. 136  
 Hölderlin, Sämtliche Werke 2, 1, S. 143 (Der Rhein)  
 Klopstock, Oden 1, S. 140  
 Goethe, GA 1, S. 321 (Prometheus)  
 Hölderlin, Sämtliche Werke 2, 1, S. 165 (Patmos)
- 10.3** Klopstock, Oden 1, S. 133  
 Goethe, Johann Wolfgang von: Der junge Goethe. Neu bearb. Ausg. in 5 Bänden.  
 Hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin [usw.] 1963–1974, Bd. 3, S. 78  
 Goethe, GA 1, S. 321 (Prometheus)  
 Klopstock, Oden 1, S. 133 Ebd., S. 134  
 Goethe, GA 1, S. 312 (An Schwager Kronos)  
 Ebd., S. 313  
 Heusler 3, 301 (§ 1162)  
 Ebd., 302f. (§ 1163)  
 Pretzel, Ulrich: Deutsche Verskunst. In: Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. v.  
 Wolfgang Stammeler. Bd. 3. Berlin [usw.] 1957, Sp. 2437  
 Hölderlin, EL 7, S. 108  
 Ewiger Vorrat deutscher Poesie. Hrsg. v. Rudolf Borchardt. München 1926, S. 354.  
 Wohl aus Versehen hat Borchardt die Auslassungs- und Ergänzungszeichen im  
 ersten Vers (zwischen «und» und «voll») in Klammern gesetzt.  
 Klopstock, Oden 1, S. 235  
 Lessing, Gorthold Ephraim: Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. 8 Bde. München  
 1970–1979, Bd. 5, S. 181
- 10.4** Liliencron, EL 9, S. 30
- 11.1** Brecht, GW 8, S. 37  
 Schwitters: Hier nach dem Faksimile der Handschrift: Marbacher Magazin,  
 Festschrift für Bernhard Zeller. Marbach Nr. 2/1979, S. 111f.
- 11.2** Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Hist.-krit. Ausg. hrsg. v. Walther Killy und  
 Hans Szklenar. Salzburg 1969, Bd. 1, S. 46  
 Brecht, GW 19, S. 401  
 Brecht, GW 10, S. 1022  
 Bisinger, Gerard, in: Tintenfisch 4, Berlin 1971, (= Quartefte. 49) S. 102  
 Fried, Erich: Tiermarkt/Ankauf. In: Unter Nebenfeinden. Berlin 1970 (= Quartefte.  
 44), S. 37
- 11.3** Gomringer, Eugen: schweigen. In: Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren.  
 Anthologie von Eugen Gomringer. Stuttgart 1972 (= Universal-Bibliothek.  
 9350/51), S. 58  
 Gappmayr, Heinz, in: Konkrete Poesie, S. 42  
 Jandl, Ernst: Der künstliche Baum. Neuwied, Berlin 1970 (= Sammlung  
 Luchterhand. 9), S. 79
- 12.1** Goethe, Faust, V. 4399–4404  
 Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von  
 Sachsen. Weimar 1887–1919, Abt. 1, Bd. 14, S. 282  
 Düntzer, Heinrich: Goethe's Faust. Leipzig 1851, Bd. 1, S. 376

- Goethe, GA 5, S. 281f.
- 12.2** Grimmelshausens *Simpliciana* in Auswahl. Hrsg. v. Jan Hendrik Scholte. Halle 1943, S. 252f.
- Scholte, Jan Hendrik: Das finstere Licht. In: Ders.: *Der Simplicissimus und sein Dichter*. Tübingen 1950, S. 83
- Wieckenberg, Ernst-Peter: Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock. Göttingen 1969 (= *Palaestra*. 253), S. 155
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Das wunderbarliche Vogelnest*. Hrsg. v. Rolf Tarot. Tübingen 1970, S. 222
- Ebd., S. 218
- Wieckenberg, Zur Geschichte ..., S. 169
- Grimmelshausens *Simpliciana*, S. 255 (1, 29)
- Ebd., S. 262 (IV, 1)
- Ebd., S. 261 (111, 19)
- Ebd., S. 262 (IV, 3)
- Ebd., S. 267 (VI, 3)
- Ebd., S. 254 (1, 16)
- Grimmelshausen, Hans-Jacob Christoffel von: *Der Abentheuerliche Simplicissimus* Deutsch. Hrsg. v. Rolf Tarot. Tübingen 1967, S. 2
- 12.3** Goethe, *Iphigenie*, V. 685–689
- Ebd., V. 523–525
- Goethe, *Tasso*, V. 1586–1594
- Ebd., V. 1599
- Kleist, *Der Prinz von Homburg*, V. 765
- Goethe, *Iphigenie*, V. 493–498
- Ebd., V. 1172–1175
- Goethe, *Tasso*, V. 1–4
- Ebd., V. 3448–3453
- Lessing, *Nathan der Weise*, 3. Akt, V. 379–383
- Brecht, *GW 8*, S. 222
- Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*. 19. Aufl. Bern 1978, S. 104–106
- Brecht, *GW 8*, S. 223
- Goethe, *Tasso*, V. 1387–1389
- Schiller, *Maria Stuart*, V. 1113f.
- Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn*, V. 1433f.
- Vergil, *Aeneis 8*, V. 596 (Voss)
- Vergil, *Georgica 4*, V. 174 (Voss)
- Vgl. Brecht, *Über reimlose Lyrik ...*, *GW 19*, S. 395ff., bes. S. 398

# Register

Das nachfolgende Register soll die in diesem Buch verwendeten Begriffe (die an Ort und Stelle teils ausführlich und teils beiläufig vorgestellt werden) in der Weise eines Lexikons möglichst gleichförmig erklären. Linguistische Begriffe (wie «Adverb» oder «Enklise») werden nicht erklärt. Im Falle mehrdeutiger Ausdrücke (wie «Gedicht» oder «Isometrie») beschränkt sich das Register meist auf die Erklärung im metrischen Sinn.

Versgeschichtliche Begriffe (wie «Hexameter» oder «Sonett») werden in der Regel nur nach Maßgabe der *deutschen* Versgeschichte erklärt. Bei besonders oft verwendeten Begriffen (wie «Reim» oder «Versmaß») bezieht sich der Stellennachweis nur auf die Stellen ihrer Explikation. Die Erklärung von Ausdrücken, von denen aus (mit = oder →) auf andere Ausdrücke verwiesen wird, suche man unter diesen auf.

**Abgesang** → Barform

**Abvers** → Langvers

**Adonischer Vers** (= Adonius, Adoneus)

Versmaß antiker Herkunft, gebraucht zumal am Schluß der Sapphischen Strophe; Bauelement auch von Versmaßen größeren Umfangs (wie des Hexameters). Formel: – v v – v. Beispiel: *Heilige Gluten*. 120

**Adonius** = Adonischer Vers

**Äolische Versmaße**

In der Metrik der klassischen Sprachen: Versmaße der von den äolischen Dichtern (Sappho, Alkaios) sowie später von Horaz in seinen Oden verwendeten Art. Sie sind allgemein gekennzeichnet durch die Kombination von Metra unterschiedlicher Dauer (etwa: Choriamben und Daktylen). 101

**Alexandriner**

Versmaß französischer Herkunft: Zwölf- oder Dreizehnsilbler (je nach männlichem oder weiblichem Schluß) mit Kolongrenze nach der sechsten Silbe. Der Heroische Alexandriner ist durch Paarreim (aa bb), der Elegische durch Kreuzreim (ab ab) gebunden – beide meist unter Abwechslung männlicher und weiblicher Schlüsse. Seit Opitz baut sich im Deutschen der Alexandriner aus sechs Jamben auf. Formel: v – v – v – /v – v – v – (v). Beispiel: *Schlag doch, du starcker Heldt, die Scheußlichen Maranen*. Lizenzen erlauben (zumal am Beginn der Halbverse) anstelle der Jamben Spondeen oder Trochäen sowie (im Vers-Inneren) Pyrrhichien. 85, 134

**Alkäische Strophe**

Strophenmaß antiker Herkunft (benannt nach dem griechischen Dichter Alkaios): bestehend aus zwei Alkäischen Elfsilblern (der Form x – v – – – v v – v x bzw. v – v – v – v v – v –) sowie je einem vierhebig jambischen und vierhebig daktylisch-trochäischen Vers. 110, 119, 121

**Alkaiser Elfsilbler** → Alkäische Strophe

**Alternation**

Durchgehende Abwechslung je einsilbiger Hebung und Senkung, entweder jambischer (v – v – ...) oder trochäischer (– v – v ...) Form. 38, 51, 77, 89

**Ambrosianische Hymnenstrophe** = Paarreimstrophe

**Amphibrach** (ys)

Dreisilbiger Versfuß der Form v – v; als Bauelement von Metren nur selten gebraucht. Im Deutschen häufig als Form von Kola in daktylischen oder anapästischen Versen.

Beispiele: *Sie nahen, Mit Göttern.* 38

**Anakreontische Trochäen**

Versmaß antiker Herkunft: trochäisch vierhebig, ungereimt in stichischer, gereimt in strophischer Verwendung. Formel: – v – v – v – (v). Beispiel: *Kleine Blumen, kleine Blätter.* 88

**Anakrusis** = Auftakt

**Anapäst**

Dreisilbiger Versfuß der Form v v –; Bauelement anapästischer Metren (selten). Beispiel eines anapästischen Verses (mit jambischem Beginn): *Der Seligkeit Fülle, die hab ich empfunden!* 38

**anceps** (elementum anceps)

Position in Versmaßen der antiken (auch: der antikisierenden) Metrik: Platzhalter für eine lange oder eine kurze Silbe. Von dieser Art ist beispielsweise die letzte Position im Hexameter. 104, 107

**Anfangsreim** → Reim

**Antilabe**

Aufteilung eines Verses auf verschiedene Sprecher. 139

**Anvers** → Langvers

**arsis und thesis**

In der Metrik der klassischen Sprachen: zunächst das den Vortrag begleitende «Heben» und «Senken» der Hand oder des Fußes sowie die diesen Bewegungen entsprechenden Elemente des Verses selbst (der «leichten» bzw. «schweren» Teile). Später bezeichnen dieselben Ausdrücke in umgekehrter Anwendung «Hebung» und «Senkung» der Stimme: so daß nun etwa beim Jambus die Kürze als thesis, die Länge als arsis gilt. 22

**Asklepiadeische Strophe**

Strophenmaß antiker Herkunft (benannt nach dem griechischen Dichter Asklepiades): in ihrer dritten Form bestehend aus zwei Asklepiadeischen Versen (der Form – – – – v v v v – v x bzw. – v – v v – v v – v –) sowie zwei kürzeren, aber verschiedenartigen Versen gleichfalls trochäisch-daktylischer Form. Die übrigen Formen der Asklepiadeischen Strophe werden im Deutschen nur selten gebraucht. 112

**Asklepiadeischer Vers** → Asklepieaeische Strophe

**Assonanz** → Reim

**Aufgesang** → Barform

**Auftakt** (= Anakrusis)

Metrisch fester oder rhythmisch freier Vers-Beginn mit einer Senkung. Allgemein sind etwa jambische Verse auftaktig, trochäische auftaktlos. 22

**Barform**

Bauform von Strophen zumal des Minne- und Meistersangs, nach dem (musikalischen) Schema AAB. Die metrisch gleichförmigen Teile (A, A) heißen «Stollen» und bilden zusammen den «Aufgesang», der metrisch eigenständige Teil (B) heißt «Abgesang». Barförmig sind auch einige Strophen- und Gedichtmaße der späteren Versdichtung: so

die Stanze (mit dreiteiligem Aufgesang) und das Sonett (mit den Terzetten als Abgesang).  
55, 64

**base** = Größe

### **Bernerton**

Vierzehnzeilige Strophenform der mittelalterlichen Epik mit Waisenterzine am Schluß.  
58

### **Beschwerte Hebung**

Bei Taktmessung: Die Besetzung der Hebungs- und Senkungsstelle mit nur einer (langen) Silbe: *Cōnd|wī|rā|mūrs*. 51

### **Beschwerte Senkung**

Die Besetzung einer Senkungsstelle mit einer schweren Silbe, oft im Auftakt: *Zwécklōse Kráft*. 140

**betont und unbetont** → schwer und leicht

### **Binnenreim**

Stellungsform des Reims: wenn wenigstens eines der Reimglieder im Versinneren steht.  
Beispiel: *Toter Dichter, stille liegt er*. 42

### **Binnensenkung**

Senkung im Inneren des Verses: zwischen Hebung und Hebung. 38

### **Blankvers**

Versmaß englischer Herkunft: fünfhebiger jambisch und ungerimt. Lizenzweise sind spondeischer oder trochäischer Beginn sowie (zumal im Drama) häufiger Zeilensprung erlaubt. Formel: v – v – v – v – v – (v). Beispiel: *Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb*. 68, 83, 85, 138

### **Blockreim** (= Umarmender Reim, = Umschließender Reim)

Reimordnung der Form abba; Bauelement vierzeiliger Strophen sowie der Quartette im strenggebauten Sonett. 42, 80

### **breve und longum**

Positionen in Versmaßen der antiken (auch: der antikisierenden) Metrik: Platzhalter für eine kurze (breve) bzw. eine lange Silbe (longum). 104

### **Buchnerart**

Nur im 17. Jahrhundert gebräuchlicher Name (nach August Buchner, Poetiker des Barock): Inbegriff von Metren daktylischer oder anapästischer Art. 83

### **Bukolische Diärese** → Di(h)ärese

### **Chevy-Chase-Strophe**

Strophenmaß der Volkslieddichtung und der volksliedhaften Lyrik. Wie in der englischen Volksballade, der sie den Namen verdankt, faßt die Chevy-Chase-Strophe vier Verse in der Form 4 m/3 m/4 m/3 m unter halber oder voller Kreuzreimbindung zusammen. 73, 75, 89, 90, 137

### **Choliambus** (= Skazon, = Hinkjambus)

Versmaß antiker Herkunft: Abwandlung des (jambischen) Trimeters, dessen letzten Fuß ein Spondeus (oder Trochäus) ersetzt. Formel: v – v – v – v – v – – x. Beispiel: *Ich hatt' ein Mädchen, das auf einem Aug schielte*. Fast nur in scherzhafter Dichtung (und auch da selten) verwendet. 108

### **Choriambus**

Viersilbiger Versfuß der Form – v v –, aus Chorus (= Trochäus) und Jambus zusammengesetzt; Bauelement antikisierender Metren (selten). Beispiel eines choriambischen Verses: *Mühend versenkt ängstlich der Sinn*. 39

**couplet** → Sonett

## **Daktylisch**

In erweitertem Wortsinn auch: Inbegriff von Versen mit durchgehend zweisilbigen Binnensenkungen sowohl daktylischer als auch anapästischer Art. 38, 84, 88, 126

**Daktylischer Hexameter** = Hexameter

## **Daktylus**

Dreisilbiger Versfuß der Form – v v; Bauelement daktylischer Metren (wie des Hexameters, hier im Wechsel mit Spondeen). Beispiel eines daktylischen Verses: *Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist.* 38

**delivery design** → Vortrag

**delivery instance** → Vortrag

## **Di(h)ärese**

In der Metrik der klassischen Sprachen: die Zäsur im Übergang von einem Metron zum andern. Die Hexameter-Zäsur der Form: ... ' – v v – x heißt Bukolische Diärese. 104

**Distichon** (= Elegisches Distichon)

Strophenmaß antiker Herkunft: bestehend aus einem Hexameter und einem Pentameter. Bauelement von Epigrammen (die auch aus nur einem Distichon bestehen können) und Elegien antikisierender Art. 108, 137

**Doppelte Romanzenstrophe** → Romanzenstrophe

## **Dreireim**

Erweiterung des Paarreims um ein Glied, selten als Strophenform, öfter gebraucht zur Markierung der Schlüsse von Strophen oder Abschnitten. 56

## **Ekthlipsis**

Auslassung eines unbetonten Vokals unter Zusammenziehung zweier gleicher oder ähnlicher Konsonanten im Wortinnern (*sîneme* > *sîme*). 54

**Elegischer Alexandriner** → Alexandriner

**Elegisches Distichon** = Distichon

**Elfsilbler** = endecasillabo

## **Elision**

Auslassung eines Vokals aus metrischen (oder euphonischen) Gründen; in deutscher Versdichtung meist schon graphisch markiert. Die Zusammenziehung («Verschleifung») benachbarter An- und Auslautvokale heißt in der Metrik der klassischen Sprachen «Synalöphe». 18, 51, 54

**endecasillabo** (= Elfsilbler)

Versmaß italienischer Herkunft: Elfsilbler mit weiblichem Schluß. Gereimt. Im Deutschen wird der endecasillabo jambisch reguliert und darf auch männlichen Ausgang haben. Formel: v – v – v – v – v – v – (v). Beispiel: *Ihr nacht euch wieder, schwankende Gestalten.* 87

**Endreim** → Reim

**Enjambement** = Zeilensprung

**envoi** = Geleit

## **Erweiterter Reim**

Spielart des Endreims: wenn die Übereinstimmung schon vor dem Vokal der letzten Tonsilbe beginnt. Zu unterscheiden sind Identischer, Grammatischer, Rührender und Reicher Reim. 41

## **eye-rhyme**

In englischer Versdichtung: der allein auf graphemischer Übereinstimmung beruhende Endreim (*love: move*). 40

**Faust-Verse** → Madrigalverse

## **Freie Verse**

Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Versmaß – und insofern zunächst den Freien Rhythmen verwandt. Von diesen unterschieden darin, daß sie auch deren Bezugnahme auf Pindars Odendichtung nicht mehr teilen. Unverkennbar aber bleibt (anders als in der Prosaischen Lyrik) die freilich gelockerte Beziehung auf die traditionelle Metrik im ganzen. 127

## **Freie Rhythmen**

Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Versmaß. Im Unterschied aber zu den Spielarten freier Versgestaltung, die die Lyrik des 20. Jahrhunderts beherrschen, bleiben die Freien Rhythmen des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts insoweit metrisch geregelt, als sie sich in allerdings freier Anordnung und Abwandlung klassisch verbürgter Versmaße (vor allem aus der antikisierenden Odendichtung) bedienen. Kennzeichnend ist – nach dem Vorbild Pindars – ferner der hymnische Stil dieser Gedichte. 101, 117, 125

**Freier Knittelvers** → Knittelvers

## **Fünfheberstrophe**

Strophenform zumal der Dichtung der Goethezeit: bestehend aus vier fünfhebig jambischen Versen (endecasillabi) mit abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz und Kreuzreimbindung. 92

## **Fünfzeilerstrophe**

Strophenform der Dichtung zumal des 18. und 19. Jahrhunderts: bestehend aus fünf (meist drei- oder vierhebigen) Versen in der Reimordnung abaab. 93

## **Gebrochener Reim**

Spielart des Endreims: bei Zeilensprung innerhalb eines Wortes (*raffinier-: te Tier*). 42

## **Gedicht = Verstext**

### **Gedichtmaß**

Inbegriff der einen Verstext als ganzen («global») bestimmenden Regeln. In der deutschen Versdichtung findet sich besonders häufig das Gedichtmaß des Sonetts verwendet. 23

### **Geleit (= envoi)**

In strophischer Versdichtung: die metrisch eigenständige (meist kürzere) Versgruppe am Schluß des Gedichts. In der neueren deutschen Lyrik fast allein in Sestinen gebraucht. 95

### **Gemeiner Vers = vers commun**

### **Geschleifter Spondeus**

In antikisierender Versdichtung gesuchte Spielart des Spondeus: bei gegenläufiger Setzung der Form  $\rightarrow \leftarrow$  (oder  $\leftarrow \rightarrow$ ). Beispiel eines Hexameters mit mehreren Spondeen dieser Art: *Wút, Wéhklag, Ángstausruf laut áufscholl von dem Schláchtfeld*. 105

### **Gespaltene Hebung, Gespaltene Senkung**

Bei Taktmessung altdeutscher Verse: Die Besetzung der Hebungs- bzw. der Senkungsstelle statt mit einer Silbe mit zwei (kurzen) Silben: *rědě mac* bzw. *touwěgěn*. 51

### **Gespaltener Reim**

Spielart des mehrsilbigen Reims: wenn wenigstens eines der Reimglieder sich über zwei Wörter erstreckt (*Romantik: Uhland, Tieck*). 42, 83

### **Ghasel**

Gedichtmaß orientalischer Herkunft: bestehend aus meist zehn bis dreißig isometrischen Versen in der Reimordnung aaxaxax ... xa. Charakteristisch ist weiterhin die Verwendung Reicher Reime von größerem Umfang (*verrauschte, wo ist er nun: lauschte, wo ist er nun*). 99

### **Grammatischer Reim**

Spielart des Erweiterten Reims: bei Wiederholung desselben Wortstamms (*Leben: erleben*). 41

### **Größe (= base)**

Einheit der prosodischen Klassifikation. Im allgemeinen wird zwischen schweren und leichten, im besonderen zwischen langen und kurzen oder zwischen betonten und unbetonten Silben unterschieden. 19

### **Haiku**

Gedichtmaß japanischer Herkunft: bestehend aus drei kurzen Versen. In strenger Form bestehen die Verse aus 5, 7 und 5 Silben. 100

### **Hakenstil**

Stilmittel vor allem der Stabreimdichtung: wenn Vers-Ende und Satz-Ende in der Regel nicht zusammenfallen. 46

### **Halber Kreuzreim**

Reimordnung der Form xaxa; Bauelement vierzeiliger Strophen. 42, 85

### **Halbreim**

Spielart des Endreims: bei entschiedener Unreinheit. Meist nur fallweise zu komischen Zwecken gebraucht (Heine: *Mensch: monnaie de singe*). 41

### **Halbvers** → Langvers

### **Harte Fügung**

Stilzug lyrischer Dichtung, die prosodische, metrische, syntaktische Härten (bei Hiat, Hebungsprall, Zeilensprung) eher sucht als vermeidet. Gegensatz: Glatte Fügung. 141

### **Hauptstab**

Der erste Stab im Abvers des Stabreimverses. 45

### **Hebung und Senkung**

Elemente der Versifikation nach Größen. Hebungen sind die mit schweren, Senkungen die mit leichten Silben zu besetzenden Stellen im Vers. Verse mit vorgeschriebener Hebungsanzahl werden dementsprechend als drei-, vier-, fünfhebzig usw. bezeichnet. Hebungen sind im Neuhochdeutschen allemal einsilbig; Senkungen können von Fall zu Fall null-, ein- oder mehrsilbig sein. 22

### **Hebungsprall**

Metrisch gebotenes oder rhythmisch freies Nebeneinander zweier Hebungen: wie im Pentameter oder bei Ausfall einer Binnensenkung. 108, 111

### **Hergerstrophe**

Siebenzeitige Strophenform des Minnesangs mit Waisenterzine am Schluß. 56

### **Heroischer Alexandriner** → Alexandriner

### **Hexameter (= Daktylischer Hexameter)**

Versmaß antiker Herkunft: bestehend aus sechs Daktylen, deren erste vier durch Spondeen (bei freierer Nachahmung durch Trochäen) ersetzt werden können und deren letzter katalektisch ist. Formel (der strengeren Form):

- - - - - v v - x .  
v v v v v v

Beispiel: *Hoch zu Flammen entbrannte die machtige Lohe noch einmal. Nach antikem Muster wird der Hexameter stichisch vor allem im Epos und strophisch (verbunden mit dem Pentameter) in der Elegie verwendet. 68, 102, 104, 120*

### **Hiat**

In der Versdichtung gern gemiedenes Zusammentreffen von vokalischem Aus- und Anlaut benachbarter Wörter. Im Deutschen wird zur Vermeidung eines Hiats ein schwachtoniges e im Auslaut gewöhnlich durch Elision getilgt: *Vieles erlebt' ich*. 83

### **Hildebrandsstrophe**

Strophenmaß der Volkslieddichtung und der volksliedhaften Lyrik. Sie geht auf die mittelalterliche Hildebrandsstrophe, bestehend aus vier «Nibelungenzeilen» der Form 3 w/3 m mit Paarreimbindung, zurück und faßt in ihrer neuzeitlichen Ausprägung nur mehr die An- und Abverse entweder von zwei oder von vier Nibelungenzeilen strophewise zusammen. Danach sind zu unterscheiden die Hildebrandsstrophe (halb) und die Hildebrandsstrophe (ganz). Oft werden nun auch die ehemaligen Anverse gereimt. 57, 67, 72, 74, 89, 90

**Hinkjambus** = Choliambus

### **holodaktylisch**

Merkmal von durchgehend daktylischen Hexametern. 141

**holospondeisch** → Spondeus

### **Hort**

Gedichtmaß des Meistersangs: aus verschiedenen Strophenmaßen («Tönen») zusammengesetzt. 65

### **Identischer Reim**

Spielart des Erweiterten Reims: bei Wiederholung desselben Wortes (*Leben: Leben*). 41

**Iktus** = Versakzent

### **Ionikus**

Viersilbiger Versfuß der Form – – – – – v v (a maiore) oder v v – – – – (a minore); als Bauelement von Metren nur selten gebraucht. Beispiel eines ionischen Verses (a minore): *Als er tot lag*. 39

### **Irrgedicht**

Spielform barocker Lyrik: die Reimfolge ist planmäßig in Unordnung gebracht (abccdebfdfe oder ähnlich). 83

### **Isometrie**

Metrische Gleichförmigkeit der Verse eines Gedichts bei Verwendung eines und desselben Versmaßes. Sonette sind in der Regel isometrisch gebaut; Strophen in klassischen Odenmaßen sind es nicht. 23

**Jambischer Senar** → Trimeter

**Jambischer Trimeter** = Trimeter

### **Jambus**

Zweisilbiger Versfuß der Form v –; Bauelement auftaktig-alternierender Metren (wie des Blankverses: v – v – v – v – v – (v)). Beispiel eines jambischen Verses: *Du siehst mich lächelnd an, Eleonore*. 38

### **Kadenz**

Metrisch feste oder rhythmisch freie Gestalt des Vers-Endes. Zu unterscheiden sind besonders männliche (auf –) und weibliche (auf – v) Kadenz. Bei taktmäßiger Messung sind feinere Unterscheidungen erforderlich. 22, 51

### **Kadenzentausch**

Zumal im Volkslied: lizenweise auftretender Wechsel zwischen verschiedenartigen Kadenz in strophisch gleichartiger Position. 56, 71

**Kanzone** → Barform

### **Kasside**

Gedichtmaß orientalischer Herkunft; verwandt dem (kürzeren) Ghasel. 100

**katalektisch** → Katalexe

**Katalexe**

Verkürzung eines Versfußes am Vers-Ende um (wenigstens) ein Element. Für katalektisch gelten z.B. der Hexameter (mit dem Schluß auf – v v – x) und trochäische Maße auf – v – v –. 88

**Kehrr reim** (= Refrain)

Bauelement strophischer Gedichte: vollständige oder annähernde Übereinstimmung im Wortlaut von Versen in derselben Position – meist am Ende der Strophen. 66

**Klangmalerei** = Onomatopoiie

**Klausel**

Versartig gestalteter Ausgang von Sätzen in der Kunstprosa. 21

**Klingende Kadenz**

Bei Taktmessung: Vers-Ende auf lange Paenultima (*klingen, Lieder*). 51

**Knittelvers**

Wichtigstes Versmaß der epischen und dramatischen Dichtung des 16. Jahrhunderts. Zu unterscheiden sind der Freie Knittelvers (bei freier) und der Strenge Knittelvers (bei fester Silbenzahl: acht oder neun). In beiden Spielarten ist Paarreim vorgeschrieben. In späteren Verwendungen wird der Freie Knittelvers vierhebig (Goethe) und der Strenge jambisch (Busch) reguliert. 31, 49, 52, 62, 68, 128

**Kolon**

Durch mögliche Pausen (graphisch oft durch Satzzeichen) begrenzter Teil eines Satzes. Gegenstand metrischer Regelungen der Gestaltung von Vers-Ende und Zäsur. 18

**Konkrete Poesie**

Inbegriff solcher lyrischer Texte aus jüngerer Zeit, die sich (mimetischerweise) vor allem mit phonetischen oder graphischen (seltener mit syntaktischen) Erscheinungen der Sprache befassen. In gleicher Weise behandeln einzelne Texte auch metrische Erscheinungen. 129

**Korn** → Waise

**Krasis**

In mittelalterlicher Dichtung die Zusammenziehung zweier benachbarter Wörter zu einem: *si ist > sîst, daz ich > deich*. 54

**Kretikus**

Dreisilbiger Versfuß der Form – v –; als Bauelement von Metren nur selten gebraucht. 38

**Kreuzreim**

Reimordnung der Form abab; Bauelement vierzeiliger Strophen. 29, 42, 80, 89

**Kudrunstrophe**

Strophenform der mittelalterlichen Epik: Abwandlung der Nibelungenstrophe mit weiblich gereimtem zweiten Verspaar und erweitertem Schlußvers (3 w/5 w). 57

**Kürenbergerstrophe**

Strophenform des mittelalterlichen Minnesangs, identisch mit der Nibelungenstrophe der mittelalterlichen Epik. 57

**lang und kurz** → schwer und leicht

**Langvers** (= Langzeile)

Inbegriff von Versmaßen größeren Umfangs und zweiteiliger Form. Beispiele: Stabreimvers, Nibelungenzeile und Alexandriner. Die (meist gleich langen) Teile werden Halbverse genannt. (Auch: Anund Abvers.) In neuerer Versdichtung finden sich Gedichte in solchen Metren (z.B. Nibelungen- oder Vagantenzeilen) graphisch oft auch halbversweise abgeteilt. 44

**Langzeile** = Langvers

**Lautmalerei** = Onomatopoeie

**Leich**

Plural: Leichs. Großräumige Gedichtform der mittelalterlichen Lyrik, bestehend aus ein- oder mehrmals wiederholten jeweils gleichartigen Abschnitten («Versikeln»: AA BB CC ...). Verwandt mit der lateinischen Sequenz. 59

**leicht** → schwer und leicht

**Leoninischer Hexameter**

Hexameter mit Binnenreim: zwischen Zäsur und Vers-Ende. 48

**Lied**

Im metrischen Sinn: Sangbares Gedicht aus Strophen derselben Form. 16, 54, 61, 70

**Limerick**

Gedichtmaß englischer Herkunft mit der Reimfolge aabba. Die einzelnen Verse sind von anapästischer Art. Wie Leberreime und Klapphornverse (und wie die beliebteren Wirtinnen-Verse) nur in scherzhaftem Gebrauch. 100

**Lindenschmidtstrophe**

Fünfzeiliges Strophenmaß der Volkslieddichtung und der volksliedhaften Lyrik. Charakteristisch ist die (freilich nur überwiegende) Reimlosigkeit der vierten Zeile. 73

**Lizenz**

Konvention der Suspendierung einer metrischen Regel im Einzelfall. Solche Lizenzen gestatten beispielsweise die Verwendung unreiner Reime und die Einmischung unvorschriftsmäßiger Versfüße. 24

**longum** → breve und longum

**Lutherstrophe**

Siebenzeiliges Strophenmaß mit der Reimfolge ababccx (oder auch: ... ccb). Nach dem Beispiel Lutherscher Lieder im Kirchen- und im Volkslied, dann auch in der Kunstballade oft verwendet. 67, 75, 92

**Madrigal**

Gedichtmaß italienischer Herkunft. Die im Deutschen meist alternierenden Verse sind von frei wechselnder Hebungszahl und durch wechselnde Reimstellungen gebunden. Frei ist auch die Länge des Gedichts. 43, 83, 98

**Madrigalverse**

Verse der in Madrigalen gebräuchlichen Art. Nach ihrer Verwendung in Goethes *Faust* auch: Faust-Verse genannt. 82, 98

**männlich und weiblich**

Arten der Gestaltung des Vers-Endes: je nach Ausgang auf Hebung oder Senkung. Entsprechend wird auch zwischen männlichen und weiblichen Reimen unterschieden. 28, 42, 77

**mengtrittig**

Bestimmendes Merkmal solcher Versmaße, die verschiedenartige Versfüße (zuma: zwei- und dreisilbige) kombinieren. Als Vorbild dienen die äolischen Versmaße der antiken Odendichtung. 84, 102

**Metrik** (= Verslehre)

Literaturwissenschaftliche Disziplin: Beschreibung und Erklärung der Regeln der Versdichtung. Auch: Gesamtheit oder Inbegriff solcher Regeln. 15

**Metrische Drückung** → Tonbeugung

**Metrische Erhebung** → Tonbeugung

**Metron**

Nur in der Klassischen Philologie gebräuchlicher Name: Bauelement von Versmaßen. Als Metra gelten etwa Daktylen; während Anapäste, Jamben und Trochäen erst je zu zweit ein Metron bilden. Daher die Namen «Daktylischer Hexameter» (sechs Daktylen) und «Jambischer Trimeter» (drei mal zwei Jamben). 38

**Metrum** = Versmaß

**Molossus**

Dreisilbiger Versfuß der Form – – –; schon in antiker Dichtung selten gebraucht. 106

**Morolfstrophe**

Fünfzeilige Strophenform der mittelalterlichen Epik mit Waisenterzine am Schluß.

Metrisch verwandt der Lindenschmidtstrophe der Volkslieddichtung. 57

**naturlang/positionslang**

Naturlang ist eine Silbe mit langem Vokal oder Diphthong, positionslang eine Silbe dann, wenn einem kurzen Vokal mindestens ein Konsonant folgt. 48

**Nibelungenstrophe**

Strophenform der mittelalterlichen Epik: bestehend aus vier Nibelungenzeilen unter Erweiterung des Schlußverses (3 w/4 m). Sie entspricht metrisch genau der Kürenberger- und ungefähr der jüngeren Hildebrandsstrophe. 57

**Nibelungenzeile**

Versmaß mittelalterlicher Herkunft: Langvers der Form 3 w/3 m mit Paarreim aabb. In neuerer Versdichtung werden Gedichte in diesem Metrum meist halbversweise abgeteilt und oft auch anversweise gereimt. Als Abwandlungen können die Walther-, Hildegund- und die Kudrunstrophe (mit jeweils fünf Hebungen im Anzw. Abvers der Schlußzeile) gelten. 29, 33, 137

**Notation**

Zeichenschrift zur Kennzeichnung metrischer Regeln: von Vers-, Strophen- und Gedichtmaßen; auch: von prosodischen Werten im Einzelfall. 26

**Ode**

Allgemein: Gedicht in einem Strophenmaß der altgriechischen Lyrik. Besonders im 17. Jahrhundert so viel wie «Lied». 32, 102, 109

**Oktave** = Stanze

**Oktett** → Sonett

**Onomatopoiie** (= Laut- oder Klangmalerei)

Phonetische Abbildung akustischer oder motorischer Erscheinungen, auch wohl von Haltungen oder Stimmungen. Auch Versmaße können in solcher Funktion ausgewählt oder im Einzelfall behandelt werden. 141

**ottaverime** = Stanze

**Paarreim**

Reimordnung der Form aabbcc ...; Bauelement zwei- und vierzeiliger Strophen. Häufig bei stichischer Verwendung von Versmaßen (Knittelvers). 42, 80

**Paarreimstrophe** (= Ambrosianische Hymnenstrophe)

Vierzeiliges Strophenmaß mit der Reimfolge aabb. 66, 89

**Pausierte Hebung**

Bei Taktmessung: Eine zwar metrisch geforderte, aber sprachlich nicht besetzte Hebung zumal am Schluß von Versen oder Halbversen, etwa der Nibelungenzeile. Bezeichnung:  $\Delta$

bzw. x  $\Delta$ . 51

**Pentameter**

Versmaß antiker Herkunft: bestehend aus sechs Daktylen, deren erste zwei durch Spondeen (bei freierer Nachahmung durch Trochäen) ersetzt werden können und deren dritter und letzter katalektisch sind. Vorgeschrieben ist Zäsur nach dem dritten Fuß.

Formel (der strengeren Form):

— — — ' — vv — vv —  
vv vv

Beispiel: *Neuer und mächtiger dringt leuchtende Flamme hinauf*. Der Pentameter wird nur in Verbindung mit dem Hexameter verwendet: als zweiter Vers des Distichons in Epigramm und Elegie. 108, 120

### **Pindarische Ode**

Gedichtmaß der Renaissance- und Barocklyrik: bestehend aus wenigstens drei dreiteiligen Strophen der Form AAB von oft beträchtlicher Länge. Mit dem antiken Vorbild, den Oden Pindars, hat sie nur diese Form gemein; in der Wahl der Versmaße und mit der Reimbindung folgt sie dem zeitgenössischen deutschen Brauch. 78

**positionslang** → naturlang

### **Prosaische Lyrik**

Inbegriff von Texten nur noch graphischer Gedichtförmigkeit. In Einzelfällen dient die Zeilengliederung zur Pointierung. 123, 128

### **Prosodie und Versifikation**

**Prosodie:** Inbegriff derjenigen Regeln einer Metrik, die das Material des Versbaus («linguistic constituents») betreffen. Zur Prosodie gehört insbesondere die Unterscheidung zwischen «schweren» und «leichten» Silben. Demgegenüber bildet die Versifikation den Inbegriff derjenigen Regeln einer Metrik, die sich auf die Anordnung des prosodisch bestimmten Materials im Gedicht beziehen. Zur Versifikation gehört insbesondere die Lehre von den Versfüßen. – Verschiedentlich werden beide Ausdrücke auch in erweitertem Sinn gebraucht und bezeichnen dann eine Metrik im ganzen. 17

### **prosodisch**

(1) Zur Prosodie einer Metrik gehörig. (2) Im linguistischen Sinn: Inbegriff von suprasegmentalen Merkmalen wie Tonhöhe und Akzent. 17, 19

### **Pyrrhichius**

Zweiselbiger Versfuß der Form v v; nur fallweise als Variante von Jambus (v –) oder Trochäus (– v) gebraucht. 25, 38, 85

**Quartett** → Sonett

### **Rabenschlachtstrophe**

Sechszeilige Strophenform der mittelalterlichen Epik mit verlängertem Schlußvers. 58

**Refrain** = Kehrreim

### **Reicher Reim**

Spielart des Erweiterten Reims: bei Reimung schon von der vorletzten Hebung an (*Tugendreiche: Jugendstreiche*). Hierzu gehört auch der «Schüttelreim». 41

### **Reim**

Allgemein: Partielle Übereinstimmung des phonetischen Materials wenigstens zweier Wörter im Text. Zu unterscheiden sind: Anfangsoder Stabreim (bei Übereinstimmung der anlautenden Konsonanten: *Buch: Band*), Assonanz (bei Übereinstimmung der Vokale: *Buch: Wut*) und Endreim (bei Übereinstimmung des Auslauts unter Einschluß der Vokale: *Band: Hand*). Speziell: Der Endreim der eben bezeichneten Art am Ende von Versen. 20, 40, 71, 83

### **Reimbrechung**

Stilmittel der Reimpaardichtung: Wenn das erste Reimwort syntaktisch zum vorangehenden, das zweite zum nachfolgenden Vers gehört. Siehe auch → Hakenstil. 52

### **Reimpaar**

Zwei durch Paarreim verbundene Verse; Bauelement von Strophen sowie von isometrischen Gedichten (Reimpaardichtung). 48

### **Reiner Reim**

Art des Endreims: bei phonetisch voller Übereinstimmung. Hochsprachlich unreine Reime (Goethe: *neige: reiche*) können mundartlich rein sein. 25, 40, 41, 50, 83

### **Rezitation**

Weise des Vortrags von Gedichten: unter Hervorhebung der semantisch syntaktischen Struktur. 16

### **Rhythmus**

Allgemein: Sinnfällige Gliederung eines Vorgangs in der Zeit. Insofern bildet auch die metrische Gliederung des Gedichts (im Medium des Vortrags) eine rhythmische Erscheinung. Innerhalb der Metrik bezeichnet der Ausdruck die Interrelation («tension») zwischen metrischer Ordnung und sprachlicher Erfüllung 17, 137

### **Ringelgedicht** = Rondeau

### **Ritornell**

Strophenmaß italienischer Herkunft: bestehend aus drei Versen in der Reimordnung axa. Statt des vollen Reims kann auch bloße Assonanz auftreten. Der erste Vers ist zumeist entschieden kürzer als die übrigen. 100

### **Romanzenstrophe**

Strophenmaß spanischer Herkunft: bestehend aus vier Versen im Versmaß Spanischer Trochäen, ungereimt oder (oft nur assonierend) gereimt. Unter den Spielarten finden sich – außer der Doppelten Romanzenstrophe aus zweimal vier Versen – die Suleikastrophe (aus abwechselnd weiblichen und männlichen) und die Schenkenstrophe (aus durchgehend weiblichen Versen) – alle mit Kreuzreim. 89, 91

### **Rondeau** (= Rundum; auch: Ringelgedicht)

Gedichtmaß französischer Herkunft. Die dreizehn Verse des Gedichts sind durch zwei Reime miteinander verbunden; nach dem achten und dem letzten Vers werden die Anfangsworte des ersten refrainartig wiederholt. 97

### **Rosmarinweise**

Strophenmaß des Meistersangs; von besonderer Kürze. 64

### **Rubai**

Strophenform persischer Herkunft: bestehend aus vier isometrischen Versen in der Reimordnung aaxa. 100

### **Rührender Reim**

Spielart des Erweiterten Reims: bei Übereinstimmung auch der anlautenden Konsonanten (*gleiten: begleiten*). Als «rime riche» in der französischen Versdichtung gesucht; in der deutschen, mit Ausnahme der Renaissancepoesie, zumeist gemieden. 41, 77, 83

### **Rundum** = Rondeau

### **Sangspruch**

Gedichtform mittelalterlicher Lyrik. Außer einstrophigen Gedichten gibt es vielfach auch Reihen von Sangsprüchen im gleichen Ton (wie Walthers Sprüche im «Reichston»). 54

### **Sapphische Strophe**

Strophenmaß griechisch-römischer Herkunft (benannt nach der griechischen Dichterin Sappho): bestehend aus drei Sapphischen Versen und einem Adonischen Vers. In der deutschen Dichtung vielfach abgewandelt. 38, 84, 89, 109, 119

### **Sapphischer Vers**

Versmaß antiker Herkunft (benannt nach der griechischen Dichterin Sappho): Elfsilbler der Form – v – – – v v – v – x bzw. – v – v – v v – v – v. Beispiel: *Schlaf und Andacht teilen den Rest der Nacht nun*. In verschiedenen Abwandlungen gebräuchlich; nach Horazens Beispiel meist mit Zäsur nach der fünften Silbe. 84

### **Schäferliedstrophe**

Strophenform der Dichtung zumal des 17. und 18. Jahrhunderts: bestehend aus vier vierhebigen jambischen Zeilen mit abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz und Kreuzreimbindung. 92

### **Schlagreim**

Sonderform des Binnenreims, besonders im Minne- und Meistersang: bei unmittelbar aufeinander folgenden Reimwörtern (*ein maere waere guot gelesen*). 56

### **Schenkenstrophe** → Romanzenstrophe

### **Schüttelreim**

Spielart des Reichen Reims: bei chiasmischer Stellung der anlautenden Konsonanten (*Flintentaschen: Tintenflaschen*). 41

### **Schwebende Betonung**

Mittel des Vortrags von Versen: Ausgleichung der sprachlichen Gewichte benachbarter Silben im Falle gegenläufiger Setzung: *Träum ich? Wach ich? Léb ich? Bin ich von Sinnen?* 22

### **Schweifreim**

Reimordnung der Form aabccb; Bauelement sechszeiliger Strophen. 42, 80

### **Schweifreimstrophe**

Sechszeiliges Strophenmaß mit der Reimfolge aabccb. 65, 75, 92

### **Schweifsonett** → Sonett

### **Schwellvers**

Lizenzweise um überzählige Hebungen erweiterter Vers, insbesondere: ein solcher Stabreimvers. 46

### **schwer und leicht**

Merkmale von Silben in prosodischer Klassifikation. Die quantifizierende Metrik der klassischen Sprachen unterscheidet das Nähere zwischen langen und kurzen Silben (wobei zwei kurze einer langen äquivalent sind), die akzentuierende Metrik der neueren Sprachen meist zwischen betonten und unbetonten Silben. 18, 71, 82

### **Senar** → Trimeter

### **Senkung** → Hebung und Senkung

### **Sequenz** → Leich

### **Sestine**

Gedichtmaß italienischer Herkunft. Sechs sechszeilige Strophen (bisweilen ebenfalls «Sestinen» genannt) sind miteinander sowie halbzeilenweise mit einem dreizeiligen Geleit durch wiederkehrende Reimwörter (Identischer Reim) verbunden – meist in einer der Formen: abcdef fabcde usw. oder: abcdef faebdc usw. Das Geleit wiederholt die Reimwörter dann in der Abfolge der ersten Strophe. 95

### **Sextett** → Sonett

### **Shakespeare-Sonett** → Sonett

### **Siziliane**

Strophenmaß italienischer Herkunft: bestehend aus acht Versen (meist endecasillabi) in der Reimordnung abababab. Im Deutschen meist als Gedichtmaß verwendet. 100

### **Skansion**

Weise des Vortrags von Gedichten: unter Hervorhebung der metrischen Struktur («Leiern»). Auch: Bestimmung der metrischen Struktur im Einzelfall. 16, 39

**Skazon** = Choliambus

### **Sonett**

Gedichtmaß italienischer Herkunft. In der Grundform verbinden sich zwei Quartette (das Oktett) in der Reimstellung abba abba mit zwei Terzetten (dem Sextett) in freieren Reimstellungen wie cdcdcd oder cdcdde. Spätere Abwandlungen der Grundform bewahren wenigstens die asymmetrische Kombination aus 8 + 6 Versen. Die Verse selbst sind in der Regel isometrisch gebaut; im Deutschen zumeist aus fünf oder sechs Jamben. Das Schweifsonett (sonetto caudato) fügt weitere Terzette an; die Sonderform des Shakespeare-Sonetts verbindet drei Quartette (abab cdcd efef) mit einem couplet (gg). Der Sonettenkranz besteht aus 14 Sonetten und dem deren Anfangsverse aufnehmenden «Meistersonett» am Schluß. 76, 80, 95, 124

**Sonettenkranz** → Sonett

### **Spanische Trochäen**

Versmaß spanischer Herkunft: vierhebige trochäisch, ungereimt oder mit Assonanz. Gebräuchlich zumal in Romanzenstrophen. Formel: – v – v – v – v. Beispiel: *Trauernd tief saß Don Diego*. In freieren Formen findet sich auch Katalexe. 88

### **Spervogelstrophe**

Sechszehnteilige Strophenform des Minnesangs mit zwei Langzeilen am Schluß. 56

### **Spondeus**

Zweihilbiger Versfuß der Form – –; Bauelement von Metren wie dem Hexameter, hier im Wechsel mit Daktylen (– v v), sonst auch fallweise als Variante von Jambus (v –) oder Trochäus (– v) gebraucht. Beispiel eines fast ganz aus Spondeen bestehenden (holospondeischen) Hexameters: *All' itzt, froh, Wettschwungs, kraftvoll rings heben die Arm' auf*. 25, 38, 82, 85, 104

### **Stab**

Jede der durch Anfangsreim verbundenen Hebungen im Stabreimvers. 45

**Stabreim** → Reim

### **Stabreimvers**

Vierhebiger Langvers aus je zweihebigen Kurzversen (Anvers, Abvers), die durch Stabreim (meist ax | ax) verbunden sind. 45

**Stanze** (= ottaverime; auch: Oktave) Strophenmaß italienischer Herkunft: bestehend aus acht endecasillabi in der Reimordnung abababcc. Im Deutschen sind die Kadenzen teils abwechselnd weiblich und männlich und teils durchgehend weiblich. Freiere Nachbildungen (wie in Wielands «Oberon») sind vereinzelt geblieben. 89, 93, 137

### **stichisch**

Merkmal von Gedichten aus isometrischen Versen ohne strophische Ordnung. Beispiele: Hexameterepos, Blankversdrama. 23

### **Stichomythie** (= Zeilenrede)

Dramatischer Dialog aus versweise wechselnden Beiträgen der Sprecher, zumal in Streitgesprächen. 139

**Stollen** → Barform

**Strenger Knittelvers** → Knittelvers

### **Strophe**

Segment eines Verstextes: metrische Einheit von mittlerer Größe (zwischen Vers und Gedicht). Im Unterschied zu bloßen Gruppen von Versen (wie bei Freien Rhythmen)

gelten für die Strophen eines Gedichts jeweils dieselben Regeln. Insofern bilden auch die Teile des Sonetts keine Strophen. 23, 42

### **Strophenmaß**

Inbegriff der eine Strophen-Art bestimmenden Regeln. Anzugeben sind jeweils Art und Anzahl der Verse sowie (gegebenenfalls) die Art der Reimbindung. Das Strophenmaß von Gedichten, die zu musikalischem Vortrag bestimmt sind, heißt (wie die entsprechende Melodie) auch «Ton». 23

### **Strophensprung**

Abweichend von der Regel, die am Strophenende Satzschluß verlangt: Fortführung des Satzes über die metrische Grenze hinweg. Lizenzweise in Oden; kaum je im Volkslied. 26

### **Stumpfe Kadenz**

Bei Taktmessung: Vers-Ende auf pausierende Hebung (*wunders vil geseit* x  $\Lambda$ ). 22, 51

### **Suleikastrophe** → Romanzenstrophe

### **Synalöphe** → Elision

### **Synaphie** (= Fugung)

Merkmal von Vers- und Strophenmaßen, die einer Hebung am Versende eine Senkung am Versanfang (und umgekehrt) folgen lassen. So im Jambischen Trimeter und in der Chevy-Chase-Strophe. Gegensatz: Asynaphie. 52, 54

### **Terzett** → Sonett

### **Terzinen**

Gedichtmaß italienischer Herkunft. Die dreizeiligen Strophen (mit abschließendem Einzelvers) sind durch Reime in der Form aba bcb cdc ... yzy z miteinander verbunden. 43, 94

### **Tetrameter** (= Trochäischer Tetrameter; auch: Trochäischer Septenar)

Versmaß antiker Herkunft: achthebig trochäisch mit Zäsur nach dem vierten Fuß.

Bisweilen findet Katalexe am Vers- oder Halbvers-Ende statt. In dramatischer

Verwendung meist ungereimt; paarweise gereimt häufig in Balladen. Formel: – v – v – v – v / – v – v – v – v – (v). Beispiel: *Allerdings, ihr Unerfahrnen! das sind unerforschte Tiefen.* 87

### **thesis** → arsis und thesis

### **Tiradenreim** (= Kettenreim, = Reihenreim)

Ein über eine größere Anzahl von Versen (wenigstens drei) fortgesetzter Reim. 42

### **Tirolstrophe**

Siebenzeilige Strophenform der mittelalterlichen Epik mit Waisenterzine am Schluß. 57

### **Titurelstrophe**

Vierzeilige Strophenform der mittelalterlichen Epik aus drei Langzeilen und einem verkürzten vorletzten Vers. 58, 59

### **Ton**

(1) Grundzug von Tonsprachen wie des Chinesischen. (2) In der Lieddichtung: das Strophenmaß (oder die ihm entsprechende Melodie) des Gedichts. (3) Inbegriff des akzentuellen Gewichts einer Silbe (nach Haupt-, Neben- oder Schwachton). (4) Stilcharakter höherer Ordnung («pathetisch», «idyllisch», «komisch»). 55, 64, 70

### **Tonbeugung**

Mittel des Vortrags von Versen: Verstärkung oder Abschwächung des sprachlichen Gewichts einer Silbe je nach ihrer metrischen Position. Insbesondere: die Umkehrung der Tonfolge benachbarter Silben: *Ruhé, wie auf dem Sarg; Als ringsher pechschwärz aufstiege.* Zur Kennzeichnung der rhythmischen Verhältnisse in solchen Versen taugen besser die Namen «Metrische Drückung» und «Metrische Erhebung» 22, 43, 66

### **Trimeter** (= Jambischer Trimeter, auch: Jambischer Senar)

Versmaß antiker Herkunft: bestehend aus sechs jambischen Füßen mit freier Zäsur (vorzugsweise im dritten oder vierten Fuß). Nach antikem Vorbild treten anstelle der Jamben bisweilen andere Versfüße auf: Spondeen, Anapäste, zumal am Schluß auch Pyrrhichien. Formel: v – v – v – v – v – v –.

Beispiel: *Bewundert viel und viel gescholten, Helena. 39, 106*

### **Triolett**

Gedichtmaß französischer Herkunft. Die acht Verse des Gedichts sind durch zwei Reime miteinander verbunden; die beiden Eingangsverse werden am Schluß, der erste außerdem an vierter Stelle wiederholt. 97

**Trochäischer Septenar** → Tetrameter

**Trochäischer Tetrameter** = Tetrameter

### **Trochäus**

Zweisilbiger Versfuß der Form – v; Bauelement auftaktlos-alternierender Metren (wie der Spanischen Trochäen: – v – v – v – (v)). Beispiel eines trochäischen Verses: *Hat der alte Hexenmeister. 38*

**Umarmender Reim** = Blockreim

**Umschließender Reim** = Blockreim

### **Unebener Reim**

Spielart des Unreinen Reims: wenn die Akzentgewichte der Reimsilben merklich verschieden sind (*Leid: Schönheit*). 49

### **Unmutston**

Eine von mehreren Strophenformen («Tönen») der Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide. 59

### **Unregelmäßige Rhythmen**

Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Versmaß – die aber metrisch insofern reguliert scheinen, als sich ihrem ausdrucksvollen (Brecht: «gestischen») Vortrag ein einheitliches Metrum (wenigstens madrigalischer Art) unterlegen läßt. 127

**Unreiner Reim** → Reiner Reim

### **Vagantenstrophe** (halb)

Strophenmaß der Volkslieddichtung sowie der volksliedhaften Lyrik. Sie geht auf die (volle) Vagantenstrophe der mittellateinischen Lyrik (Archipoeta), bestehend aus vier trochäischen Langversen («Vagantenzeilen»), zurück und faßt in ihrer neuzeitlichen Ausprägung nur mehr die An- und Abverse zweier Vagantenzeilen strophisch zusammen – oft unter Verzicht auf fußmetrische Ordnung und oft unter Reimung auch der ehemaligen Anverse. 72, 74, 89

### **Vagantenzeile**

Versmaß mittellateinischer Herkunft: Langzeile der Form 4 m/3 w: – v – v – v –/– v – v – v. In deutscher Versdichtung oft abgewandelt und auch anversweise gereimt. 72

### **Vers**

Segment eines Verstextes: metrische Einheit von mittlerer Größe (zwischen Versfuß und Strophe). Synonyme: Verszeile, verse instance. In metonymischer Verwendung auch: Versdichtung, Verskunst («Geschichte des deutschen Verses», «Deutscher und antiker Vers»). 15

**vers commun** (= Gemeiner Vers)

Versmaß französischer Herkunft: Zehn- oder Elfsilbler (je nach männlichem oder weiblichem Schluß) mit Wortgrenze nach der vierten Silbe. Gereimt. Seit Opitzens Reform wird der vers commun jambisch reguliert. Formel:

v – v – ' v – v – v – (v).

Beispiel: *Dein heisser mund beseele mich mit küssen*. Im 18. Jahrhundert wird der vers commun vom endecasillabo abgelöst. 78, 87

### **Versakzent** (= Iktus)

In fußmetrisch geregelten Versen: die metrische Auszeichnung der Hebungs-Stellen (wie etwa der festen Längen im Hexameter). Kann bei skandierendem Vortrag notfalls unter Tonbeugungen auch phonetisch repräsentiert werden. 21, 43

### **Versetzte Betonung**

Mittel des Vortrags von Versen: Im Falle gegenläufiger Setzung (*Rúhe*) die Akzentuierung der metrisch gesenkten Tonsilbe. 22

### **Versfuß**

Wiederkehrendes Element eines Versmaßes. In der deutschen Versdichtung (abgesehen von der antikisierenden) sind vor allem der Jambus (v –) und der Trochäus (– v) sowie seltener der Daktylus – v v) in Gebrauch. Versmaße, die verschiedenartige Versfüße kombinieren, werden «mengtrittig» genannt. 24

### **Versifikation** = Prosodie und Versifikation

### **Versikel**

Bauelement des Leichs, meist wiederholt («Perikope»). 54, 59

### **Verslehre** = Metrik

### **Versmaß** (= Metrum, auch: verse design)

Inbegriff der eine Vers-Art bestimmenden Regeln. Anzugeben ist je nach der Art des metrischen Systems, dem das Versmaß angehört, die Anzahl der Silben, die Ordnung der Größen, die Bindung der Reime. 17

### **Verstext**

Nach phonetischen Merkmalen periodisch geordneter Text. Synonym: Gedicht. Die allgemeinen Regeln solcher Ordnung werden von der Theoretischen, die besonderen von der Deskriptiven Metrik studiert. 17

### **Verszeile** = Vers

### **verse design** = Versmaß

### **verse instance**

Der Einzel-Vers (die Vers-Zeile) im Unterschied zum verse design (dem Versmaß). 16

### **Villanelle**

Gedichtmaß italienischer Herkunft: im Deutschen bestehend aus dreizeiligen Strophen mit der Reimfolge aaa bbb ccc usw. 114

### **Volklied**

Inbegriff mündlich tradiert Lieddichtung vornehmlich des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Metrische Kennzeichen sind außer dem strophischen Aufbau Endreimbindung und Regulierung der Hebungsanzahl. 70

### **Volkliedhafte Lyrik**

Inbegriff der dem Volklied nachgebildeten Kunstlyrik zunächst der Goethezeit. Im einzelnen nähern sich Prosodie und Versifikation vielfach den Opitzischen Regeln an. 70

### **Vortrag**

Weise der Realisation (Reproduktion, Konkretion) von Verstexten: im Medium akustischer Wahrnehmung. Zu unterscheiden sind sowohl delivery designs und delivery instances (Vortrags-Regeln und Vortrags-Fälle) als auch Rezitation und Skansion (als verschiedene Arten des Vortrags). Die Metrik befaßt sich vorzugsweise mit den jedem Vortrag zugrundeliegenden Verstexten selbst. 16

### **Waise**

Reimloser Vers im Reimgedicht. Strophenweise miteinander reimende Waisen werden «Körner» genannt. 29, 56, 64, 83

#### **Waisenterzine**

Bauform mittelalterlicher Strophen: Erweiterung eines abschließenden Reimpaars um einen ungereimten Vers an vorletzter Stelle (axa). 57, 58

#### **Walther-Hildegund-Strophe**

Strophenform der mittelalterlichen Epik: Abwandlung der Nibelungenstrophe mit erweitertem Schlußvers (5 w/4 m). 57

**weiblich** → männlich und weiblich

#### **Zäsur**

Metrisch geregelter Wort- oder Kolonschluß im Innern eines Verses – wie etwa nach der sechsten Silbe eines Alexandriners. 23, 104, 106, 107

#### **Zäsureim**

Reimbindung zwischen zwei Zäsurstellen (wie am Beginn des «Nibelungenlieds») oder zwischen Zäsur und Vers-Ende (als Binnenreim). 59

#### **Zeilensprung** (= Enjambement)

Abweichend von der Regel, die am Vers-Ende eine syntaktische Grenze (Kolon- oder Wortschluß) verlangt: Fortführung der syntaktischen Einheit über die metrische Grenze hinweg. Lizenzweise im Blankversdrama; selten im Alexandrinergedicht. 25, 106, 108, 138

#### **Zeilenstil**

Stilmittel vor allem der Stabreimdichtung: wenn Vers-Ende und Satz-Ende in der Regel zusammenfallen. 46

1. Auflage 1981  
2. Auflage 1989  
3. Auflage 1993  
4., neu durchgesehene Auflage 1999

5., erweiterte Auflage, 2007  
© Verlag C.H.Beck oHG, München 1981  
Umschlaggestaltung: Bruno Schachtner, Dachau  
ISBN Buch 978 3 406 55731 6  
ISBN eBook 978 3 406 68901 7

Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel  
sowie versandkostenfrei auf unserer Website

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de).

Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere  
Informationen.