

Sammlung Metzler

Alfred Behrmann

# Einführung in die Analyse von Verstexten

*2. Auflage*



**J. B. METZLER**



REALIEN ZUR LITERATUR

ABT. B:

LITERATURWISSENSCHAFTLICHE METHODENLEHRE

---

ALFRED BEHRMANN

Einführung in die Analyse  
von Verstexten



2., durchgesehene Auflage

MCMLXXIV

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
STUTT GART

1. Auflage 1970 (1.–6. Tsd.)  
2. Auflage 1974 (7.–12. Tsd.)

ISBN 978-3-476-12089-2  
ISBN 978-3-476-98966-6 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-98966-6

M 89

© 1974 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1974

## VORWORT

Wie die »Einführung in die Analyse von Prosatexten« (›Sammlung Metzler‹ 59) ist auch diese Schrift aus Übungen entstanden, die am Germanischen Seminar der Freien Universität Berlin im Rahmen des Grundstudiums abgehalten wurden. Sie ersetzen in mancher Beziehung die Einführungen in die Verslehre, die mehr auf Vollständigkeit aus sind und bei denen die entlegensten Gebilde wie Kassidé oder Ghazel dieselbe Aufmerksamkeit beanspruchen wie die Ode oder der Freivers.

Sachlich steht die »Einführung in die Analyse von Verstexten« zwischen der Verslehre, die sie voraussetzt, und der Interpretation, auf die sie schon hinführt. Praktisch ist sie so angelegt, daß metrische Vorkenntnisse entbehrlich sind. Die entsprechenden Erläuterungen finden sich entweder im Text oder im Verzeichnis der Fachausdrücke. Bei der berüchtigten Uneinheitlichkeit in der metrischen Terminologie empfahl sich für das Beschreiben und Klassifizieren ein möglichst neutrales Verfahren. Es dürfte für die Zwecke dieser Einführung genügen.

Angesichts der kaum übersehbaren Fülle von Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Lyrikinterpretation, die ganze „Interpretationsmausoleen“ (H. SINGER) umfassen, ist ein Wort der Rechtfertigung hier wohl am Platz. Keine der mir bekannten Arbeiten verfährt systematisch im Sinn einer Ausfaltung, die natürlich nicht auf Vollständigkeit abzielen kann, aber die Elemente in sinnvoller Stufenfolge vom Einfachen zum Komplexeren ordnet. Dies ist hier versucht.

Was die Zielsetzung angeht, kann im übrigen die »Einführung in die Analyse von Prosatexten« zitiert werden. „Für den Titel ist mit Bedacht das Wort Analyse gewählt. Analyse ist weniger als Interpretation und bezeichnet genauer, worum es hier geht. ‚Text‘ heißt das Gewebe, ‚Analyse‘ das Auflösen. Das Auflösen des Gewebes gibt mir Einblick in die Faktur, in die Beschaffenheit des Materials und die Art der Verknüpfung. Bevor ich erkläre und deute, muß ich erkennen. Das Erkennen vollzieht sich beim Lesen. Wie ich also lesen muß, um gewisse Erscheinungen zu bemerken, die mir Aufschluß über die Strukturen des Textes versprechen, was für Erscheinungen das sind, wo sie sich zeigen, wie ich sie fasse, beschreibe, verwerte – das zu

wissen, ist die Grundlage, auf der sich die Deutung erhebt. [. . .] Hat sich im Umgang mit Texten eine gewisse Geläufigkeit entwickelt [. . .], so ist der Übergang zur Interpretation, die weitere Zusammenhänge erschließt, bereits vollzogen.“

Danken möchte ich Herrn Jupp Niermann für musikwissenschaftliche Beratung bei dem Abschnitt ›Vers und Musik‹ sowie Herrn Georg Bangen vom Germanischen Seminar der Freien Universität Berlin und meinem Freund Dr. Bernhard Stockmann, Bibliothekar an der Universitätsbibliothek Hamburg, für vielfältige Hilfe in bibliographischen Dingen.

Für die Analyse der Texte [11], [22] und [23] sowie [24] und [25] ist teilweise zurückgegriffen auf meine Artikel »Metapher im Kontext« in DU Jg 20, 1968, H. 4, S. 28–48, und »Der Tod des Orpheus in zwei modernen Gedichten« in DU Jg 17, 1965, H. 4, S. 82–89.

## INHALT

VORWORT . . . . .	V
EINLEITUNG . . . . .	I
STRUKTUR . . . . .	5
<i>Metrum</i> . . . . .	5
Vers und Musik . . . . .	5
Vers und Vortrag . . . . .	10
Vers und Aktion . . . . .	17
<i>Strophe</i> . . . . .	22
Fließende Strophe . . . . .	22
Bauende Strophe . . . . .	29
Kehrzeilenstrophik . . . . .	32
<i>Gedicht</i> . . . . .	35
Scheinstrophisches Gedicht . . . . .	35
Unstrophisches Gedicht . . . . .	36
›Freies‹ Gedicht . . . . .	41
SPRACHE . . . . .	46
<i>Satzbau</i> . . . . .	46
Geometrie . . . . .	46
Dynamik . . . . .	48
Ellipse . . . . .	52
<i>Rhetorik</i> . . . . .	54
Affektuöse Rhetorik . . . . .	54
Hymnische Rhetorik . . . . .	59
Agorale Rhetorik . . . . .	63
<i>Metaphorik</i> . . . . .	66
Dienende Metaphorik . . . . .	66
Herrschende Metaphorik . . . . .	71
Integrierte Metaphorik . . . . .	74
ANALYTISCHES MODELL . . . . .	78
<i>Voruntersuchung</i> . . . . .	78
Realien . . . . .	78
Thematisches Muster . . . . .	79
<i>Analyse</i> . . . . .	79
Metaphorik . . . . .	79
Die Kunstfigur . . . . .	80

<i>Erschließung</i> . . . . .	83
VERGLEICH . . . . .	85
<i>Sonett</i> . . . . .	86
<i>Hymne</i> . . . . .	89
<i>Zusammenfassung</i> . . . . .	93
VERZEICHNIS DER FACHAUSDRÜCKE . . . . .	95
QUELLENVERZEICHNIS . . . . .	103
LITERATURANGABEN . . . . .	104
REGISTER . . . . .	111
<i>Namenregister</i> . . . . .	111
<i>Sachregister</i> . . . . .	111

#### ABKÜRZUNGEN

- DU Der Deutschunterricht.
- GRM Germanisch-Romanische Monatsschrift.
- H HEUSLER, ANDREAS: Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altengl. und altnord. Stabreimverses. Bd 1-3 [1925-29]. 2., unveränd. Aufl. Berlin: de Gruyter 1956. (Grundriß der germ. Philologie. 8.)
- L LAUSBERG, HEINRICH: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, engl. u. dt. Philologie. 4., durchges. Aufl. München: Hueber 1971.
- LB Lexikon zur Bibel. Hrsg. von Fritz Rienecker in Verb. mit G. Seewald u. L. Coenen, Volksausg. 2. Aufl. Wuppertal: R. Brockhaus 1973.
- SL WILPERT, GERO VON: Sachwörterbuch der Literatur. 5., verbess. u. erweit. Aufl. Stuttgart: Kröner 1969. (Kröners Taschenausg. Bd 231.)

Die Ziffer hinter der Sigle bezeichnet die Seite, bei Lausberg den Paragraphen, beim Lexikon zur Bibel die Spalte.

## EINLEITUNG

Prosody and melody are attained by the listening ear, not by an index of nomenclatures, or by learning that such and such a foot is called spondee.

EZRA POUND<sup>1</sup>

Alles kommt nemlich, dünkt mich, auf die Deklamationsgrundsätze an. Diese allein können die Prosodie begründen.

WILHELM VON HUMBOLDT<sup>2</sup>

Verstexte unterliegen den Gesetzen, die überhaupt literarische Werke beherrschen. Ihre Gliederung, ihre internen Bezüge, ihr Satzbau, ihre Bildsprache und alle sonstigen Kunstmittel der literarischen Rhetorik sind für die Analyse von Bedeutung. Darüber hinaus sind Verstexte den besonderen Gesetzen unterworfen, die den Vers beherrschen, welcher den jeweiligen Text bald in stärkerem, bald in geringerem Maß schon mit konstituiert. Die Beziehungen zwischen beidem, der sprachlichen Allgemeinstruktur und der besonderen Versstruktur, die sehr verschieden sein können und mitunter eine hohe dialektische Kompliziertheit erreichen, sind wichtigster Gegenstand bei der Analyse von Verstexten. Diese ‚Doppelheit‘ des Verstextes als Text und als Verstext ist weiter vor dem Hintergrund der Tradition zu sehen. Die sog. theoretische und praktische Quelle, d. h. die formale und stoffliche Herkunft ist zu ermitteln, damit das dialektische Verhältnis zwischen dem vorliegenden Text und seiner Form- bzw. Stofftradition bestimmt werden kann.

Gerade dies ist für den Anfänger schwierig. Wie neu, erregend oder revolutionär etwas ist, was sich darin an Mißachtung oder Auflehnung gegenüber der Tradition bekundet usw., das zu ermitteln, ist ohne genauere Kenntnis der Literatur (oder Literaturen) nicht möglich. Häufig genügt es aber schon, das Motiv oder Thema des Textes in eine Überschrift zusammenzufassen, um zu erkennen, in welche Tradition er gehört.

Die Texte der folgenden Beispiele sind bewußt aus verschiedenen Zeiten gewählt. Der älteste stammt von 1524, der jüngste von 1965. Der jüngste stellt eine Form dar, die zu den ältesten gehört, die wir in Europa kennen; der älteste eine, die vergleichs-

weise jung ist. Metrisch mutete der älteste schon zur Zeit seiner Entstehung altertümlich an, der jüngste ‚modern‘. Bestimmend für die Auswahl war die besondere Eignung eines Textes zum Erhellen des jeweils betonten Aspekts.

Aufgebaut ist die Einführung von den Elementen her. Dabei wird manches aus didaktischen Gründen isoliert, was später bei größerer Vielschichtigkeit zusammen mit anderem auftaucht. Wie Erfahrungen gezeigt haben, ist das größte Hindernis beim Auffassen, Beschreiben und Deuten von Versstrukturen nicht mangelnde Kenntnis, sondern mangelnder Sinn: unzureichend ausgebildete akustische und gestische Phantasie. Die Folge ist im allgemeinen Augenphilologie. Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, wird gleich zu Anfang ein Text vorgestellt, der ohne Berücksichtigung der zugehörigen Melodie metrisch auch nicht in seinen einfachsten Elementen erfaßt werden kann. Es folgen zwei Texte, worin etwas so Sinnliches und vermeintlich Subjektives wie das Tempo, in dem sie zu lesen sind, aus der Versstruktur bestimmbar wird. Schließlich folgt, immer noch in dem Abschnitt über die Metrik, ein Beispiel für Versbehandlung, die weder vom Gesetz des Singens noch dem des Vortrags, sondern von der Erfindung der dramatischen Episode geleitet ist.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich angesichts der vielen freien oder Freiverse: ‚reimlosen Verse mit unregelmäßigen Rhythmen‘ (BRECHT). Die gewöhnlich von Anfängern dafür gebrauchte Bezeichnung ist freie Rhythmen. Dieser Name muß alles decken, was zwischen KLOPSTOCK und der Gegenwart an reimlosen Versen ‚mit unregelmäßigen Rhythmen‘ hervorgebracht worden ist. Nun mag es leicht sein, den freien Rhythmus oder besser Freie Rhythmen als durch die Auflockerung strenger antiker Versmuster entstanden und so von anderen Freiverse historisch und morphologisch abgrenzbar zu zeigen. Immer bleibt dann noch die unübersehbare Fülle von freien Versen – mißverständlich zu allem Überfluß auch öfter noch vers libres genannt –, die sehr verschiedene Gebilde umfassen und als Gruppe oder Gattung gar nicht sinnvoll zu begreifen sind. Da in Metriken, auch in neueren, keine Einteilung weiter vorgenommen wird, entsteht die Notwendigkeit, hier selbst zu gruppieren oder zumindest das jeweilige Beispiel als solches so präzise wie möglich zu umreißen. Dabei zeigt sich, daß es Affinitäten und Analogien zu Vers- und Gedichtformen gibt, die sehr genau zu definieren sind. Es gibt auch die Teilhabe eines freien Gedichts – genau wie eines gebundenen – an verschiedenen von der Tradition her bestimmbar Formen. Und es gibt das Erreichen der Wirkung

einer Form mit den Mitteln einer anderen. „Quant au *Cimetière marin*“, schreibt VALÉRY über sein berühmtes Gedicht, „cette intention [de faire plutôt que de dire] ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*.“<sup>3</sup>

All diese Interferenzen, die Teilhabe einer Form an einer oder mehreren anderen, das Durchscheinen einer Form durch eine andere, die Art der Erfindung, durch die ein Gedicht erst seine eigentliche Form gewinnt – das alles hinterläßt im analytischen Verfahren seinen Reflex. Es gibt kein allgemeines einheitliches Vorgehen, nach welchem Verse zu analysieren wären. Vielmehr wird die Methode von der jeweiligen Beschaffenheit des Gedichts oder Textes bestimmt. Auszugehen ist einmal von dieser, einmal von jener Erscheinung, je nach der Ergiebigkeit, die sie für das Erschließen des Textes verspricht.

Als „analytisches Modell“ ist ein Gedicht gewählt, an dem sich zeigt, wie die verschiedenen Facetten der Betrachtung zusammenschließen sind. Schon die Klärung der Realien ist wichtig für das Verständnis des Themas, die Untersuchung der Bildsprache für das Verständnis des poetischen Musters. Das Betrachten der Bauform führt zu Ergebnissen, die anders Gefundenes zum Teil bestätigen, zum Teil zu klären und zu entscheiden helfen. Das Verfahren ist im wesentlichen immanent, wie die analytische Absicht es fordert. Doch greift im Grunde schon das Erläutern der Realien über den engsten Rahmen der Betrachtung von innen hinaus. Das Bezeichnen des Musters, das hier zugrunde liegt, führt noch weiter über die Binnenbetrachtung hinweg. Da das Gedicht einen Teil seines Sinns aus dem Muster bezieht und dieses Muster in seiner Eigenart erst deutlich erkennbar wird durch Analogie und Vergleich, sind Analogie und Vergleich legitim. Kritik ist damit noch nicht geübt. Ob das Neue gegenüber den Vor-Bildern auch hinreichend neu, kühn, eklatant, revolutionär ist, oder was sonst zum Kriterium für den Wert von Versen erklärt werden mag – das zu entscheiden, ist Sache der Kritik. Als philologische wird diese Kritik um so zwingender sein, je mehr sie auf strenger Betrachtung, d. h. auf Analyse, beruht. „Comparison and analysis“, sagt T. S. ELIOT, „[. . .] are the chief tools

of the critic“ und fügt hinzu: „They are not used with conspicuous success by many contemporary writers.“<sup>4</sup> Ja, er geht so weit zu sagen: „it is fairly certain that ‘interpretation’ [...] is only legitimate when it is not interpretation at all, but merely putting the reader in possession of facts [...]“<sup>5</sup> *fact* cannot corrupt taste [...] The real corruptors are those who supply opinion or fancy [...]“<sup>6</sup> Da die folgende Darstellung trocken, technisch und begrenzt ist, mag es gut sein, auch noch diesen Satz zu zitieren: „To the member of the Browning Study Circle, the discussion of poets about poetry may seem arid, technical, and limited. It is merely that the practitioners have clarified and reduced to a state of fact all the feelings that the member can only enjoy in the most nebulous form.“<sup>7</sup>

## STRUKTUR

### *Metrum*

### Vers und Musik

Ein geistliches Lied von 1524

- I 1 [1] *Kom heyliger geyst herre Gott,  
erfull mit deyner gnaden gut  
deyner gleubgen hertz mut und synn,  
deyn brunstig lieb entzund ynn yhn.*
- 5 *O Herr durch deynes liechtes glast  
zu dem glauben versamlet hast  
das volck auß aller welt zungen,  
dassey dyr Herr zu lob gesungen.  
Alleluia, Alleluia.*
- II 1 *Du heyliges liecht, edler hort,  
las uns leuchten des lebens wort  
Und lern uns Gott recht erkennen,  
von hertzen vater yhn nennen.*
- 5 *O Herr behut fur fremder leer,  
das wyr nicht meyster suchen mehr  
Denn Ihesum mit rechtem glauben  
Und yhm aus gantzer macht vertrauwen.  
Alleluia, Alleluia.*
- III 1 *Du heylige brunnst, susser trost,  
nu hilf uns frolich und getrost  
Inn deym dienst bestendig bleyben,  
die trubsal uns nicht abtreiben.*
- 5 *O Herr durch deyn krafft uns bereyt  
und sterck des fleysches blodickeyt,  
Das wyr hye ritterlich ringen,  
durch tod und leben zu dyr dringen.  
Alleluia, Alleluia.*

Ein kurzes dreistrophiges Lied aus Achtzeilern (läßt man das *Alleluia* als Floskel beiseite). Jede Strophe ist rhetorisch-syntaktisch gehäuftet: alle 6 Halbstrophen setzen mit einer Anrede



Unklar auch, wie Zeile III 4 zu skandieren ist:

*die trubsal uns nicht abtreyben* { oder  $\times\times\times\times\times\times\times\times$   
 $\times\times\times\times\times\times\times\times?$

Besonders schwierig erscheint die Deutung der Zeilen 3. Wir erhalten für jede ein anderes Muster:

I *deyner gléubgen hértz mút und sýnn*  $\times\times\times\times\times\times\times\times$   
II *Und lérn uns Gótt récht erkénnen*  $\times\times\times\times\times\times\times\times$   
III *Inn déym díenst besténdig bléyben*  $\times\times\times\times\times\times\times\times$

Es leuchtet ein, daß diese Verse auf dem bisherigen Weg prosodisch nicht zu deuten sind. Die zugrunde liegende Frage: Wie soll ich sie lesen? ist falsch gestellt. Es sind Verse, die gesungen werden sollen. Die Frage, wie ich sie zu singen habe, ist nicht so präzise zu beantworten, wie wir uns wünschen, immerhin aber so gut, wie die Überlieferung zuläßt: die Noten der Melodiestimme (Tenor), die den Willen des Urhebers darstellen (für die zumindest mit seiner Billigung gerechnet werden kann) sind erhalten. Die Frage, die sich auch durch diesen Umstand nicht eindeutig beantworten läßt, muß lauten: Wie sind diese Verse als Ergebnis einer gegenseitigen Vermittlung von Musik und Sprache metrisch zu deuten?

Wir hatten bemerkt, daß I  $\frac{3}{4}$  im Gegensatz zu den entsprechenden Zeilen in II und III, die weiblich ausgehn, männlich enden: I *sýnn – ýhn*, II *erkénnen – nénnen*, III *bléyben – abtreyben*. Wir hatten weiter bemerkt, daß – auch wo dies nicht der Fall ist – entsprechende Zeilen von Strophe zu Strophe verschieden rhythmisiert sind, etwa 7: I und II (s. o.), daß aber die einheitliche Melodie für diese Divergenzen keinen Spielraum läßt. Demnach müssen sich einzelne Zeilen dem musikalischen Gefüge besser einordnen als andere. Anders ausgedrückt: es muß an manchen Stellen zu Tonbeugungen, zum Auseinanderklaffen von musikalischem Akzent und natürlicher Wortbetonung kommen. Das ist uns aus Kirchen- und andern volkstümlichen Liedern, zumal aus älteren, vertraut. Der Verfasser machte von solcher Möglichkeit Gebrauch. Das lag schon deshalb nahe, weil er weniger Urheber als Bearbeiter war und seine Vorlage archaische Züge trug.

Zugrunde liegt die alte lateinische »antiphona in vigilia pentecostes«: „Veni sancte spiritus, / reple tuorum corda fidelium / et tui amoris in eis ignem accende. / Qui per diversitatem linguarum cunctarum / gentes in unitatem fidei congregasti. / Halleluia, Halleluia.“<sup>8</sup> Prosa also. Auf ihr beruhte eine vertonte deutsche Prosaversion, der später eine Fassung in deutschen – metrisch sehr unebenen – Reimversen folgte. Sie ist der Gegenstand der vorliegenden Bearbeitung. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß sich durch alle Verwandlungen hindurch die Affinität der Melodie zum Bau der alten Sequenzen behauptet hat, „denn durch die Gleichheit ihrer Zeilen 1, 2, 3, 4 mit 5, 6, 7, 8 ergibt

sich die Strophe [der vorliegenden Bearbeitung] als ein großer Doppelversikel mit angehängtem Alleluja<sup>9</sup>. Wie die ursprüngliche musikalische Form, so hat, scheint es, auch die Prosa der ursprünglichen altkirchlichen Fassung das ungezwungene Wort-Ton-Verhältnis der folgenden Fassungen präfiguriert. Es herrscht noch deutlich in dem einstrophigen Lied, dessen Text und Melodie der Verfasser unsrer Bearbeitung übernahm:

Kom heiliger gaist herre got  
erfull mit deiner genaden pot,  
der dein gelaubigen hercz vnde syn,  
dein prunstig lieb erczunt in yn,  
5 der du durch deines liehtes glast  
in ainem gelauben gesammet hast  
daz volk aus aller velds zungen,  
des sey dir lob vnd er gesungen,  
Alleluja, Alleluja  
10 Kyrieleison, Christe eleison.<sup>10</sup>

Beibehalten werden in dem neuen Lied die Achtzeiligkeit und Zweiteiligkeit der Strophe, die rhythmische Figur der Anfangszeile (Hebungsprall) und die Neunsilbigkeit der Schlußzeile, die in der Bearbeitung ein Hervorheben dieses Verses durch Schwellung bewirkt. Beibehalten und auf die neu hinzukommenden Strophen übertragen wird die metrische Struktur der Zeilen 1, 5 und 8, was dem sprachlich-musikalischen Gefüge des ganzen Liedes die Festigkeit eines Rahmens verleiht.

Die Änderungen sind verhältnismäßig gering. Wichtigstes ist die Vereinheitlichung der Silbenzahl, die aus dem Bestreben verständlich wird, das Beibehalten der Melodie für die folgenden neu hinzuge dichteten Strophen zu erleichtern. Die Silbenzahl, die in der zitierten ‚Vorlage‘ ohne Regel zwischen 8 und 10 (in einer anderen, unserer Bearbeitung zeitlich vorangehenden Fassung zwischen 8 und 13<sup>11</sup>) schwankt, wird einheitlich auf 8, für die letzte Zeile auf 9 festgesetzt.

Ausgehend von dieser konsequent verwirklichten Achtsilbigkeit der Zeilen 1–7 und vom Vorherrschen des jambischen Viertakters (zwei Drittel aller Zeilen, 16 : 8) gelangt man zur Annahme des jambischen Viertakters als metrischer Regel. Das ist die Auffassung HEUSLERS (H 3, 21<sup>12</sup>). (Widerspruch ist nur im Hinblick auf die Anfangszeile geboten, wo die rhythmische Figur, die das Metrum ‚bricht‘, zum ersten konstant und zum ändern so deutlich von der Melodie unterbaut ist, daß an dieser Stelle die einzige markante Abweichung des ersten ‚Versikels‘ vom zweiten entsteht.)

Demnach wären in diesem Lied die drei Prinzipien der Versbehandlung vertreten, die zur Zeit seiner Entstehung nebeneinander in Geltung waren: 1. die aus dem Germanischen ererbte Füllungsfreiheit (v. 1 ×××××× / ×××), 2. das romanischem und mittellateinischem Einfluß verdankte Silbenzählen und strenge Alternieren betonter und un-

betonter Silben (v. 5  $\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}$ ), 3, die ebenfalls aus dem Mittellatein und aus der Praxis der Meistersinger geläufigen schweren Tonbeugungen (II 7 *Denn Ihésúm mit rechtem glaubén*).

Nur dies letzte Prinzip erklärt die metrische Identität von Zeilen wie der dritten:

I	<i>deynér gleubgén hertz mút und sýnn</i>	}	$\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}$
II	<i>Und lérn uns Gótt recht érkennén</i>		
III	<i>Inn déym dienst béstendig bleybén</i>		

(Es zeigt zugleich, daß nur eine Zeile, die neunsilbige 8., sprachlich wie musikalisch weiblich endet; die Reimklammer verspannt sie mit einem Vers, der zwar sprachrhythmisch, nicht aber metrisch als weiblich anzusprechen ist:

<i>das vólcke auß áller wéllt zungén,</i>	$\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}$
<i>das séy dyr Hérr zu lób gesúngen.</i>	$\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times\tilde{\times}\times.$

Da die Metrik nicht die Metrik des Sprechverses, sondern des gesungenen Verses ist, ergibt sich die Frage nach der rhythmischen und melodischen Verwirklichung des Textes in der Musik. Die Musik jener Zeit kannte den Takt noch nicht. Begriffe wie guter und schlechter Taktteil sind daher unangemessen. Wir wissen auch nicht genug über die Musizierpraxis von Chor und Gemeinde, um sagen zu können, ob die rhythmische Freiheit innerhalb der Melodieaufzeichnung, wie sie uns vorliegt, hinreichend war, um einige, die meisten oder alle Härten auszugleichen. Grundsätzlich gibt es zwei verschiedene Möglichkeiten.

- 1) Die rhythmische Härte bleibt ungemildert auch beim Singen erhalten. Beispiel I 3: *deynér (gleubgen . . .)*. Die sprachlich schwere Silbe *dey-* ist musikalisch leicht (wir sind versucht zu sagen: sie steht im Auftakt). Sie hat nur den halben Wert der folgenden sprachlich leichten, musikalisch aber schweren, nämlich höher gesetzten Silbe (*-ner*). [So z. B. auch I 6.]
- 2) Die rhythmische Härte wird melodisch, durch Hochsetzen, neutralisiert. Beispiel I 3: *gleubgén hertz mút und sýnn*. Zwar sind *gleub-* und *hertz*, sprachlich starke Silben, von der ‚jambischen‘ Alternation des musikalischen Rhythmus‘ her schwach, doch erhalten sie als Gipfel einer aufsteigenden Melodiebewegung melodischen Akzent.

Veranschaulichen wir uns das Wort-Ton-Verhältnis am Beispiel einer zusammenhängenden Zeile. Wir wählen dafür die metrisch härteste: III 3 *Inn déym dienst béstendig bleybén*.

*Inn deym dienst be - sten - dig bley - ben*<sup>13</sup>

*dienst* und *sten-*, sprachlich schwere, metrisch schwache Silben, werden hochgesetzt und damit melodisch akzentuiert. Entsprechend verlieren die unnatürlich iktierten Silben *deym* und *be-* an Gewicht. Bestehn bleibt nur das – wiederum von der musikalischen Jambenbewegung her – sprachwidrige Iktieren der Endsilbe *-ben*.

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die vorliegenden Verse sich metrisch nicht analysieren lassen ohne Berücksichtigung des musikalischen Baus. Eine so einfache Feststellung wie die, daß in Strophe II und III das zweite Verspaar weiblich endet, trifft zwar sprachlich zu, musikalisch aber nicht. Ihre Verwirklichung finden diese Verse nicht im Wort, sondern in der höheren Einheit von Wort und Musik. Die Worte sind nicht ‚vertont‘, denn die Musik war vorgegeben, zumindest in ihrer Grundform präfiguriert. Andererseits sind die Worte (in den hinzutretenden Strophen) nicht nur ‚unterlegt‘: sie bewahren genügend Freiheit, um z. B. weibliche Kadenzen zu setzen, wo die Vorstufe männliche hat. Es handelt sich um ein Lied im Sinne der Ebenbürtigkeit von Wort und Musik. Was als sprachliche Härte erscheint, ist nicht in jedem Fall auch hart in der Musik. Und das, was auch die Musik als Härte bewahrt, wird anders empfunden und ist anders zu beurteilen als Entsprechendes in Versen, die nur für den Vortrag gemacht sind.

### Vers und Vortrag

Aus einer Homer-Übersetzung von 1806

- [2] *Und siehe, der held Agamemnon  
Trieb maulthier' und männer daher aus den zelten des lagers,  
Holz vom walde zu führen; zugleich, ein edler gebieter,  
Eilte Meriones mit, des tapfern Idomeneus kriegsfreund.*
- 5 *Diese wandelten nun, holzhauende äxt' in den händen,  
Auch geflochtene seil', und voran die hurtigen mäuler.  
Lange hinauf und hinab, richtweg' und krümmungen, ging  
man.*
- Als sie die waldanhöhen erreicht des quelligen Ida,  
Schnell mit geschliffenem erz hochwipflige bäume des waldes*
- 10 *Hauten sie ämsiger eil'; und rings mit lautem gekrach hin  
Stürzten sie; drauf zerschlugen das holz die Achaier, und  
ludens  
Rasch auf die mäuler geschnürt, und sie trabten den grund mit  
den hufen,*

*Sehnsuchtsvoll nach der ebne, das dichtverwachsne gesträuch  
durch.*

*Schwer auch trugen die männer gesamt dickstämmige kloben,  
15 So wie Meriones hieß, des tapfern Idomeneus kriegsfreund.*

Wir haben Hexameter vor uns: sechstaktige Verse, deren Bauelement der Daktylus ist.

Δάκτυλος heißt Finger: er besteht, in den klassischen Sprachen, aus einem längeren und zwei kürzeren Gliedern: — ∪ ∪. In den ersten vier Takten kann der Daktylus durch den Spondeus ersetzt werden: zwei Längen statt einer Länge und zwei Kürzen: — —. Takt 5 bleibt in der Regel ein Daktylus. Takt 6 ist anceps (doppelköpfig): ein verkürzter Daktylus, also ein Trochäus (— ∪) oder ein Spondeus. In jedem Fall ist er zweisilbig. Der Vers hat also folgende Gestalt:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪

Der fester geregelte Ausgang sollte auch da, wo die syntaktisch-musikalische Gliederung ein ganzes Bündel von Versen zusammenschloß, den Zuhörern bei der Rezitation des Kitharöden die Zeilengrenze und damit die Gestalt der Zeile erkennbar halten.

Beim Einbürgern des Hexameters im Deutschen ergab sich eine Schwierigkeit grundsätzlicher Art. Das Deutsche, das im Gegensatz zum musikalischen Akzent des Griechischen einen expiratorischen Akzent hat, muß, statt nach Länge und Kürze der Silben, seine Verse nach ihrer Druckstärke regeln — ohne indessen das Prinzip von Länge und Kürze ganz und gar zu mißachten. Äquivalent für den griechischen Spondeus (— —) sind demnach — so meinte man<sup>13a</sup> — zwei starktonige Silben (××). Im Fortgang des Vortrags allerdings ist das Zusammenrücken gleich betonter oder annähernd gleich betonter Silben nur schwer zu verwirklichen. So läuft es meist darauf hinaus, daß bei Ersetzung des Daktylus im Deutschen statt des Spondeus (××) ein Trochäus (××) entsteht.

Unser Autor hat sich aber — und nicht nur in dieser Hinsicht — bemüht, die Möglichkeiten der deutschen Verssprache durch genaueres Nachformen der antiken Vorbilder zu erweitern.

So vermeidet er z. B. das Aneinanderstoßen von Vokalen auf der Wortgrenze (Hiat) durch Auswerfen (Elision) des kurzen tonlosen e: *maulthier' und männer / äxt' in den händen / seil'; und voran / richtweg' und krümmungen / eil'; und rings.*

Zwar ist mitunter der zweisilbige Takt auch bei ihm noch trochäisch gefüllt (*Hólz vom / wáldé* [v. 3], [*er*]réicht des / quélligen [v. 8], *díchtver/wáchsne* [v. 13]). Vorherrschend jedoch ist sein Bemühen um ‚echte‘ Äquivalente für den antiken Spondeus.

So bei *Séhnſüchts/vóll* (v. 13) und *Schwér auch trúgen* (v. 14), wo in die zweite Takthälfte eine Silbe gerät, die mindestens Nebenton, bei entsprechend profiliertem Vortrag sogar einen zweiten Vollton erhält: *Schwér auch trúgen* . . . Ähnlich ist der Schlußtakt in den Versen 4 und 15 behandelt, *kriegsfreund*. Zwar ließe sich das Wort als Trochäus verstehen: der Regel wäre auch damit genügt. *-freund* allerdings ist schwerer als etwa (*la-*)*gers* (v. 2) und (*gebie-*)*ter* (v. 3). Es hat mindestens Nebenton (*kriegsfreund*) und neigt mit dieser rhythmischen Struktur zum Spondeus. Ähnlich da, wo die letzte Silbe im Vers ein eigenes Wort ist: *gíng mán* (v. 7) und noch markanter: *gesträuch dúrch* (v. 13), wo unüberhörbar ein ‚echter‘ Spondeus entsteht. Kennzeichnend für den rhythmischen Stilwillen des Verfassers ist der Sprung v. 10/11, wo gelesen werden muß: *mit lautem gekrách hín / Stúrzten sie* – ‚hin-stürzten‘ ist ja eigentlich ein einziges Wort mit dem Hauptakzent auf der ersten Silbe.

Nun finden sich diese Erscheinungen nicht nur am Anfang und Ende des Verses, wo Unregelmäßigkeiten im Deutschen am ehesten zu erwarten sind, sondern auch im Innern. Es handelt sich um die Füllung des zweisilbigen Takts mit ‚geschleiftem‘ Spondeus. Um der Armut des Deutschen an ‚echten‘ Spondeen abzuhelfen, verwendet der Übersetzer Komposita und stellt sie so in den Vers, daß die von Natur aus schwächere Silbe an eine tonfordernde Stelle gerät.

Z. 2 wäre mit natürlicher Betonung zu lesen:

*Trieb maúlthier' und mánnern dahér aus den zélten des lágers*

mit Auftakt und nur 5 Hebungen statt der geforderten 6. Der Vers verlangt aber die Skansion:

*Trieb maúlthier und mánnern dahér . . .*

Der Vortragende wird also gezwungen, zwischen Wortakzent und Versakzent zu vermitteln. Um weder die Struktur des Verses zu verwischen noch das natürliche Gefälle der Sprache zu zerstören, muß er lesen:

*Trieb maúlthier und mánnern dahér . . .*

oder zumindest:

*Trièb maúlthièr usw.*

Ein solches Lesen ist beabsichtigt. Der Autor nannte es „durch Kunst veredelte Natur“<sup>14</sup> und hat es theoretisch ausführlich begründet. Zeitgenossen, die seine Theorien verwarfen und sich in ihrer Ablehnung auf die Natur der deutschen Sprache beriefen – WIELAND, HERDER, auch GOETHE – ließen sich, und zwar sofort und ohne Vorbehalt, eines andern belehren, wenn der Autor in ihrer Gegenwart rezitierte – fielen aber, bezeichnenderweise, in ihre Ablehnung wieder zurück, sobald die Faszination durch das Ohrenerlebnis des Vortrags verblaßte. Und wirklich spielt der Vortrag für die Beurteilung der Verse eine entscheidende Rolle.

Neben den genannten mehr oder weniger als ‚echte‘ Spondeen aufzufassenden Takten (6) enthält der Text noch weitere 5 (insgesamt also 6), die mit ‚geschleiften‘ (‚umgestellten‘ oder sog. falschen [HEUSLER 3, 241]) Spondeen besetzt sind:

- 5 *Diese wändelten nún h'ólz háuende áxt' in den hánden*  
 7 *Länge hináuf und hináb, r'ícht wég und krümmungen, gíng mán*  
 8 *Als sie die wáld'á n'hóben erréicht des quélligen Ida*  
 9 *Schnéll mit geschliffenem érz h'ó'chwípfliche báume des wáldes*  
 14 *Schwér áuch trügen die mánger gesámt d'íck stámmige klóben*

Wir bemerken, daß der ‚geschleifte‘ Spondeus – wie meist auch der ‚echte‘ – nicht beliebig auftritt, sondern so, daß sich mit dem Hebungsprall, den er hervorruft (××/×), eine expressive Absicht verbindet – wie der Autor sagt: „Um schweren Gang, Anstrengung, Nachdruck, Feierlichkeit [wir könnten hinzufügen: Gewaltigkeit, Gewaltsamkeit oder Verlangen] zu mahlen“<sup>15</sup>. Ihre Verwirklichung setzt ein langsames, deklamatorisch-rezitierendes Sprechen voraus: anders ist die Art der Versbehandlung in die Praxis des Vortrags nicht übersetzbar.

Wie sehr im übrigen der Vortrag von der Versgestalt bestimmt ist, wird klar an den Zäsuren.

Jeder Vers von einigem Umfang verlangt nach Schnitten, die ihn gliedern: längeren oder kürzeren, mitunter nur eben noch hörbaren Pausen. Beim Hexameter liegen die Stellen fest, wo der Vers, als Ergebnis genau überwachter Erfahrung, unterteilt sein muß, um ein Höchstmaß an rhythmischer Prägnanz zu gewinnen. Wie aus unserm Beispiel ersichtlich, ist der häufigste Schnitt der Schnitt ‚nach dem fünften Halbteil‘, die Penthemimeres  $\frac{1}{\cup\cup}|\frac{2}{\cup\cup}|\frac{3}{\cup\cup}|\frac{4}{\cup\cup}|\frac{5}{\cup\cup}|| \dots$ : in 9 von 14 vollständigen Versen (v. 4–7, 9, 10, 12, 13, 15). Daneben erscheint, im selben ‚Teil‘, der Schnitt nach der ersten Senkung, wodurch im dritten Takt ein Trochäus entsteht, die  $\tau\omicron\mu\eta$  κατὰ τρίτον τροχαῖον (tome kata triton trochaion):  $-\frac{1}{\cup\cup}|\frac{2}{\cup\cup}|\frac{3}{\cup\cup}|| \dots$  (v. 3, 13, [14]). Dann die Hephthemimeres – nach dem ‚siebenten Halbteil‘ – (v. 14), gewöhnlich in Koppelung mit der Trithemimeres – nach dem ‚dritten Halbteil‘ –:  $\frac{1}{\cup\cup}|\frac{2}{\cup\cup}|\frac{3}{\cup\cup}||\frac{4}{\cup\cup}|\frac{5}{\cup\cup}|\frac{6}{\cup\cup}|\frac{7}{\cup\cup}|| \dots$  (v. 2, 8, 11).

Gelegentlich treten in unserem Text noch zusätzliche Einschnitte auf (v. 3, 7, 11 [zweimal]), die mitunter tiefer sind und längere Pausen bewirken als die vom Vers her ‚gemeinten‘ (v. 11). Das macht den Vers lebendiger, ohne sein Gefüge zu verschleiern, da es ja hier um Akzidentien geht und auch in diesen Fällen die ‚eigentlichen‘ Zäsuren, wiewohl nur eben noch spürbar, erscheinen:

11 *Stürzten sie; | drauf | zerschlugen das holz | die Achaier, | und ludens*

Die Verwirklichung auch dieser, den Vers regulierenden Zäsuren (:) im Vortrag setzt das langsame, vernehmlich markierende Sprechen voraus, das wir zu Anfang erwähnten.

Dies wird noch deutlicher, wenn wir v. 8 betrachten, wo die Doppelzäsur Hephthemimeres/Trithemimeres zu erwarten ist. Hephthemimeres ist deutlich verwirklicht; die selten allein auftretende Zäsur lenkt den Blick auf die Stelle der Trithemimeres. Und wirklich ist diese Zäsur auch gesetzt. Das bedeutet nun freilich, daß ein einziges Wort durch die Zäsur in zwei Teile zerlegt wird (verdunkelte Zäsur, caesura latens):

*Als sie die wald/anhöhen erreicht / des quelligen Ida.*

Das zerspaltene Wort ist ein Nominalkompositum, dessen Fuge an der Schnittstelle liegt und dessen Bestandteile auch in der Zusammensetzung ihre Selbständigkeit noch ziemlich bewahren. Hinzu kommt, daß an dieser Stelle ein ‚falscher‘ Spondeus gesetzt ist. Gegen die natürliche rhythmische Gestalt (*wáldanhöhen*) ist die metrisch geforderte zu stellen (*wáldánhöhen* [Anstrengung: sie sind mit Mühe erstiegen!]). Das erzwingt ein langsames Sprechen, ein Ab- und dann wieder Neuansetzen, bei dem ein Schnitt nach *wald* (und ein kleinerer nach *an*) durchaus unvermeidlich ist. Das durch die ‚falschen‘ Spondeen erforderte Tempo kommt den Zäsuren zugute!

Zu den metrisch-rhythmischen Funktionen des Vortrags gehört noch ein Drittes. Neben dem Verwirklichen von regelrechten Zäsuren, die durch stärkere akzidentelle überschattet werden (v. 11), und von verdunkelten (v. 8) ist dies das Bezeichnen von Fugen, die zwar Nebenzäsuren, doch ‚anatomisch orthodoxe‘ (überzählige Regelzäsuren) sind – vor allem da, wo der Vers durch weniger geläufigen Einzelschnitt allein nicht genügend gegliedert erscheint: v. 14 mit Hephthemimeres ohne Trithemimeres, doch mit leichter überzähliger *tome kata triton trochaion*:

*Schwer auch trugen die männer | gesamt / dickstämmige kloben.*

Dem Übersetzer schwebte mit seiner Praxis und Theorie etwas Neues vor. Er wollte eine Wirkung erzielen, die an die Wirkung der gesungenen oder psalmodierend rezitierten Verse der Griechen erinnerte. Wenn er „feierlich liest“, sagte GOETHE von ihm, „so ist es wahrer Gesang und Intonation [...]“<sup>16</sup>. Er profilierte seine Verse durch sehr bewußt gesetzte, scharf gliedernde Zäsuren und versuchte die Musik des antiken Verses – die immanente Musik, die auf dem Widerspiel von Wortakzent und Versakzent beruhte – im Deutschen nachzutönen. Wie in früheren Jahrhunderten die Einführung des Endreims und der Alternation war dies ein Akt der Künstlichkeit. Am deutlichsten wird diese Künstlichkeit bei der Behandlung der sog. falschen Spondeen. Sie hat dem Verfasser den Vorwurf der Harthörigkeit und der Verhunzung des deutschen Verses eingetragen. Es ist bezeichnend, daß er sich wirksam dagegen nur wehren konnte durch das Beispiel des Vortrags. Doch selbst seine theoretischen Anweisungen „verhindern genau die barbarische Tonbeugung, die ihm immer vorgeworfen wird: wenn nämlich diese beiden Forderungen

vom Vorleser erfüllt werden: 1. er gebe ‚der gesenkten hochtonigen Silbe [sic, Voss: Länge] ihr volles Recht an Dauer und Ton‘ (130); 2. er berücksichtige ‚zugleich‘, d. h. neben der metrischen Ordnung, ‚den Sprechton samt dem Tone des örtlichen Nachdrucks‘ (262). Gewissenhafter läßt sich die Beachtung von Versakzent und Wortakzent nicht empfehlen“ (ALFRED KELLER-TAT<sup>17</sup>).

Um so zu lesen, langsam, deutlich, spannungsvoll, braucht man weniger die Anleitung der Theorie als das Beispiel des Vortrags, notfalls des eignen. Die Art des Vortrags wird vom Baugesetz des Verses erzwungen, das Baugesetz des Verses wiederum erhellt sich erst wahrhaft im Vortrag.

Aus einer Erzählung von 1794

*Da hab' ich so eben die Tauben gefangen, jung und fett. Es bleibt mir das liebste von allen Gerichten! Denn sie sind leicht zu verdauen, man schluckt sie nur eben hinunter; und die Knöchelchen schmecken so süß! sie schmelzen im Munde, sind halb Milch, halb Blut. Die leichte Speise bekommt mir, und mein Weib ist von gleichem Geschmack. So kommt nur, sie wird uns freundlich empfangen; doch merke sie nicht, warum ihr gekommen! Jede Kleinigkeit fällt ihr auf's Herz und macht ihr zu schaffen. Morgen geh' ich nach Hofe mit euch; da hoff' ich, ihr werdet, lieber Neffe, mir helfen, so wie es Verwandten geziemet.*

Der Text hat etwas Altertümliches oder Altertümelndes (*mein Weib, warum ihr gekommen, nach Hofe, geziemet*) und gleichzeitig das Bequeme und Lässige der Umgangssprache: schlichter geradsinniger Ausdruck, oft mit den typischen Verkürzungen der Alltagsrede (*hab' ich, geh' ich, hoff' ich* [Apokope, L 60,1]; *auf's Herz* [Aphärese, L 60,1]), einfache Satzmuster (ordo naturalis [L 47,1]). Durch die syntaktische Kleingliedrigkeit, die vielen knappen Hauptsätze und das starke Hervortreten kurzer, durch Interpunktion gegeneinander abgesetzter Wortgruppen (*da hoff' ich, ihr werdet, lieber Neffe, mir helfen*) entsteht ein deutliches rhythmisches Profil. Es kommt zu Bildungen mit der Prägnanz von metrischen Floskeln: *jung und fett* ××× (Creticus), *halb Milch, halb Blut* ××/×× (Dijambus). Man wird geneigt sein, von rhythmischer Prosa zu sprechen.

Daß es sich um Verse handelt, und zwar um Hexameter, überascht. Tatsächlich ist auf die Frage, welche Form denn hier vorliege, die Antwort: Prosa so richtig wie die Antwort: Hexameter. Beide verlangen in gleichem Maß nach Modifikation.

Der erste vollständige Hexameter beginnt bei *jung und fett*:  
*Jung und fett. Es bleibt mir das liebste von allen Gerichten!*  
*Denn sie sind leicht zu verdauen, man schlucket sie nur eben hinunter;*  
*Und die Knöchelchen schmecken so süß [...]*

Im Prosaschriftbild wird man die zweite dieser Zeilen mit dreifachem Auftakt lesen und den ersten, nicht übermäßig starken Akzent auf *leicht* setzen. In der folgenden Zeile wird man *und die Knöchelchen* lesen, mit doppeltem Auftakt. Erst das Schriftbild der Verse bewirkt einen Vortrag, der den Rhythmus, also die Druckstärke, das Tempo, die Akzentverteilung zu größerer Gleichmäßigkeit zwingt. Der Verscharakter allerdings wird sich auch dabei nur mühsam behaupten. Natürlich ist das kein Zufall. Inhalt der Verse ist nichts, was von sich aus zum Vershaften drängte. Wortwahl, Wortstellung und Satzfügung sind denkbar prosaisch. Jeder Schmuck, jede poetische Stilisierung ist absichtlich vermieden. In den Hexametern ergeht die Sprache sich gleichsam ironisch, in ‚grata negligentia‘<sup>18</sup>.

Angemessen ist daher ein Vortrag, der weder die Verse in Prosa auflöst noch ihre Prosaqualität durch metrische ‚Strenge‘ verfälscht. Ein Vortrag also, der in möglichster Nähe zur Prosa das Muster der Verse nur eben mit anklingen läßt.

Daß ein solcher Vortrag seine Legitimierung aus den Versen selbst bezieht, wird am leichtesten klar durch einen Blick auf die Zäsuren. Selten zeigt sich die Bauform des Verses so deutlich wie hier.

[3] *Da hab' ich so eben die Tauben gefangen,*  
*Jung und fett. Es bleibt mir das liebste / von allen Gerichten!*  
*Denn sie sind leicht zu verdauen, / man schlucket sie nur eben hin-*  
*unter;*  
*Und die Knöchelchen schmecken so süß! / Sie schmelzen im Munde,*  
5 *Sind halb Milch, halb Blut. / Die leichte Speise bekommt mir,*  
*Und mein Weib / ist von gleichem Geschmack. / So kommt nur, sie*  
*wird uns*  
*Freundlich empfangen; doch merke sie nicht, / warum ihr ge-*  
*kommen!*  
*Jede Kleinigkeit fällt ihr auf's Herz / und macht ihr zu schaffen.*  
*Morgen geb' ich nach Hofe mit euch; / da hoff' ich, ihr werdet,*  
10 *Lieber Neffe, mir helfen, / so wie es Verwandten geziemet.*

Penthemimeres, die häufigste Zäsur in aller Regel, erscheint nur einmal in diesen zehn Versen (v. 5); die zweithäufigste, kata triton trochaion, nur zweimal (v. 3 und 10); die seltnerer im vierten Takt dagegen am häufigsten: in allen übrigen Versen – am seltensten bezeichnenderweise in der geläufigsten Form, als Hephthemimeres mit Trithemimeres, nämlich einmal (v. 6); häufiger in der seltneren Form der unbegleiteten Hephthemimeres: viermal (v. 4, 7, 8, 9)! Einmal erscheint noch der Schnitt post quartum trochaicum (v. 2), der umstritten ist, den die Griechen nicht kannten und den strengere Stilisten auch im Deutschen vermeiden, weil er den Vers nicht entschieden genug

gliedert. Gerade diese ohnehin schon schwache Zäsur wird durch eine zweite, tiefere, aber nicht konstitutive (Trithemimeres) noch weiter entkräftet.

Zäsurverhältnisse also, die das Profil des Hexameters eher verschleiern als herausheben, atypische konturerweichende Einsätze mit zwei- oder dreifachem Auftakt (v. 4, 5, 6; 3), Enjambement mit kadenzverwischender Rhythmik (v. 6/7 *So kömmt nur, sie wird uns / Fréundlich . . .*: weite Hochttonabstände, Versschluß auf Einzelwort ohne metrisch-stilistische Bedeutung) – es sind „ungestiefelte“, „barfüßige“ Hexameter<sup>19</sup>. Dies Parlando hat mit dem „wahre[n] Gesang und Intonation“ jenes anderen Beispiels nur das Schema gemein. Was jeweils erstrebt wird, ist in beiden Fällen nicht schwer zu ermitteln. Die Konstitution der Verse selbst gibt allen erwartbaren Aufschluß.

### Vers und Aktion

In einem Schauspiel gibt ein Feldmarschall seinen Offizieren den Schlachtplan bekannt. Einer von ihnen, ein Prinz, erhält die Instruktion:

Keinesfalls von seinem Platz zu weichen, bis der linke Flügel des Feindes unter dem Ansturm von H. und T. auf seinen rechten stürzt und die feindlichen Truppen sich aufgelöst nach einer Trift drängen. Dort sollen sie dann in grabendurchzogenen Sümpfen aufgerieben werden.

Im Original:

- Des Prinzen Durchlaucht wird,  
Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl,  
Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag,  
Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen,  
5 Als bis, gedrängt von Hennings und von Truchß,  
Des Feindes linker Flügel, aufgelöst,  
Auf seinen rechten stürzt, und alle seine  
Schlachthaufen wankend nach der Trift sich drängen,  
In deren Sümpfen, oft durchkreuzt von Gräben,  
10 Der Kriegsplan eben ist, ihn aufzureiben.*

Eine Periode: ein weiträumiger, doch übersichtlich geordneter Bau. Kein Wort darin ist zuviel. Die Verse 2 und 3, die vielleicht entbehrlich scheinen, erhalten aus dem Zusammenhang des Stücks besondere Bedeutung. Alles fügt sich der Reihenfolge, die die Ereignisse erwarten lassen. Strategisch, logisch und syntaktisch steht jede Einzelheit am einleuchtenden Platz. Die Versorganisation bestätigt den Eindruck.

Es sind Blankverse: fünffüßige reimlose Jamben mit beliebig wechselnder männlicher oder weiblicher Kadenz und freier Zäsur. Satzstruktur und Versstruktur sind fast stets kongruent: Satzkola sind Verskola; jedes Versende bezeichnet ein syntaktischer Einschnitt, wobei die wechselnden Gruppierungen im Innern die Lebendigkeit der Periodenfügung erhöhen. Nur einmal (v. 7/8) wird enjambiert: auf dem Höhepunkt der erwarteten Ereignisse und in ausdrucksvoller Verbindung mit dem schwebenden Akzent am Anfang des folgenden Verses: *und alle seine / Schlächthäufen wankend . . .* Wende und Wanken sind ohrenfällig in dieser Fügung verwirklicht.

Zusammenfassend ließe sich sagen: Der Umfang des Gefüges ist die Voraussetzung des (syntaktisch-verstechnisch) Kunstvollen, in dem sich das (logisch-strategisch) Kunstvolle oder doch das Wohlgeordnete und Durchdachte des Schlachtplans spiegelt.

Allerdings erklärt sich der Umfang auch noch anders. Nicht aus sprachlich-charakterisierender, sondern aus dramaturgischer Absicht. Vollständig lautet nämlich der Zusammenhang, dem der vorstehende Text entnommen ist, so:

[Aus einem Schauspiel von 1813]

[4] *Feldmarschall*  
(sieht in ein Papier, das er in der Hand hält).

[. . .]

Des Prinzen Durchlaucht wird –

*Der Prinz von Homburg.*  
*Den Handschuh sucht sie –!*  
(Er sieht bald den Handschuh, bald die Prinzessin an.)

*Feldmarschall.*  
Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl –

*Rittmeister von der Golz (schreibt).*  
Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl –

*Feldmarschall.*  
Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag,  
Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen –

*Der Prinz von Homburg.*  
– Rasch, daß ich jetzt erprüfe, ob er's ist!  
(Er läßt, zugleich mit seinem Schnupftuch, den Handschuh fallen; das Schnupftuch hebt er wieder auf, den Handschuh läßt er so, daß ihn jedermann sehen kann, liegen.)

*Feldmarschall (befremdet).*  
Was macht des Prinzen Durchlaucht?

*Hohenzollern (heimlich).*

*Arthur!*

*Der Prinz von Homburg.*

*Hier!*

*Hohenzollern.*

*Ich glaub'*

*Du bist des Teufels?!*

*Der Prinz von Homburg.*

*Was befiehlt mein Marschall?*

*(Er nimmt wieder Stiff und Tafel zur Hand. Der Feldmarschall sieht ihn einen Augenblick fragend an. – Pause.)*

*Rittmeister von der Golz*

*(nachdem er geschrieben).*

*Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen –*

*Feldmarschall (fährt fort).*

*Als bis, gedrängt von Hennings und von Truchß –*

*Der Prinz von Homburg.*

*(zum Rittmeister Golz, heimlich, indem er in seine Schreibtafel sieht).*

*Wer? Lieber Golz! Was? Ich?*

*Rittmeister von der Golz.*

*Ihr, ja! Wer sonst?*

*Der Prinz von Homburg.*

*Vom Platz nicht soll ich –?*

*Rittmeister von der Golz.*

*Freilich!*

*Feldmarschall.*

*Nun? Habt Ihr?*

*Der Prinz von Homburg (laut).*

*Vom Platz nicht, der mir angewiesen, weichen –*

*(Er schreibt).*

*Feldmarschall.*

*Als bis, gedrängt von Hennings und von Truchß –*

*(Er hält inne.)*

*Des Feindes linker Flügel, aufgelöst,*

*Auf seinen rechten stürzt, und alle seine*

*Schlachthaufen wankend nach der Trift sich drängen,*

*In deren Sümpfen, oft durchkreuzt von Gräben,*

*Der Kriegsplan eben ist, ihn aufzureiben.*

Ein Abschnitt aus der berühmten Doppelszene im »Prinzen von Homburg«. Kurz zuvor, er weiß selbst nicht wie, ist der Prinz in den Besitz eines Damenhandschuhs gelangt. Er vermutet, daß er der Prinzessin Natalie gehört. Zufällig sind in einem anderen Teil des Raums die kurfürstlichen Damen zugegen. So versucht er, während gerade die entscheidende Befehlsausgabe stattfindet, sich Gewißheit darüber zu verschaffen.

Die den Prinzen betreffende Instruktion muß also lang sein, um oft unterbrochen werden zu können, und recht komplex, um seine Zerstreutheit desto fataler zu machen.

Verschiedne Ebenen werden dabei geschaffen. Man könnte auch sagen, es werden, wie im durchbrochnen Satz einer polyphonen Musik, verschiedene Stimmen gegeneinandergeführt. Leitstimme ist die des Feldmarschalls. Sie unterbricht sich häufig, wiederholt sich, bildet aber in ihren Teilen ein Ganzes und beherrscht mit ihrer Kontinuität das Gewebe der übrigen Stimmen. Sie schreitet in den gleichmäßig großen Notenwerten der ‚Choral‘-melodie daher und muß sich in der ersten Hälfte – der für den Zusammenhang des ganzen Stücks entscheidenden – gegen das erregte Gewebe der andern Stimmen behaupten. Ihr sekundiert das Echo des mitschreibenden Golz. Gegenstimme, von allen andern thematisch unabhängig, ist die Stimme des Prinzen, soweit er sein eigenes Thema verfolgt (*Den Handschuh sucht sie –!*). Sie ist anders registriert und bleibt im *sotto voce*. Dazwischen spielt sich, ebenfalls *sotto voce*, doch wiederum in anderem Duktus, der Dialog oder besser: das zerstreute Hin und Her des Prinzen mit Hohenzollern und von der Golz ab, das den Prinzen aus der Selbständigkeit seiner Stimme heraus- und in die Echokorrespondenz mit der Leitstimme hineinzuführen sucht. Es steht in den kleineren Werten der Kontrapunkte: kurze Sätze (Z. 10 f.), Ellipsen [L 317] (Z. 18), knappe Rufe (Z. 9, 19) und Fragen (Z. 16) – Abgebrochenes, sprudelnd (Z. 16) oder gepreßt (Z. 17) usw.; alles unruhig, ruckartig herausgestoßen. Das Komplexe der Instruktion, die wir zunächst für sich betrachtet hatten, ist also eingebettet in die größere Komplexität des dramatischen Vorgangs.

Die Bühnenanweisungen sind so etwas wie der bezifferte Baß der dramatischen Komposition. Die Phase als Ganzes ist von der Handlung, nicht von der Sprache her entworfen. Das Vorlesen, Mitschreiben, den Handschuh-Fallen-Lassen, das Hantieren mit Tafel und Stift, das Einblicknehmen des Prinzen bei Golz usw., das alles bildet das Kompositionsgerüst; die ‚Stimmen‘ sind die Instrumentierung. Die Sprache selbst ist dabei

,gestisch'. Ihre syntaktisch-rhetorische Kontur, auch ihre musikalische (im angedeuteten Sinn): der Grad ihrer formalen Stringenz erhöht sich noch durch die Bindung an den Vers.

Metrisch ist der Vers, bei aller Lebendigkeit des Rhythmus', von der ersten bis zur letzten Silbe mit der größten Strenge und Regelmäßigkeit gebaut. (Einzige Ausnahme, die wohl auf schlichtem Versehen beruht: der Vers Z. 8–11 mit einem überzähligen sechsten Fuß.)

Beides, Lebendigkeit und Strenge, erscheinen am deutlichsten, wo ein einziger Vers auf mehrere Sprecher verteilt wird.

8 F. Was <sup>1</sup>macht / des <sup>2</sup>Prin / zen <sup>3</sup>Durch / laucht? <sup>4</sup>  
 H. Ar / <sup>5</sup>thur!  
 P. Hier! /  
 H. Ich <sup>6</sup>glaub' /  
 Du bist des Teufels?!

Vers und Takte werden hier durch die Grenzen der Rede zerschnitten; ihre Bruchstücke entfallen auf mehrere Sprecher. Alle Akzente sind strikt nach der Regel gesetzt. Es sind strenge metrische Verse, aber von solcher ‚Natürlichkeit‘, daß die einzige Änderung, die beim Verwandeln in Prosa zu erwägen wäre (‚Ich glaube‘ statt *Ich glaub'*), am Verscharakter der betreffenden Zeile gar nichts änderte (weibliche Kadenz statt männlicher). Der Eindruck ist der des Leichten, Schnellen, Natürlichen. Der Vers ist ‚latent‘.

P. (heimlich) <sup>(,)</sup>Wér? <sup>(,)</sup>Lielber Gólz! / Was? <sup>(,)</sup>Ích? /  
 G. [heimlich] <sup>(,)</sup>Ihr, já! / Wer sónst? /  
 P. [heimlich] Vom Plätz / nicht sóll / ich-?  
 G. [heimlich] Fréi / lich!  
 F. <sup>(,)</sup>Nún? / <sup>(,)</sup>Habt Ihr? /

Zeichenerklärung: (,) zusätzlicher rhythmischer Akzent.

['] in Prosa ersparter Akzent.

Auch hier sind wenige Verse auf mehrere Reden verteilt (2 auf 5). Auch hier sind Takte oder Versfüße durch diese Verteilung zerschnitten. Auch hier würde die einzige Änderung, die das Umsetzen in Prosa – und zwar in heutige Prosa – verlangte (‚Ich soll vom Platz nicht-?‘ statt *Vom Platz nicht soll ich-?*), das Versgefüge intakt lassen. Ändern würde sich nur die Iktierung, und auch die nicht bedeutend, denn die meisten Erscheinungen, die dabei aufträten, sind als rhythmische Spannungen im Versmaß nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten.

Abweichungen wären wohl nur 1. die ›choriambische‹ Rhythmisierung des Anfangs: ‚Wér, lieber Gólz? (X×X×), der im Vers allein schon die Zeichensetzung entgegensteht (Wér? Lieber Gólz! oder doch: Wér? Lieber Gólz!) und 2. der Verlust oder die weitere Schwächung

des (Neben-)Tons auf der letzten Silbe am Schluß: ‚Nún? Hábt Ihr?‘ oder sogar ‚Nún, hábt Ihr?‘ für *Nún? Hábt Ihr?*

Alles andere sind zusätzliche Akzente: beschwerte Senkungen wie die beim Blankvers beliebte im Auftakt, die zu ‚schwebender Betonung‘ führt: *W é r? Lieber Gó lz!*; dann auch im Innern der Zeile: (*. . . Gó lz!*) *W á s? Ich? Ihr, já!* Auch diese Fälle entsprechen im Grunde dem Typus des Auftakts, denn dank der syntaktischen Fügung wird jedes Kolon (hier immer ein Versfuß) mit seiner stark gegliederten Kommaformation zum Vers en miniature. Anders gesagt: der Vers zerlegt sich in Kola, die Kola in Kommata von so ausgeprägter rhythmischer Eigenständigkeit (*W á s? ; Ich? / Ihr, ; já*), daß all diese kurzen, heftig ausgestoßenen Satzketten – meistens Silben – nur noch wie durch Zufall in das Schema des Verses zu passen scheinen. In Wahrheit sind sie höchst bewußt gesetzt, d. h. vom Metrum des Verses gelenkt. Gerade wo sich der Vers der Prosa nähert, ja, wie es scheint, zur Prosa übertritt, wird kunstvoll, etwa durch die Vortragszeichen der Interpunktion, am Versgepräge festgehalten. Kunstvoll, nicht mechanisch: ‚Nun, hábt Ihr?‘ verlöre sich nicht nur aus dem Metrum, es wäre auch schlaffer, spannungsloser als das drängende, ungeduldige Stakkato des Verses: *Nún? Hábt Ihr?*

Diese organisierende und lenkende Funktion des Verses – weit ab vom vielgelästerten Jambentrott, dem ti-tam ti-tam der Epigonen – gibt der Sprache jene elastische Festigkeit, jene undurchbrechliche Herrschaft der Form, die den Stil dieser Dichtung im ganzen bezeichnet. Sie verhindert, daß die Doppelszene mit all ihrem Reichtum an Farben und Nuancen zum Tableau herunterkommt. Wie Muskelbewegungen sind ihre Rhythmen Reflexe jenes Kräftespiels, das im Innern des Stückes vor sich geht. Die Musik dieses Spiels ist nicht, um mit MALLARMÉ zu reden, eine Musik der Klänge, sondern der Bedeutungen. So ist es von Bedeutung, wenn aus der Unruhe und Verwirrung, die die Zerstreuung des Prinzen verursacht, die Ruhe und Klarheit des Schlachtplans in der Stimme des Feldmarschalls hervorgeht.

Drama heißt Handlung. Der Vers dieses Dramas ist der handelnde, gestische Vers, der Vers, der Spannungen trägt, der sich aufbäumt, stößt, preßt, glättet und wiederum strafft und der doch, bei aller Belastung, weder durchhängt noch reißt.

### *Strophe*

#### Fließende Strophe

##### *Mein Wäldchen*

*Eure Beschattung kühlt schon lang, des lieben Wäldchens  
Eichen, ich habe nicht die Wurzel dieser hohen Wipfel ge-*

- senkt, ihr wuchset früher als ich, seyd Jünglinge gleichwohl  
 noch, erhebet höher einst die Häupter, und strecket, wenn sich  
 5 der Tag neigt, längre Schatten. Grünet denn, überlebt; ich  
 neid' euch nicht, Eichen, will mit Gespielen euch, mit Thrä-  
 nenweiden, rings umpflanzen, daß einst, wenn nun die Sonne  
 sinkt, in eurer Kühle, durchhaucht von Abendlüften, ihr Laub  
 sich leise bewege, dann der Liebbling sage zu dem Mädchen:  
 10 „Sie weint ja nicht, sie säuselt, lallt Musik; wie fabelte von  
 der schönen Weide der Vorfahr!“ Wenn von dem Sturm nicht  
 mehr die Eich' hier rauschet, keine Lispel mehr wehn von  
 dieser Weide: dann sind Lieder noch, die vom Herzen ka-  
 men, gingen zu Herzen.

Anmerkung zum Text

Eichen, Z. 2, Vokativ: Ihr Eichen des lieben Wäldchens.

Dies ist ein strenges und sehr bewußt gebautes Gedicht. Die Vers- und Strophenabteilung wurde getilgt, um Studenten das Auffinden einer sinnvollen Gliederung zu ermöglichen. Folgendes ist eins der Ergebnisse dieser Übung.

*Mein Wäldchen*

- Eure Beschattung kühlt schon lang,  
 des lieben Wäldchens Eichen,  
 ich habe nicht die Wurzel  
 dieser hohen Wipfel gesenkt,  
 5 ihr wuchset früher als ich,  
 seyd Jünglinge gleichwohl noch,  
 erhebet höher einst die Häupter und strecket,  
 wenn sich der Tag neigt, längre Schatten.*
- Grünet denn, überlebt;  
 10 ich neid' euch nicht, Eichen,  
 will mit Gespielen euch, mit Thränenweiden,  
 rings umpflanzen, daß einst, wenn nun  
 die Sonne sinkt, in eurer Kühle,  
 durchhaucht von Abendlüften,  
 15 ihr Laub sich leise bewege,  
 dann der Liebbling sage zu dem Mädchen:*
- „Sie weint ja nicht, sie säuselt, lallt Musik;  
 wie fabelte von der schönen Weide der Vorfahr!“  
 Wenn von dem Sturm nicht mehr  
 20 die Eich' hier rauschet,  
 keine Lispel mehr wehn  
 von dieser Weide:  
 dann sind Lieder noch,  
 die vom Herzen kamen, gingen zu Herzen.*

Das sind Freie Rhythmen. Strophen oder ein Metrum haben sich nicht ergeben; denn Strophe – im engeren Sinn – verlangt ja über die geregelte Zahl der Verse hinaus auch deren geregelten Bau. Das erste ist hier gegeben (3 Partien zu je 8 Zeilen), das zweite nicht. Es finden sich keine zwei Verse, die metrisch auch nur von einer Partie zur nächsten einander entsprächen. Die Zahl der Ikten, und damit der Takte oder Versfüße, in den einzelnen Zeilen bewegt sich zwischen 2 und 5, die Zahl der Silben zwischen 5 und 13, ohne daß ein Gesetz zu erkennen wäre, das ihre Abfolge regelt.

Verfahren, wie man sieht, ist bei dieser Gliederung vom Syntaktischen und Rhythmischen her. Alle drei Versgruppen sind durch kräftige syntaktische Schlüsse begrenzt (Ende von Satzperioden), die erste und zweite sogar durch den jeweils einzigen (Doppel-) Punkt. In der Regel, d. h. in 20 von 24 Fällen, ist das Zeilenende durch Satzzeichen als Grenze einer syntaktischen Einheit markiert. Viermal nur erscheint Enjambement, dreimal (Z. 3/4, 19/20, 21/22) ein leichtes, d. h. ein solches, bei dem sich – erstens – der Inhalt am Ende der Zeile durch die Kolon- oder Kommabildung von selber ergibt und so – zweitens – eine anderweitig längere Zeile in ihre natürlichen Hälften zerfällt. (Wirklich bilden auch die gebrochenen Zeilen 19/20 und 21/22 im Original nur je einen einzigen Vers.) Nur einmal (Z. 12/13) tritt ein stärkeres auf:

*daß einst, wenn nun  
die Sonne sinkt*

Es liegt in der Mitte der Mittelpartie, damit also in der Mitte des ganzen Gedichts. Es exponiert das Wort *nun*, dem unwillkürlich aus der folgenden kleinen Pause am Ende der Zeile ein leichtes Crescendo und Ritardando erwächst. Dies Herausheben des *nun* erscheint besonders sinnvoll, wenn man die Leistung dieses Worts für die innere Anlage der Verse bedenkt. Weiter die Eichen anredend, die er zu Beginn schon angesprochen hat, sagt der Dichter: *ich . . . will . . . euch . . . mit Thränenweiden . . . umpflanzen, daß einst, wenn nun die Sonne sinkt, . . . der Liebbling sage* usw. Zwei Zeitebenen des Gedichts fallen in eine zusammen: die Gegenwart aus den ersten anderthalb Partien mit der Zukunft in den letzten anderthalb. Aufgelöst müßte es heißen: *daß einst, wenn* so wie *nun*. Der erlebte Augenblick, der Augenblick des Sonnenuntergangs, wird hier, im Angelpunkt des Ganzen, in die Zukunft projiziert.

Überhaupt kommt die Disposition dem Verdeutlichen der Zeitperspektive sehr zugute. Im ersten Abschnitt herrscht die Gegenwart (*kühlt, seyð Jünglinge . . . noch*), hinter der sich Vergangenes auftut – näheres (*kühlt schon lang*) und ferneres (*ihr wuchset früher als ich*), von der aber schon vorgeedeutet wird auf Zukunft (*seyð Jünglinge . . . noch, erhebet höher einst die Häupter*) [Exposition]. Der Mittelabschnitt bringt die Verschränkung von Gegenwart und Zukunft (*Grünet denn* [präsentisch], *überlebt* [futurisch]) mit ihrer ‚enharmonischen Verwechslung‘ als Höhepunkt (*einst, wenn nun*) und der Zukunft am

Schluß (*daß einst . . . ihr Laub sich . . . bewege, dann der Liebling sage*) [Durchführung]. Im letzten Abschnitt schließt sich an das Gegenwarts-Zitat aus der Zukunft („*Sie weint ja nicht . . .*“) mit seinem Rückbezug auf die Gegenwart des Sprechenden („*wie fabelte . . . der Vorfahr!*“) die fernere Zukunft an (*dann sind Lieder noch*) [Reprise].

Die Gliederung mag vom Satzbau, von der Atemführung, auch vom Verdeutlichen der Zeitperspektive her als sinnvoll erscheinen – im Original ist nichts davon zu entdecken.

[5] *Mein Wäldchen* (1778)

[. . .]

- 1 *Eure Beschattung kühlt schon lang, des lieben  
Wäldchens Eichen, ich habe nicht die Wurzel  
Dieser hohen Wipfel gesenkt, ihr wuchset  
Früher als ich, seyd*
- 5 *Jünglinge gleichwohl noch, erhebet höher  
Einst die Häupter, und streckt, wenn sich der Tag neigt,  
Längre Schatten. Grünet denn, überlebt; ich  
Neid' euch nicht, Eichen,*
- 10 *Will mit Gespielen euch, mit Thränenweiden,  
Rings umpflanzen, daß einst, wenn nun die Sonne  
Sinkt, in eurer Kühle, durchhaucht von Abend-  
Lüften, ihr Laub sich*
- 15 *Leise bewege, dann der Liebling sage  
Zu dem Mädchen: „Sie weint ja nicht, sie säuselt,  
Lallt Musik; wie fabelte von der schönen  
Weide der Vorfahr!“*
- 20 *Wenn von dem Sturm nicht mehr die Eich' hier rauschet,  
Keine Lispel mehr wehn von dieser Weide:  
Dann sind Lieder noch, die vom Herzen kamen,  
Gingen zu Herzen.*

Wer das Muster der Verse nicht schon im Prosaschriftbild erkannt hat, wird überrascht und sicher auch befremdet sein. Eine Logik der Gliederung ist, vorerst, nicht zu entdecken. Es gibt Zeilen und Strophen, die ganz willkürlich enden. Im Zeilenstil – normal also für das Empfinden der meisten – ist nur die letzte Strophe gebaut: jedes Zeilenende fällt mit dem Ende einer syntaktischen Einheit zusammen. Sonst ist die Regel das Enjambement. Drei der fünf Strophen sind nicht durch Satzschluß voneinander getrennt. Von ihren 16 Versen zeigen 11 Enjambement.

Was ist das metrische und strophische Gesetz dieser Verse? Ein Gesetz offenbar, das Zeilen- und Strophenbrechung nicht nur als Ausnahme duldet, sondern als üblich und gattungstypisch legitimiert. Wir kennen es, es ist von altersher das Gesetz der griechischen Lyrik.

[. . .] β[εβάω]ς ἔχειν  
 σὲ θέα(ι)ς ἴκελαν Ἄρι-  
 γνώτα σᾶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι.  
 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-  
 κεσσιν ὡς ποτ' ἀελίω  
 δύντος ἅ βροδοδάκτυλος μήνα  
 πάντα περ(ρ)έχοισ' ἄστρα, φάος δ' ἐπί-  
 σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν  
 ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις etc.<sup>20</sup>

Verben (ἐπί-/σχει) und Nomina (γυναί-/κεσσιν), selbst Namen (Ἄρι-/γνώτα) werden durch die Versgrenze zerschnitten. Die folgende Strophe bringt gleich zwei solcher Brechungen (τεθά-/λαισι – ἄν-/δρουσα). (Ihr Charakter und ihre Häufigkeit beantworten die Frage nach der Behandlung der Versgrenze im Vortrag: das Zeilenende bedeutet natürlich nicht einen Halt.)

Zugleich erkennt man an den deutschen Versen die Strenge der Form: 3 Zeilen je zu 11 Silben, dann eine zu 5. Die Elfsilbler zwar nicht identisch, aber doch nach präziser Regel und in bestimmter Folge verändert. Es ist die sapphische Strophe mit einer Variation, die der Verfasser ihr gegeben hat, um größere Abwechslung zu erreichen.

Der sapphische Elfsilbler (Hendekasyllabus) ist ein fünffüßiger, grob gesprochen trochäischer Vers, dessen dritten Takt, statt des Trochäus, ein Daktylus füllt. Auf drei identische Elfsilbler folgt als Schluß ein Adonius. In der vorliegenden Ode ist der Daktylus bei den Elfsilblern in der ersten Zeile in den ersten, in der zweiten in den zweiten Takt versetzt. Die Zäsuren sind frei. Schema ist also:

X X X	X X	X X	X X	X X	
X X	X X X	X X	X X	X X	
X X	X X	X X X	X X	X X	← sapphischer Elfsilbler
X X X	X X				

Abgesehen ist es hierbei offenbar auf rhythmische Vielfalt bei gleichzeitiger metrischer Strenge, auf „dancing in armour“ (POUND). VALÉRY hat wiederholt das Moment der Willkür betont, das zu jeder Versform als reiner Übereinkunft gehöre. Viele Dichter liebten es. Weit davon entfernt, es etwa einzuschränken, begrüßten sie Konvention und Willkür vielmehr, ja verschärften ihre Wirkungen noch durch weitere selbsterfundene Regeln, um

bei der Auseinandersetzung mit diesen Schwierigkeiten auf Lösungen zu geraten, die sich ohne solche Widerstände nicht hätten finden lassen. In diesem Sinn ist VALÉRY'S Bemerkung zu verstehen, „qu' une forme est féconde en idées“<sup>21</sup>. – Worin liegt hier die Willkür?

Die sapphische Ode war ein Lied. Über ihre musikalische Beschaffenheit, die zum Verständnis nötig wäre, wissen wir wenig, fast nichts. Die überlieferten Texte sind nur die Hälfte einer Einheit aus Wort und Musik. Im Bauplan der Wort-Hälfte begegnet uns manches, was sinnvoll wohl nur als Reflex jener ursprünglichen Verschränkung begriffen und erklärt werden kann. Das aus dieser Einheit herausgelöste Silbenschema (lang, kurz, lang usw.) – das ist die erste Willkür – wird zum Gesetz der horazischen Lyrik. Der quantifizierende Vers des HORAZ mit seinem Widerspiel von Wortakzent und Tonqualität wird dann – das ist die zweite Willkür – durch den Akzentvers des Deutschen ersetzt. Mit anderen Worten: der um die äolische Musik bereits verkürzte Vers wird jetzt auch noch der römischen Rhythmik beraubt. Warum nun dennoch deutsche Oden? Weil man bestimmte faszinierende Wirkungen, die man der metrischen und strophischen Beschaffenheit antiker Oden zuschrieb und die man nur in dieser Form für erreichbar hielt, auch im Deutschen hervorbringen wollte.

Dazu gehört – im Fall unsrer Ode – das Leichte, die Natürlichkeit der Sprachbewegung, die sich ungegängelt durch feste Zäsuren oder die Gräben von Vers- und Strophengrenzen, wie allein vom Impuls der Empfindung geleitet, ergeht. In wechselnder Gliederung, ‚frei‘, fließen die Sätze von Zeile zu Zeile, von Strophe zu Strophe. Das regelnde Prinzip der metrischen Ordnung, das Bewußtsein und Kontrolle verbürgt, drängt nicht nach vorn. Es beschränkt sich darauf, im Verborgnen zu wirken. (Das Strich-und-Haken-Schema, das der Autor einer Reihe seiner Oden voransetzt, beweist dagegen noch nichts: es ist reine Lesehilfe.)

Dazu gehört die Spannung, die dann aber doch durch dies Prinzip: aus dem Binden der scheinbar nur von innen her geregelten Bewegung an das vorgegebene Schema entsteht. So ist es das Schema, das die stilisierende, im vorliegenden Zusammenhang leicht künstliche Betonung *seyd Jünglinge gléichwòhl nóch* (v. 5) erzwingt. Es nötigt, statt „Néid' euch nicht, Éichen“, das sich unwillkürlich ergibt, *Néid' euch nicht, Éichen* zu lesen (v. 8). Es fordert den Dichter zu straffenden latinisierenden Verknäppungen des Ausdrucks heraus: *wuchset* statt *er wuchset* (v. 3) *überlebt* statt *überlebt mich* (v. 7), *Neid'* statt *Beneid'* (v. 8); läßt ihn auch bei intervokalischem *b* im Hiatus ganz lateinisch oder

griechisch verfahren – Elision des ersten Vokals vor dem als nur leicht aspiriert empfundenen zweiten: Eich[e] {h}ier (v. 17).

Dazu gehört als Wichtigstes schließlich der ‚Tanz‘, das Widerspiel von triadischer Gliederung, wie sie die Fassung in Freien Rhythmen hervorhob, und Fünfstrophigkeit – von Wuchsform und Bauplan. Das Gedicht hebt ‚frei‘ an. Es gibt kein Odenmetrum mit der Ordnung Daktylus, sechsmal Trochäus, Daktylus usw. Wer es hört, ohne den Text zu sehn, dem kündigt sich, absichtlich, die Ode nicht an. Der wandernde Daktylus, die Lage der Zäsuren, der zeilenunabhängige Kolabau, das zum Prinzip erhobene Enjambement, das Verwischen der Strophenkonturen, alles wirkt zusammen, um die Form zu verdunkeln. Erst in der letzten Strophe, der Kadenz des Gedichts, stellt sich auch dem Hörenden die Odenform dar. Die Bewegung in die Kadenz ist leicht zu verfolgen anhand der Verteilung der Enjambements auf die einzelnen Strophen. In der ersten, freiesten, sind es 4; d. h. daß jede, auch die Schlußzeile – und damit die Strophe als Ganzes – enjambiert. (Ein extremes Enjambement verschleiert die Bauform der Strophe noch dadurch besonders, daß es den Adonius, die charakteristische Schlußfloskel der sapphischen Ode, zertrennt.) In Strophe II und III sind es 3, in Strophe IV nur noch 2, in Strophe V, der letzten, kein einziges mehr. Der Strophenbau tritt in Analogie zu der Art, wie Wortakzent und Versakzent im antiken Gedicht auseinandertreten, um die Spannung, die daraus erwächst, erst am Ende des Verses durch ihr Zusammenfallen zu lösen.

Ein kunstvoller Bau, doch einer, der sein Kunstvolles eher versteckt als zur Schau trägt. Thema ist die Vergänglichkeit des Menschen, den ein Baum überlebt, und die Dauer seiner Lieder, die wiederum den Baum überleben. Die Unsterblichkeit des Lieds, dieses Odenthema par excellence, wird aber nicht, wie bei HORAZ (Oden III, 30), SHAKESPEARE (Sonnets C, CVII) oder etwa BENN (»Verse«<sup>22</sup>), ‚heroisch‘ behandelt, im ›römischen‹ Ton, sondern mit empfindsamer Dämpfung. Es ist ein zartes Gedicht, ganz auf den gefühlvollen Ton der Innerlichkeit, des Verhaltens gestimmt. Dem entspricht das Natürliche, die Leichtigkeit seiner Bewegung. Zugleich ist es ein Gedicht, das sich an keiner Stelle in den Nebeln des Gefühls, im Vage-Dahinbrodelnden verliert. Seine anmutige, gleichsam heimliche Strenge verdankt es der Zucht, die ihm die bändigende Stilisierung der antiken Strophe verschafft.

## Bauende Strophe

Aus einem Trauerspiel von 1680

Am Ausgang einer Barocktragödie erscheinen vier Gestalten, die die antiken Weltreiche verkörpern. Jeder ist eine Strophe zugeteilt, in der sie sich darstellt und gegen die andern ins Licht setzt. Zwei davon sind hier zitiert.

### [6] *Das Assyrische Reich*

- I *Rühmt eure Würd / ihr Reiche / wie ihr wolt.  
Ihr seyd aus Silber / Erzt / Stahl / Thone / meine Glieder.  
Ich bin das Haupt; und dis ist feines Gold.  
Und meine güldne Zeit kömmt mit euch keiner wieder.*
- 5 *Mein Babylon ist's güldne Haupt der Welt /  
Das Thürm und Mauern hebt bis an der Sternen Gipfel.  
Ich bin der Baum / der fernern Schatten fällt  
Als Asien / es reicht zum Himmel ja mein Wipfel.  
Auf Asien! reiß Stahl und Kett entzwey!*
- 10 *Und lege mir der Reiche Siegs-Krantz bey.*

### *Das Persische Reich*

- II *In Asien war deiner Hoffarth Ziel.  
Für Elymais muß nicht Asien nur knien /  
Als Babylon zu Persens Füßen fiel.  
Mohr- und Egypten-Land muß meinen Siegs-Karn zihen.*
- 5 *Gantz Africa bückt sich für meiner Macht /  
Der rauhe Scyth ist zahm / wenn sich mein Cyrus reget.  
Gantz Grichen-Land erschüttert sich und kracht /  
Wenn übern Hellespont mein Xerxes Brücken schläget.  
Auf Asien! auf Africa! kommt raubt*
- 10 *Den Siegs-Krantz weg / und setzt ihn auf mein Haupt.*

Anmerkungen zum Text

*kömmt mit euch keiner wieder*, I 4: kommt mit keiner von euch wieder;  
*keiner*, fem.: nach dem Vorbild der antiken Sprachen werden die Reiche als Frauengestalten verkörpert.

*fällt*, I 7: wirft.

*Für*, II 2: Vor.

*Elymais*, II 2: Stadt und Landschaft in Medien (Persien), das biblische Elam.

*Als*, II 3: Seit.

II 8 zielt auf das Unternehmen des Xerxes von 480 v. Chr.

Dies sind Stanzen – keine italienischen, doch eine Abwandlung, die die charakteristischen Proportionen des romanischen Vorbilds bewahrt.

An Stelle der acht Verse im Endecasillabo, also mit obligatem weiblichen Ausgang, und dem Reimschema a b a b a b, c c sind zehn mit dem Schema a b a b, c d c d; e e gewählt. Für den Elfsilbler sind männlicher vers commun, also ein Zehnsilbler (in den a-, c- und e-Versen) und weiblicher Alexandriner, also ein Dreizehnsilbler (in den b- und d-Versen) verwandt.

Was die Strophe durch die entfallende bewegliche Zäsur der Elfsilbler an Variabilität verliert, gewinnt sie auf andere Weise zurück. Durch das Ineinander von Zweigliedrigkeit, die das Metrum, und Dreigliedrigkeit, die das Reimschema bewirkt – Metrum: 1) Abwechseln von vers commun (mit männlichem) und Alexandriner (mit weiblichem Ausgang), 2) männliches Verspaar im vers commun. Reim: 1 und 2) je ein Vierzeiler, identisch gebaut; 3) ein Reimpaar. Durch den Wechsel von zwei- und dreitaktigen Kola, den die obligaten Zäsuren in den wechselnden Metren bedingen (nach der zweiten Hebung im vers commun, nach der dritten im Alexandriner). Schließlich durch die Möglichkeit, die zäsurbedingte Starre der Kola mit Hilfe weiterer Zäsuren – und mit Enjambements – zu brechen oder zu lockern. Die Verse I 1 und II 9 z. B. sind dreikolig. Vers I 2 versteckt die Mittelzäsur in der Kette der Aufzählungsglieder. Der Alexandriner I 8 entwertet sie durch die tiefere zusätzliche des vers commun. Der Alexandriner II 6 hat die vers-commun-Zäsur als Nebenschnitt. Zweimal (I 7/8 und II 9/10) herrscht Enjambement.

Nicht nur an der metrischen Konstruktion, auch am Rhythmus wird das Bestreben erkennbar, durch dynamisierende Differenzierung die Starre zu lockern, die sich unvermeidlich aus der Festigkeit des Formgerüsts ergibt. So in den zahlreichen rhythmischen Spannungen und Ballungen durch Senkungsbeschwerung, durch beschwerten Auftakt bis hin zum versetzten Akzent (I 1, 3, 7, 9, II 4, 9 [beschwerbaren in II 5 und 7]) und beschwerte Senkungen auch im Innern (I 2 *Stahl*, 4 *kömmt*, 9 *reiß*, II 5 *bücket*, 9 *auf* und *kommt*, 10 *mein* [schwere in I 10 und II 10 *Krantz*]).

Mit besonderer Deutlichkeit tritt der rhythmische Stilwille am Schluß, im Couplet der zweiten Strophe hervor. Wie die Strophe als Ganzes der voranstehenden entgegengesetzt ist, so besonders das abschließende Reimpaar, in dem sich der Sinn der Stanze gleichsam zum Denkspruch verdichtet.

I 9/10 *Auf Asien! reiß Stahl und Kett entzwey!*  
*Und lege mir der Reiche Siegs-Krantz bey.*

Hier, in der ersten Strophe, zwei Sätze – parallel gebaut und gleichmäßig auf je eine Zeile verteilt. Dabei gibt es rhythmische Spannungen:

im Auftakt des ersten Verses (I 9), im ‚Auftakt‘ des folgenden Kolons (*reiß*) und in der Schwellung der letzten Senkung (*Krantz*). In der zweiten Strophe wird dies – gemäß der Überwindung des Assyrischen Reichs durch das Persische Reich – überboten:

II 9/10 *Auf Asien! auf Africal kommt raubt*  
*Den Siegs-Krantz weg / und setzt ihn auf mein Haupt.*

Die Auftaktbeschwerung des Eingangverses wiederholt sich im folgenden Kolon (*Auf Asièn! auf Africà!*) und gleich darauf noch ein weiteres Mal (*kómmt, ráubt*). Dann greift der Satz über die Versgrenze hinweg in die folgende Zeile, nimmt dort, gleich zu Anfang, die Schwellung aus der ersten Stanze auf (*Siegs-Kràntz*) und wiederholt sie am Schluß (*auf méin Háupt*). Dem Reimpaar der ersten Strophe gegenüber hat sich die Dynamik des Ausdrucks verdoppelt.

Wie man sieht, geht die Absicht durchaus auf metrischen Wechsel, auf rhythmische Biegsamkeit und spannungsreiche Linienführung. Dennoch ist die Strophe jeweils ein Block, quaderhaft fest und von unverdunkelter geometrischer Qualität.

Bemerkenswerterweise läßt sich das gerade da zeigen, wo die syntaktisch-rhythmische Bewegung die gesetzte Form ‚übergeht‘, im Zeilensprung und in der Senkungsbeschwerung.

Die beiden Sprünge – einer in jeder Strophe (I 7/8 und II 9/10) – sind klassische Enjambements. Auch im Überschreiten verleugnen sie die Versgrenze nicht. Dies bewirkt einmal der Reim, der vom Klang her das Zeilenende befestigt, zum andern die Syntax, die den Einhalt ermöglicht, den der Reim zu seiner Entfaltung braucht. Die Zäsur nämlich ist jeweils von der Versgrenze an den markantesten Einschnitt der folgenden Zeile (hinter die zweite Hebung von I 8 und II 10) versetzt, so daß sich beidemale ein volles Kolon aus dem Satzkontinuum in den neuen Vers hinein absplattet. Die syntaktisch-rhythmische Einheit, die auf diese Weise entsteht, ist im ersten Fall ein ‚vers commun‘ mit Zäsur nach der dritten Hebung: *der fernern Schatten fällt [!] Als Asien*, im zweiten ein Alexandriner: *kommt raubt [!] Den Siegs-Krantz weg / und setzt ihn auf mein Haupt* – Versatzstücke aus dem Arsenal der vorliegenden Stanzenform oder aus ihrer nächsten Umgebung.

Von den Senkungsbeschwerungen erscheint die Hälfte etwa im Auftakt, wo sie ohnedies bei allen Jambenversen am häufigsten sind, weil sie die Versstruktur an dieser Stelle am geringsten belasten. Alle übrigen erscheinen, bis auf eine, in analoger Position: im Abversaufтакт von Alexandrinern (I 2 und 4) oder dem – dieser Stellung entsprechenden – ‚Auftakt‘ des zweiten Kolons von vers communis (I 9, II 5). Selbst die Ausnahme (II 9) gehört im Grunde hierher. Sie ist Auftakt des dreifüßigen Kolons, das sich über die Versgrenze hinweg in die folgende Zeile erstreckt, bildet also den Auftakt zum Anvers des erwähnten verborgenen Alexandriners (s. o.).

Der Überblick über das Ganze bestätigt den Eindruck, den die Einzelbetrachtung bis hierher ergab: Variabilität bei gleichzeitiger strenger Erfüllung der vorgegebenen Form.

Variabilität -: I 1-4: je vier Hauptsätze, 5-8 zwei doppelzeilige Satzgefüge (das zweite mit Enjambement); II 1-4 zwei Zeilensätze als Rahmen für ein doppelzeiliges Satzgefüge (Klammerfügung im Gegensatz zum Kreuzreim); 5-8 zwei doppelzeilige Satzgefüge mit leicht variiertem paralleler Konstruktion (zwei Hauptsätze und Temporalsatz, ein Hauptsatz und Temporalsatz). Strenge -: die Gliederung 8 : 2, die das Metrum, und die Gliederung 4 : 4 : 2, die der Reim den Versen vorzeichnet, werden von der Satz- und Sinnfügung aufs genaueste befolgt. 8 Zeilen Entfaltung, 2 Zeilen Verdichtung; 2 Vierzeiler, syntaktisch gegeneinander geschlossen und funktional parallel, 1 Couplet als befestigender abschließend-raffender Block.

Ein Zehntel der Verse nur enjambiert. Bedenkt man, daß die wenigen Enjambements die Zeilengrenze durchaus nicht verwischen, so muß man von Zeilenstil reden, und beinahe von reinem. Der Klang bestätigt das. Es findet sich nur ein einziger (gelinde) unreiner Reim (*reget - schläget*), und zwar nicht im Enjambement.

Die allegorischen Figuren, die hier auftreten, legen ein allegorisches Reden von selber nahe. Da es sich um *Reiche* handelt, erscheint auch die Neigung zum Lapidaren und Sentenziösen natürlich. Überall schließt sich ein Satz in einen Vers oder ein Verspaar bzw. ein Satzgefüge in eine vom Reimschema vorgezeichnete Versgruppe ein. Am kräftigsten tritt der Hang zum Formelhaften, die allegorisierende Manier im Reimpaar des Schlusses, dem ‚heroic couplet‘, hervor, das die Tendenz der Stanze, epigrammatisch zugespitzt, in einen Denkspruch verdichtet. Der Block der Strophe, an sich schon streng kohärent, wird durch diesen Schlußstein noch doppelt befestigt.

### Kehrzeilenstrophik

[7] *Die große Fracht* (1953)

*Die große Fracht des Sommers ist verladen,  
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.  
Die große Fracht des Sommers ist verladen.*

*Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
und auf die Lippen der Galionsfiguren  
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.  
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.*

*Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,  
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;  
doch öffnen Augs wirst du im Licht ertrinken,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.*

Dies ist eins der schlichten und zugleich raffinierten Gedichte, deren Wirkung mehr auf ihrem Kunstcharakter beruht als auf ihrer ‚Aussage‘. Es bedient sich einer musikalischen Technik, die den Hörenden überrascht.

Strophe I bringt die Anfangszeile als Schlußzeile wortgetreu wieder. Das ist nichts Neues. Vom Volkslied, vom romantischen Kunstlied und anderen Formen ist dieses Verfahren bekannt. Hier aber speist die erste Strophe mit ihrem thematischen Material auch die andern beiden, derart, daß ihre zweite Zeile zur Rahmenzeile der zweiten, ihre dritte zur Rahmenzeile der dritten Strophe wird, beide Innenzeilen der Eingangsstrophe also dreimal, und immer unverändert, erscheinen. Schema ist folglich, wenn Großbuchstaben identische Zeilen und Haken weibliche Reime bezeichnen: A⊔BB'A⊔, Bc⊔c⊔B, B'd⊔d⊔B'. Baustein ist der fünf Fußige Jambus mit regeltem Wechsel von weiblichem und männlichem Ausgang und Regelzäsur nach der zweiten Hebung (zweimal nur nach der Senkung, die hierauf folgt). Metrisch-rhythmisch ist die Zeile also von großer Festigkeit; Zeilenstil versteht sich beim Bauplan der Verse von selbst.

Es gibt keine verbindliche oder allgemein verbreitete Bezeichnung für diese Form. Wir sprechen hier einfach von Kehrzeilenstrophik. Kehrzeilen, die über das hinausgehen, was im Refrain damit geschieht, sind uns zwar aus einigen romanischen Gedichten wie der spanischen Glosse oder den italienischen sonetti a corona bekannt, doch nicht aus Gebilden wie der vorliegenden Kleinform.

Die Technik erinnert an das Prinzip des musikalischen Ritorrells, nur daß es in der Musik ein einziges Element ist, das in Abständen wiederkehrend der Bauform des Satzes die Gliederung gibt (vgl. etwa den Schlußsatz des ersten Brandenburgischen Konzerts). Auch an den strengen Satz, z. B. den Fugensatz fühlt man sich erinnert, der wesentliches, nämlich kompositionsbestimmendes Material vom Thema erhält (Strophe I) und dies, ohne seine Identität zu verwischen, im Fortgang des Satzes entfaltet.

Worin liegt hier die Entfaltung? Denn bloße Wiederkehr ist noch keine Entfaltung. Sie liegt in der wechselnden Färbung, die die Zeilen bei ihrer Wiederkehr in verschiedner Umgebung gewinnen. Zunächst: syntaktisch erscheint die Rahmenzeile in Strophe I und II als geschlossener Hauptsatz, in der Anfangsstellung immer als erstes Glied einer Reihe, einbezogen in einen weiteren

Zusammenhang; in der Endstellung isoliert. In Strophe III wird sie als Gliedsatz jeweils einem Hauptsatz erst vor-, dann nachgeordnet, einmal Auftakt, das andre Mal Ausklang. Von daher ergibt sich für die Strophen die Ordnung AAB, die klassische Dreistöckigkeit mit dem Hervortreten des Schlußglieds – wie bei den Zaubersprüchen der magischen Zeit.

Dichterisches Prinzip ist das Einsingen, die Inkantation. Dem Offenen der Bedeutung, die sich einsinniger Auslegung entzieht, hält die Strenge, das Geordnete und Bewußte der Bauform die Waage. Thema ist das Ende des Sommers, der sich fortschreitend mit tieferer Bedeutung als der einer bloßen Jahreszeit füllt. Das erinnert an die „stagioni, e la presente / E viva“ bei LEOPARDI, die sich ebenfalls immer mehr ausweiten und schließlich ins Unendliche entgrenzen (»L'infinito«).

Die erste Strophe entwirft ein Bild, das dem Hörer als lyrischer Eingang, durchaus nicht schon als Öffnung in eine tiefere Dimension erscheint. Der dritte Vers, *wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit*, ist folglich, in diesem Rahmen, noch malerisch, als reines Bildmotiv zu verstehn. Bei seiner Wiederkehr in der letzten Strophe hat der Vers *das Lächeln der Lemuren im Rücken*, und zwischen ihm und seinem Echo am Schluß liegt *sinken und ertrinken*. Der Schrei der Möwe hat jetzt einen anderen Klang: schärfer, drohender – unwiderruflich. Das Sonnenschiff, das im Hafen bereit liegt, beladen mit der Fracht des Sommers, gewinnt nun Züge, die an das Totenschiff der Ägypter erinnern. Wiederum wird das Bedrohliche und Verhängnisvolle gemildert und aufgelöst in der Fülle des Lichts: *doch öffnen Augs wirst du im Licht ertrinken*. Auch dies erinnert an den lustvollen Schiffbruch, den LEOPARDI am Ende jener berühmten Verse im Meer der Unendlichkeit erleidet:

Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.<sup>23</sup>

So schattieren und färben sich wechselseitig die identischen Zeilen. Bedrohliches und Harmonisches gelangen durch die Technik der Wiederkehr, die das Nacheinander der Verse zum Ineinander verwandelt, ins Gleichgewicht. Auch hier ist die Musik, die das Muster der Verse mit seinen Wiederholungen und Verwebungen erzeugt, nicht bloße Lautmusik, sondern eine ‚*musique des significations*‘.

## Gedicht

### Scheinstrophisches Gedicht

[8] *rache für ein gläsernes herz* (1960)

- erde, auch du bist nicht sicher vor uns:  
deine venen aus glimmer und malm,  
dein balg aus bleiglanz und tuff,  
und in der feurigen mulde, tief  
5 unter gneis und magnetkies ruht  
heikel, hell und geheim dein herz,  
erde, auch du bist nicht gefeit:  
dein gläsernes herz,  
wenn es zerspringt,  
10 birst dein basaltener leib,  
ein schindaas rauchend aus pech,  
aus muschelkalk und pluton,  
erde, aber dein brustkorb schwirrt  
von drosseln und drosseln voll:  
15 wer an dein herz rührt.  
so steigen sie scharweis auf,  
den glaser zu suchen, er wohnt  
in den schwarzen nebeln der galaxie,  
erdherz, der dich geblasen hat  
20 aus seinem glashauch,  
dankt es dem zornigen schwarm,  
der schwarze glaser, verbirgt  
im nebelglanz seinen gram  
und weiß keine rache.*

Wie bei vielen Gedichten seit der Romantik beruht die Wirkung auch hier in überwiegendem Maß auf der Magie von Bild und Musik. Selbst in der Abwandlung hat das Märchenmotiv vom gläsernen Herzen noch genügend beschwörende Kraft, um den Bann auch über *pluton* und *magnetkies* zu werfen. Die zersprengte Erde und der Glasbläser, der ihr Herz blies, drohende Wirklichkeit und Mythengefabel verschmelzen in Versen, die nicht mehr in Strophe und Reim daherkommen, gleichwohl aber Strophe und Reim suggerieren.

Alle Partien sind auf sechs Verse, alle Verse auf zwei bis vier Takte beschränkt. Alle Kadenzen, mit der bezeichnenden Ausnahme der letzten (und der von v. 20 [auch 15?]), sind männlich. Alle vier Partien sind durch Anapher verknüpft (*erde*, bzw.

erd-), die ersten beiden sogar durch fast identischen Eingang (*erde, auch du bist nicht*); die letzte ist durch Variation noch betont (*erdherz*). Die Zeilen sind fest gebaut und deutlich begrenzt, meist sind Versbau und Satzbau im Einklang. Wo sie divergieren, ist der Versschluß als gliedernder Einschnitt benutzt (Beispiel: v. 5/6). Innerhalb der ‚Strophen‘ ist der Reim, wenn auch nicht als strenges Prinzip, durch Assonanzen oder die andere Form des Halbreims, den unreinen Reim, ‚vertreten‘. I: *uns, tuff, ruht – tuff, tief*. II: *gefeit, leib; herz, pech*. III: *voll, wohnt – schwirrt, rührt (galaxie)*. IV: *hat, schwarm, gram – [hauch, rache]*.

Der End-,reim‘ steht nicht für sich. In allen Strophen, besonders der ersten und letzten, sind Alliterationen und Korrespondenzen, Brücken und Echos als Bindemittel verwandt, z. B.:

- I *venen aus glimmer und malm*  
*bälg aus bleiglänz*  
*gneis und magnetkies*  
*heikël, bëll und gëheim dein hërz*
- II *birst dein basältener leib*
- III *steigen schärweis gläser schwärzer gälaxie*
- IV *gebläsen gläs(hauch) schwärm schwärze Gläser*  
*(nebel)glänz gram*

So ist die Wirkung der Strophe durch festgelegte Zeilenzahl, geregelten Umfang der Zeile und geregelte Kadenz, durch Klammerbildung (Anapher), durch Reimersatz und ein dichtes Gewebe von Klangkorrespondenzen im Innern der Verse auf andre Weise erzielt. Die Wirkung, die weder auf Emphase noch auf Mechanik beruht, sondern das Ansehen des Unwillkürlichen hat, ist eher noch stärker als jene der üblichen Strophe.

### Unstrophisches Gedicht

#### Stichisches Gedicht

[9] *Schillers Bestattung* (1882)

*Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm  
 Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.  
 Ein flatternd Babrtuch. Ein gemeiner Tannensarg  
 Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht, und kein Geleit!*

- 5 *Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab.  
Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,  
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,  
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.*

Ein achtzeiliges reimloses Gedicht, stichisch – gleichartige Verse aneinanderreihend, ohne daß sich ein strophisches Muster ergibt. Der Autor hat darauf verzichtet, ein solches Muster auch nur zu zitieren, es anklingen oder durchschimmern zu lassen, was bei der Achtzeiligkeit seiner Verse ja nahegelegen hätte. Weder die Stanze noch der doppelte Vierzeiler sind heimlich präsent: kein Schlußcouplet und keine Symmetrie zeichnen sich ab. Eher scheint es, daß beides bewußt vermieden sei. Der erste Teil ist fünf- oder fünfenehalbzeilig, der Umschlag setzt ein in der drittletzten Zeile.

Auch das Versmaß – ein Dramenvers, der in der Lyrik nur selten erscheint – hält sich von allem Deutlichen und Erwarteten fern, verschleiert sich sogar, denn der Hörer hört:

*Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar,  
Das Sturm und Regen jeden Augenblick  
Zu löschen droht . . .*

– Blankverse. In Wahrheit sind es jambische Trimeter oder was im Deutschen dafür gelten kann: sechstaktige Verse mit männlichem Ausgang, ohne den weiblichen Schnitt im dritten oder vierten Fuß, den das Griechische fordert, und ohne Durchbrechen der jambischen Alternation – eine anspruchslose, der beabsichtigten Darstellungsart entgegenkommende Form. Bei wenigen Themen bedarf ja die Ausführung größeren Takts, um nicht in Sentimentalität und Schlimmeres zu entarten, als beim Genie, das man arm und in Verstohlenheit zu Grabe trägt. Alles Grelle wird sorgsam vermieden. Nicht also die Pracht der Stanze, der Wohllaut des Reims, der Glanz der Symmetrie, sondern eine knappe, andeutende, aussparende Darstellung, deren Gangart dem Lesenden weder in Pathos noch freilich auch in ausdruckslosen Trott zu verfallen erlaubt.

Im ersten Teil (v. 1–5) sind Hauptsätze skizzenhaft aneinandergereiht, alle elliptisch, nur die beiden Nebensätze sind ausgeführt. Es folgt ein knapper gedrungener Hauptsatz (v. 6), so knapp wie die Ellipsen. Damit ist die Szene, sind die Umstände der Bestattung aufs sparsamste skizziert. Alles ist schlicht, fast karg, ohne rhetorischen Aufwand gesagt. Vor dem Höhepunkt erst, in einer einzigen Zeile (v. 7), tritt die Sprache ins Relief. Wie notwendig diese Hervorwölbung ist, zeigt die Probe. Ohne sie hieße der Schluß: *Ein Unbekannter nur!*

*Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.* Der Schlußsatz, eingedrängt in die Enge des letzten Halbverses und beladen mit den großen Wörtern *Menschheit* und *Genius*, bräche so weg, das Gedicht bräche weg. Vorbereitet und ‚gehalten‘ wird das Pathos dieses Schlusses vom Crescendo der vorletzten Zeile, *Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht*. Dies Herausheben ist möglich nur vor dem Hintergrund des Flachreliefs, den die übrigen Verse schaffen.

Es sind ungegänzelte Verse. Die Zäsuren liegen ebenso oft im Innern wie am Ende der Zeile. Das Vershafte ist nirgends forciert (*Die Träger hástětěn*). Nirgends bäumt sich die Fügung gegen den Verszwang auf; sie erhält vom Metrum nur so viel Regulierung, wie sie braucht, um ‚gemessen‘ zu sein. (Jamben sind ja das Maß mit der geringsten metrischen Stilisierung, dem sich das Deutsche am leichtesten und willigsten einfügt.) Erst das Crescendo v. 7 schwingt sich aus im vorgezeichneten Raum, geht darin auf (Satzkola und Verskola sind eins) und oszilliert auch darin (frei umspielt der Rhythmus das Metrum im Anlauf des ‚dreifachen Auftakts‘: *Võn einës wéiten Mántels . . .*).

Gebaut ist also ganz von innen heraus. Es sind acht Verse, nicht weil ein Hohlraum von diesem Ausmaß zu füllen war, sondern weil es gerade acht sind – nicht sieben und nicht neun – die das Gedicht zu seiner Ausfaltung braucht.

#### Vers-libre-Gedicht

[10] *Madrigal.* (um 1636)  
*Weil Eurus sich noch streubet,  
bestürmt die große Welt,  
so trauret Wald und Feld  
und was diß Rund umleibet.*  
5 *Nur ich bin außer Kummer:  
Wenn meine Doris kömmt,  
mich in die Arme nimmt,  
ihr Häupt ist mir der Lenz,  
ihr Antlitz Sommer.*

#### Anmerkungen zum Text

*Eurus* (v. 1): Südostwind, dichterisch oft zur Bezeichnung eines heftigen Sturms.

*Rund* (v. 4): Erdenrund.

*umleibet* (v. 4): umgreift.

Ein Madrigal hat keine vorgezeichnete Form, wiewohl es gereimt ist und aus der Reimordnung mitunter ein Muster entsteht, das die Verse zu stropfenähnlichen Partien gruppiert.

Das ist hier der Fall und zugleich auch nicht der Fall. Vom

Reim her sind die Verse zweigeteilt (1-4, 5-9). Gemeinsam ist beiden Teilen die Klammerbildung durch den umarmenden Reim, gemeinsam auch die Verteilung der weiblichen Reime auf die Klammerzeilen (a<sub>1</sub> bba<sub>2</sub>, c<sub>1</sub> ddWc<sub>2</sub>). Um aber zu verhindern, daß eindeutige Strophen entstehen, ist der Umfang differenziert (4 Verse und 5), ist die strophenbildende Kraft des Reims durch seine Trübung geschwächt (im ersten Teil zwei; im zweiten Teil überhaupt nur unreine Reime, dazu noch – und gerade gegen den Schluß, in der vorletzten Zeile – eine Waise), ist schließlich der Zweiteiligkeit, die die Reimanordnung schafft, die Dreiteiligkeit des syntaktischen Aufbaus entgegengesetzt (ein vierzeiliges Gefüge, ein einzeiliger Hauptsatz und wieder ein vierzeiliges Gefüge). Auch das Metrum hilft, die Asymmetrie der vom Reim bewirkten Ordnung zu stärken: der letzte Vers ist verkürzt.

Überhaupt beruht der Reiz dieser Verse auf Kontrast und Verschmelzung: italienische Herkunft der Gattung<sup>24</sup> und heimisches Metrum (‚vierhebig klingend‘ im Wechsel mit ‚vierhebig stumpf‘, vgl. die Nibelungenzeile), antikisch-romanisches Kostüm (*Eurus, Doris*) und schlichte Empfindung, *große Welt* und *ich*. Diese Gegensätzlichkeit bestimmt auch den Bau. Die ersten vier Zeilen, die den Zustand der Welt im allgemeinen schildern, sind noch am ehesten ‚Strophe‘: als Bild, als Satzgefüge und vom Reim her geschlossen, mit der gelindesten Trübung, die der Reim in diesen Versen erfährt (*streubet – umleibet*). Dann, beim Übergang zum *ich*, wird alles lockerer, freier; die ‚Strophe‘ wird mehr und mehr verwischt, vom Umfang her (5 Zeilen), vom Metrum her (v. 9 verkürzt), vom Reimschema her (v. 8 ist Waise), vom Klang der Reime her (*Kummer – Sommer, kömmt – nimmt*). Selbst die Syntax wirkt bei dieser Lockerung mit. Statt, wie wohl beabsichtigt, die Konstruktion als Reihung zu verstehen: *Nur ich bin außer Kummer : Wenn [nämlich] meine Doris kömmt, [ . . . denn:] ihr Häupt ist mir der Lenz*, versteht sie der Hörer auch leicht als Gefüge: *Nur ich bin außer Kummer: [Denn] wenn meine Doris kömmt [ . . . ], ihr Häupt ist mir [für die normale invertierte Form ‚ist mir ihr Häupt‘] der Lenz*. So gerät ein Schweben in diesen zweiten Teil. Die Befreiung aus dem Toben des Sturms, die Erlösung von den Fesseln des Winters drückt sich aus in der Freiheit des Verses. Es ist der vers libre.

›Zellen<-gedicht

[11] *Schatten Rosen Schatten* (1956)

*Unter einem fremden Himmel*  
*Schatten Rosen*

*Schatten  
auf einer fremden Erde  
5 zwischen Rosen und Schatten  
in einem fremden Wasser  
mein Schatten*

Hier ein Gedicht, das weder, wie das letzte, den Reim noch, wie das vorletzte, ein vorgezeichnetes Metrum besitzt. Frei sind die Verse deshalb noch nicht, denn „there is no freedom in art“ (ELIOT<sup>25</sup>).

„The rejection of rhyme“, sagt ELIOT weiter, „is not a leap at facility; on the contrary, it imposes a much severer strain upon the language. When the comforting echo of rhyme is removed, success or failure in the choice of words, in the sentence structure, in the order, is at once more apparent.“<sup>26</sup> Dies Gedicht kann als Beispiel gelten. Es schafft sich, wie jedes gute Gedicht, dem kein vorgezeichnetes Muster zugrunde liegt, seine eigene Form. Die Magie, die seine Bilder so bedeutungsvoll steigert, liegt in der Tat „in the choice of words, in the sentence structure, in the order“: in der Auswahl und Anordnung dieser wenigen und einfachen Wörter, die genau bezeichnen, was ihre Namen besagen – wie in jenem alten Fragment

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;  
Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Wo mir die Rosen, wo mir die Veilchen, wo mir der schöne Eppich?  
Da meine Rosen, da meine Veilchen, und da mein schöner Eppich.<sup>27</sup>

*Schatten* (sechsmal, die Überschrift mit einbegriffen), *Rosen* (dreimal) und *fremd* (dreimal) – das ist das thematische Material. Die Gleichklänge, die seine Wiederholung auf engstem Raum erzeugt, verschaffen den Versen durchaus die Wirkung des „echo of rhyme“, nicht freilich im Sinn des „comforting“, als Mechanisches, Erwartbares, sondern gerade als Überraschend-Lebendiges. Die elliptische Fügung, die das Prädikat ausspart, entbindet die einzelnen ‚valeurs‘ aus der Verspannung der Syntax. Jeder Wert, jede Farbe erschließt sich frei aus dem eigenen Grund. *Himmel*, *Erde* und *Wasser*, alle verbunden durch die Farbe des Fremden, sind der ‚bukolische‘ Rahmen, die *Rosen*, umschlossen von *Schatten*, der lyrische Kern.

Die Strenge der Ordnung wird deutlich, sobald man in Zeile 2/3 einen einzigen Vers erkennt, der nur gebrochen ist, um dem zweiten Wort *Schatten* mehr Nachdruck zu sichern. Jeder Vers, bis auf den charakteristisch verkürzten am Schluß, ist ein Dreitakter, jede zweite Zeile eine ‚Rahmen‘-Zeile: (1) *Unter einem fremden Himmel*, (3) *auf einer fremden Erde* [v. 4], (5) *in einem fremden Wasser* [v. 6]. Die elliptische Fügung kommt zweimal

zur Ruhe, beidemal in der Kadenz des Worts *Schatten* (v. 3 und v. 7). Das erstmal ist *Schatten* noch reines Naturbild, das zweitemal, mit leicht überraschender Pointe, gleichsam im Ton der Verwunderung, der *Schatten* des Sprechenden. Das Ich, das bisher nur mittelbar, im Empfinden der Fremdheit, zugegen war, erblickt sich nun selbst – als *Schatten: zwischen Rosen und Schatten*.

Es ist ein Gedicht, das durch seine ‚innere Form‘ und in seiner Wirkung an andere Formen erinnert. Es hat die konzentrierte Bildlichkeit des Haiku, das „trotz [seiner] stofflichen Freiheit die knappste und sinnreiche Erfassung“ (SL 311) eines Gegenstands, einer Situation oder Szene erreicht:

Mountain-rose petals  
Falling, falling, falling now . . .  
Waterfall music.

BASHŌ<sup>28</sup>

Es teilt die Kürze, den ‚bukolischen‘ Rahmen und die lyrische Schwingung, die es mit dem Haiku verbindet, zugleich mit dem Madrigal (mit vielen Madrigalen). Und es zeigt, wiederum wie auch das Haiku, die „einprägsame [. . .] Ausformung von Gefühlen [oder] Stimmungen“ in einem ‚Erlebnisbild‘, die das lyrische Epigramm charakterisiert (SL 215).

#### ›Freies‹ Gedicht

Ein ›freies‹ Gedicht war bereits das letzte. Wir betrachten zwei weitere, von denen das eine als freirhythmisches, das andere als Gedicht in Freiversen, ‚reimlosen Versen mit unregelmäßigen Rhythmen‘ (BRECHT) gelten kann. War unser letzter Text [11] ein Beispiel für die Teilhabe eines Gedichts am Wesen verschiedener Formen – Haiku, Madrigal, Epigramm – so zeigen die beiden folgenden, bei äußerer Modernität, das Durchschimmern je einer einzigen, seit der Antike geläufigen und sogar kanonischen Form.

#### Gedicht in Freien Rhythmen

[12] *Immer zu benennen* (1962)

*Immer zu benennen:  
den Baum, den Vogel im Flug,  
den rötlichen Fels, wo der Strom  
zieht, grün, und den Fisch  
5 im weißen Rauch, wenn es dunkelt  
über die Wälder herab.*

*Zeichen, Farben, es ist  
ein Spiel, ich bin bedenklich,  
es möchte nicht enden*

10 *gerecht.*

*Und wer lehrt mich,  
was ich vergaß: der Steine  
Schlaf, den Schlaf  
der Vögel im Flug, der Bäume  
15 Schlaf, im Dunkel  
geht ihre Rede –?*

*Wär da ein Gott  
und im Fleisch,  
und könnte mich rufen, ich würd  
20 umhergehn, ich würd  
warten ein wenig.*

Wie viele moderne Gedichte ist dies ein Gedicht über das Dichten. Wie viele alte ist es zugleich ein Gedicht, in dem der Dichter sich höheren Beistand, Berufung und Unterweisung durch einen Gott erwartet oder ersehnt. Ein hohes, geradezu klassisches Thema für ein Gedicht in odischer Form. Tatsächlich ist die Sprache in diesen „der Prosa [. . .] benachbarten“ Versen (BÖSCHENSTEIN<sup>29</sup>) bei aller Schlichtheit so zuchtvoll, so überlegt in Wortwahl und Fügung, daß sie den Anspruch der Strenge, der im Odischen liegt, auch erfüllt. BERNHARD BÖSCHENSTEIN findet eine Rhythmik darin, „die durchaus von Klopstocks zugleich freier und stilisierter rhythmischer Erfindung mitbestimmt sein mag“.<sup>30</sup> Worin zeigt sie sich?

Eine scheinstrophische Ordnung, also eine Gliederung in Partien von gleicher Zeilenzahl, wie öfter bei KLOPSTOCK, findet sich nicht. Doch ist die inhaltlich bedingte Ordnung von fast symmetrischer Klarheit: vier Partien, je zwei – eine größere und eine kleinere – zur Hälfte eines doppelstöckigen Baus zusammengefaßt (6:4 – 6:5 Zeilen). Die Gedankenführung geht ganz darin auf – Ia: das Benennen der Natur, b: ein Spiel – nicht gerecht; IIa: der ‚vergessene‘ Schlaf der Natur [erfordert] b: die Hilfe durch den Anruf des Gotts.

Von den Elementen der Natur, die die eröffnende Partie benennt (*Baum, Vogel, Fels, Strom, Fisch, Wälder*), sind in der entsprechenden dritten nur drei wiederaufgenommen, die jeweils als Vertretung des mineralischen, pflanzlichen und tierischen Bereichs figurieren (*Steine, Vögel, Bäume*). Dabei tritt der *Schlaf* als die wesentliche, von der Dichtung nicht mit eingefangene Dimension am stärksten hervor. Vom Klang her: dreimalige Wiederholung auf kürzestem Raum, wie von der

Anordnung her: signifikante Stellung am Anfang und am Ende des Verses, das Ganze in der Mitte des Abschnitts:

*der Steine  
Schlaf, den Schlaf  
der Vögel im Flug, der Bäume  
Schlaf*

Es bietet sich an, die Metrik der Verse überhaupt von hier aus zu deuten. Sie ist frei, doch läßt sich ein odisches Element auch in ihr ohne Mühe erkennen. Metrisches Prinzip ist der jambo-trochäische Gang mit daktylischer Lockerung (*Vögél im*), Wechsel von auftaktigen und auftaktlosen Versen, einsilbiger Auftakt. Der Blick auf das Ganze bestätigt dies. Z. 18, die als einzige mit doppeltem Auftakt beginnt (*und im Fléisch*) ist zusammen mit der Zeile davor als gebrochener Vers zu verstehen; ebenso wie *gerecht* (Z. 10) mit Z. 9. Wenn dies gilt, enthält das ganze Gedicht keinen einzigen eintaktigen Vers, sondern nur den Wechsel von Zwei- und Dreitakttern. Zwar findet sich Hebungsprall (v. 11 *Und wér léhrt mich*, v. 4 *zieht, grún*), doch keine einzige dreisilbige Senkung. Im Gegensatz zum folgenden Beispiel [13] ist das Gedicht von strengem versmäßigen Bau – eindeutig skandierbar.

Alle angeführten Eigenschaften sind Eigenschaften, die in den Nachbildungen der bekanntesten antiken Odenstrophen wiederkehren: jambo-trochäischer Gang mit daktylischer Lockerung, Hebungsprall, Wechsel von auftaktigen und auftaktlosen Versen, einsilbiger Auftakt, zweitaktiger Vers als kürzeste Zeile. Die Ähnlichkeit geht aber weiter. Alle Partien schließen mit odischen Floskeln, die ersten beiden mit dem Choriambus, dem charakteristischen Bauelement des asklepiadeischen Verses (*Wälder heráb, énden/gerécht*), die letzten beiden mit dem Adonius, der Schlußzeile der sapphischen Strophe (*géht ihre Réde, wárten ein wénig*). Auch im Innern der vier Partien erscheinen immer wieder, wie rhythmische Leitmotive, diese Formeln: *Vogel im Flug / rötlichen Fels / grün, und den Fisch / was ich vergaß / Vögel im Flug / wär da ein Gott – Rauch, wenn es dunkelt / möchte nicht enden / könnte mich rufen*. Den antiken Verhältnissen in den verbreitetsten Odenformen – sapphischer, alkäischer, asklepiadeischer – entspricht auch die Möglichkeit, über die Zeilengrenze hinweg den Zusammenstoß von drei betonten Silben herzustellen und so einen besonderen rhythmischen Ausdruckswert zu gewinnen: *wo der Stróm / zieht, grún*.

Da kein vollständiges Muster vorliegt, wird es dem Dichter im übrigen leicht, die Zeilenbrechung als subtiles Ausdrucksmittel zu be-

nutzen. Der Ode gegenüber hat hier die freie Form sogar die größeren Möglichkeiten. Der Verhalt im Enjambement z. B. ist immer von Bedeutung. So bringt er neben der Betonung, die er unvermeidlich hervorruft, ein leises Dehnen der Überraschung mit sich: *es ist / ein Spiel; es möchte nicht enden / gerecht*. Kunstvoll betont er den *Schlaf* an der schon zitierten Stelle, indem er dreimal dieses unerwartete und bedeutungsvolle Wort von seinen Attributen trennt und es dadurch heraushebt: *der Steine / Schlaf* usw. Ein sehr ausdrucksvolles Zögern und damit ein Retardieren des Tempos überhaupt bringt die Brechung der letzten Zeilen in das Gedicht:

*ich würd  
umhergehn, ich würd  
warten ein wenig [,]*

wobei die Synkope zum Schlußvers (*würd / wärten*) den Verhalt aus der Zeile davor noch vertieft, so daß die Bewegung im Ritardando eines zögernden, sozusagen bescheidenen Verharrens zur Ruhe kommt.

Sicher ist es richtig, von willentlicher Nachbarschaft zur Prosa zu sprechen (BÖSCHENSTEIN). Nur muß zugleich auch gehört werden, wie ständig das Muster der Ode in diesen Versen mit anklingt. Was T. S. ELIOT über den Freivers des Englischen schreibt, gilt im Grund auch bei uns: „[...] the most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one.“<sup>31</sup> „[...] freedom is only truly freedom when it appears against the background of some artificial limitation.“<sup>32</sup> Der erste Freivers im Deutschen war der Freie Rhythmus. Er war entstanden durch das Auflockern strengerer Formen, denen die Muster antiker Verse zugrunde lagen. Es verwundert also nicht, bei uns noch immer Verse zu finden, die Freie Rhythmen sind: entweder von einem strengeren Metrum weg- und größerer Freiheit zustreben oder sich von völliger Regellosigkeit her den ‚Regeln‘ eines strengeren Versmaßes nähern. Nur daß im Deutschen dies strengere Versmaß nicht einfach zu sein braucht.

Freivers-Gedicht

[13] *Von den Bäumen (1965)*  
*Von den Bäumen in Steglitz*  
*sammelte ich alle Zettel,*  
*die nach entflohenen*  
*Wellensittichen suchten.*  
*So wurde ich Ornithologe.*

Auch diese Verse sind weder strophisch oder scheinstrophisch noch stichisch gebaut, sondern frei. Vershaft ist diese Form nur insofern, als durch die knappe, sichere Fügung so viel Gliederung und Stilisierung hineinkommt, wie sonst ein Gefüge besitzt, das vom Vers her geprägt ist.

Vier Zeilen ‚Vordersatz‘. Pause. Dann, eingeschlossen in einen kurzen Satz, einen einzeln stehenden Vers, die Pointe. Einzige formale Bindung ist der etwa gleiche Umfang der Zeilen (zwei bis drei Ikten je Zeile). Alles ist mit dem geringsten verbalen und syntaktischen Aufwand gesagt, immer in der Anordnung, die die Pointe voraussetzt. *Steglitz, Zettel, Wellensittiche* – kein Ziel wird erkennbar, keine Richtung deutet sich an, es erwächst also Spannung. Sie erhöht sich in der Pause und wird gelöst in der überraschenden witzigen Wendung am Schluß.

Das Muster ist alt. Es ist das Epigramm, ein „Sinngedicht, [...] oft mit satirischem Inhalt und überraschender Sinndeutung in der Schlußpointe. [...] Erwartung (Spannungserregung) und Aufschluß (überraschende Lösung)“ (SL 215 f.) sind, nach LESSING, die Kennzeichen des Epigramms.

Das vorliegende Beispiel hat gerade den Umfang, den ein Distichon faßt. Man kann es sich leicht in dieser Form denken, etwa auf folgende Art:

Steglitz' Bäume beraubt' ich, Zettel um Zettel mir sammelnd,  
Flüchtigem Sittich geweiht; so – wurd' ich Ornitholog.

Vielleicht hätte im vorigen Jahrhundert ein Klassizist das Thema auf diese Weise behandelt. Zugegeben, wir haben ein bißchen übertrieben. Doch man sieht, warum es 1965 anders, warum es frei behandelt wurde. Das Behäbige, Teigige, die gekünstelte Wortwahl (beraubt', geweiht), das Stutzen hier (Sittich) und Breitdrücken dort (mir sammelnd), um nur ja die vorgezeichnete Form zu erfüllen, sollte vermieden werden. Die Verse sollten trocken sein, lässig, von der absichtslosen Eleganz des Hingeworfenen.

SPRACHE

Satzbau

Geometrie

Aus einer Festrede vor Studenten bei ihrer Magisterpromotion  
(1729)

[14] *Es muß ein edler Geist von ungemeinen Gaben,  
Von seltnen Kräften seyn, der sie [Minerva] zur Freundin  
haben,*

- Ihr Herz gewinnen will. Wer nicht die Wahrheit liebt,  
Des Pöbels Torheit hasst, der Einfalt Abschied gibt,  
5 Vernunft und Klugheit mehr, als Geld und Wollust achtet,  
Der Dinge Grund erforscht, den Bau der Welt betrachtet,  
Sich selber ausstudirt; und dann auf dieser Spur  
Den unumschränkten Geist, den Meister der Natur,  
In seinen Werken sucht, ergründet und entdeckt;  
10 Wem nicht ein großes Herz in starken Brüsten steckt,  
So sich der Tugend weiht, die Lüste niederschlägt,  
Der Menschen Bestes sucht, zu allem Liebe trägt;  
Vor keinem Unfall bebt, von keinem Misvergnügen,  
Verdruß und Kummer weiß, im Unrecht nicht erliegen,  
15 Nicht einmal wanken kann; wer nicht nach Ehre strebt,  
Die aus der Tugend kommt, kurz, wer nicht denkt und lebt,  
Wie weise Männer tun; der irrt bey offenen Sinnen,  
Und schmeichelt sich umsonst die Göttin zu gewinnen.*

Die 18 Verse dieses Textes sind auf zwei Gefüge verteilt, die sich wie Thema und Ausführung (ex negativo) zueinander verhalten. Das Voranstellen des Themas (2 ½ Verse) erleichtert das Verständnis des folgenden (15 ½ Verse), indem es die Richtung vorzeichnet, in der sich die weitgespannte zweite Periode bewegt. Syntaktisch sind ihre 15 ½ Zeilen durch einen zweizeiligen Rahmen (zwei Halbverse und einen Vers) verspannt:

*Wer nicht die Wahrheit liebt*

[.....  
.....], *der irrt bei offenen Sinnen,  
Und schmeichelt sich umsonst die Göttin zu gewinnen.*

In den 13 ½ Zeilen, die dieser Rahmen umschließt, wird der Eröffnungssatz (*Wer nicht die Wahrheit liebt*) entwickelt und gedanklich erweitert. Um bei der Fülle der Variationen ein Zerfließen zu verhindern, wird er am Schluß noch sinngemäß wiederholt (*kurz, wer nicht denkt und lebt, / Wie weise Männer tun*). Ablesbar an der Zeichensetzung (Semikola), gruppieren sich die Verse dieses Teils zu fünf Verbänden von etwa gleichem Umfang (2 ½ bis 3 ½ Verse) [wobei das letzte Bündel die erwähnte Zusammenfassung v. 16 f. mit einschließt]. Die abgehandelten Punkte – die Vernunft achten, den Geist der Natur ergründen, sich der Tugend weihen, standhaft im Unglück sein, nach echter Ehre streben – sind gedanklich zu keiner besonderen Ordnung gefügt, sondern einfach gereiht. Dem entspricht im Satzbau die Parataxe. Nur viermal wird die Folge der gleichberechtigt nebeneinandergestellten Subjektsätze durch ein abhängiges Element unterbrochen (die Apposition v. 8, die Relativsätze vv. 11 ff. und 16, den Adverbialsatz v. 17), so daß die Übersichtlichkeit an keiner Stelle gefährdet, andererseits die syntaktische Gleichförmigkeit auch nirgends wirksam gelöst wird.

Was die Monotonie noch lähmender macht, ist der völlige Mangel an Spannung im Verhältnis von Satzbau und Versbau. Daß die Semikola, die jeweils ein Kolabündel beschließen, bald in die Mitte und bald ans Ende des Verses geraten, trägt zur Auflockerung kaum etwas bei, da die Vershälften – sieht man von den weiblichen Ausgängen ab – nach Umfang und Bau übereinstimmen.

Der Vers, der hier seine Schwächen mit besonderer Deutlichkeit zeigt, ist der Alexandriner, ein jambischer Sechstakter mit abwechselnd männlich und weiblich schließendem Paarreim und obligater Zäsur in der Mitte. SCHILLER hat ihn so charakterisiert: „Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwey gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwey Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist [...] Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes und wie die Geige des Musicanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweyschenkligte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken.“<sup>33</sup>

Im Gegensatz zum Dichter der Stanzas [Text 6] hat der Schreiber dieser Verse sich nirgends bemüht, die kahle Geometrie, zu der die Versform verführt, durch dispositiorische oder rhythmische Mittel zu mildern. Jeweils nur einmal tritt auf: ein leichtes Enjambement (v. 7/8), eine gelinde Nebenzäsur (v. 16), die syntaktische Aufspaltung eines Reimpaars (v. 10/11), ein

nicht spezifischer unreiner Reim (v. 13/14). Abgesehen von diesen geringfügigen Ausnahmen, ist die Monotonie vollkommen. Nirgends wird die Mittelzäsur überspielt oder auch nur durch weitere Schnitte geschwächt. Nirgends entwirft die sprachliche Fügung ein Muster, das mit dem metrischen Muster konkurriert. Überall paßt sich der Satzbau dem Schema ein, das der Versbau ihm vorgibt:

5 *Vernunft und Klugheit mehr, als Geld und Wollust achtet,  
Der Dinge Grund erforscht, den Bau der Welt betrachtet [...]*

- v. 5 In präziser Entsprechung sind die Vershälften mit je zwei Objekten besetzt. Ihr Vergleichsverhältnis bringt den Vers genau in die Waage.
- v. 6 Wieder korrespondierende Füllung der Vershälften nach demselben syntaktischen Muster: Akkusativobjekt mit Genitivattribut und Verb. Die ersten beiden Elemente sind im Abvers chiasmisch (L 392) vertauscht: Spiegelbildsymmetrie der Substantive, Parallelismus der Verben.

So floskelhaft und bar jeder Überraschung wie die verkündete Weisheits- und Tugendlehre – *rerum cognoscere causas, constans esse et in rebus adversis* – samt der allegorisch-metaphorischen Kostümierung – das Herz der Göttin gewinnen, die Lüste niederschlagen – sind der Satzbau und die Versfügung, ist vor allem das Verhältnis des Satzes zum Vers, das jeglicher Dialektik entbehrt. Die Herrschaft des Verses über den Satz ist vollkommen. Die metrische Geometrie produziert die syntaktische, das Verskolon begründet das Satzkolon. Die „zweyschenkligte Natur“ des Verses leitet in der Tat „die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken“, deren Außenbild oder Abguß die Satzform ja darstellt.

## Dynamik

Aus einem Lustspiel von 1811

[15] *Adam sitzt und verbindet sich ein Bein. Licht tritt auf.*

*Licht.*

*Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!  
Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?*

*Adam.*

*Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße.  
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?*

- 5 *Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt  
den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst.*



- Licht.*
- 30 *Hier, den gesetzten?*
- Adam.*  
*Freilich!*
- Licht.*  
*Allgerechter!*
- Der ohnhin schwer den Weg der Sünde wandelt?*
- Adam.*
- Der Fuß! Was? Schwer! Warum?*
- Licht.*
- 35 *Der Klumpfuß?*
- Adam.*
- Klumpfuß!*
- Ein Fuß ist, wie der andere, ein Klumpen.*
- Licht.*
- Erlaubt! Da tut Ihr Euren rechten unrecht.*  
*Der rechte kann sich dieser – Wucht nicht rühmen,*
- 40 *Und wagt sich eh'r aufs Schlüpfrige.*
- Adam.*
- Ach, was!*
- Wo sich der eine hinwagt, folgt der andre.*

Der Anfang von KLEISTS »Zerbrochnem Krug«. Der Dialog ist ganz auf den Wechsel von Frage und Antwort gestellt, wobei die Fragen geradezu eine Skala grammatischer Spielarten entfalten, von der einfachen Erkundigung (*Wann trug sich die Begebenheit denn zu?*) über den Ausruf (*Wie seht Ihr aus? [!]*), die Mischung beider (*Was ist mit Euch geschehn?*), die Verständnisfrage (*Was beliebt?*) bis zur rhetorischen Frage (*ist ein Strauch hier?*), zur weitertreibenden Wiederholungsfrage (*Den Stein trüg jeglicher –?*), zur inhaltenden (*Ob ich –?*), abwehrend-entrüsteten (*Der Fuß! Was? Schwer! Warum?*) und den raffinierteren Formen der aushorchenden, lauernenden und doppelbödigen Suggestivfrage (*Ihr seid doch nicht –?*; *Der ohnhin schwer den Weg der Sünde wandelt?*)

Die Bewegung ist vom Vordringen des einen und Abwehren des andern bestimmt, von Ausforschen und Hinhalten. Das Gerüst ist denkbar einfach:

*L. Was ist mit Euch geschehn?*

*A. Gestrauchelt bin ich hier.*

*L. Wann trug sich die Begebenheit denn zu?*

A. Jetzt, in dem Augenblick, da ich dem Bett' / Entsteig' [. . .],  
 Renkt unser Herrgott mir den Fuß schon aus.  
 L. Und wohl den linken obenein?  
 A. Freilich.

Doch spinnt sich der Dialog, der sonst nichts weiter an sachlicher Auskunft enthält, über 42 Zeilen hin. 19 davon – fast die Hälfte – enthalten keinen Satz, der syntaktisch geschlossen, formal also vollständig wäre. Zweimal knüpft sich an eine, wie es scheint, belanglose Äußerung ein Geplänkel an, in dem die geschilderte Bewegung, das Umeinanderherumschleichen, das Vorstoßen und Ausweichen, besonders deutlich wird (Z. 5–21 [. . .] *jeder trägt / Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst* usw., Z. 28–42 *Und wohl den linken obenein?* usw.). Hier herrschen die unvollständigen, abgebrochenen Sätze vor, das Zersplittern des Verses, sein Verteilen auf zwei, drei oder vier Dialogabschnitte. Die kurzen, rasch aufeinanderfolgenden Redeteile bewirken eine Dynamik, die dem Befragten nicht lieb sein kann. Er bemüht sich, sie möglichst zu dämpfen. Der Suggestivfrage *Ihr seid doch nicht* –?, die klar genug ist, weicht er durch vorgegebenes Unverständnis aus: *Nun?* Weiter gefordert, hält er hin: *Ob ich* –? und bricht dann einfach ab: *Ich glaube* –!, um sich auf seinen Ausgangspunkt zurückzuziehen: *Hier bin ich hingefallen*.

Die längsten zusammenhängenden Redeteile (Z. 3–6 und 23–27), die das Tempo der ‚Vernehmung‘ retardieren, gehören ihm, und er nutzt sie zur „allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“. Dies Zeitgewinnenwollen, um glaubhafte Ausflüchte und Lügen zu erdenken (die dem Zuschauer als solche noch nicht deutlich werden müssen), bewirkt auch in diesen Partien das Gegenteil eines unumwundenen Ausdrucks – eine Sprechweise, die sich gleichsam nur tastend auf konkrete Erklärungen einläßt: *Ja seht*. Pause. *Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße*. Er will also hingefallen sein. Der Ausdruck ist so allgemein, daß alle näheren Umstände noch offenbleiben. Er kann sie nun erfinden. Die Erklärung für sein „Straucheln“ (mit herrlichem metaphorischen Oberton) ist buchstäblich die ‚nächstliegende‘: *Auf diesem glatten Boden* [. . .] Ja, wie nun weiter? Schnell ein Wortspiel – das gewinnt zunächst einmal Zeit: *ist ein Strauch hier?* Nun sollte ein Umstand genannt werden, der das Straucheln erklärt. Aber nein, brechen wir lieber ab. Und so, mit Satzbruch: *Gestrauchelt bin ich hier*. Gut so, auf nichts Genaueres einlassen, vielleicht genügt das schon. Lenken wir noch mit einer selbstironisch-verbindlichen Sentenz ins Allgemeine zurück: *denn jeder trägt / Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst*.

So spiegelt der Satzbau, der grammatisch-rhetorische Charakter der Sätze: das Frage- und Antwortspiel, das Abbrechen

(Anakoluth), Insinuierten (Ellipsen), das Ausweichen auf Sätzen usw. die Dynamik des Andringens wider, der sich Adam das ganze Stück über ausgesetzt sieht und die er mit wechselndem Glück zu dämpfen und von sich abzulenken versucht.

Im Gegensatz zum letzten Beispiel ist das Verhältnis des Satzes zum Vers durchaus nicht das der Abhängigkeit. Zwar wich auch da die Wortstellung von den Mustern der Prosa nicht ab, doch hatte der Vers den Satz fest im Griff. Hier, wo der Reim und damit das Verspaar, die geregelten Kadenz und die Herrschaft der starren Zäsur entfällt, wo sich die zehn oder elf – und einmal auch zwölf – Silben des Verses in beliebig viele und verschieden gegliederte Dialogelemente zerlegt, scheint das Metrum nur noch mitanzuklingen. Dennoch ist es nirgends erweicht oder verwischt. Wie im Beispiel aus dem »Prinzen von Homburg« [4] findet sich nur eine Unregelmäßigkeit in diesen Versen, der ‚Adonius‘ am Ausgang des zwölfsilbigen Verses Z. 14–17: *Ób ich –? Ich gläubē –!*. Wie dort begünstigt der Satzbau durch seine Geradenheit die scharfe rhythmische Profilierung der Kola und Komata mit ihren zahlreichen beschwerten Senkungen: *Ihr séid doch nícht –? / Nún? / Gléichfalls–?; Der Fúß! Wás? Schwér! Warúm?* Rhythmische Spannungen erzeugen auch die häufigen beschwerten Auftakte (Z. 1, 3, 7, 8, 19, 23, 30, 37), die bis zur Anaklasis – Choriambus statt Jamben – gehen können: *Jétzt, ín dēm Augenblick (23), Hier, dēn gēsétzten? (30)*, ebenso die starktonigen hyperkatalektischen Schlüsse: *Stráuch hier? (4), Klúmpfúß! (36), únrecht (38)* und ihre Analoga im Innern, wo sie das Ende einer Redeeinheit bilden, z. B. *Klúmpfúßē (35)*; rhythmische Variabilität die zahlreichen weiblichen Versschlüsse (17 gegenüber 13 männlichen), besonders im Zusammenspiel mit rhythmisch gespanntem Einsatz der folgenden Zeile, etwa *36/37 Klúmpfúß! / Éin Fúß [...]*

Dynamik bestimmt also diesen Text in dreierlei Sinn: als Bewegung und Gegenbewegung in der Auseinandersetzung des Dialogs (gedanklich), als Movens der syntaktisch-rhetorischen Form (sprachlich) und als metrisch-rhythmische Spannung im Vers (formal). Der Satzbau ist Niederschlag der inneren Dialektik und gleichzeitig auch Prägemitel der Versgestalt.

### Ellipse

[16] *Vergangenheit (1963)*

*Vergangenheit, dehnbare Tabelle.*

*Mechanische Liebe*

*für ihr trauriges Latein.*

*Kristallurne,*

5 *mit altem Wasser gefüllt.*

*Totentanz  
untereinanderstehender Zahlen.*

*Salzsäule,  
die höflich winkt.*

- 10 *Unordentliches Grab  
für die blaue Ebene der  
Jahreszeiten –  
dein errechenbarer Schatten  
auf meinem Gesicht.*

Die Verse sind ein Beispiel für oratio soluta (διαλελυμένη λέξις), „die lockere und willkürliche Aneinanderreihung von kurzen (meist Haupt-)Sätzen“ (L 450) – hier von Ellipsen.

Ἔλλειψις (L 317,2) heißt Auslassung, nämlich entbehrlicher, weil aus dem Sinnzusammenhang ergänzbarer Teile. Vollständig hieße der erste Vers: (Die) *Vergangenheit* ist eine *dehnbare Tabelle*. Das Verhältnis der Substantive ist also das von Subjekt und Prädikatsnomen oder, in neuerer Sprache, Gleichsetzungs-nominativ (GLINZ, DUDEN). Die *Vergangenheit* wird einer *Tabelle*, einer *Kristallurne*, einem *Totentanz*, einer *Salzsäule* und einem *Grab* gleichgesetzt.

Diese Gleichsetzungen bewegen sich in den Grenzen einer Metaphorik, die z. T. bis ins Barock und noch weiter zurückreicht – die Reihung der metaphorischen Korrelate etwa ist ein typisches Barockprinzip – und deren Kombinatorik an manieristisch-conceptistische Techniken erinnert. Ist das Unerwartete, Verblüffende der Assoziationen, ihre virtuose Sprunghaftigkeit den extremen Beispielen des Manierismus gegenüber auch gedämpft: das Verfahren, nämlich das der Verfremdung, bleibt im Grunde das gleiche. Dem Gleiten und Springen von Position zu Position, von einem Bild- und Vorstellungsbereich zum andern, der Leichtigkeit des metaforeggiare entspricht die Ellipse: sie spart aus, macht schlank und hält die Übergänge flüchtig.

Die Metapher – nach QUINTILIAN ein verkürzter Vergleich – ruht auf der Ellipse, dem – nach älterer Lehre – verkürzten Satz. Wir wissen seither, daß Metapher wie Ellipse nicht immer Verkürzungen, sondern oft, zumal in der Dichtung, auch primäre Erscheinungen sind. Mag also die Vervollständigungskonstruktion *Die Vergangenheit* ist ... oder gar: ist wie ... für die genannte Kette von Versgruppen gelten, so fällt doch einiges aus diesem Schema heraus. Die zweite Partie z. B. läßt sich kaum mit seiner Hilfe deuten. Sie müßte dann lauten: *Die Vergangenheit* ist eine *mechanische Liebe* / für ihr [der *Tabelle*, also der *Vergangenheit*] *trauriges Latein*. Näher liegt die Deutung: Es gibt – oder es erwächst aus der *Vergangenheit* – eine *mechanische Liebe* /

für ihr trauriges Latein (das traurige Latein der Tabelle, welche die Vergangenheit ist). Offen bleibt auch, ob das Verspaar am Schluß in die Reihe der Gleichsetzungsnominative gehört. Es wäre denkbar. Denkbar wäre aber auch eine Deutung wie diese: herüberfallend aus alledem, liegt dein errechenbarer Schatten / auf meinem Gesicht.

Ellipse bedeutet also nicht nur Verkürzung, Aussparen syntaktischer Glieder, die eindeutig und daher entbehrlich sind, sondern auch gewollte Offenheit des syntaktischen und metaphorischen Bezugs. Sie bringt – hier in enger Verflechtung mit der Metaphorik – ein Oszillieren, eine schwebende Gelöstheit in den syntaktischen Kontext.

So locker wie der Satzbau und das Metapherngefüge ist die metrische Ordnung. Statt von Metrik wäre wohl besser von rhythmischer Stilisierung zu sprechen. Metrisch sind die Zeilen mit ihrer Tendenz zur epigrammatischen Verkapselung im Einzel- oder Doppelvers nur vom Umfang her geregelt: zwei (ein?) bis vier Ikten je Zeile. (Die Zeilen 2 und 3 des vorletzten Abschnitts bilden, wie es scheint, eine Einheit, die nur gebrochen ist, um die Grenze der Viertaktigkeit nicht zu überschreiten.)

Gleich der syntaktischen bleibt auch die metrische Identität mitunter im Schweben. *Salzsäure* ist metrisch, mit Hebungsprall, als Zweitakter (*Sälz|säule*) oder – auf zweifache Art – als Eintakter zu deuten: als ‚unechter‘ Daktylus (*Sälz|säule*) bzw. als Amphibrachys mit Auftaktbeschwerung (*Sälz|säule*). Ebenso schillernd verhalten sich die Wörter *dehnbare* und *Kristallurne*. Metrische Eindeutigkeit zu erstreben, wo nur Andeutungen vorliegen, hieße die absichtsvolle Prosa-nähe dieses Parlando verkennen. Auch hier, in der Versfügung, ist das Schema umgangen.

## Rhetorik

### Affektuöse Rhetorik

Aus einem Trauerspiel von 1680 (Monolog)

Mas[s]inissa, König von [Ost-] Numidien, hat Cirta, die Hauptstadt des Landes, und das westnumidische Herrscherpaar Syphax und Sophonisbe in seine Gewalt gebracht. Er verliebt sich in Sophonisbe, eine Schönheit aus dem Geschlecht des Hasdrubal, die den Syphax aufgestachelt hatte, Massinissa Ostnumidien zu entreißen und das Bündnis mit den Römern zu brechen.

[17] *Masinissa*

*Ach! aber Ach! bin ich Besigter oder Sieger?*

*Den Jäger zwar erlegt oft ein gehetzter Tyger!*

- Nicht aber ein schwach Reh. Und Sophonisbe schlägt  
In Band und Eisen mich! wir siegen! Und sie trägt*  
5 *Die Lorbeer-Kränzche weg! wir schneiden / und fühl'n  
Schmerzen!*
- Wir herrschen in der Burg / sie aber uns im Herten!  
Wir sind Herr dieses Reichs / sie Hencker unser Lust!  
Tyrann in unser Seel / und Natter in der Brust!  
Gleicht Sophonisbe sich der zaubernden Medeen?*  
10 *Soll ich der Creuse Brand / des Creon Ach ausstehen?  
Steckt sie durch blossen Blick wie Basiliken an?  
Werd ich geäschert ein / eh ich den Zunder kan  
So grosser Flammen sehn? Ich loder! ich verbrenne!  
Mein Abgott / Sophonisb'! Auf! Fürstin / ich erkenne*  
15 *Für den Gefangenen / für deinen Slaven mich!  
Wie / Masinissa / was beginst du? geh in dich!  
Sol diese Spinne dir anmuthgen Honig geben?  
Sol dieser Seidenwurm dir ein Begräbnüs weben?  
Stürzst du vorsetzlich dich wie Mutten in die Glutt?*  
20 *Kennst du die Schlange nicht noch Astrubals sein Blut /  
Die Gift nur athmet aus / ja nichts als Sterben hauchet?  
Die Flamme / durch die itzt Numidien verrauchet?  
Der Molch / der's Syphax Brust durch Ehrgeiz neckt und stach /  
Bis er vom Reich uns sties / der Römer Bündnüs brach?*  
25 *Und Massinissa wil sich gatten mit dem Drachen /  
Umbarmen diesen Wurm / mit Nattern Freundschaft machen?  
Schleuß diese Zauberin in ein Gefängnüs ein,  
Stoß sie aus Schoos und Brust .[. . .]*

Anmerkungen zum Text

*der zaubernden Medeen* (v. 9), *der Crêuse Brand, des Creon Ach* (v. 10):

Die Zauberin Medea, erste Frau des Jason, übersandte Krêusa, seiner zweiten, aus Eifersucht einen Kranz, der am Hochzeitalter in

Flammen aufging, so daß Krêusa und ihr Vater Kreon verbrannten.

*Mutten* (v. 19): Motten.

*der's Syphax Brust* (v. 23): der des Syphax Brust.

Der Monolog ist Höhepunkt in einem pathetischen afrikanischen Trauerspiel. Er kann als typisch gelten für die Darstellung erregter Leidenschaft in einer barocken Tragödie. Liebesverlangen und Staatsräson, die in der zerrissenen Brust eines Herrschers miteinander in Streit liegen, sind ein Thema, dem sprachlich nur die höchste der drei antiken Stilarten, der *genera elocutionis*, gerecht werden kann: das *ἄδρὸν γένος* oder *genus sublime*. (Auch all seine anderen Kennzeichnungen treffen genau auf dies Beispiel zu: grave, grande, robustum, validum, amplum, vehemens,

grandiloquum [vgl. L 468]). Wie das *genus sublime* vom Vers her den ‚heroischen‘ Alexandriner verlangt, so verlangt es rhetorisch den schwersten „pathetischen (§ 70) *ornatus* (§ 465, § 166,1,9), da es erschüttern (*movere*; § 70) will“ (L 468).

Gedanklich ist der Text in zwei Partien von etwa gleichem Umfang geteilt. Thema der ersten (v. 1–15) ist die Frage: *bin ich Besigter oder Sieger?*, die mit dem Satz entschieden wird: *ich erkenne / Für den Gefangenen [ . . . ] mich!*; Thema der zweiten (v. 17–28) – nach der Besinnung v. 16 (*was beginnst du?*) – die zweite Frage: *Soll diese Spinne dir anmuthgen Honig geben?* mit der Antwort: *Stoß sie aus Schoos und Brust*. Massinissa überlegt also, ob er seinem Gefühl nachgeben und Sophonisbes Zaubereiliegen oder lieber standhaft bleiben soll: sein Monolog vertritt das *genus deliberativum* (L 22,2). Zugrunde liegt das Schema von Bewegung, kurzem Verhalt und Gegenbewegung, von Entschluß und Widerruf.

In der ersten Partie wird das rhetorische Muster (v. 1) aus dem Topos (L 38) des Liebeskampfes gewonnen: die ‚fesselnde‘ Sophonisbe hat Massinissa mit ihren Reizen besiegt. Dieser metaphorische Sieg Sophonisbes und der wirkliche militärische Sieg Massinissas ergeben die Grundlage für das Paradox (L 37,1), das die folgenden Verse (v. 2–8) in einer Kette von Jagd- (v. 2), Kriegs- (v. 3–5), Herrschafts- (v. 6–8) und Tierbildern (v. 8) entwickeln. Der folgende zweite Abschnitt der ersten Partie (v. 9–13) setzt das Muster – immer noch in einkleidender, toposähnlicher Form (Liebe ist Zauber) – als mythologische Anspielung fort. Die ‚bezaubernde‘ Sophonisbe erscheint durch den Medea-Bezug als gefährliche, tod- und verderbenbringende Zauberin. Der Basilisken-Vergleich, motivisch davon unabhängig, fügt sich aber doch dem mythologischen Hintergrund ein. Als Antwort auf die Eingangsfrage schließt v. 14/15 die erste Partie. Dabei kehrt die Bildsprache zur Kriegs- und Herrschaftssphäre des Anfangs zurück (*Gefangenen, Sklaven*).

Nach dem Einhalt v. 16 bringt der Anfangsabschnitt der zweiten Partie (v. 17–27) eine Kette rhetorischer Fragen, die metaphorisch von den Tierbildern für Sophonisbe beherrscht ist: *Spinne, Seidenwurm, Schlange* usw. Wie der Eingangsvers dieses Abschnitts (*Soll diese Spinne dir anmuthgen Honig geben?*) ist das Verspaar am Schluß in die Form des Paradoxen gefaßt (*mit Nattern Freundschaft machen*). Damit fügt sich das Ende (und überhaupt der Rahmen) dieser zweiten Partie zum Anfangsabschnitt der ersten (v. 1–8). Die Wiederholung der *Nattern*-Metapher (v. 26, v. 8) verstärkt noch dies Scharnier. Ging aus

der ersten Kette rhetorischer Fragen (v. 9–13) als Antwort der Entschluß zur Unterwerfung hervor, so aus dieser zweiten (v. 17–26) der Entschluß zur Behauptung (v. 27 f.). Wie eben die *Nattern* verspannt nun hier das Bild von der *Zauberin* die zweite Partie mit der ersten.

Auch die Betrachtung der Gliederung im einzelnen zeigt das Geordnete, ja das Säuberliche der Komposition. Es gehört zum Schmuck und zur Würde, zum Decorum einer Tragödie, deren Akteure Personen von Rang sind. Der König, der hier spricht, ist rhetorisch geschult und mythologisch gebildet. Da sich der Eindruck des Geplanten, gar des Abgezirkelten aber kaum mit der Erregung verträgt, die den König durchflutet, muß die Sprache besonders bewegt sein. Das Gespannte, die Heftigkeit des Affekts drückt sich aus in der Emphase der Interjektionen (*Ach, aber ach!, Auf!, Wie [. . .]?*), der Rufe (15) und Fragen (13), der Steigerung durch Paradox (*wir schneiden / und fühl'n Schmerzen*), Antithese [L 388] (*Wir herrschen in der Burg / sie aber uns im Herzen*), Hyperbel [L 212] (*Sophonisbe ist sein Abgott, sie schlägt in Band und Eisen ihn*), Klimax [L 256] (er ist ihr Gefangener: ihr Sklave; er lodert: er verbrennt; sie atmet Gift nur aus: ja haucht nichts als Sterben) und Congeries, die chaotische Ballung von Synonymen oder Aufzählungsgliedern [L 80] (*Sophonisbe ist nacheinander ein schwach Reh, ein Hencker, ein Tyrann, eine Natter, eine Spinne, ein Seidenwurm, eine Schlange, eine Flamme, ein Molch, ein Drachen, ein Wurm, wiederum eine Natter oder ein ganzes Natterngezücht, eine Zauberin*).

Teils um das Sprudelnde und Gährende zu verstärken, teils um den sinnlichen Reichtum der Rede zu steigern, ist die Bildsprache auf Abwechslung aus. Da gibt es Vergleiche (*Gleicht Sophonisbe sich [. . .], wie Basilisken, wie Mutten*), Metaphern (*Sophonisbe schlägt in Band und Eisen mich* usw. usw.), Allegorien (*Jäger – Tyger – Reh, Medeen – Creuse Brand – Creon Ach, Schlange – Die Gift nur athmet aus und Sterben hauchet*). Neben den Tierbildern, auf die schon hingewiesen wurde, sind es vor allem die Feuerbilder, die sprachlich vorherrschen. Da ist von *Creuse[s] Brand* die Rede, vom Eingäschert-werden, von *Zunder, Flammen, Lodern* und Verbrennen, *Glutt* und abermals von der *Flamme / durch die [. . .] Numidien verrauchet*. Die Feuer- und Tierbilder berühren sich in Wörtern wie dem *Drachen* oder der *Schlange*, bei denen das Gift-Ausatmen und Sterben-Hauchen geläufige Vorstellungen von feuerspeienden Ungeheuern erwecken.

Figuren und Tropen in Hülle und Fülle. Sie sind alle, vom Parallelismus [L 337] (v. 4–8) bis zur mythologischen Periphrase (L 186; 189,1), vom emphatischen Ausruf bis zu Wiederholung und Häufung erprobte und bewährte Elemente antiker Rhetorik.

Ein einziges Mal, in dem Ausdruck *vom Reich uns stieß*, wo Vom-Thron-Stoßen und Aus-dem-Reich-Jagen expressiv verschleift sind,

erscheint ein Beispiel von ‚Kühnheit‘. Häufiger dagegen sind Beispiele eines halbherzigen, mechanischen und un gelenkten Verbindens etwa von übertragnem und geradsinnigem Ausdruck (*Hencker unser Lust*) oder Metaphern verschiedener Bereiche, so in dem schiefgeratenen Hendiadyoin (L 305) *Kennst du die Schlange nicht noch Astrubals sein Blut* (v. 20), wo gemeint ist ‚die hasdrubalische (oder karthagische) Schlange‘, was gedanklich auf den Bruch des Bündnisses mit den Römern (v. 24) vorausweist.

Charakteristisch ist das Ineinander von strenger, fast geometrischer Disposition und dem Ausdruck des mächtigen, leidenschaftlich erregten Gefühls. Diese Spannung erweist sich auch deutlich im Vers. Die stilistische Höhe, die der Dichter erstrebt, bekundet vom Laut her die Reinheit des Reims. Metrisch sind alle Verse exakt. Ungebrochen der Wechsel von männlich und weiblich schließendem Verspaar. Nur im Rhythmus sind Vielfalt und Farbe zu spüren, obgleich die Starre des Metrums die Freiheit des Rhythmus’ erheblich beschränkt.

Dies ist das dritte Beispiel, in dem wir Alexandriner betrachten (vgl. [6] und [14]). Der Leser kann selbst anhand der Zäsuren, ihrer Stärke, Lage und Zahl, des Verhältnisses von Haupt- und Nebenzäsur, von orthodoxer und akzidenteller, und der Kolabildung, die sich daraus ergibt, anhand der Enjambements, der Auftakt- und Senkungsbehandlung die Dialektik von Metrum und Rhythmus erkennen. Ganz selten eine Zeile wie v. 16, wo die obligate Mittelzäsur unterdrückt, die Zeile in vier statt in zwei Elemente zerlegt und jedes davon durch weibliche Endung charakteristisch geprägt ist. Als herrschender Eindruck ergibt sich auch hier, wie bei Text [6] (vom selben Dichter und aus demselben Trauerspiel), das Bild eines Tanzes in Ketten, wobei die Ketten wohl sichtbarer sind als der Tanz. War dort aber der Quaderbau der Strophe mit seiner natürlichen Festigkeit im Einklang mit der allegorischen Figur, zu der er gehört, dem Macht-Bild des ‚Reiches‘, so zeigt sich hier die Festigkeit allein als starre und eckige Härte des Musters. Die „zweyschenkligte Natur“ des Verses mit seinem zwanghaften Zug zu dispositiverischer und gedanklicher Symmetrie steht dem Gährenden und Gewaltsamen der inneren Bewegung genauso entgegen wie das rhetorische Prinzip – das Prinzip der Übersetzung – einer recht mechanischen Übersetzung – von Innerem in bereitstehende Ausdrucksäquivalente, die eine Tradition von erdrückender Autorität für verbindlich erklärt. Für das mythologische Zitat etwa verrät dem Autor des »Don Quijote« (1605), wie im Vorwort zu lesen, ein Freund das Rezept: „Sprecht Ihr von Räubern, so gebe ich Euch die Geschichte des Cacus [. . .]; wenn von Huren, so ist da der Bischof von Mondoñedo, der Euch die Lamia, Laïs und Flora liefert, deren Anführung Euch großes Ansehen verschaffen wird; wenn von Grausamen, so bietet Euch Ovid die Medea; wenn von Zauberinnen

und Hexen, so hat Homer Kalypso und Virgil Circe; wenn von tapferen Feldherrn, so gibt Julius Cäsar sich Euch selber in seinen Kommentaren, und Plutarch gibt Euch tausend Alexander. [usw.]“<sup>34</sup>

### Exkurs: Eine Parodie

Der leidenschaftliche Ausbruch, die Tiradenpathetik, zu der ein Stück wie »Sophonisbe« besondere Gelegenheit bot, gab früh schon Anlaß zur Parodie. 1634 war die »Sophonisbe« des JEAN MAIRET, 1663 die des PIERRE CORNEILLE, 1675 die des NATHANIEL LEE erschienen. 1730 kam noch die Bearbeitung des Dramas von LEE, die sog. neue »Sophonisbe« von JAMES THOMSON, hinzu. 1731 persiflierte HENRY FIELDING den Monolog des Massinissa, der immer wieder als rhetorisches Prunkstück auf der Bühne gegläntzt hatte, in seiner »Tragedy of Tragedies, or The Life and Death of Tom Thumb the Great«. – König Arthur, später die besiegte und gefangene Riesenkönigin Glumdalca (II, 8):

King: Sure never was so sad a King as I,  
My Life is worn as ragged as a Coat  
A Beggar wears; a Prince should put it off,  
To love a Captive and a Giantess.  
Oh Love! Oh Love! how great a King art thou!  
My Tongue's thy Trumpet, and thou Trumpetest,  
Unknown to me, within me. oh *Glumdalca!*  
Heaven thee design'd a Giantess to make,  
But an Angelick Soul was shuffled in.  
I am a Multitude of Walking Griefs,  
And only on her Lips the Balm is found,  
To spread a Plaister that might cure them all.

Glum: What do I hear?

King: What do I see?

Glum: Oh!

King: Ah!

Glum: Ah Wretched Queen!

King: Oh! Wretched King!

Glum: Ah!

King: Oh!<sup>35</sup>

### Hymnische Rhetorik

[18] *Das große Halleluja* (1766)

*Ehre sey dem Hoherhabnen, dem Ersten, dem Vater der  
Dem unsre Psalme stammeln, [Schöpfung!  
Obgleich der wunderbare Er  
Unaussprechlich, und undenkbar ist.*

5 *Eine Flamme von dem Altar an dem Thron  
Ist in unsere Seele geströmt!  
Wir freuen uns Himmelsfreuden,  
Daß wir sind, und über Ihn erstaunen können!*

*Ehre sey ihm auch von uns an den Gräbern hier,  
10 Obwohl an seines Thrones letzten Stufen  
Des Erzengels niedergeworfne Krone  
Und seines Preisgesangs Wonne tönt.*

*Ehre sey, und Dank, und Preis dem Hoherhabnen, dem  
Der nicht begann, und nicht aufhören wird! [Ersten,  
15 Der sogar des Staubes Bewohnern gab,  
Nicht aufzuhören.*

*Ehre dem Wunderbaren,  
Dër unzählbare Welten in den Ozean der Unendlichkeit aus-  
Und sie füllte mit Heerscharen Unsterblicher, [säte!  
20 Daß Ihn sie liebten, und selig wären durch Ihn!*

*Ehre dir! Ehre dir! Ehre dir!  
Hoherhabner Erster!  
Vater der Schöpfung!  
Unaussprechlicher! Udenkbarer!*

Anmerkungen zum Text

*von uns an den Gräbern hier* (v. 9): von uns Sterblichen.

*Des Erzengels niedergeworfne Krone* usw. (v. 11/12): dem Erzengel, der sich niedergeworfen hat, um anzubeten, ist die Krone auf die letzten Stufen des Thrones gerollt.

Ein Gedicht, das ganz von Ton und Gebärde des preisenden Anrufs bestimmt ist. Für ein Höchstmaß an Ausdruck genügt ein Kleinstes an gedanklichem Kern, der den Ausdruck trägt – eher als daß er ihn lenkt: ›Ehre sei Gott, obgleich er unaussprechlich ist – Ehre auch von uns, die wir sterblich sind und gleichwohl nicht aufhören werden.‹ So schmal wie der gedankliche Kern, so unanschaulich ist die Örtlichkeit: *Altar, Thron, Stufen, Gräber* – das ist schon alles, und es wird hineingestellt und verliert sich in *unzählbare Welten, in den Ozean der Unendlichkeit*. Regieren soll nicht der Gedanke oder das Bild, sondern allein das Gefühl, dessen Träger die Stimme des Preisenden ist. Es ist ein musikalisches Prinzip, dem das Ganze gehorcht; es dient dazu, den Leser in die hymnische Begeisterung der Verse hineinzureißen.

Die Sprache des Hymnischen ist in Deutschland seit KLOPSTOCK der Freie Rhythmus. Er herrscht auch hier. Zwar deutet sich die Herkunft des Gedichts aus der Ode in der scheinestrophischen Vierzeiligkeit der Partien mit der starken rhetorischen Profilierung durch die Anapher noch an (*Ebre sey* in allen ‚Strophen‘ außer der zweiten), doch sind Zeilen- und ‚Strophen‘-bau, gekennzeichnet durch große Spannungen zwischen langen und überlangen Zeilen (20 Silben [v. 18]) und extrem kurzen (5 Silben [v. 16, 23]), grundsätzlich frei.

Diese Freiheit hat der Dichter betont. Z. 19 heißt nicht: Und sie füllte mit Héerscharen . . ., sondern bewußt: *Und sie füllete mit Heerschaaren*, so daß der Vers, entgegen den Möglichkeiten der Ode, nicht nur mit doppeltem Auftakt beginnt, sondern auch dreifache Senkung enthält: *fúllētē mīt*. Daß ein beweglicher Vortrag mit vielgliedrigen Senkungen beabsichtigt ist, macht der Dichter v. 18 durch entsprechende Zeichen noch deutlich: *Dēr unzählbare Welten in den Ozean* (oder sogar, mit vierfacher Senkung: *in den Ózěän dēr Ünéndlichkeit* [. . .?]). Der Schlußvers zeigt dieselbe Erscheinung – zumindest die Möglichkeit, sie auch hier zu vermuten: *Unausspréchlíchër! Ünéndkbarer!* (ebenso in v. 4). Wie an dieser Stelle ganz deutlich, zwingt die syntaktische Ordnung auch sonst, die reichgefüllte Senkung durch Pause zu gliedern:

*Wéltēn † in dēn Ózean  
und sie fúllētē † mīt Héerschaaen*

Vortragszeichen – und zwar Phrasierungszeichen, wie dies – sind auch die ungrammatischen Kommata in den Versen 4, 8, 13, 14 und 20. Ihre Wirkung ist von doppelter Art. Mehr noch als im antiken Vers Diärese und feste Zäsur erhöhen sie, dank ihrer beweglichen Stellung, das Versprofil. Gleichzeitig kommt in ihnen der hymnische Gestus, die Haltung der Ergriffenheit, besonders rein und deutlich zum Ausdruck. Jedesmal verstärkt der Nachsatz, der mit neuem Atem und neuer Begeisterung einsetzt, durch Vertiefen, Überbieten oder triumphierendes Häufen die innre Bewegung: *Unaussprechlich – undenkbar; sind – erstaunen können; Ehre – Dank – Preis; nicht begann – nicht aufhören wird; liebten – selig wären*.

Der Reichtum an rhythmischer Erfindung, von dem wir hier sprechen, erscheint auch deutlich in der beweglichen Vielfalt der Gangart. Senkungshäufung steht Hebungsprall (*Érzéngel, áussáte, Héerschaaen* [bzw. ××]) gegenüber – mitunter im selben Vers (18, 19); voller Form (*unsere, füllete*) die verkürzte, ‚synkopierte‘ (*Hocherhabnen, -ner, unsre, niedergeworfne*); eindeutiger, metrisch fester Figur (*Vater der Schöpfung* [Adonius]) die lockere, mehrdeutige: prosanahe (*úndénkbär – undénkbär?*). Die Bewegung erhält durch diesen Wechsel etwas Freies, Schwebendes, das bald an die Rhythmik des Hexameters (v. 1), bald an die der Ode (v. 10 [verlängerter alkäischer Neunsilbler], v. 23 [Adonius]), bald auch an die von LUTHERS Bibelübersetzung erinnert (v. 13: „ehre und preis und lob“ [Off 5,12]).

An diesem Vers, der dem preisenden Ton der Lobpsalmen wohl am nächsten kommt, wird zugleich die rhetorische Bauform erkennbar. Er lautet nicht: Ehre, und Dank, und Preis sey . . ., sondern: *Ehre sey, und Dank, und Preis*. Das Abweichen von der gewöhnlichen Wortstellung, das Hyperbaton (L 331), ist zunächst, als Erscheinung des ordo artificialis (L 47,2), eine Funktion des ornatus. Es hebt die Sprache aus der natürlichen Sphäre des Vertrauten und Erwarteten in die künstliche des hohen Stils. Gleichzeitig ermöglicht es jenes ›Nach-setzen‹ in einem begeisterten triumphierenden Häufen, von dem wir oben sprachen. Drittens bewahrt es die Figur der Anapher (*Ehre sey*), die die Partien 1, 3 und 4 verbindet und die sich verkürzt in die folgenden fortsetzt (*Ehre*). Als Ganzes ist die Zeile, in der Mitte des Gedichts, seine Achse. Sie variiert die Anfangszeile: ist siebentaktig wie sie, wiederholt zum größten Teil ihren Wortlaut und schließt, wie sie, mit der Kadenz des Hexameters oder der sapphischen Ode, dem Adonius:

*Vater der Schöpfung* } (××××××)  
*(Hoher)habnen, dem Ersten* }

Als Achse stellt sie die Brücke zur Schluß-, ‚strophe‘ her, die die Anfangs- und Endzeile der Eingangs-, ‚strophe‘ (und, mit der Anfangszeile, auch die Achsenzeile des Gedichts) thematisch wiederholt. Hier, in der Fanfare des Schlusses, sind die Elemente des Anfangs aus ihrer syntaktischen Verbindung gelöst und nur noch als jauchzende Rufe aneinandergereiht. So gewinnt das Ganze den Zusammenhalt einer Ringkomposition, die durch Mittelachse und anaphorische Klammerbildung zugleich verstrebt und gegliedert erscheint.

*Halleluja* kommt vom hebräischen hallal: jauchzen, jubeln, preisen. Der Dichter hat sein Jauchzen, das frei daherstürmen scheint, vor Formlosigkeit und Monotonie durch Klarheit der Anlage und rhythmische Vielfalt bewahrt. Beides sind rhetorische Mittel, die hier schwerer wiegen als Figuren, bildliche Einkleidungen oder anderer einzelner Schmuck (figura etymologica [L 281] v. 7, vgl. 1 Chron 29,21: „und opferten dem HErrn opfer“). Nach Disposition und Rhythmik, Gestus und Ton, natürlich auch nach Wortschatz und Bildsprache steht *Das große Halleluja* zwischen Hymnus, Ode und Psalm. Es wäre aufschlußreich zu untersuchen, wie Biblisches und Antikes, Barock-Miltonisches und Empfindsames in diesen Versen miteinander verschmelzen.

## Agorale Rhetorik

[19] *Erwartung des zweiten Fünfjahrplans* (um 1932)

*In der Zeit zunehmender Verwirrung über den ganzen Planeten hin*

*Erwarten wir den zweiten Plan*

*Des ersten kommunistischen Gemeinwesens.*

*Dieser Plan sieht nicht vor*

5 *Eine Rangordnung aller Stände für die Ewigkeit*

*Oder eine glanzvolle Organisation des Hungers*

*Oder die Disziplin der Ausgebeuteten*

*Sondern die restlose Befriedigung der Bedürfnisse aller*

*Nach verständlichen Gesichtspunkten.*

10 *Nicht von der Kraft der Rasse*

*Nicht von der Erleuchtung des Führers*

*Nicht von besonderen Listen, übermenschlichen Wundern*

*Sondern von einem einfachen Plan*

*Ausführbar von jedem Volk jedweder Rasse*

15 *Begründet auf schlichte Überlegungen, die jeder anstellen kann*

*Der kein Ausbeuter ist noch ein Unterdrücker*

*Erwarten wir alles.*

Exkurs über den Verscharakter des Textes

Diese Verse legen die Frage nahe, ob es überhaupt auch Verse seien. „Die Frage ist berechtigt,“ sagt ihr Verfasser, „weil die Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet“ und fährt dann fort: „Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.“<sup>36</sup> Als Beispiel für ‚gestischen Rhythmus‘ zitiert er den Bibelsatz ›Reiße das Auge aus, das dich ärgert‹. Er „hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber er ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da »das dich ärgert« eigentlich noch einen anderen Gestus hat, der nicht zum Ausdruck kommt, nämlich den einer Begründung. Rein gestisch ausgedrückt, heißt der Satz (und Luther, der »dem Volk aufs Maul sah«, formt ihn auch so): »Wenn dich dein Auge ärgert: reiße es aus!« Man sieht wohl auf den ersten Blick, daß diese Formulierung gestisch viel reicher und reiner ist. Der erste Satz enthält eine Annahme [...] Dann kommt eine kleine Pause der Ratlosigkeit und erst dann der verblüffende Rat.“<sup>37</sup> Weiter beruft sich der Verfasser auf die eindringliche Rhythmisierung im Ausruf von Zeitungsverkäufern, bei Reklametexten und in Sprechchören demonstrierender Massen. Über eine bestimmte Gattung seiner Gedichte sagt er: „Der Reim schien mir

nicht angebracht, da er dem Gedicht leicht etwas In-sich-Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht. Regelmäßige Rhythmen mit ihrem gleichmäßigen Fall haken sich ebenfalls nicht genügend ein und ver-langen Umschreibungen, viele aktuelle Ausdrücke gehen nicht hinein: der Tonfall der direkten, momentanen Rede war nötig.“<sup>38</sup>

Hier wird nicht ein ursprünglich strengerer Vers durch Auflockern der Prosa genähert, sondern umgekehrt ursprüngliche Prosa durch stilisierende Gliederung zum Vers überhöht. Die Abteilung des Verses in Verszeilen, der Einhalt am Ende jeder Zeile, der streng beobachtet ist, die Bündelung von Verszeilen zu deutlich gegliederten, d. h. rhetorisch durchgebildeten Partien – alles erzwingt eine Stimmführung und Atemgebung, die den Vortrag dieser ›Rede‹ zu einem Vortrag von Versen macht: langsamer, nachdrücklicher, mit gleichmäßigeren Hebungsabständen und Tongipfeln und mit markanteren Zäsuren, als es beim Prosavortrag der Fall wäre. Wie theoretisch unbefriedigend der Befund auch sein mag: es gibt Fälle, in denen die graphische Darbietung auf dem Papier darüber entscheidet, ob etwas Prosa ist oder Vers. Freilich gilt das nicht für alle Fälle, in denen dergleichen geschieht. Die graphische Darbietung muß die Möglichkeit eines entsprechenden Vortrags gewährleisten. Andernfalls kommt man zu Einsichten wie dieser von FRIEDRICH TORBERG:

Seit ich  
In einem literaturkritischen Aufsatz  
Ein Zitat von Peter Weiß gelesen habe  
Welches besagt  
„... daß in einem zurückgebliebenen Kolonialland  
das Proletariat eher die Macht ergreift  
als in den entwickelten  
westlichen Ländern“  
Und seit ich  
Demselben Aufsatz entnommen habe  
Daß es sich hier um Verse handelt  
Schreibe ich nur noch  
Verse.<sup>39</sup>

Dagegen als Definition des Verses aufzustellen, daß er „*takthaltige Rede*“ sei, wie ANDREAS HEUSLER das tut (H 3, 281), und alles aus dem Gebiet des Verses auszuschließen, was diesem Anspruch nicht genügt, ist schon deshalb nicht ratsam, weil das Kriterium selbst, der Takt, häufig nur mit Hilfe eines komplizierten Systems von Pausierungen, Vorhalten, Synkopen, Triolen usw. zu konstruieren ist. Diese Einsicht hat sich auch durchgesetzt. „Es kann die ›Melodie‹ sein,“ schreiben RENÉ WELLEK und AUSTIN WARREN in ihrer »Theorie der Literatur«, „das heißt die Folge der Tonhöhen, die in bestimmten freien Versen vielleicht das einzige Unterscheidungsmerkmal ist, das den Vers von der Prosa trennt. Erkennen wir nicht aus dem Zusammenhang oder aus der Druckweise, die uns darauf aufmerksam macht, ob freie Verse

als Verse gelesen werden sollen, dann könnten wir sie ebenso gut als Prosa lesen und sie wahrscheinlich auch nicht von ihr unterscheiden. Können sie aber als Verse gelesen werden, dann werden sie anders gelesen, d. h. in einer anderen Modulation. Die russischen Formalisten haben bis ins Einzelne nachgewiesen, daß [...] der Vers aufhört, Vers zu sein, und lediglich zur rhythmischen Prosa wird, wenn wir die Modulation beseitigen.“<sup>40</sup>

Das Gliederungsprinzip dieser Verse, die man wohl zögert als ›Gedicht‹ zu bezeichnen, ist rhetorisch. Rhetorik ist Mittel zur Wirkung. Wie der Autor einerseits das Gedichthafte, das sich herkömmlich mit der Vorstellung von Reim und festem Metrum verbindet, um der Wirkung willen vermeidet, so überhöht er andererseits aus demselben Grund die Prosa zum Vers. Der Text hat etwas Schallendes, weithin Vernehmliches. Er ist leichter von einer Tribüne herab bei einer Massenversammlung im Freien gesprochen oder gerufen zu denken als in einer Stube von einem einzelnen gelesen. Er appelliert an das, was jedermann wichtig sein muß: die *Erwartung* der *Befriedigung* seiner *Bedürfnisse*, und zwar *die restlose Befriedigung der Bedürfnisse aller* und, was ebenso wichtig ist: *Nach verständlichen Gesichtspunkten – Begründet auf schlichte Überlegungen, die jeder anstellen kann*. Damit ist das Wünschenswerte und Vernünftige dem Hassenswerten (Z. 5–7) und Nicht-Vernünftigen, der verblasenen Mystik des Feindes (Z. 10–12), entgegengesetzt. Die Botschaft ist einfach: umso leichter muß es sein, sie wirkungsvoll zu verkünden.

Zunächst wird das Einfache vor den Hintergrund des Verworrenen gestellt: *In der Zeit zunehmender Verwirrung über den ganzen Planeten hin*. Mit einem einfachen Satz, lapidar und plakativ, ist das Thema gesetzt, das die Botschaft entwickelt. Im Mittelpunkt dieses Satzes steht das Wort *Erwarten* – das zentrale Wort auch vom Affekt her. Am Schluß kehrt es wieder: *Erwarten wir alles*. Damit ist eine Ringkomposition gegeben, die sich als dreistufiger Zyklus entfaltet. Jede Stufe enthält das Schlüsselwort *Plan*, jede folgende ist größer als die vorhergehende (womit die Komposition dem Gesetz der wachsenden Glieder [L 53, 1a] gehorcht), und die Glieder 2 und 3 verhalten sich zueinander wie parallel geordnete Stollen mit charakteristischer Schwellung im Schlußglied. Thematisch ist der erste ‚Stollen‘, wie erwähnt, vom Gedanken des Wünschenswerten, der zweite vom Gedanken des Vernünftigen beherrscht. Die Parallelität liegt in der adversativen syntaktischen Anlage beider Parteien: *nicht / Oder / Oder – Sondern; Nicht von (der) / Nicht von (der) /*

*Nicht von – Sondern von.* Dabei wächst die Festigkeit der Verspannung. Der zweite Teil hat im ‚Vordersatz‘ dreimal dieselbe durchgehend größere Klammer (*Nicht von*) und befolgt auch hier das Gesetz der wachsenden Glieder (v. 10, 11, 12). Dies Gesetz beherrscht zugleich das Verhältnis des zweiten syntaktischen Elements im ersten und im letzten ‚Stollen‘. Leitet das erste *Sondern* ein Gefüge von nur zwei Zeilen ein, so das zweite eins von fünf. Geht im ersten Fall das Verb voraus (*sieht nicht vor*), folgt es im zweiten nach (*Erwarten wir alles*), so daß sich vom Satzbau her zwischen den ‚Stollen‘ die weitere Klammer des Chiasmus ergibt. Die chiasmische Endstellung des Verbs im zweiten Stollen bewirkt zudem, daß das lang und frei ausschwingende letzte syntaktische Element einen emphatischen Abschluß erhält. Er wird noch verstärkt durch die Suggestivität der rhythmischen Floskel, in der die Schlußzeile steht, des cursus planus: *Erwarten wir alles* ([×]×××××).

Die rhetorischen Kunstmittel – Zyklisch, Dreistufigkeit, wachsende Glieder, Parallelismus, Anapher, Chiasmus – sind nicht als Schmuck verwandt – er hätte hier eher verdeckt und zerstreut – sondern als Werkzeug der Profilierung. Sie verleihen der Rede das Griffige und Gerundete, das Weithin-Schallende eines Pathos, das sich gibt, als sei es aus nichts geboren als aus Nüchternheit und Vernunft.

### *Metaphorik*

#### Dienende Metaphorik

[20] *Ein Geistlich Braut-Lied*

*der gläubigen Seelen, von Jesu Christo  
jrem him̄lischen Bräutigam.*

*Gestellet vber den 45. Psalm deß Propheten Dauids (1599)*

*Wie schön leuchtet der Morgenstern  
voll Gnad und Warheit von dem HERRN,  
die süsse Wurtzel Jesse!*

*Du Sohn Dauid auß Jacobs Stam̄,  
5 mein König und mein Bräutigam,  
hast mir mein Hertz besessen.*

*Lieblich, freuntlich,  
schön vnd herrlich, groß und ehrlich,  
reich von Gaben,*

10 *hoch vnd sehr prächtig erhaben.*

- Ey mein Perle, du werthe Kron,  
 wahr Gottes und Marien Sohn,  
 ein hochgeborner König:  
 Mein Hertz heißt dich ein lilium,*  
 15 *dein süßes Evangelium  
 ist lauter Milch vnd Honig:  
 Ey mein Blümlein,  
 Hosianna, himmlisch Manna  
 das wir essen,*  
 20 *deiner kan ich nicht vergessen.  
 Geuß sehr tieff in mein Hertz hineyn,  
 du heller Jaspis und Rubin,  
 die Flamme deiner Liebe,  
 Vnd erfreuw mich, daß ich doch bleib*  
 25 *an deinem außerwehlten Leib  
 ein lebendige Rippe.  
 Nach dir ist mir,  
 gratiosa coeli rosa,  
 krancke, vnd glümmet*  
 30 *mein Hertz, durch Liebe verwundet.*  
 [. . .]

Anmerkung zum Text

*besessen* (v. 6): in Besitz genommen.

#### Exkurs über die literarischen Quellen

Die Überschrift verweist schon auf das Muster, das hier zugrunde liegt. Der 45. Psalm ist „Ein Brautlied vnd Vnterweisung der kinder Korah / Von den Rosen / vor zu singen“. (Die „Rosen“ sind offensichtlich ein Hinweis auf die Melodie, wonach der Psalm zu singen war.) Schon der Psalm ist also ein ‚Liebeslied‘, das die Gläubigen dem Erwählten des Herrn, „dem schönsten unter den Menschen kindern“ (v. 3), singen. Anders als beim Hohenlied braucht nicht allegorisierende Exegese dies Verhältnis erst zu schaffen.

Im einzelnen hält sich das Lied nicht streng an den Psalm. Zwar heißt es dort: „holdselig sind deine Lippen / Darumb segenet dich Gott ewiglich“ (v. 3) und „DEine Kleider sind eitel Myrrhen / Aloes vnd Kezia [Zimt, den man benutzte, um Kleider zu parfümieren]“ (v. 9). Doch finden sich andere Psalmenstellen, die den entsprechenden Liedversen (7–10) noch näher kommen, z. B. 145,3: „DER HERR ist gros vnd seer löblich“ oder 104,1: „du bist seer herrlich / Du bist schön vnd prechtig geschmückt“.

Doch sind es nicht nur andere Psalmen, die hier anklingen. Gleich der Anfang z. B. (v. 1, 3, 4) bezieht sich auf Off 22,16: „Ich bin die Wurzel des geschlechts Daud / ein heller Morgenstern.“

Der Morgenstern wiederum hat nicht nur die Bibel zur Quelle, wo

er als Bild für Christus erscheint, „weil in ihm die Vollendung anbricht“ (LB 972) [vgl. etwa 2 Petr 1,19], sondern ebenso das weltliche Tagelied. Diese doppelte Herkunft führte schon früh zu geistlichen Nachdichtungen (Parodien oder Kontrafakturen) weltlicher Tagelieder. 1579 erschien z. B. der Choral »O Christe, Morgensterne, / leucht vns mit hellem schein«<sup>41</sup>. Er war die Parodie des Tagelieds »Er ist der Morgensterne, er leucht' mit hellem Schein«<sup>42</sup>. Für viele weitere Beispiele, die sich hier noch anführen ließen, sei nur auf das Lied »Der Morgenstern ist aufgedrungen«<sup>43</sup>, berühmt durch den Satz von MICHAEL PRAETORIUS, verwiesen, wo es heißt: „so leucht auch uns, Herr Christ, du Morgenstern“ und „Der Bräutigam kommt, nun machet euch bereit“. Auch dies geht zurück auf ein weltliches Tagelied. Schon die lateinische geistliche Dichtung des Mittelalters, besonders die Marienlyrik, kennt den Morgenstern als stella matutina. So ist auch für unsern Choral das Zugrundeliegen des alten Marienlobgesangs »AUe morgen sterne, / irlewchte vns mildiclich«<sup>44</sup> erwiesen.

Mit ‚Zugrundeliegen‘ ist allerdings nicht viel gesagt, denn schließlich liegt dem Lied ja auch der 45. Psalm ‚zugrunde‘. ‚Zugrunde‘ liegt ihm auch, wenn man so will, »Ein lied von der Heiligen Christlichen Kirchen / aus dem XII. capitel Apocalypsis« von MARTIN LUTHER<sup>45</sup>. Zugrundeliegen heißt hier dreierlei: Erstens gibt das LUTHER-Lied dem lutherischen Dichter der vorliegenden Verse ein Beispiel für das Parodieverfahren; denn auch für LUTHERS „Sie ist mir lieb die werde magd“ ist „ein weltliches Lied als Vorlage wahrscheinlich“<sup>46</sup>. Zweitens hat auch LUTHER seiner Parodie eine Stelle aus der Bibel unterlegt. Und drittens übernimmt der Dichter aus LUTHERS Lied die Zeilen *hast mir mein Hertz besessen* („sie hat mein hertz besessen“) und *deiner kann ich nicht vergessen* („und kan jr nicht vergessen“).

Man braucht indessen nicht lange in Kirchenliederbüchern zu blättern, um eine Fülle von Parallelen, Anklängen und Ähnlichkeiten zu anderen Liedern zu entdecken. Das gilt für den Wortlaut, die geistliche Emblematisierung und überhaupt für die Bildkombinatorik. An die Verse 7–10, für die auf Parallelen schon verwiesen ist, klingt z. B. folgendes an: „Er jst freuntlich, senftmüttig, lieblich vñ wolgestalt, / von groser krafft, macht vñ gwalt“ (aus »GLaubige seel, schau, dein herr und könig wil komen«<sup>47</sup>); an die *Wurtzel*, das *Blümlein* und *Jesse* (3,17) dieselben Wörter in dem Lied »Es ist ein reis entsprungen«<sup>48</sup>; an *Nach dir ist mir [..] krancke* (27,29) die Zeile „noch [sic] dir ist mir so we“ (aus »In dulci júbilo«<sup>49</sup>).

Nimmt man die unmittelbaren biblischen Bezüge hinzu, die sich freilich ebenfalls z. T. in ähnlicher Verbindung schon in anderen Kirchenliedern finden, so ergibt sich für v. 3/4 (das Bild von *Wurtzel* und *Stam̄*) die Quelle Jes 10, 34–11, 1, deren Sinn der Kirchenvater AMBROSIVS erklärt: „Die Wurzel ist Davids (des Sohnes des Jesse) Familie; Maria, die Jungfrau [virgo], ist das edelste Reis [virga] aus dieser Wurzel; Christus ist die Blüte, aus welcher ewiges Leben duftet.“<sup>50</sup> *Sohn David* (v. 4) ist der Messiasstitel, sowohl in der messianischen

Selbstaussage Jesu (vgl. Mt 22, 41–46) wie im Bekenntnis zu ihm (Röm 1,3). Der Königstitel (v. 5) hängt eng damit zusammen (Rex Judaeorum). *Bräutigam* (v. 5) nennt sich Jesus in Gleichnissen (Mt 9,15; 25,1; Joh 3,29), „um die Erwartung und Freude seiner Gemeinde im Blick auf ihn und die Gemeinschaft mit ihm zu verdeutlichen“ (LB 972). *Milch und Honig* weist auf Kanaan, das verheißene Land, das davon überfloß (2 Mo 3,8). *Manna* ist die berühmte Himmels Speise (2 Mo 16,4). Mit dem *außerwehlten Leib* (v. 25) ist auf die Ehe als „ein Bild für das Verhältnis Gottes zu seinem Volk“ (LB 838) gedeutet (Mt 26,26 „Nemet / esset / Das ist mein Leib.“). „Andererseits wird die Gemeinde, durch die der Auferstandene in die Welt hineinwirkt, häufig bildhaft als der »L[eib] Christi« bezeichnet (Röm 12,5 [...]).“ (LB 838). Mit der *Rippe*, aus der ja Eva, die Urmutter aller und somit auch der ‚Braut‘, gemacht war (1 Mo 2,20–23) ist zugleich an Adam und Christus gedacht: „Wie nu durch eines Sünde die verdammis vber alle Menschen komen ist / Also ist auch durch eines Gerechtigkeit die rechtfertigung des Lebens vber alle Menschen komen“ (Röm 5,18).

Weitere Quellen sind offensichtlich die Mystik mit ihrer geistlichen Liebesinbrunst und die Marienlyrik. *Jaspis und Rubin*, die beide in der Bibel vorkommen (Off 4,3; 21,11; 1 Chron 29,2; Jes 54,12), ebenso wie *Perle* (als Bild des Gottesreichs, Mt 13,45–46) und *Kron* (als Ehrenzeichen des Überwinders, 1 Kor 9,25 und anderswo), auch *lilium*, *Blümlein* und *rosa* sind Standardvokabeln und geradezu Versatzstücke in Marien- und anderer geistlicher Dichtung. Ein förmliches Einsprengsel aus der Marienlyrik ist v. 28, *gratiosa coeli rosa*.

Der Überblick hat gezeigt, daß die Elemente, die hier zusammen-treten, nicht nur verschiedenen Quellen entstammen – Altem und Neuem Testament, dem Volkslied, besonders dem weltlichen und geistlichen Tagelied, lateinischer geistlicher Dichtung, besonders Mariendichtung, und dem volks- oder gemischtsprachigen kirchlichen Lied – sondern vielfach in diesen Quellen auch schon zu Mustern verbunden erscheinen. So entsteht der Eindruck, daß größtenteils mit Vorfabrikaten gearbeitet wird, die bereits als ‚bewährt‘ gelten konnten.

Was die Verse sagen, ist einfach: Ich (die Kirche) liebe dich (Jesus). Dabei wird Jesus und sein Evangelium bildlich eingekleidet. Die Einkleidungen unterscheiden sich in theologisch reichere und bloß oder überwiegend verzierende.

Die geistlich reicheren sind die christologischen. Sie betreiben, indem sie schmücken, genealogisierende Typologie: Sie stellen mit dem Hinweis auf Jesu Abkunft von *Dauid*, *Jesse* (d. i. Isai) und *Jacob* die Verbindung zwischen der Messiasverheißung im AT und ihrer Erfüllung im Neuen her (v. 3–5). Oder sie betonen die Doppelnatur Christi als Mensch und Gott (v. 12) und weisen auf sein Herrscheramt (v. 13). Oder sie treiben Heilsgeschichte, indem sie Christus zum neuen Adam und seine Kirche zur neuen Eva machen (v. 25/26).

Sprachlich sind diese Einkleidungen Embleme: „Zeichen mit bestimmtem, engumgrenztem, abstraktem Sinngehalt“ (SL 203) [*Rippe* = Leben aus dem Leben Christi] oder Allegorien: „Rational klar faßbare und scharf abgegrenzte Vorstellungsinhalte [. . .] bildlich eingekleidet“ (SL 15) [*ein hochgeborner König* = rex regum, der Weltenherrscher].

Als Schmuck führen sie zwar auch in einzelnen Fällen noch geistliche Bedeutung bei sich (*du werthe Kron*, s. o.); entweder tritt aber diese Bedeutung gegenüber dem Schmuckwert zurück (*Rubin*) oder sie ist geistlich zu unbestimmt (*coeli rosa*), um anders zu wirken als anderer unverbindlicher Schmuck.

In der Anordnung dieser Elemente wird keine Regel oder besondere Absicht erkennbar. Das gilt für die christologische ‚Umnennung‘ – Antonomasie (L 202–206) – z. B. *König* (Strophe I, dann wieder Strophe II), *Sohn David* (Str. I), *Marien Sohn* (Str. II) wie für den Perlen- und Edelsteinkomplex: *Perle* (Str. II), *Jaspis und Rubin* (Str. III) und den Blumenkomplex: *lilium*, *Blümlein* (Str. II), *rosa* (Str. III). Die Einkleidungen, ob deutende oder schmückende, sind – anders als etwa in dem Lied »Es ist ein reis entsprungen« – vertauschbar. Trotz seiner ‚Christologie‘ ist dies kein Lied, das eine Lehre oder einen Glaubensartikel befestigen will wie etwa LUTHERS Katechismus- und Glaubenslieder. Es ist ein Preislied. Seine Metaphorik, womit hier alles gemeint ist, was die Verse an ‚Übertragenem‘ enthalten – Patronymicum (*Sohn David*), Antonomasie, Emblem, Allegorie – ist letzten Endes Schmuck, der wie beim Christbaum hier, ebenso gut aber auch da oder dort seinen Platz finden kann. Die Metaphorik dient dazu, das kahle Gerüst dieser Verse möglichst eindrucksvoll zu bekleiden. „[. . .] äußerlich Streben nach Klingklang, innerlich Spielerei mit den erhabenen Gegenständen“ ist denn auch, was die Kritik an den Liedern dieses Dichters (der ein gelehrter Theologe war) als „höchst störend“ empfand<sup>51</sup>.

Wir haben allein die Metaphorik betrachtet. Wollte man ihr Verhältnis zur Bauform prüfen, ergäbe sich auch dort, beim Vers- und Reimtechnischen, der analoge Eindruck eines Strebens nach äußerem Schmuck. Wie wenig es glückt, zeigt z. B. der Abgesang von Strophe III. Zwar ist die Binnenassonanz der ersten Zeile zum Reim verstärkt, doch wird das Prädikat, das hier mit dem Hilfsverb beginnt, gewaltsam zerrissen. Erst im übernächsten Vers wird der zweite Teil, das Prädikatsnomen, nachklappend angestückt. Der dritte Vers ist dadurch gespalten, was seiner extremen Kürze wegen besonders unglücklich wirkt. Im folgenden ist nicht nur die Syntax durch das unbeholfene Enjambement – mit der syntaktischen Zerreißung auch des nächsten Verses – noch einmal empfindlich belastet: auch der Reim, der am

Strophenende besonders kräftig klingen sollte, verdünnt sich zur Assonanz.

Das Schmücken, worauf hier alles ankommt, setzt ein größeres Vermögen der Organisation voraus, als der Verfasser besitzt. Bearbeiter haben die Verse verbessert. Im Hannoverschen Gesangbuch von 1659<sup>52</sup> und im Evangelischen Kirchen-Gesangbuch von 1951 lauten sie so:

- 1659            In dir Laß mir  
                  Ohn Aufhören Sich vermehren  
                  Lieb vnd Freude,  
                  Daß der Todt vns selbst nicht scheide.<sup>53</sup>
- 1951            Nach dir wallt mir  
                  mein Gemüte, ewge Güte,  
                  bis es findet  
                  dich, des Liebe mich entzündet.

### Herrschende Metaphorik

[21] *Sonnet. Vergänglichkeit der schönheit* (1695)

- ES wird der bleiche tod mit seiner kalten hand  
Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen /  
Der liebliche corall der lippen wird verbleichen;  
Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand /  
5 Der augen süsser blitz / die kräfte deiner hand /  
Für welchen solches fällt / die werden zeitlich weichen /  
Das haar / das itzund kan des goldes glantz erreichen /  
Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.  
Der wohlgesetzte fuß / die lieblichen gebärden /  
10 Die werden theils zu staub / theils nichts und nichtig werden /  
Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht.  
Diß und noch mehr als diß muß endlich untergeben /  
Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen /  
Dieweil es die natur aus diamant gemacht.*

Anmerkungen zum Text

*Für welchen solches fällt* (v. 6): Denen solches widerfährt.

*Denn* (v. 11): Dann.

Ein Barocksonett in Alexandrinern mit geregelter Wechsel von männlichem und weiblichem Reim – eine Form von hinreichender Kürze für die epigrammatische Botschaft an die Adressatin und zugleich auch anspruchsvoll genug, um das literarische Kunststück, auf das es hier ankommt, mit Bravour zu vollführen.

Wer die Überschrift und die ersten zwei, drei Verse gelesen hat, weiß: hier wird ein altes, längst vertrautes Thema abgehandelt, das memento mori. ERNST ROBERT CURTIUS hat für Erscheinungen dieser Art in die Literaturwissenschaft den Begriff des Topos eingeführt. Er

versteht darunter einen „infiniten [...] Gedanken [...], der in einem Kulturkreis durch Schulbildung und literarische Tradition [...] oder durch die Wirkung analoger Erziehungsinstanzen Gemeinbesitz mindestens gewisser Gesellschaftsschichten geworden ist und nun von einem Schriftsteller auf seinen finiten Behandlungsgegenstand, sei es in ausführlicher [...], sei es in kurzer Form [...] finit angewandt wird.“ (L 83).

Bis zum Schluß des Gedichts bleibt die Tendenz des Topos offen. Sie könnte, in christlicher Färbung, auf die Ermahnung abzielen, über der Schönheit des Leibes das Heil der Seele nicht zu vergessen („Why dost thou pine within and suffer dearth, / Painting thy outward walls so costly gay? [...] Within be fed, without be rich no more.“ SHAKESPEARE, Son. CXLVI). Sie könnte auch, ganz weltlich, auf HORAZENS *carpe diem* hinauslaufen. Entwickelt wird der Topos mit Hilfe der ‚bewährten‘ rhetorisch-poetischen Maschinerie, mit Personifizierungen (*ES wird der [...] tod mit seiner [...] hand*), Metaphern (*corall der lippen, kalter sand, staub* usw.), Paradoxa (*warmer schnee*), Vergleichen (*Das haar, das [...] des goldes glantz erreichen kann*) und Allegoresen (*Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht*). Gleichmäßig erstreckt sich diese ganz herkömmliche gedanklich-bildliche Ausfaltung über die Quartette, die folgerichtig durch keinen formalen Halt voneinander getrennt sind, und weiter bis ans Ende des ersten Terzetts, das sich nur syntaktisch, nicht aber gedanklich vom Voraufgehenden absetzt. Das Schlußterzett ist gedanklich wie syntaktisch gespalten. Die erste Zeile, *Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen*, schließt die Ausfaltung des Topos zusammenfassend ab und ordnet sich als Schlußstein den elf vorhergehenden Versen zu. Übrig bleibt ein Zeilenpaar, das als Satz- und Sinneinheit isoliert wird:

*Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen /*

Dem Leib, berufen als *brüste, lippen, schultern, augen, hand, haar, fuß*, und überhaupt der Leiblichkeit, den *lieblichen gebärden*, wird das *hertze* gegenübergestellt. Noch immer ist die Tendenz der ersten 13 Zeilen offen. Man könnte glauben, es sei an die Verewigung des Herzens durch die Verse des Dichters gedacht, wobei das Herz für das ganze Innenwesen und Zentrum des Menschen steht. Da kommt, wie ein Querschläger, der unerwartete Schluß:

*Dieweil es die natur aus diamant gemacht.*

Unerwartet natürlich nur, wenn die gewollte ambiguitas (L 132,2) verstanden und entsprechend, d. h. auf conceptistische Art, gedeutet wird. Denn der Diamant ist Inbild ebensowohl

der Leuchtkraft und Unzerstörbarkeit wie der Härte, und das letzte, das Steinerne des Diamanten, eher als sein Edles, ist hier gemeint: „Unsere Sprache kennt den in Redewendungen, Überlieferungen, Märchen und Sagen mannigfach sich äussernden Begriff des steinernen Herzens und meint damit ein kaltes, gefühlloses, unanrührbares Herz.“<sup>54</sup>

„Die *obscuritas* als Lizenz“, schreibt HEINRICH LAUSBERG über die vorliegende Form absichtlicher Ambiguität, „traut dem Publikum, das sich dadurch geehrt fühlt, ein gewisses Maß an Mitarbeit am Werk des Künstlers zu: der Künstler gibt seinem Werk gewisse Dunkelheiten mit und überläßt dem Publikum die Ausführung des Endstadiums des Werks: die daraufhin zustandekommende Klarheit [. . .] ist so Frucht der Arbeit des Publikums. Die dem Publikum zugemutete *obscuritas* ist ein Phänomen der Verfremdung (§ 84). Ausdrücklich gesucht wird die *obscuritas* in der Preziosität (§ 166,4).“ (L 133).

Ein neuer Topos ist da: die Unerbittlichkeit, die ›Hartherzigkeit‹ der Geliebten, dargestellt an der Komponente des Steinernen im Diamanten – ein *Concetto*, eine unvorhergesehene witzige Wendung, die in epigrammatischer Zuspitzung die Argumentation beschließt. Der *memento-mori*-Topos entpuppt sich also als Finte. Er ist die Voraussetzung für das metaphorische Umkippen des Gedichts in dem Verspaar am Schluß. Dies Umkippen, der Witz, ist seine wahre *raison d'être*. Die Metapher des diamantenen Herzens beherrscht, als Kern der Erfindung, das ganze Gedicht. Ihretwegen wird das sprachliche Arsenal der *Vergänglichkeit der Schönheit* noch einmal geplündert – zum wievielten Mal? – und seine Versatzstücke mit biederemännischem Ernst vor uns hingestellt.

Dem Sonett, seinem Aufbau, teilt sich dies Verfahren mit. Statt der Symmetrie im ersten und im zweiten Teil mit Zäsur und Wendepunkt am Ende der Quartette ( $4 + 4 // 3 + 3$ ) ergibt sich die kopflastige Einheit der ersten zwölf Zeilen und das Verspaar am Schluß. Raffinierterweise ist die Disparität, die sich überall zeigt – im Verhältnis von Titel und ‚Ziel-Couplet‘, mittelalterlich anmutender *memento-mori*-Thematik und kapriziösem *Concetto*, Entwicklung und Fazit – auch in der Formgebung des Schlußterzets gewahrt. Syntaktisch bilden zwar die erste Zeile und die letzten beiden je eine Einheit; vom Reim her jedoch ist das Verspaar durchaus nicht als Einheit behandelt. Nicht nur, daß seine Kadenz nicht reimen, was als Möglichkeit im Rahmen des Sonetts gegeben wäre: sie sind auch silbisch nicht gleich (v. 13 weiblich, v. 14 männlich). Wie der wahrhaft witzige Unterhalter sein *Aperçu* eher beiläufig hinwirft, verschmäht auch dieser Dichter, sein *Concetto* durch formalen Sperrdruck zu apostrophieren.

## Integrierte Metaphorik

Als dienend und herrschend hatten wir die Rolle der Metaphorik in Gedichten bezeichnet, wo sie einmal als Zierat erscheint, der beliebig auch anders verteilt oder gegen anderen Schmuck vertauscht werden könnte, ohne den Charakter der Verse nennenswert zu verändern; das andere Mal als dasjenige, was sie allein motiviert und um dessentwillen sie überhaupt geschrieben worden sind. Hier folgt ein Beispiel, wo die Metaphorik mit andern Elementen zusammen das Gedicht bestimmt. Wir sprechen von integrierter Metaphorik, da sie weder allein dient noch ausschließlich das Ganze der Verse beherrscht.

[22] *Unter dem Weinstock* (1955)

*Unter dem Weinstock im Traubenlicht  
reißt dein letztes Gesicht.  
Die Nacht muß das Blatt wenden.*

*Die Nacht muß das Blatt wenden,  
wenn die Schale zerspringt  
und aus dem Fruchtfleisch die Sonne dringt.*

*Die Nacht muß das Blatt wenden,  
denn dein erstes Gesicht  
steigt in dein Trugbild, gedämmt vom Licht.*

*Unter dem Weinstock im Traubenstrahl  
prägt der Rausch dir ein Mal:  
Die Nacht muß das Blatt wenden!*

Mit der Variation verbindet sich hier das Prinzip des musikalischen Ritornells. Deutlich tritt die Zeile, die die Wende beschwört, als Gliederungsmittel hervor. Formal, syntaktisch und metaphorisch geschlossen, verleiht sie dem Text die Festigkeit eines tektonischen Gerüsts. Sie erscheint – als einzige unabgewandelt – in allen vier Strophen und beschließt mit Nachdruck das ganze Gedicht. Sie reimt mit keiner andern, hängt syntaktisch von keiner andern ab und tritt vor allen andern auf doppelte Weise hervor. Einmal metrisch, durch den Zusammenprall zweier Hebungen, so daß der Eintritt der Wende, von dem die Zeile spricht, sich auch rhythmisch ereignet. Zum andern durch die Bildlichkeit, das eigentümliche Erfrischen einer idiomatisch habitualisierten und vernutzten Metapher. Nach KLUGE/GÖTZE beruht die Redensart ‚das Blatt hat sich gewendet‘ auf der Beobachtung vor allem der Pappel, deren Blätter um den Johannistag ihre Stellung ändern, so daß danach der Baum keinen Schutz mehr vor Regen gewährt. Auch wer diesen Ursprung nicht kennt, empfindet den Ruck, den „Wunderruck“<sup>55</sup>, der die Worte aus ihrer me-

taphorischen Verblässung befreit. Die aktivierende transitive Verwendung des Verbs und das Einschließen des Ausdrucks in einem knappen, prägnanten und kompositorisch hervortretenden Vers gewinnen ihm Entschiedenheit und semantische Kraft.

Die übrigen Verse sind teils durch Reim, teils durch variative Wiederholung (oder beides) und insgesamt durch metaphorische Analogie miteinander verknüpft. Das Thema gibt der erste Satz, der auch das metrische Muster entwirft:

*Unter dem Weinstock im Traubenlicht  
reift dein letztes Gesicht.*

Der Rest variiert: erweitert, steigert, vertieft. Dem Anfang entspricht als Abwandlung der Schluß:

*Unter dem Weinstock im Traubenstrahl  
prägt der Rausch dir ein Mal [.]*

Auch die dritte Strophe korrespondiert:

*denn dein erstes Gesicht  
steigt in dein Trugbild, gedämmt vom Licht.*

Motivisch nur lose verknüpft ist bloß die zweite Strophe. Wie sich zeigen wird, ist aber auch sie in den Zusammenhang der metaphorischen Bezüge verwebt.

Mit dem *Weinstock* ist der bildliche Umkreis des Ganzen bestimmt. Die Überschrift *Unter dem Weinstock* bezeichnet die innere Situation. „Manchmal“, lesen wir im »Lexikon zur Bibel«, „ließ man den Weinstock auch an anderen Bäumen emporranken, dann konnte man »unter seinem Feigenbaum und Weinstock wohnen« (I Kö 5,5 [ . . . ])“ (LB 1518). Das läßt sich wörtlich und übertragen verstehn. Wie schon hier, überwiegt das Bildliche auch in unserm Gedicht. *Unter dem Weinstock* ist der metaphorische Ort, an dem sich die Wende, die hier berufen wird, vollzieht.

In dem *Traubenlicht* entwirft die Sprache ihr metaphorisches Muster, ein Muster von hoher Subtilität. Das Licht, das die Traube gereift und das sich in der reifenden Traube gesammelt hat, ist von gesteigerter Kraft,

*wenn die Schale zerspringt  
und aus dem Fruchtfleisch die Sonne dringt.*

Wie die Trauben an der Sonne, reift in diesem Licht das letzte *Gesicht*. Wie das Reifen der Frucht und das tiefere Reifen des Gesichts einander entsprechen, so auch das Sich-Befreien des Lichts aus der Schale beim Keltern und das Sich-Befreien des ersten Gesichts aus dem *Trugbild*. Das *Trugbild* zerfällt, äußer-

lich umgrenzt vom Licht, unter dem Andrang des reifenden Gesichts. Das ist echtes Übertragen – μεταφθερειν – in organischer Analogie.

Allerdings sind die Bilder in diesen Bezügen nicht scharf. Da ist das *Gesicht*. Ist es visus, visum oder facies? Das *Trugbild*, mit dem es korrespondiert, hat ebensoviel von einer Chimäre, die nach innen verblendet (phantasma), wie von einer Außenseite, die trägt (species). Ist das *Gesicht* vor allem das Antlitz, das sich unter der Verfälschung wiederherstellt, so schwingt auch das Sehen darin mit, das die Dinge in ihrem Wesen erfaßt (aspectus), und mehr noch die Kraft, von innen her ein Bild zu entwerfen (visio). Der *Traubenstrahl* in der letzten Strophe erscheint in Analogie zur ersten und zweiten als Licht. Der *Rausch* in der folgenden Zeile verfügt aber auch den Saft, der aus der Traube spritzt, in das Bild. Das öffnet den Bezug zum *Rausch* und erschließt dem Gedicht eine weitere Dimension.

Den inneren Raum bezeichnet die Anordnung, zu der die Thema-Wörter zusammentreten: *Sonne*, *Licht*, ‚Strahl‘, *Weinstock*, *Nacht* und *Rausch* – numinose Wörter von großer evokatorischer Gewalt. Ihre Suggestivkraft beruht auf dem Elementaren, das sie bezeichnen, und auf der Aura des Heiligen, das sie umgibt. Es sind Wörter, die seit dem Altertum als religiöse Symbole gedient haben. Biblisches und Antikes verschmelzen darin und verdichten sich im Einklang mit der Strenge der Form und dem Beschwörend-Insistierenden der Wiederholungen zu einem rituellen Gepräge.

Das allein erklärt aber noch nicht die Magie, die dies Gedicht über den Leser gewinnt. Sie wird verständlich erst aus der Erinnerung an HÖLDERLIN. Gedichte wie »Patmos«, »Wie wenn am Feiertage« und »Brod und Wein« unterhalten und nähren die Symbolik von *Licht*, *Nacht* und *Rausch*. Aus »Brod und Wein« sind uns die Nacht und die Trunkenheit als etwas Heiliges vertraut. Von der Freude des Weins ist dort die Rede, von der Versöhnung des Tags und der Nacht durch den Weingott, von der Verwandlungsmächtigkeit der Nacht und von der Stirn, die durch den Aufdruck eines „Stempels“ gezeichnet wird.

Hölderlinisch ist auch die Vorstellung von der organischen Gesetzmäßigkeit, der Zyklik, mit der sich Geschichte und Schicksal vollzieht – hier das Geschick eines einzelnen – und von ihrer Analogie zu den Vorgängen der Natur. Das Geschehen des Gedichts, die Rückkehr des ersten Gesichts in dem letzten, spielt sich ab in der Natur: *Unter dem Weinstock*, die Natur löst es aus. Zugleich vollzieht es sich *Unter dem Weinstock* wie das Erlebnis eines Mystikers unter dem Kreuz. Auch dies, das Hereinwirken

des Religiösen ist hölderlinisch. Und hölderlinisch ist das drängende und beschwörende Verlangen nach der Wiederherstellung einer ursprünglichen Echtheit, um die es hier geht.

*Die Nacht muß das Blatt wenden*, der *Rausch* prägt ein *Mal*. Wir wissen nicht, was für ein *Mal* das ist und was für eine *Wende*, aber Unausweichlichkeit und befreiende Entscheidung, das Reinigende des Vorgangs teilt sich uns mit – eine Wirkung des Kunstcharakters weit eher als des bestimmbaren und deutbaren Inhalts.

Betrachten wir noch einmal die Leistung der Bilder. Von der lexikalischen, gleichsam natürlichen Metapher (*Weinstock* [englisch: vine], *Fruchtfleisch* [englisch: pulp]), die im bild-erhellenden Medium des Gedichts bereits anschaulich wirkt, über die bildlich wieder erfrischte idiomatische (*das Blatt wenden*) erhebt sich die Sprache zur echten Metapher (*Traubenlicht*, das reife *Gesicht* usw.). Eine Grundmetapher bezeichnet den inneren Ort, die metaphorische Dimension, in der sich das Geschehen vollzieht (*Unter dem Weinstock*). Die Metaphern verbinden sich zu einem Metapherngeflecht (*im Traubenlicht / reißt dein letztes Gesicht*). In dieses Geflecht verwebt sich eine Symbolik (*Nacht*, ‚Wein‘, *Rausch*), die bereits vorgeprägt ist – auf verschiedenen Stufen: in der jüdischen und griechischen Antike und in der Verschmelzung und Abwandlung des antiken Erbes bei HÖLDERLIN. So gewinnt das Gedicht eine Tiefe, die es literarischen Assoziationen verdankt (Wein: Symbol der Wahrheit und des gesteigerten Lebens, Nacht: Element der Verwandlung). Zu voller Wirkung kommt die Bildlichkeit aber erst in ihrer Verschränkung mit der Architektur. (Die Wiederkehr des ersten Gesichts in dem letzten, die die Verse thematisch beherrscht, erfährt ihre Entsprechung in dem zyklischen Aufbau des Ganzen.)

Das Gedicht bewegt sich in Anspielungen und zum Teil in bewußter Ambiguität. Seine Wirkung beruht nicht auf dem, was es sagt (das Gesagte bleibt dunkel), sondern auf der Suggestivität des ‚Kunstcharakters‘ (HÖLDERLIN). Dieser Kunstcharakter stellt sich dar im Zusammenwirken von Metaphorik, Symbolgefüge und Bauform. Erst von hier aus wird das Wesen der Metaphorik erkennbar. Sie ist nicht kühn, nicht ausgreifend oder bizarr, sondern eher organisch, denn der Rahmen, in dem sie sich entfaltet, legt auch sie auf die Geschlossenheit des Zyklischen fest.

## ANALYTISCHES MODELL

[23] *Am Akragas* (1955)

*Das geklärte Wasser in den Händen,  
an dem Mittag mit den weißen Brauen,  
wird der Fluß die eigne Tiefe schauen  
und zum letzten Mal die Dünen wenden,  
5 mit geklärtem Wasser in den Händen.*

*Trägt der Wind aus Eukalyptushainen  
Blätter hochgestrichen, hauchbeschrieben,  
wird der Fluß die tiefren Töne lieben.  
Festen Anschlag von den Feuersteinen  
10 trägt der Wind zu Eukalyptushainen.*

*Und geweiht vom Licht und stummen Bränden  
hält das Meer den alten Tempel offen,  
wenn der Fluß, bis an den Quell getroffen,  
mit geklärtem Wasser in den Händen  
15 seine Weihen nimmt von Licht und Bränden.*

### Voruntersuchung

#### Realien

Es ist ein Bild des Südens, zu dem sich die Elemente, das Wasser, der Wind und die Glut, in diesen Versen verbinden. In den *Eukalyptushainen* und den *Feuersteinen* wird es botanisch und geologisch konkret. Der Titel, dies erinnerungsbeladene hellenische Wort, holt den geographischen und historischen Hintergrund heran: den Fluß und die gleichnamige Stadt. Es ist die alte, schicksalsreiche Siedlung in Sizilien, nahe der Südküste, 581 v. Chr. von Griechen gegründet, das spätere Agrigentum der Römer, in den punischen Kriegen umkämpft, 405 von den Karthagern zerstört – berühmtes Gelände mit Tempeln und Tempelruinen des 6. und 5. Jahrhunderts. In den Versen, die nur den *Tempel* herüberholen, erscheint davon nichts, doch in dem Wort klingt es an. Ein Hauch von Geschichte, ein antiker Laut und der Atem der sizilischen Landschaft fallen von dort über das Gedicht.

## Thematisches Muster

Es ist ein Fluß-Gedicht. Dreimal, in jeder Strophe, immer am zentralen Ort, im zweiten Takt des mittleren Verses, erscheint das Wort *Fluß*. Gliedert sich das Gedicht mit dieser Thematik einer Überlieferung ein? Als ein Lieblingsmotiv des 18. Jahrhunderts ist uns die Vereinigung eines personifizierten Flusses mit dem ‚Vater‘, dem Ozean, vertraut. In »Mahomets-Gesang« und »Mächtiges Überraschen«, »Der gefesselte Strom« oder »Der Rhein« erhellen sich in wechselseitiger Spiegelung die ‚Entwicklung‘ eines Flusses und menschliches Schicksal. Dem thematischen Ansatz entsprechend ist es einmal ein Fluß, der personifizierend ins Menschliche hinübergedeutet wird, ein andermal ein menschliches Schicksal, das sich symbolisch oder allegorisch in der Gestalt eines Flusses verbildlicht.

### Analyse

#### Metaphorik

##### Personifizierung

Personifiziert wird auch hier, doch unverkennbar mit anderer Tendenz. Der *Fluß* ist ein Wesen. Er hat Bewußtsein, aber auch *Hände*. Die *Hände* allerdings, was ist das? Sein Bett, in dem er sich ‚hält‘? Was sind die *Dünen*, die er wendet? Ist es der Ufersand, den der Fluß in den Windungen aufwirft? Oder die Dünenung des Wassers? Es bleibt in der Schweben. Die Bildlichkeit entwickelt sich nicht zu voller Gestalt oder festem Bezug. Der *Fluß*, der sich führt, der *die eigne Tiefe* schaut, der *die tiefren Töne* liebt und der *getroffen* wird, im Augenblick der Weihe, *bis an den Quell*, ist etwas Beseeltes eher als etwas Verleiblichtes. Wie überall in diesem Gedicht bleibt die Verkörperung partiell, sie wird im Ansatz sistiert.

Da ist der Mittag *an dem Mittag mit den weißen Brauen*. Eine überraschende Personifizierung. Unversehens verwandelt sich das Trägerwort einer präpositionalen Temporalbestimmung zum Träger einer angedeuteten Verkörperung, zur Figur im Entwurf. Ein einziger Zug blitzt auf, das grelle blonde Licht über dem Auge der Sonne. (Die Sonne gerät über den Aspekt des Zenits in das Bild. Eine Helios-Assoziation läuft in den *Brauen* wohl mit, doch sie drängt nicht nach vorn. Alles Feste in den Bezügen ist ja absichtlich vermieden.) Da ist der *Wind*, der in die Eukalyptushaine greift und die *Blätter*, die er *hochgestrichen* hat, mit seinem Hauch beschreibt und *trägt* (wie er den Laut des Flusses *trägt*, der an das Feuersteingeröll des Ufers [?] prallt). Auch hier ist die Personifizierung nicht fest. Streichen und Tragen für

das Wirken des Winds, das sind, wenn überhaupt, Metaphern der schlichtesten Art, und selbst das Beschreiben der Blätter mit seinem Hauch verhilft der Zwittergestalt des Winds noch nicht zur Person.

## Kultmetaphorik

Da ist, schließlich, das *Meer*, das am Ende *den alten Tempel* – also wohl sich selber – offenhält. Wie bei den *Händen* ist auch hier das metaphorische Gegenüber nicht deutlich erkennbar. Die Metapher ist absolut. Entscheidend ist nicht ihr Bezug, sondern die Dimension, die sie mit ihrer Gegenwart in den Zusammenhang einführt. Hier liegt die eigentliche metaphorische Erfindung, die als Grundmetapher und assoziativer Kristallisationspunkt das ganze Gebilde beherrscht. Sie führt es weg von den klassischen Mustern und errichtet aus ihren Reminiszenzen eine neue Gestalt. Nicht mehr erscheint hier der Fluß, wie bei GOETHE oder HÖLDERLIN, als Träger eines menschlichen Schicksals, sondern als Träger einer kultischen Szene. Kultische Handlung ist die Weihe, die die letzte Strophe mit ihrem sakralen Vokabular inszeniert: geklärt, geweiht, Weihens, Licht, Brände, Tempel. Ihr Höhepunkt, und damit der Höhepunkt überhaupt, ist der Eintritt des Flusses (des ewigen Werdens) in das Meer (die ewige Dauer).

## Die Kunstfigur

### Tempus

Hierauf läuft alles hin. Schon im Gebrauch der Zeiten drückt sich das aus. Ist in den ersten beiden Strophen das Tempus die Zukunft, so in der letzten die Gegenwart. Das gibt dem ganzen Geschehen den Charakter eines Vollzugs. Es steigert auf das Ereignis zu, dem alles entgegenstrebt: die Weihe des Flusses beim Eintritt ins Meer.

### Bauform

Dieser Steigerung dient auch der Strophenbau und der Reim. Der dreigliedrige Bau mit dem besonderen Gewicht des dritten Glieds und der beschwörenden Wirkung des Reims erinnert an die magische Form des dreistöckigen Zauberspruchs. Von der trochäischen Gangart verbreitet sich Ruhe über das Gedicht. Die Bewegung wird weiter gebändigt durch den festen Strophenbau mit seiner variativen Wiederholung der Anfangszeile und damit der Reimverdoppelung am Schluß jeder Strophe (AbbaA).

Wie im Tempus hebt sich auch im Bau die dritte Strophe durch die Wiederaufnahme des umschließenden Reims (a) und die erneute Verwendung der Rahmenzeile (A) aus Strophe I als Zeile 4 hervor. So bindet sich auch dies Gedicht wie ein musikalisches Ritornell zusammen und gewinnt durch die Form im Verein mit dem hieratischen Wortschatz ein rituelles Gepräge.

### Rhythmus

Dem Ineinander von Natur und Ritual, das die Verse vom Wort und vom Bild her entwerfen, entspricht das Ineinander lebendigen Pulsens und gemessener metrischer Strenge in der Bewegung. Metrisch sind die Trochäen an keiner Stelle gebeugt, rhythmisch aber fast ständig umspielt und damit gelockert. Die erste Hebung ist selten verwirklicht (v. 7, auch v. 12), in der Regel herrscht ‚doppelter Auftakt‘ (eigentlich überall in Strophe I, besonders in Versen wie 1 und 2). Nur ein- oder zweimal sind Metrum und Rhythmus im Einklang: ist ein Vers auch rhythmisch mit fünf betonten Silben besetzt (v. 7, 12). Meist sind vier, manchmal nur drei (v. 13, 14) der vom Metrum fixierten fünf Akzente in der Sprache verwirklicht.

Auch der Zäsurenreichtum hilft, den Vers vor der Starre zu bewahren, die reiner Zeilenstil, wie ihn hier der Bauplan erfordert, so häufig bewirkt, besonders bei alternierenden Maßen. Vier Arten von Zäsuren sind vertreten, zwei männliche (nach der zweiten [6 bzw. 7] und nach der dritten Hebung [2 bzw. 3]) und zwei weibliche (nach der zweiten [2] und nach der dritten Senkung [4]) – acht männliche, sechs weibliche Schnitte, vierzehn im ganzen, die ständig miteinander wechseln. (Nur einmal wiederholt sich derselbe Schnitt von einer Zeile zur andern [v. 12, 13].) Das sorgt für wechselnde Kola, die, zumal bei gleichen Kadenz, für das ‚Leben‘ der Zeilen von besonderer Wichtigkeit sind.

### Klangschicht

Reim. Das Gleichmaß, das die metrisch-rhythmische Fügung dem Zeilenende verleiht, wird vom Reim noch gestärkt. Alle 15 Reime enden auf *-en*. Die Klangdichte der Reimwörter geht aber weiter. Nicht nur, daß sie alle mit demselben Sonorlaut schließen: er tritt auch sonst noch neunmal im Reim auf, bestimmt also zwei Drittel des Klanges – entweder allein (dreimal) oder in Verbindung mit dem stimmhaften *d* (sechsmal). Von den übrigen Konsonanten sind zwei – die Hälfte – ebenfalls stimmhaft (*b*); zwei nur sind stimmlos (*ff*).

Binnenkorrespondenz. Die Dichte des Klangs, bewirkt durch die Häufung sonorer Nasale und stimmhafter Konsonanten, beschränkt sich aber nicht auf den Reim. Die Sonorlaute, die gleitenden *m*, *n* (Nasale) und fließenden *l*, *r* (Liquididen), bestimmen geradezu den Klangcharakter des Konsonantismus. Keine Zeile, die weniger als 5, verschiedene, die 6, 7, 8 (v. 12, 14, u. U. 9) oder 9 (v. 11), zwei, die sogar 10 davon haben:

v. 4 *und zum letzten Mal die Dünen wenden*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

v. 15 *seine Weiben nimmt von Licht und Bränden*

1 2 3\* 4 5 6 7 8 9 10

(\* mit Verschmelzung von 2 und 3, die aber Längung bewirkt.)

Durchzieht der Konsonantismus der Sonorlaute die Verse wie ein festes Gespinst, so verstärkt den Zusammenhalt auch eine Vielzahl von weiteren Klangbeziehungen, von Korrespondenzen und Echos:

Das geklärte Wasser in den Händen

(an) dem Mittag mit den

Dünen wenden

hochgestrichen, hauchbeschrieben

wird der Fluß die tiefern Töne lieben

Festen Anschlag von den Feuersteinen

usw.

Vokalismus. Ähnlich geordnet und beziehungsreich ist die Klanggestalt der Vokale. Viermal nur erscheint ein kurzes tonloses End-*e*. Charakteristisch dagegen ist der reiche Klang des Diphthongs und des farbaufhellenden Umlauts (insgesamt 29). Kein einziges Mal erscheint ein tiefes dunkles *u*, weder im Reim noch im Innern der Verse. In Verbindung mit der Bedeutungs- und Bildschicht gibt dies alles dem Vers eine Tönung von strahlender, festlicher Helle.

Geht das Strömende und Wehende der Natur im Atmen und Pulsenden des Rhythmus' auf, so spiegelt die Strenge und Geschlossenheit des Klanggeflechts die Strenge und Geschlossenheit des kultischen Akts. Beide Elemente, das des Rhythmus' und das des Klangs – in Reimen, Korrespondenzen und Kehrzeilen –, verbinden sich in der Wirkung einer *chiarezza mossa e composta*.

## *Erschließung*

Das Untersuchen der ‚Kunstfigur‘ hat die außerordentliche Bedeutung der Sprachmagie, des Bannend-Beschwörenden für diese Verse erhellt. Das Inkantatorische ist die sinnliche Entsprechung des Kultisch-Rituellen, in dessen Muster das Gedicht die Natur figuriert. Sein eigentlicher Gegenstand ist also nicht der Fluß, auch nicht die sizilische Landschaft, auch kein symbolischer oder allegorischer Hintergrund, sondern eine Feier der Natur. Einer elementaren Natur, die sich aber von innen her, durch Sakralisierung, ins Mythische überhöht. Mythos ist ja das, was nur im Wort existiert. Erst in den Strophen ordnen sich die Elemente zur Szene, und erst das Wort – das verfügende Wort, nicht das vergleichende und übertragende – deutet der Natur ihre Heiligung ein.

Betrachten wir noch einmal das Wesen der Metaphorik, um von daher die Eigenart des Gedichts zu erschließen. Die Bildsprache steht im Dienst eines Personifizierens, das seinerseits dem Verfahren der Sakralisierung dient. Da ein sakrales Geschehen – die Weihe – sich nur durch menschliches Handeln vollzieht, müssen die Elemente der Natur, um deren Weihe es geht, personifiziert oder doch beseelt werden. Gegenstand des Gedichts ist aber allein die Natur. Ihr Elementarcharakter darf nicht verwischt oder gebrochen werden. Eine durchgehende Analogie ist deshalb vermieden. Die Verkörperung bleibt bewußt fragmentarisch: isoliert, andeutungshaft, ambivalent. Sie setzt an und bricht ab: wird nur so weit getrieben, daß sie den Vorgang der Sakralisierung ermöglicht. Selbst der Fluß, mit all seinen leiblichen und seelischen Tätigkeiten, wird nur halb zur Figur. Das Innere, die Fähigkeit wahrzunehmen und zu empfinden, überwiegt. Statt von Personifizierung wäre also besser von Animismus zu sprechen oder von einem Verfahren, das zwischen Animismus und Personifizieren vermittelt. Damit ist die Aufgabe der Metaphorik umschrieben. Sie ist auch hier nicht, ebensowenig wie bei dem Weinstock-Gedicht [22], entbunden und kraß, sondern funktional. Die Frage der Kühnheit tritt damit zurück. Die kühnste Metapher ist zweifellos die ‚enharmonische Verwechslung‘ des Mittags von der Zeitbestimmung zur angedeuteten Figur. Sie bleibt aber am Rande, bei den begleitenden Personifizierungen, die die Hauptfigur, den Fluß, nur umspielen. Wenn sie mehr für die metaphorische Dimension bedeutet als die geläufige Metapher des Winds, der Blätter oder Geräusche *trägt* oder auch ‚schreibt‘, so nicht, weil sie kühner wäre, sondern weil

die Helios-Komponente sie näher an die zentrale Metapher, den *Tempel*, heranrückt.

In dem *Tempel* erreicht die Metaphorik ihre höchste Potenz. Hineinverfügt in den Zusammenhang ist dieses Bild von den Assoziationen des Titels, der wie in dem Weinstock-Gedicht etwas anschlägt, was das Gedicht dann entwickelt. Wie dort aus der Metapher des Weinstocks, so entfaltet sich hier die metaphorische Dimension aus der Metapher des Tempels. Mit ihr wird ‚gesetzt‘, was nicht nur die Bildlichkeit bestimmt (den geöffneten Raum), sondern den entscheidenden Begriffs- und Vorstellungsbereich überhaupt (das Ritual der Weihe). Entscheidend auch darin, daß sich die Metaphorik mit diesem Bereich von dem klassischen Muster entfernt. Sichtbar freilich ist dieses Muster noch immer. Der *Fluß*, als ein vollständiges Wesen, mit Quelle, Lauf und Mündung, mit Richtung und Kraft, Bewußtsein und Empfinden, und die Vereinigung mit dem *Meer* als Ziel und Vollendung – das ist uns vertraut. Es ist der Hintergrund, von dem das Gedicht mit seiner Wendung zur Weihe sich ablöst.

Auch in diesem zweiten ‚ritualistischen‘ Gedicht ist die Bildsprache mit dem Bau – der Strophik, dem Reim, dem Korrespondenzgeflecht – univers. Der vorherrschende Zug, das Sakrale, ist ebenso durch die hieratische Form geprägt wie durch die hieratische Metaphorik.

## VERGLEICH

Wir vergleichen im folgenden zwei Gedichte, denen nicht nur das Thema gemeinsam ist, der Tod des Orpheus, sondern auch die stoffliche Quelle, die »Metamorphosen« OVIDS – wobei noch hinzukommt, daß das zweite Gedicht in Kenntniss des ersten verfaßt ist.

Hier zunächst die lateinische Quelle in der Übersetzung von JOHANN HEINRICH VOSS<sup>56</sup>:

- Aber indem mit Gesang der begeisterte Thracierbarde  
Waldungen, samt dem Gewild', und folgende Felsen heranzog;  
Siehe, die Frau der Cikonon, mit zottigen Häuten des Waldes  
Um die verwilderte Brust, von des Bergs Felshöhen erschau sie  
5 Orfeus, welcher das Lied den geschlagenen Saiten gesellet.  
Eine des taumelnden Schwarms, die das Haupthaar schwang in den  
Lüften:  
Ha! dort, rief sie, er ists, der Verächter der Frau! und der Thyrsus  
Flog zu dem tönenden Munde des apollinischen Sehers.  
Aber mit Laub' umspinnen, bezeichnet' er, ohne Verwundung.  
10 Wütend erhub die andre den Stein; doch er ward in dem Fluge  
Vom harmonischen Halle besiegt des Gesangs und der Leier;  
Und als flehet' er Gnade der ungeheuren Verschuldung,  
Sank zu den Füßen er hin. Nun wächst des verwegenen Unsinn's  
Krieg, und die Mäßigung floh; und rasender herrscht die Erinnys.  
15 Noch wär' alles Geschoß erweicht vom Gesange; wenn machtvoll  
Nicht das Geschrei, und das Horn des berecynthischen Schallrohrs,  
Trommelgeroll, und Geklatsch, und Jubelgeheul des Iacchus,  
Ueberscholl der Gitarre Getön. Jetzt troffen die Steine,  
Roth vom heiligen Blute des unvernommenen Sängers.  
20 Stets noch blieben erstaunt von dem Wohl laut seines Gesanges,  
Vögelschwärm' und Schlangen und drängende Thiere des Waldes;  
Doch die Mänaden zerstürmten des Orfeus Wunderversammlung.  
Gegen ihn selbst dann strecken sie wild die blutigen Hände,  
Alle geschaart: wie die Vögel, wenn einst am Tage sie flattern  
25 Sehn den Vogel der Nacht; wie zur Schau dem Doppeltheater  
Früh im besandeten Raum ein Hirsch zu sterben bestimmt wird,  
Hunden ein Raub. Sie bestürmen den göttlichen Sängers, und schleudern  
Laubumwundene Stäbe, zu anderem Dienste geweiht.  
Die hebt Schollen zum Wurf, die schwingt den gebrochenen Baumast.  
30 Jene Gestein; und damit nicht wehrlos rase der Wahnsinn:  
Sieh dort ackerten Stiere das Land mit gedrängeter Pflugschar;

- Und nicht ferne sich Frucht mit verdienendem Schweiß bereitend,  
 Grub im harten Gefilde die nervige Faust der Besteller.  
 Diese, den Heerzug schauend, entflieh; die Geräte der Arbeit
- 35 Bleiben zurück; und es liegen, zerstreut durch verlassene Felder,  
 Lastende Haun, Gähacken, und langgeklauete Karste.  
 Als die verwilderten solches geraubt, und zerrissen die Stiere,  
 Trotz dem drohenden Horn; jezt mörderisch nahm sie dem Sänger.  
 Ihn, der die Händ' ausstreckt', und das erstemal heute vergebens
- 40 Redet', und nichts mit der Stimme bewege: diesen ermordet  
 Frech der entweihende Schwarm; aus dem Mund', o Jupiter! jenem,  
 Den der Felsen vernahm, und den mit Empfindung das Bergwild  
 Hörete, schwand in die Luft die ausgeathmete Seele.  
 Dich wehklagt das Gewild; dich, Orfeus, girrende Vögel,
- 45 Dich das starre Gestein; dich, welche so oft dem Gesange  
 Folgeten, Wälder umher; dich gleichsam scherend das Haupthaar,  
 Traurt der entblätterte Baum; mit Thränen auch, sagt man, vermehrten  
 Ströme die eigene Flut; und gehüllt in dunkle Leinwand  
 Ging Najad' und Dryade, mit aufgelöseten Locken.
- 50 Weithin lagen die Glieder zerstreut. Haupt nahmst du und Leier,  
 Hebros, auf; und, o Wunder! da mitten im Strom sie hinabfließt,  
 Sanft wie Wehmut klagt der Leier Getön, wie Wehmut  
 Lallt die entseelete Zunge; die Bord' antworten wie Wehmut.

### Sonett

Aus einem Zyklus von 1922

- [24] *Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,  
 da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,  
 hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,  
 aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.*
- 5 *Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.  
 Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen  
 Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,  
 wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.*
- Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache getetzt,  
 während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte  
 und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.*
- 10 *O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!  
 Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,  
 sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.*

In der Form des Anrufs berichtet das Sonett zunächst die Sage, wie sie OVID in den »Metamorphosen«, Buch XI, erzählt.

Doch zeichnet sich hier schon, im Bericht, eine Deutung ab. Geschrei und Ordnung, Zerstören und Erbauen, Scharfes und Sanftes – in der Antithese der Wörter erscheint die Unversöhnlichkeit der Mächte, die sich begegnen. Mit den Worten *Schließlich zerschlugen sie dich* endet der Bericht. Eine beseelende Verfeinerung fügt sich an: *während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte*. (Das Original spricht nur von der Trauer der Natur.) Scheinbar ein Schmuck, in Wahrheit erweitert sich darin das Geschehen um eine neue Dimension. Der Satz ist Übergang zu dem folgenden: *Dort singst du noch jetzt*. Hier beginnt die Deutung, mit der sich der Autor über den Bereich der Fabel hinausbegibt.

*Dort*: das heißt in der Natur. Als Person wird Orpheus vernichtet (*verlorener Gott*), als Wesen lebt er fort (*unendliche Spur*). Seine Tötung ist der Preis für den Eingang in die Natur. Wenn sie zu uns spricht, so nur, weil es mit der Stimme des Orpheus geschieht. Und singen wir, so singt in uns die Natur, weil sie von Orpheus erfüllt ist, dem Wesen des Gesangs. So heißt es in einem andern »Sonett an Orpheus« (I,5):

ERRICHTET keinen Denkstein. Laßt die Rose  
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.  
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose  
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen  
um andre Namen. Ein für alle Mal  
ists Orpheus, wenn es singt.

Wie der Tod des Dionysos, der zerrissen wurde, um einzugehen in die Natur als eine Gewähr ihrer Fruchtbarkeit, ist dies ein Opfertod; er verbürgt die Durchtränkung der Natur mit dem Geist des Gesangs.

Hört man, ohne es zu kennen, daß in den wenigen Zeilen eines Sonetts die Wörter *Göttlicher, Gott, Schöner, Sanftes, unendlich, erbauend* und zweimal ein Ausrufezeichen begegnen, ist man aufs Schlimmste gefaßt. Weniger Genauigkeit bei so viel Pathos, und die Besorgnis wäre am Platz.

Das Wort *Schöner*, wie alle andern, wird konkret durch die Umgebung, in der es erscheint. ‚Schön‘ ist Orpheus also nicht, weil er dem Häßlichen gegenübersteht, sondern der Zerstörung. *Göttlicher* und *Gott* – das läßt an die Abkunft von einer Muse denken, oder von Apollon, von der die Sage uns wechselnd berichtet. Doch das Wort ist spezifisch. Wenn der Eingang des Orpheus in die Natur erhöht, so muß er mehr sein als sie, mehr auch als ein Mensch, also ein Gott. Präzis ist auch das Wort ‚erbauend‘. Es hat nichts von der Er-

baulichkeit der Traktätchenliteratur, sondern bedeutet, daß Orpheus durch Ordnen etwas er-baut.

Macht das einzelne Wort den Ausdruck konkret, gibt ihm die Grammatik eine besondere Beweglichkeit und Freiheit. Das Gedicht beginnt mit dem Anruf, der etwas fortzusetzen scheint: Du *aber* . . . Angeknüpft allerdings wird nur an das Wissen des Lesers. Grammatisch ohne Bezug, holt das *aber* den Vorgang der Sage bis zum Augenblick heran, in dem die Handlung beginnt. Nach der Emphase des Anrufs tritt im nächsten Vers beim Wechsel von der zweiten zur dritten Person der hymnische Ton vor dem epischen des Berichts zurück: *da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befel*. Dies retardiert für einen Augenblick, es objektiviert. Bei gesteigertem Affekt führt die nächste Zeile in die Apostrophe zurück.

Eigentümlich ist die antikisierende Expressivität. Fügt sich der Chiasmus *Löwen, Felsen – Bäume, Vögel* dem Deutschen ein, wird der Latinismus funktionell in der Konstruktion *Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör*. Hier schimmert das Muster des konsekutiv oder final bestimmten konjunktivischen Relativsatzes durch: *Keine war da* (befähigt dazu oder befugt), *daß sie Haupt dir und Leier zerstör*. Andeutungshaft erscheint das Walten eines höheren Sinns in dieser Abbrüchigkeit. Noch gewagter ist die Fügung *du, bis zuletzt noch Ertöner*. Schon das nomen agentis ist ungewöhnlich. Seine starke Verbalqualität verknüpft ihm die Adverbialbestimmung so fest, wie es sonst im Deutschen kaum angeht. Ein Latinismus auch dies, doch mehr noch eine expressive Figur. Das Ertönen noch bis zuletzt zieht sich in den Anruf hinein, schwingt in ihm fort, es dynamisiert den Stil.

Frei behandelt wie die Grammatik ist auch die lyrische Form: Daktylen statt der üblichen Jamben – angeregt von OVID? Die Begegnung des Epischen mit dem Muster des Sonetts hat jedenfalls zu einer Hymne geführt, die Form des Sonetts ist lediglich ‚zitiert‘.

Es ist das sogenannte deutsche Sonett mit neuen Reimen im zweiten Quartett, hier sogar in gewechselter Verteilung: a b a b, c d d c. Die Metrik ist durch verschiedene trochäische Ersetzungen variiert [v. 3, Takt 3; v. 7, Takt 1, 3, 4; v. 13, Takt 3] (und das Daktylengeklapper auf diese Weise vermieden), die strophische Festigkeit noch weiter durch unkonventionelles Zeileneinjambement – Zeile 6/7 – entspannt (und dadurch zugleich die Wirkung des Reims geschwächt).

Auch die Stanzenfuge ist versetzt: vom Ende des zweiten Quartetts vors Ende des ersten Terzetts. Außerlich bleibt sie gewahrt. Bei *Schließlich zerschlugen sie dich* liegt der Wendepunkt des Berichts; doch der Bericht setzt sich fort, und das inhaltlich Neue, die überraschende

Deutung, beginnt erst am Ende des ersten Terzetts mit dem Satz:  
*Dort singst du noch jetzt.*

Dies alles, die loseren und frei verteilten Reime des ‚deutschen‘ Sonetts, gelockerte Metrik, unorthodoxes Zeilenenjambement, versetzte Zäsur, erscheint im Zusammenhang mit der Verwendung des Daktylus als bewußtes Mittel zur Hymnisierung des Sonetts. Das Sonett ist als Form nicht negiert, aber verschleiert; das Gedicht ist fließender, ‚griechischer‘ geworden.

Über die Elemente – Sage, Sprache, Form – ist also frei verfügt, nicht in Willkür, sondern mit Bedacht. Die Sage ist übernommen und nacherzählt, die Form des Sonetts gewählt und im ‚Zitat‘ gegenwärtig. Doch das Vorhandene und schon Geformte wird versetzt, durchbrochen, verfremdet. Es hat sich neu figuriert.

### *Hymne*

[25] *Orpheus' Tod* (1946)

*Wie du mich zurückläßt, Liebste –,  
Von Erebos gestoßen,  
dem unwirtlichen Rhodope  
Wald herziehend,  
5 zweifarbige Beeren,  
rotglühendes Obst –  
Belaubung schaffend,  
die Leier schlagend  
den Daumen an der Saite!*

10 *Drei Jahre schon im Nordsturm!  
An Totes zu denken, ist süß,  
so Entfernte,  
man hört die Stimme reiner,  
fühlt die Küsse,  
15 die flüchtigen und die tiefen –,  
doch du irrend bei den Schatten!*

*Wie du mich zurückläßt –,  
anstürmen die Flußnymphen,  
anwinken die Felsenschönen,  
20 gurren: »im öden Wald  
nur Faune und Schratte, doch du,  
Sänger, Aufwölber*

- von Bronzelicht, Schwalbenhimmeln –,  
 fort die Töne –*
- 25 *Vergessen –!«*  
*– drohen –!*
- Und Eine starrt so seltsam.  
 Und eine Große, Gefleckte,  
 bunthäutig (»gelber Mohn«)*
- 30 *lockt unter Demut, Keuschheitsandeutungen  
 bei hemmungsloser Lust – (Purpur  
 im Kelche der Liebe –!) vergeblich!*  
*drohen –!*
- Nein, du sollst nicht verrinnen,  
 35 du sollst nicht übergehn in  
 Jole, Dryope, Prokne,  
 die Züge nicht vermischen mit Atalanta,  
 daß ich womöglich Eurydike  
 stammle bei Lais –,*
- 40 *doch: drohen –!*  
*und nun die Steine  
 nicht mehr der Stimme folgend,  
 dem Sänger,  
 mit Moos sich hüllend,*
- 45 *die Äste laubbeschwichtigt,  
 die Hacken ährenbesänftigt –:  
 nackte Haune –!*  
*nun wehrlos dem Wurf der Hündinnen,  
 der wüsten –*
- 50 *nun schon die Wimper naß,  
 der Gaumen blutet –,*  
*und nun die Leier  
 hinab den Fluß –  
 die Ufer tönen–.*

Anmerkung zum Text

*Haune* (v. 47). Der Verfasser bemerkt zu dem Wort, daß er ihm bei Voss zum erstenmal begegnet sei. „Es erschien mir ein gutes Wort, ich forschte ihm nach, jedoch ohne Erfolg. Da ja aber Johann Heinrich Voß ein sehr starkes und originelles Übersetzungsgenie war, muß er das Wort gekannt haben, und es muß damals, zumindest in Norddeutschland, gebraucht worden sein. Ich [...] muß nach der

Stelle annehmen, daß es sich [...] um eine Art Waffe gehandelt hat oder um einen Gegenstand der Feldbearbeitung, also auch eine Art Hacke oder vielleicht ein Eisen vom Pflug. In Berlin ist der Ausdruck ganz unbekannt.<sup>57</sup> Für *rastri graves* steht bei Voss (s. o. v. 36) „Lastende Haun“ (= Hau'n für Hauen). Der Autor hat entweder Haun' (für Haune) gelesen oder in seiner Erläuterung bewußte Mystifikation im Interesse einer expressiven Verfremdung getrieben.

Der Dichter hat die »Metamorphosen« in charakteristischer Freiheit benutzt, mit Umstellungen, Abwandlungen, Kontraktionen. Die Wörter, die er der Vossischen Übersetzung entnimmt, sind folgende (in der Reihenfolge ihres Auftretens in dem deutschen Gedicht): *Erebos*, *Rhodope*, *Wald(ungen)*, *herziehend* (zog .. her), *zweifarbige Beeren*, *rotglühendes Obst*, *Leier*, *Damen*, *Saite(n)*, *Nordsturm*, *(Ge-)Stein*, *laubbeschwichigt* (laubumwunden), *Äste* (Baumast), *(Gät-)Hacken*, *Haun(e)*.

Sprachliche Härten gibt es auch hier. ... *Von Erebos gestoßen* -: Das Totenreich erscheint wie ein Schlund, der ihn ausgestoßen, und fast wie eine Person, die ihn verstoßen hat. ... *dem unwirtlichen Rhodope / Wald herziehend*: Wald, der dem Sänger folgt, von seiner Leier beschworen, wird in das Gebirge gezogen. Der *dativus commodi* hat etwas Antikes in seiner Kürze. Wie schon bei Voss ist das Wort *Rhodope*, griechisch femininum, neutral gebraucht: (das) *Rhodope* (-Gebirge) – oder maskulin? – hier unerläßlich zur Verdeutlichung des Kasus. ... *anstürmen die Flußnymphen*: aus dem expressiv gespannten ungetrennten Präsens ergibt sich die Analogie *anwinken die Felsenschönen*. Das Verb suggeriert das Heftige, in dem sich die Lockung mit Drohung mischt. Paarig angeordnet wie diese Präsensformen, mit analoger Erweiterung im zweiten Glied, sind die ebenso expressiven Partizipien in den Versen

*die Äste laubbeschwichigt,*  
*die Hacken ährenbesänftigt [...]*

Bei OVID lassen Bauern, die in der Nähe auf den Feldern arbeiten, beim Nahen der Weiber ihre Geräte zurück und fliehen (s. o. v. 34–36):

... *fugiunt operisque relinquunt*  
*arma sui; vacuosque iacent dispersa per agros*  
*sarculaque rastrique graves longique ligones.*<sup>58</sup>

Wie die Thyrsosstäbe und Äste werden die Hacken von den Mänaden als Geschosse benutzt. OVID erzählt, wie das erste, *foliis praesuta*, laubumwunden (Voss), noch nicht verletzte. Das führt zu *laubbeschwichigt* und entsprechend, bei den Hacken, zu *ährenbesänftigt*. Dann aber sind die *Haune* ‚nackt‘.

Eigenartig, daß der neuere Dichter die Mänaden zu Nymphen macht (Najaden, Oreaden), die bei OVID den Tod des Orpheus betrauern (s. o. v. 48 f.). Vielleicht sind *Demut* und *Keuschheitsandeutungen*, die zum Bild der Mänaden nicht passen, von dort auf die

wüsten *Hündinnen* übertragen. Jedenfalls ist ihre Beschwörung von großer Suggestivität. Katzenhaftes durchdringt sich mit Eindrücken des Geil-Vegetativen (*»gelber Mohn«*) und Menstruellen (*Purpur im Kelche der Liebe*). Von der Strenge und Reinheit des Anfangs führt das Wüste dieser Fleischlichkeit in die Ermordungsszene.

Das Gedicht hat sieben Partien, von denen die letzte in kleinere Stücke zerfällt. Die Gliederung wird plastisch im Motivcharakter der jeweils ersten Zeile. Die Zusammenstellung ergibt ein thematisches Gerüst:

*Wie du mich zurückläßt, Liebste  
drei Jahre schon im Nordsturm  
wie du mich zurückläßt  
Und eine starrt so seltsam  
Nein, du sollst nicht verrinnen  
und nun die Steine  
und nun wehrlos dem Wurf der Hündinnen*

Die dritte Partie schließt durch Wiederholung der Thema-zeile an die erste an. Es besteht zunächst das Verhältnis der Variation, denn hier wie dort durchdringen sich die konstitutiven Elemente, die karge Härte des Waldgebirgs und die Bilder des Bukolischen. Doch binden sich die dritte bis fünfte Partie zusammen durch das wiederkehrende *drohen*, das zäsuriert und zugleich verspannt. So wird die dritte Partie zum Gelenk, worin der Monolog des Orpheus und die äußere Handlung sich begegnen. Technisch ist dies bewirkt durch das Zitat: die Exposition der Handlung ragt mit ihm in den Monolog hinein. Die fünfte Partie schließt an die zweite an. Die erinnerte Eurydike wird nun beschworen wie etwas Bedrohtes. Zusammen mit *Erebos* und *Rhodope* gibt die Kette der klangvollen griechischen Namen dem Gedicht, vom Sinnlichen her, einen antikischen Zug. Mit der sechsten Partie löst der lyrische Bericht den Monolog des Orpheus ab. Danach ‚zerfällt‘ der Bau: der letzte Abschnitt, die Zerstückelung schildernd, wirkt auch selbst wie zerstückt.<sup>59</sup>

Wie in dem Sonett begegnen sich auch in diesem Gedicht Macht und Macht. Beide Gewalten treten auf vor dem Grund der Natur, deren Kargheit als weitere Macht erscheint. ‚Unwirtlich‘ / *Nordsturm* / *öde* / *nur Faune und Schratte* sind ihre Siglen. Orpheus ist ihr Bezwinger. Als solchen begrüßen ihn die Mänaden: *Aufwölber von Bronzelicht, Schwalbenhimmeln*. Doch steht er anders in dieser Gewalt als sie. Die zweite Partie, der Eurydike-Komplex, erschließt es mit seiner Motivik: süß, rein, tief, denken, fühlen, entfernt, tot. Hieraus, aus der sehnsuchtsvollen Ver-

senkung in das Entfernte und Tote, erwächst, wie von selbst, die arkadische Belebung der Ödnis. Es ist das Zeugende der Zucht, dem das Zerstörende der Zügellosigkeit gegenübertritt in *hemmungsloser Lust*.

Als die Leier den Fluß hinuntertreibt, tönen die Ufer: *respondent flebile ripae*. Sparsam ist aus dem OVIDischen Material ein Stück herausgebrochen. Sehr verhalten deutet sich die Unzerstörbarkeit des Lieds darin an. (Der Autor hat sie anderswo emphatischer benannt.<sup>60</sup>) Diese Verhaltenheit wird noch deutlicher beim Vergleich mit dem Sonett. Gewiß ist Orpheus auch in der Hymne der *Sänger*. Das feierliche Wort erscheint, und zweimal erscheint die *Leier*, sein heraldisches Emblem. Doch ist die Gestalt gewissermaßen realer. Sie ist kein Gott, hat keine Göttlichkeit, ihr Tod ist kein Opfertod, es gibt hier keine Theologie. Die Sprache bringt es fertig, bei aller antikisierenden Erlesenheit ‚realistisch‘ zu bleiben (*daß ich womöglich Eurydike stammle bei Lais*), gelegentlich auch naturalistisch (*Purpur im Kelche der Liebe*).

### Zusammenfassung

Die Gedichte berühren sich, über die gemeinsame Quelle und das gemeinsame Thema hinaus, in der unbeschränkten Verbindlichkeit des hohen Stils. Auch in der Gemeinsamkeit des hymnischen Tons und ebenfalls, bezüglich ihrer formalen Verfassung, im Rückgriff auf verbreitete Muster.

Die Begegnung des Sonetts mit den Hexametern der Quelle erzeugt ein freies, gelockertes Scheinsonett, dessen größere rhythmische Beweglichkeit, im Verein mit dem preisenden Anruf, die Form hymnisiert. (Auch die ältesten Hymnen, die homerischen Götterlieder, waren ja Abspaltungen des Epischen – hexametrische, also daktylische Gedichte – und verbanden Bericht mit preisendem Anruf.)

Das zweite Gedicht, thematisch eine Maske im Sinn EZRA POUNDS, leitet sich nach Gestus und Form von den Hymnen des jungen GOETHE her. Es steht, wie sie, in Freien Rhythmen und zeigt – im Unterschied zum Sonett – dieselbe Durchsetzung mit realistischem Einschluß.

Hierin, in dieser andern Legierung, liegt überhaupt der wesentliche Unterschied. Das Sonett von 1922 war dem Dichter der Hymne von 1946 bekannt. Wie es scheint, verhält sich sein Gedicht zu dem älteren reaktiv, wie eine Revision aus expressionistischem Geist.<sup>61</sup> Im Sonett herrscht ganz das Pathetische

vor, das sich zwar durch sauberen Wortgebrauch legitimiert, doch als Stil aufs Esoterische und Seraphische geht. Der Autor der Hymne hatte vom Gedicht des Jahres 1950 gefordert, es müsse „das Esoterische und Seraphische ungeheuer vorsichtig auf harte realistische Unterlagen verteilen“<sup>62</sup>. Realismus war hier vom Thema her nicht möglich, doch ist die Hymne dem Sonett gegenüber ganz spürbar gehärtet. Ihr Autor hat darauf verzichtet, den Tod des Orpheus zu deuten, eine ‚Lehre‘ daraus zu entwickeln, eine Aitiologie. Thematische Variante seiner Verse ist nicht das Opfer, sondern die Treue. Orpheus ist ihm nicht Träger von irgendetwas, sondern reine Figur. Er stellt ihren Tod für sich, als ein Bild, das, ohne über sich hinauszudeuten, seinen Sinn aus sich selbst erhellt.

## VERZEICHNIS DER FACHAUSDRÜCKE

R verweist auf das Register

- Abgesang:** in Minne- und Meistersang, auch im Kirchenlied Schlußteil der Strophe, der als Kontrast dem Aufgesang aus zwei gleichgebauten → Stollen gegenübersteht.
- Abversauftakt:** → Auftakt zu Beginn des zweiten Teils (Abverses) eines in Hälften gegliederten umfangreicheren Verses.
- Adonius:** gr., Vers in Gedichten auf den Tod des Adonis, Kurzvers aus Daktylus (s. R) und Trochäus (s. R): — ◡ — ◡ (×××××).
- ἄδρὸν γένος** (hadron genos): ‚volle‘ oder ‚starke Gattung‘, höchste der drei antiken (Haupt-) Stilarten (→ genera elocutionis), der erhabene Stil, → genus sublimе.
- Aitiologie:** gr. ‚Lehre von der Ursache‘, Ursprungssage.
- Akzent, expiratorischer:** lat. ‚Hinzugesang‘ (→ Prosodie) und ‚durch Aushauch [d. h. durch Nachdruck] bestimmt‘, lautliche Erscheinung, die die Sprache durch den Nachdruck gliedert, den einzelne Silben erhalten. Nachdruck ist also wichtiger als Tonhöhe und Dauer der Silben, → Akzentvers.
- Akzent, musikalischer:** Akzent, der die gesprochne Rede nach der Länge und Tonhöhe der einzelnen Silben gliedert.
- Akzent, versetzter:** gegen die Regel des Metrums gesetzter Akzent, → Anaklasis.
- Akzentvers:** Vers, der sich nach der Druckstärke der Silben in ihrer natürlichen Betonung, nicht etwa in erster Linie nach deren Zahl oder Dauer und Tonhöhe gliedert.
- alkäische Odenform:** nach dem gr. Dichter Alkaios, Ode aus zwei alkäischen Elfsilblern, einem Neun- und einem Zehnsilbler:
- ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡  
 ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡  
 — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡  
 — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡.
- alkäische Neunsilbler:** → alkäische Odenform.
- Allegoresen:** vom gr. ‚anders reden‘, Verbindung von uneigentlichen Ausdrücken (→ Metaphern) zu einem bildlichen Entsprechungskomplex.
- Alliterationen:** lat. ‚Letter-→an Letter-←Klingen-Lassen‘, Klangverbindungen von Wörtern durch gleichen Anlaut; im strengen Sinn — etwa beim Stabreim — nur Stammsilbenanlaut.
- Alternation:** → Alternieren.
- Alternieren, strenges:** lat. ‚Abwechseln‘, gleichmäßiges, ungelockertes Wechseln betonter und unbetonter Silben.
- alternierende Maße.**
- ambiguitas, gewollte:** lat. ‚nach zwei Seiten treiben‘, absicht-

liche Mehrdeutigkeit eines Worts, „dessen syntaktische Einordnung eindeutig ist und das sich nur in konkreter Auslegung als schwebend erweist“ (SL 19).

Ambiguität, absichtliche: → ambiguitas.

Amphibrachys: gr. ‚[außen] herum kurz‘, Versfuß aus einer Länge (oder Betonung), die von zwei Kürzen (oder unbetonten Silben) umrahmt ist:  $\cup\text{---}\cup$  (×××).

Anaklasis: gr. ‚Zurückbiegen‘, Wechsel des Versfußes innerhalb desselben Metrums, etwa ×××× für ××××.

Anakoluth: gr. ‚ohne Folge‘, → Satzbruch.

Anapher: gr. ‚Zurücktragen‘, Wiederholung eines Ausdrucks an der Spitze aufeinanderfolgender Wortgruppen: a...x / a...y / a...z.

anaphorisch.

Antithese: gr. ‚Gegensatz‘, Gegenüberstellung entgegengesetzter Begriffe und Aussagen.

Antonomasie: gr. ‚Umnennung‘, umschreibende Ersetzung eines Namens, z. B. der Donnerer für Zeus.

Aphärese: gr. ‚Wegnahme‘, Weglassen eines Lautelements zu Beginn eines Wortes, z. B. ‚s ist.

Apokope: gr. ‚Abhauen‘, Weglassen eines Lautelements am Ende eines Wortes, z. B. hab’ ich. Erfolgt es aus metrischen Gründen, spricht man von Elision (s. R).

asklepiadeische Odenform: nach dem gr. Dichter Asklepiades. Häufigste Variante dieses Strophenotypus ist die sog. zweite asklepiadeische Strophe aus

zwei kleinen asklepiadeischen Versen, einem Pherekratäus und einem Glykonäus:

$\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$   
 $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$   
 $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$   
 $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$

asklepiadeischer Vers: → asklepiadeische Odenform.

aspiriert: lat. ‚behaucht‘, mit Hauchlaut (h) versehen.

Assonanz(en): lat. ‚Anklang‘, vokalische(r) → Halb reim(e), d. h. Reim(e) mit Gleichklang nur der Vokale, nicht der Konsonanten, z. B. gab – Gram.

Auftakt: der ersten → Hebung des Verses voraufgehende unbetonte oder nebetonige Silbe(n).

Auftakt, beschwerter: mit Neben- oder auch Starkton versehener Auftakt.

Auftakt (im Vers): Auftakt eines → Kolons im Versinnern.

Auftaktbehandlung.

Auftaktbescherung: → Auftakt, beschwerter.

auftaktig.

auftaktlos.

Brechung(en): → Enjambement(s).

caesura latens: lat. ‚verborgener Schnitt‘, durch ein zusammengesetztes Wort laufende Zäsur.

Chiasmus: nach der Kreuzform der gr. Letter X (Chi), Überkreuzstellung einander entsprechender Elemente: a + b, b + a, z. B.: „Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben“.

chiastisch.

Choriambus: gr. ‚Choräus [= Trochäus (s. R)] und Jambus‘ (→ Jamben), Versfuß, bei dem zwei Längen (oder Betonungen)

zwei Kürzen (oder unbetonte Silben) umschließen: — ◡ —  
(××××).

choriambisch.

conceptistisch, s. Concetto (R).

Creticus: gr. ‚der kretische [Fuß]‘, Versfuß aus zwei Längen (oder Betonungen), die eine Kürze (oder unbetonte Silbe) umschließen: — ◡ — (××××).

cursus planus: lat. ‚ebener Lauf‘, rhythmischer Satzschluß in kunstvoller Prosa, bei dem die Akzentverhältnisse dem → Adonius entsprechen.

Diärese: gr. ‚Auseinandernehmen‘, Verseinschnitt, bei welchem Versfuß- und Wortende koinzidieren.

Dijambus: gr. ‚Doppeljambus‘, Verbindung zweier → Jamben: ◡ — ◡ — (××××).

Distichon: gr. ‚Doppelvers‘, in antiker Tradition aus daktylischem (s. R) Hexameter (s. R) und Pentameter.

Doppelversikel: → Versikel.

Endecasillabo: ital. ‚Elfsilbler‘, Jambenvers (→ Jamben) mit → weiblichem Reim.

Enjambement(s): frz. ‚Überschreitung‘, Übergreifen des Satzzusammenhangs über das Vers- oder Strophenende.

enjambiert.

Exegese: gr. ‚Auseinandersetzen‘, erklärende Ausdeutung.

figura etymologica: lat. ‚Figur‘ (→ Figuren) und gr. ‚die Lehre vom wahren [Wortsinn] betreffend‘, Verbindung zweier Wörter desselben Stammes – oft von intransitivem Verb mit entsprechendem Nomen als innerem Objekt – zur Steigerung

des Ausdrucks, z. B. einen schweren Kampf kämpfen.

Figuren (rhetorische): rednerische Kunstmittel, die der hervorhebenden Formung des Sprachmaterials dienen und zu vorgeprägten Ausdrucksmustern geworden sind. Sie beziehen sich auf Wörter, Wortzusammenhänge oder Gedanken.

Freie Rhythmen: vom gr. ‚Fließen‘, reimlose, metrisch ungebundene Verse von beliebiger Länge, unstrophisch, oft in ‚Partien‘ oder scheinstrophisch (s. R) gegliedert, von starkem rhythmischen Profil und noch erfassbarer Beziehung zu strengeren Mustern, aus deren Lockerung die F. R. ursprünglich – bei Klopstock – entstanden sind.

freie Verse: hier reimlose, metrisch völlig ungebundene Verse, die sich stark der Prosa annähern können.

Freier Rhythmus → Freie Rhythmen.

freirhythmisch.

Freivers(e) → freie Verse.

Füllungsfreiheit: Freiheit, die Zwischenräume zwischen den → Hebungen des Verses mit keiner, einer oder mehreren → Senkungen zu füllen.

genera elocutionis: lat. ‚Ausdrucks- oder Stilarten‘, in der Antike grob eingeteilt in drei: die schlichte (humilis), mittlere (mediocris) und schwere oder erhabene (gravis).

genus deliberativum: lat. ‚überlegende Gattung‘, Redegattung, bei der es darum geht, eine bestimmte Entscheidung unter verschiedenen möglichen als ver-

- nünftig oder wünschenswert zu erweisen.
- genus sublime: lat. ‚erhabene Gattung‘, höchste der drei → genera elocutionis, auch als grave (schwer), grande (großartig), robustum (kräftig), validum (stark), amplum (prächtig), vehemens (heftig) oder grandiloquum (volltönend) bezeichnet; → ἄδρὸν γένος.
- Glosse: gr. ‚Zunge, Sprache‘, span. Gedicht aus vier trochäischen (s. R) Zehnzeilern mit der Reimfolge ababacddc (oder Variationen), die ein vierzeiliges Motto so abwandeln, daß ihre Schlußzeilen zusammen das Motto ergeben.
- Haiku: dreizeiliges japanisches Gedicht aus fünf (1. Zeile), sieben (2. Zeile) und fünf (3. Zeile) Silben.
- Halbreim: zusammenfassender Ausdruck für → Assonanz und → unreinen Reim.
- Hebung(en): die betonte, d. h. durch rhythmischen Nachdruck hervorgehobene Silbe des deutschen Verses im Gegensatz zur → Senkung.
- Hebungsabstände.
- Hebungsprall: Zusammentreffen zweier Hebungen ohne dazwischenliegende → Senkung(en).
- Hendiadyoin: gr. ‚eins durch zwei‘, Redefigur, bei der eine einzige Vorstellung durch zwei einander nebengeordnete Ausdrücke bezeichnet wird, obwohl ein inneres Abhängigkeitsverhältnis vorliegt, z. B. mit Fackeln und Feuer statt: mit brennenden Fackeln.
- ‚heroic couplet‘: egl. ‚heroisches Reimpaar‘, hier von der Art, die eine Strophe oder ein Gedicht, z. B. das ‚englische‘ oder Shakespeare-Sonett, energisch zusammenfassend und überhöhend beschließt.
- Hymne(n): gr. ‚Preislied‘ (→ Hymnus), hier → freirhythmische Gedichte, die formal an die ‚Hymnen‘ des jungen Goethe erinnern.
- hymnisch.
- Hymnisches.
- Hymnisierung (eines → Sonetts).
- Hymnus: gr. ‚Preislied‘ eines Gottes oder Helden.
- Hyperbaton: gr. ‚das Übersteigende‘, Abweichen von der üblichen Wortstellung durch künstliches Auseinanderlegen syntaktisch zusammengehöriger Glieder.
- Hyperbel: gr. ‚Darüberhinauswerfen‘, eine die Maße sprengende Übertreibung des Ausdrucks.
- hyperkatalektisch: gr. ‚übermäßig aufgehörend‘, mit überzähliger Silbe (oder Silben) im letzten Versfuß.
- Ikten: lat. ‚Schläge‘, → Hebungen, Versakzente.
- Iktieren, iktiert.
- Iktierung.
- Jamben: vom gr. ‚Schleudern‘ (?), Versfüße aus einer kurzen (oder unbetonten) Silbe mit folgender Länge (oder Betonung): ◡— (××).
- Jambentrott.
- Jambenverse.
- jambisch.
- jambo-trochäisch: → alternierend jambisch oder trochäisch (s. R), je nach vorhandenem oder fehlendem → Auftakt.

- Kadenz(en): vom lat. ‚Fallen‘, Verschlüsse.
- Kitharöde: gr. ‚Sänger zur Kithara [einem antiken Saiteninstrument]‘.
- Klimax: gr. ‚Leiter‘, Anordnung von Redeelementen in stufenweiser Steigerung ihres Nachdrucks oder ihrer Bedeutung.
- Kolabau → Kolon.
- Kolabildung → Kolon.
- Kolabündel → Kolon.
- Kolon, pl. Kola: Teil eines syntaktischen oder metrischen Gefüges, kleiner als die Periode, aber größer als das → Komma.
- Kolon- und Kommabildung → Komma.
- Komma(ta): gr. ‚Abschnitt‘, kleinste syntaktische Einheit im Satz oder Vers.
- Kreuzreim: Reim nach der Ordnung abab cdcd . . .
- Madrigal(e): aus ital. mandriale (von mandra, Herde) [?], ‚Schäfergedicht‘, unstrophisch, ohne feste Formregeln in freier Abfolge von Reimversen und → Waisen; früher ein kurzes, ländlich idyllisches Kunstlied, später auch für philosophische Betrachtungen oder epigrammatisch (s. R) verwandt.
- männlich: Bezeichnung des Versausgangs auf betonte Silbe, nach der Endung des frz. männlichen Adjektivs im Vergleich zum weiblichen: blanc – blanche.
- metaforeggiare: ital. ‚metaphorisch dichten oder reden‘, → Metapher.
- Metapher(n): gr. ‚Übertragung‘, „Wort in einem Kontext, durch den es so determiniert wird, daß es etwas anderes meint, als es bedeutet“ (H. Weinrich).
- Metapher, absolute: übertragener Ausdruck ohne eindeutigen „Bildspender“ (H. Weinrich).
- Metapher, idiomatisch habitualisierte: redensartlich gewordene und daher nicht mehr oder kaum noch als solche empfundene M.
- μεταφερεῖν [metapherein]: übertragen.
- Metapherngeflecht.
- Metapherngefüge.
- Metaphorik.
- metaphorisch.
- Nibelungenzeile, hat in der Strophe des Nibelungenliedes (Z. 1–3) die Grundform — ˘ — ˘ — ˘ ˘ | — ˘ — ˘ — ˘ ˘ ˘ ˘ (nach SL 522 [˘ = pausierter Takt]).
- numinos: vom lat. ‚Wink‘, göttliches Wirken offenbarend.
- obscuritas: lat. ‚Dunkelheit‘.
- Ode(n): gr. ‚Gesang‘, hier die ursprünglich griechische, gesungene, vom Saiteninstrument begleitete lyrische Form in metrisch ziemlich fest geregelten Vierzeilern mit hohem oder erlesenem Gegenstand und ihre Abkömmlinge in deutscher Sprechdichtung seit dem 18. Jh.
- Odenform(en).
- Odenmetrum.
- Odenthema.
- Odenstrophe(n).
- odisch.
- Odisches.
- Oden des Horaz.
- ordo artificialis: lat. ‚künstliche Ordnung‘, die von der natürlichen abweichende, rhetorischen Gesetzen gehorchende künstliche Wort- oder Satzfolge.

- ordo naturalis: lat. ‚natürliche Ordnung‘ der Wörter und Sätze.
- ornatus: lat. ‚Schmuck‘, „ein Luxus der Rede: er bezweckt die Schönheit der sprachlichen Äußerung“ (L 162).
- Paradox(a): gr. ‚Unerwartetes‘, scheinbar widersinnige Aussage – z. B. in der Verbindung gegensätzlicher Begriffe –, die sich bei genauerer Betrachtung als sinnvoll erweist.
- Paradoxes.
- Parallelismus: gr. ‚Gleichlauf‘ syntaktischer Elemente durch Wiederkehr derselben Reihenfolge und annähernd auch der gleichen Zahl der Wörter bei gedanklicher Übereinstimmung oder Entsprechung.
- Parataxe: gr. ‚Danebenstellen‘, das Nebenordnen von Sätzen im Unterschied zur Gliederung mit Abhängigkeitsverhältnissen.
- Patronymicum: gr. ‚Benennung nach dem Vater‘, umschreibende Bezeichnung einer Person nach einem Vorfahren wie Pelide für Achill nach seinem Vater Peleus oder Tantalide für Agamemnon nach seinem Urvater Tantalos.
- Periphrase: gr. ‚Umschreibung‘ einer Sache, eines Begriffs oder dgl. durch mehrere andre Wörter, z. B. ‚der den Herrn verriet‘ für Judas Ischariot.
- Preziosität: lat.-frz. ‚Kostbarkeit‘, literarische Stilrichtung, die auf die Ersetzung alltäglicher Wörter und Ausdrücke durch geistreiche, seltene oder kostbare ausgeht.
- Prosodie, prosody: gr. ‚Zugesang‘ (→ Akzent), die Lehre von der Behandlung der Sprache im Vers.
- prosodisch.
- quantitierender Vers: vom lat. ‚wieviel [an Zeitdauer]‘, Vers, der sich entscheidend nach Länge und Kürze der Silben bestimmt.
- rhetorische Frage: vom gr. ‚der Redekunst eigen‘, Frage, auf die keine Antwort erwartet wird, da die Antwort in der Frage schon mitschwingt, z. B.: Mußte das nicht kommen? (= Das mußte doch kommen!).
- Satzbruch: Herausfallen des Satzschlusses aus der syntaktischen Konstruktion des Beginns (Anakoluth).
- Satzkolon, -kola: → Kolon.
- Schnitt post quartum trochaeum: lat. ‚nach dem vierten Trochäus [s. R]‘, Hexameterzäsur (s. Hexameter [R] und Zäsur [R]), die den vierten Versfuß so zerschneidet, daß im ersten Teil ein Trochäus (s. R.) entsteht.
- schwebende Betonung: Ausgleich von sprachlich geforderter Betonung und metrischem Schema, besonders häufig im → Auftakt von → Jambenversen, wo die gesenkte Silbe beschwert, wird, z. B. „Nácht ísts, und Stürme säusen . . .“
- schwebender Akzent: → schwebende Betonung.
- Schwellung (einer Senkung): → Senkungsbeschwerung.
- Schwellung (eines Verses): Erweiterung eines Verses gegenüber vorhergehenden Versen.

- semantisch: vom gr. ‚Zeichen‘, die Lehre von der Wortbedeutung betreffend.
- Senkung(en): die zwischen zwei → Hebungen stehenden, nicht oder schwächer betonten Silben des → Akzentverses.
- Senkungen, beschwerte: → Senkungsbeschwerung.
- Senkungsbehandlung.
- Senkungsbeschwerung(en): Versehen von Senkungssilben (→ Senkung[en]) mit mehr oder weniger starkem Nebenton.
- Senkungshäufung.
- Sequenzen: lat. ‚Folgen‘, lat. Koloraturgesang, an das Halleluja im Graduale der Messe anknüpfend, mit silbenzählendem prosamäßigem Text.
- Silbenzählen: Prinzip der romanischen Dichtung, die ihre Verszeilen nach der Silbenzahl ordnet.
- skandierbar: → skandieren.
- skandieren: lat. ‚(be-)steigen‘, beim Lesen von Versen das metrische Schema durch starkes Betonen hervorheben.
- Skansion: das → Skandieren.
- Sonett: ital. ‚Klinggedicht‘, eigentlich ‚kleiner Ton‘, Gedicht aus zwei Vierzeilern (Quartetten) und zwei Dreizeilern (Terzetten) in → Endecasillabi (im Deutschen aus fünffüßigen Jamben) mit dem Reimschema (in der strengsten Form): abba, abba; cdc, dcd.
- Sonetti a corona: ital. ‚Sonettenkranz‘, Zyklus aus 15 Sonetten, „von denen das 2. bis 14. jeweils die Schlußzeile des vorigen als Anfangszeile wiederholen und die Anfangszeile des 1. die Schlußzeile des 14. bildet; das abschließende 15. [...] vereinigt alle 14 Anfangszeilen in der Reihenfolge des Vorkommens.“ (SL 716).
- Sonorlaut(e): lat. ‚klangvolle‘ Laute, die Nasale m, n und die Liquiden (‚Fließlaute‘) l, r.
- ‚Stollen‘: die zwei gleichgebauten ersten Teile der dreiteiligen Strophe des Meistersangs (der Aufgesang), denen der anders gebaute → Abgesang folgt.
- Symbol(e): gr. ‚Wahrzeichen‘, eigentl. ‚Zusammengehaltenes‘, „bildkräftiges Zeichen, das über sich selbst hinaus als Offenbarung [...] auf e. höheren [...] Bereich verweist“ (SL 753).
- symbolisch.
- Synkope(n) (versrhythmische): gr. ‚Zusammenschlagen‘ betonter Silben im Verssystem, → Hebungsprall.
- ‚synkopierte‘ Form: Wortform, bei der ein Element aus dem Innern entfernt wird, z. B. ver-steh'n.
- Tagelied: Lied, das die Trennung von Mann und Frau nach der Liebesnacht schildert, Lied beim Tagen.
- Takte (oder Versfüße): lat. ‚Berührung‘, Gliederungseinheit bei der Unterteilung des → Akzentverses, nach Heusler ‚geregelte Zeitspanne von [→] Iktus‘ (H 1,24).
- Tropen: gr. ‚Wendungen‘, uneigentliche, bildliche Ausdrücke.
- Typologie [oder Tropologie]: vom gr. ‚Schlag, Gestalt‘, ‚Lehre von den Gestalten‘, das In-Beziehung-Setzen der prophetischen Stellen und geschichtlichen Vorbilder des ATs zum

- Leben Christi und der christlichen Kirche.
- umarmender Reim: Reim nach der Ordnung abba cddc ...
- umschließender Reim: → umarmender Reim.
- „unechter“ Daktylus: Daktylus (s. R.), bei dem die erste Senkungssilbe (→ Senkung) stärker ist als die zweite, z. B. Jünglinge.
- unreiner Reim: konsonantischer → Halb reim: Reim mit nur annähernder Übereinstimmung der Vokale, z. B. übt – gibt.
- vers commun(s): frz. „gewöhnlicher Vers“, gereimter → jambischer Zehn- oder Elfsilbler – je nach → männlichem oder → weiblichem Ausgang –, anfangs mit fester Zäsur (s. R) nach der 4. Silbe.
- vers libre(s): frz. „freier Vers“, Reimvers von wechselnder Hebungsanzahl (→ Hebung) bei gleichbleibendem Versmaß, → Jamben oder Trochäen (s. R).
- Versikel: lat. ‚kleiner Vers‘, einander entsprechende Abschnitte in der → Sequenz, deren elementarer Baustein sie sind; gewöhnlich zu Doppelversikeln vereint.
- Verskolon, pl. -kola: → Kolon.
- „vierhebig klingend“: mit vier → Hebungen, deren letzte höchstens Nebenton trägt, was eine dehnfähige vorletzte Silbe voraussetzt, z. B. uns íst in álten mæ̀rèn; → Nibelungenzeile.
- wachsende Glieder: syntaktische oder Kompositionselemente, von denen die folgenden jeweils länger sind als die vorhergehenden.
- Waise: ‚verwaiste‘, d. h. reimlose Zeile im Reimverband.
- weiblich: Bezeichnung des Versausgangs auf unbetonte Silbe nach betonter – nach der Endung des frz. weiblichen Adjektivs im Vergleich zum männlichen: blanche – blanc.

## QUELLENVERZEICHNIS

- [1] M. LUTHER: Kom heyliger geyst herre Gott (1524). – *zit.* nach: D. Martin Luthers Werke. Krit. Gesamtausg. Bd 35. Weimar: Böhlau 1923, S. 448 f.
- [2] J. H. VOSS: Homers Ilias [XXIII, v. 110–124]. Bd 2. 3., verb. Aufl. Tübingen: Cotta 1806, S. 275 f.
- [3] J. W. v. GOETHE: Reineke Fuchs (VII, v. 195–204). 1794. – *zit.* nach: Goethes Werke (Weimarer Ausg.) Abt. 1, Bd 50. Weimar: Böhlau 1900, S. 97 f.
- [4] H. v. KLEIST: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel (I 5, v. 293–311). 1813. – *zit.* nach: H. v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet u. Reinhold Steig hrgs. von Erich Schmidt. Krit. durchges. u. erläut. Gesamtausg. Bd 3. Leipzig: Bibliogr. Institut [1905], S. 39 f.
- [5] F. G. KLOPSTOCK: Mein Wäldchen (1778). – *zit.* nach: Klopstocks Werke. Bd 2. Leipzig: Göschen 1798, S. 23 f.
- [6] D. C. v. LOHENSTEIN: Sophonisbe. Trauerspiel. (V, v. 631–650). 1680. – *zit.* nach D. C. v. L.: Afrikanische Trauerspiele. Cleopatra-Sophonisbe. Hrgs. von Klaus Günther Just. Stuttgart: Hiersemann 1957, S. 351. (Bibl. des Literar. Vereins in Stuttgart. CCXCIV.)
- [7] I. BACHMANN: Die große Fracht. – *zit.* nach I. B.: Die gestundete Zeit. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanst. 1953, S. 13. (studio frankurt. 12.)
- [8] H. M. ENZENSBERGER: rache für ein gläsernes herz. – *zit.* nach: H. M. E.: Landessprache. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1960, S. 69.
- [9] C. F. MEYER: Schillers Bestattung (1882). – *zit.* nach: C. F. M. Sämtl. Werke. Histor.-krit. Ausg. Besorgt von Hans Zeller u. Alfred Zäch. Bd 1. Bern: Benteli 1963, S. 23.
- [10] P. FLEMING: Madrigal (um 1636). – *zit.* nach: P. Fs. Deutsche Gedichte. Hrgs. von J[ohann] M[artin] Lappenberg. I. Stuttgart: Bibl. des Litter. Vereins 1866, S. 401. (Bibl. des Litterar. Vereins in Stuttgart. LXXXVI.)
- [11] I. BACHMANN: Schatten Rosen Schatten. – *zit.* nach: I. B.: Anrufung des Großen Bären. München: Piper 1956, S. 67.
- [12] J. BOBROWSKI: Immer zu benennen. – *zit.* nach: J. B.: Schattenland Ströme. Gedichte. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1962, S. 86.
- [13] F. C. DELIUS: Von den Bäumen. – *zit.* nach: F. C. D.: Kerbholz. Gedichte. Berlin: Wagenbach 1965, S. 60. (Quarthefte. 7.)
- [14] J. CHR. GOTTSCHED: An ein Paar meiner Zuhörer bey ihrer Magisterpromotion. 1729. Die Pflichten eines Lehrers der Welt-

- weisheit (v. 37–54). – *zit.* nach: J. Chr. Gs. Ges. Schriften. Hrsg. von Eugen Reichel. Bd 5. Berlin: Gottsched-Verl. [1905], S. 86 f.
- [15] H. v. KLEIST: Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel. (1. Auftr., v. 1–30) 1811. – *zit.* wie [4], Bd 1, S. 323–325.
- [16] K. KROLOW: Vergangenheit (1963). – *zit.* nach: K. K.: Landschaften für mich. Neue Gedichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966, S. 77. (edition suhrkamp. 146.)
- [17] D. C. v. LOHENSTEIN: Sophonisbe (II 1, v. 159–186) 1680. – *zit.* wie [6], S. 282 f.
- [18] F. G. KLOPSTOCK: Das große Halleluja (1766). – *zit.* wie [5], Bd 1, S. 227 f.
- [19] B. BRECHT: Erwartung des zweiten Fünfjahrplans (um 1932). – *zit.* nach B. B.: Ges. Werke in 8 Bdn. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zus.-arb. mit Elisabeth Hauptmann. Bd 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 406.
- [20] PH. NICOLAI: Ein Geistlich Braut-Lied [...] (1599). – *zit.* nach: Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jhs. Bd 5. Leipzig: Teubner 1877, S. 258.
- [21] CHR. HOFMANN VON HOFMANNSWALDAU: Sonnet. Vergänglichkeit der schönheit (1695). – *zit.* nach: Benjamin Neukirchs Anthologie Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil [...] (Leipzig: Thomas Fritsch 1697). [...] Hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer 1961, S. 46. (Neudrucke dt. Literaturwerke. N. F. 1.)
- [22] I. BACHMANN: Unter dem Weinstock. – *zit.* nach: Jahresring 55/56. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart. Bearb. von Rudolf de le Roi u. a. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1955, S. 39.
- [23] I. BACHMANN: Am Akragas. – *zit.* wie [22], S. 38.
- [24] R. M. RILKE: Sonette an Orpheus. Erster Teil. XXVI (1922). – *zit.* nach R. M. R.: Sämtl. Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd 1. Wiesbaden: Insel 1955, S. 747 f.
- [25] G. BENN: Orpheus' Tod (1946). – *zit.* nach: G. B.: Statische Gedichte. Zürich: Arche 1948, S. 13–15.

#### LITERATURANGABEN

- 1 EZRA POUND: Treatise on Metre. In E. P.: ABC of Reading [1934]. New York: New Directions 1960, p. 206. (New Directions Paperbook. 89.)
- 2 WILHELM VON HUMBOLDT: Briefe an Karl Gustav von Brinkmann. Hrsg. u. erl. von Albert Leitzmann. Leipzig: Hiersemann 1939,

- S. 116, Nr 60 [aus Madrid, vom 5. Dec. 1799]. (Bibl. des Literar. Vereins in Stuttgart. CCLXXXVIII.)
- 3 P. VALÉRY: Au sujet du *Cimetière marin* (1933). In: P. V.: Œuvres [VALÉRY, Œuvres]. Ed. établie et annotée par Jean Hytier. T. 1. Paris: Gallimard 1957, p. 1503. (Bibliothèque de la Pléiade. 127.)
  - 4 T. S. ELIOT: The Function of Criticism (1923). In: T. S. E.: Selected Essays [ELIOT, Essays]. Third enl. ed. London: Faber & Faber 1951, p. 32 f.
  - 5 ELIOT, Essays, p. 32.
  - 6 ELIOT, Essays, p. 33.
  - 7 ELIOT, Essays, p. 31.
  - 8 zit. nach: MARTIN LUTHER: Die deutschen geistlichen Lieder [LUTHER, Lieder]. Hrsg. von Gerhard Hahn. Tübingen: Niemeyer 1967, S. 70. (Neudrucke dt. Literaturwerke. N. F. 20.)
  - 9 D. Martin Luthers Werke [LUTHER, Werke]. Krit. Gesamtausg. Bd 35. Weimar: Böhlau 1923, S. 512.
  - 10 zit. nach LUTHER, Werke, Bd 35, S. 510 f.
  - 11 vgl. LUTHER, Werke, Bd 35, S. 166, und LUTHER, Lieder, S. 70.
  - 12 Jedenfalls, was die Viertaktigkeit angeht. Den Vers III 7 skandiert er nämlich: „dás wir hie rittérlich ríngen.“ (H 3, 21) – also ‚trochäisch‘, was sicherlich falsch ist. Zwar schreibt HEUSLER: „Gesungene Verse sind ebensogut Stoff des Metrikers als gesprochene“ und verweist auf Minnesang, Kirchenlied, Volkslied, „Werke also, die ihren Schöpfern durchaus nur gesungen vorschwebten; die ihr wirkliches Leben nur mit der Melodie führten“. Doch setzt er gleich hinzu: „Auch bei gesungener Dichtung gilt unser Satz: daß die Verslehre aus dem Schallbild nur den Zeitfall auslöst. Die Tonhöhen der Weise, das Melodische und Harmonische denken wir uns weg“ (H 1, 6). Dies führt zu keiner wirklichen Einsicht in die Metrik gesungener Verse.
  - 13 zit. ist die Fassung der Melodie bei JOHANN WALTER, abgedruckt in LUTHER, Werke, Bd 35, S. 511.
  - 13a In seinem Buch über deutschen und antiken Vers weist HEUSLER (S. 22 et passim, s. Literaturangaben S. 110) mit Recht auf den prosodischen Irrtum hin, als entspräche jeder langen Silbe des antiken Verses eine betonte im Deutschen. Vielmehr entspricht der antiken Hebung die deutsche Hebung. Da ein Versfuß (oder Takt) definitionsgemäß nur *eine* Hebung haben kann, entspricht allein der langen *Hebungssilbe* der alten Sprachen eine hebungsfähige oder betonte Silbe im Deutschen, so daß einziges metrisches Äquivalent des Spondeus (←—) im Deutschen der Trochäus (××) ist: eine zweite betonte Silbe müßte einen neuen Versfuß eröffnen. Eine Beschwerung der zweiten Silbe im Deutschen ist möglich, doch nicht als metrische, sondern nur als phonetische Variante. – Zwar hat HEUSLER recht mit diesem Hinweis, doch macht sein Insistieren darauf und die ständig daraus abgeleitete Polemik gegen die ›Rigoristen‹ (VOSS, A. W. SCHLEGEL, HUMBOLDT, F. A. WOLF) ihn unfähig, den

- Qualitäten gerecht zu werden, die der antikisierende deutsche Vers auf der Grundlage dieses ‚Irrtums‘ nun einmal erlangt hat. Vgl. hierzu den Aufsatz von L. L. ALBERTSEN: Weshalb schrieben die Klassiker tonbeugende Hexameter? Eine Neudeutung, in: GRM 45, 1964, S. 360–370.
- 14 JOHANN HEINRICH VOSS: Zeitmessung der deutschen Sprache [Voss, Zeitmessung]. Beilage zu den Oden und Elegien. Königsberg: Nicolovius 1802, S. 248.
  - 15 Voss, Zeitmessung, S. 132.
  - 16 GOETHEs Gespräche. Gesamtausg. Neu hrsg. von Flodoard Frhr. von Biedermann [GOETHEs Gespräche]. Bd 1. Leipzig: Biedermann 1909, S. 225 (28. Mai 1795).
  - 17 ALFRED KELLETAT: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: DU Jg 16, 1964, H. 6, S. 72. – Die eingeklammerten Zahlen im Zitat beziehn sich auf Voss, Zeitmessung.
  - 18 Ausdruck FRIEDRICH WILHELM RIEMERS im Hinblick auf einen Hexameter in »Hermann und Dorothea«; s. GOETHEs Gespräche, Bd 1, S. 385.
  - 19 Ausdruck MÖRIKES. In der Beilage zu einem Brief vom 19. 6. 1837 empfahl er HERMANN KURZ, ein kleines Epos „in ungestieften Hexametern“ zu schreiben. KURZ schickte ihm statt dessen am 5. 7. 1837 das »Gespräch auf dem Kirchhofe zu Cleversulzbach. In barfüßigen Hexametern« – s. Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike. Hrsg. von Heinz Kindermann. Stuttgart: Strecker & Schröder 1919, S. 36 u. S. 63–69. Vgl. hierzu den Aufsatz von ULRICH HÖTZER: ‚Grata negligentia‘. ‚Ungestiefelte Hexameter‘, in: DU 16, 1964, H. 6, S. 86–108.
  - 20 SAPHO: 5. Buch, 98 D. – zit. nach: S.: Lieder. Griechisch und deutsch hrsg. von Max Treu. 2., durchges. Aufl. München: Heimeran 1958, S. 76. (Tusculum-Bücherei.)
  - 21 VALÉRY, Œuvres. T. 2, p. 1207. (Bibl. de la Pléiade. 148.)
  - 22 GOTTFRIED BENN: Verse. In G. B.: Ges. Werke [BENN, Werke]. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd 3. Wiesbaden: Limes 1963, S. 194.
  - 23 GIACOMO LEOPARDI: Canti. Ed. accr. (a cura di Lidia Crescini). Milano: Rizzoli 1953, p. 58. (Biblioteca Universale Rizzoli. 16–17.)
  - 24 In seinem Buch »Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus«, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963, S. 88 (Palaestra. 234), vermutet HANS PYRITZ, das Gedicht, das „Voßler womöglich noch als Übersetzung [...] aus dem Italienischen in Anspruch nehmen wollte, [sei] wohl höchstens als freie Nachbildung [...] zu werten, da Fleming seine eigentlichen Übersetzungen stets als solche zu kennzeichnen pflegt“; vgl. KARL VOSSLER: Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des 18. Jhs. Weimar: Felber 1898, S. 34. (Literarhistor. Forschungen. H. 6.)
  - 25 T. S. ELIOT: Reflections on *Vers libre*. – zit. nach: T. S. E.: Select-

- ed Prose [ELIOT, Prose]. Ed. by John Hayward. Harmondsworth: Penguin (Repr.) 1955, p. 87. (Penguin Books. 873.)
- 26 ELIOT, Prose, p. 91.
- 27 Anthologia lyrica, carm. popul. 36 D. Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. – *zit.* nach: WALTHER KILLY: Wandlungen des lyrischen Bildes, 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961, S. 5. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 22/23.)
- 28 BASHŌ. – *zit.* nach: Japanese Haiku. Sec. impr. Mount Vernon (N. Y.): Peter Pauper Press 1956 [p. 9, no. 35].
- 29 BERNHARD BÖSCHENSTEIN: Johannes Bobrowski: »Immer zu benennen«. In B. B.: Studien zur Dichtung des Absoluten [BÖSCHENSTEIN, Studien]. Zürich: Atlantis 1968, S. 176.
- 30 BÖSCHENSTEIN, Studien, S. 173.
- 31 ELIOT, Prose, p. 88.
- 32 ELIOT, Prose, p. 90.
- 33 SCHILLER an Goethe, Brief vom 15. 10. 1799. – *zit.* nach: SCHILLERS Briefe. Krit. Gesamtausg. Hrsg. [...] von Fritz Jonas. Bd 6. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. [1896], S. 96.
- 34 MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von La Mancha. Übers. von Roland Schacht [...] Bd 1. Potsdam: Rütten & Loening 1951, S. 9.
- 35 HENRY FIELDING: The Tragedy of Tragedies, or The Life and Death of Tom Thumb the Great. With the Annotations of Scriblerus Secundus. [London 1731.] Ed. by James T. Hillhouse. New Haven: Yale Univ. Press [...] 1918, p. 119–121.
- 36 BERTOLT BRECHT: Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen. In B. B.: Über Lyrik [BRECHT, Über Lyrik]. Zusammengest. von Elisabeth Hauptmann u. Rosemarie Hill. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964, S. 77. (Edition suhrkamp. 70.)
- 37 BRECHT, Über Lyrik, S. 81.
- 38 BRECHT, Über Lyrik, S. 87.
- 39 FRIEDRICH TORBERG: Einsichten. In: Die Welt der Literatur. Jg 6, 1969, Nr 13, S. 5.
- 40 RENÉ WELLEK /AUSTIN WARREN: Theorie der Literatur [Theory of Literature, 1942]. Neu hrsg. und übers. von Edgar Lohner. Frankfurt/M.: Athenäum Fischer Taschenbuch 1972, S. 180f. (Fischer Athenäum Tb. 2005.)
- 41 In PHILIPP WACKERNAGEL: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jhs [WACKERNAGEL, Kirchenlied]. Bd 5. Leipzig: Teubner 1877, S. 11 f.
- 42 vgl. GOTTRIED GROTE (Hrsg.): Geistliches Chorlied. Zwei- bis sechsstimmige Sätze für gemischten Chor [GROTE, Chorlied]. Bd 2. Berlin: Evang. Verlagsanst. 1949, S. 91, Nr 82. (Edition Merseburger. 323.)
- 43 GROTE, Chorlied, Bd 1, S. 1.
- 44 WACKERNAGEL, Kirchenlied, Bd 2, S. 512.
- 45 LUTHER, Werke, Bd 35, S. 525.

- 46 LUTHER, Werke, Bd 35, S. 526.
- 47 WACKERNAGEL, Kirchenlied, Bd 3, S. 232.
- 48 WACKERNAGEL, Kirchenlied, Bd 2, S. 925.
- 49 WACKERNAGEL, Kirchenlied, Bd 2, S. 483.
- 50 zit. nach: GROTE, Chorlied, Bd 1, S. 110, Nr. 8.
- 51 EUGEN WOLFF (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied des 16. und 17. Jhs. Stuttgart: Union Dt. Verlagsges. o. J., S. VI. (Kürschners Dt. National-Litt. Bd 31.)
- 52 bearbeitet von Justus Gesenius und David Denicke. – vgl. EDUARD EMIL KOCH: Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. Erster Haupttheil. 3., umgearb., durchaus verm. Aufl. Bd 3. Stuttgart: Belser 1867, S. 235.
- 53 Text nach ALBERT FISCHER: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jhs. Vollendet u. hrsg. von W. Tümpel. Bd 2. 1916. Fotomechan. Nachdruck: Hildesheim: Olms 1964, S. 379.
- 54 WERNER BERGENGRUEN: Festigkeit des Herzens. In W. B.: Das Geheimnis verbleibt. Aufzeichnungen und Bekenntnisse. Geleitwort von Ida Friederike Görres. München: Nymphenburger Verlags-handlung 1952, S. 49. (Gestalten u. Wege.)
- 55 WERNER WEBER in: Neue Zürcher Ztg vom 6. 12. 1958. – zit. nach MARCEL REICH-RANICKI: Deutsche Literatur in Ost und West. Prosa seit 1945. München: Piper 1963, S. 197.
- 56 JOHANN HEINRICH VOSS (Übers.): Verwandlungen [Metamorphoses, deutsch]. Nach Publius Ovidius Naso. Th. 2. Berlin: Vieweg 1798, S. 165–170, v. 104–156 (= Ovid XI v. 1–53).
- 57 GOTTFRIED BENN: Ausgewählte Briefe. Mit einem Nachw. von Max Rychner. Wiesbaden: Limes 1957, S. 227.
- 58 OVID: Metamorphosen, XI v. 34–36. – zit. nach: PUBLIUS OVIDIUS NASO: Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertr. u. mit d. Text hrsg. von Erich Rösch. München: Heimeran 1961, S. 396. (Tusculum-Bücherei.)
- 59 Leidig macht sich bei der Verteilung des Gedichts über mehrere Seiten die Unmöglichkeit bemerkbar, die Gliederung in Partien zu erkennen. Mit der drittletzten Zeile geht der Text auf eine neue Seite über. Liegt davor ein Absatz? Die Typographie legt den Schluß per analogiam nahe: ja. Bei anderer Seitenverteilung erscheinen in den späteren Ausgaben (übereinstimmend G. B.: Ges. Gedichte, Wiesbaden (1956), <sup>2</sup>1957, S. 205–207, und BENN, Werke, Bd 3, S. 191–193) die fünftletzte bis vorletzte Zeile als geschlossener Block. Typographische Analogie läßt hier sogar die siebentletzte bis vorletzte Zeile als Block erscheinen. Ob Benn (1956) geändert hat, ist also nicht zu erkennen. Es wäre denkbar, denn die spätere Fassung zeigt Varianten in der Textgestalt (vgl. hierzu DU 17, 1965, H. 4, S. 86); denkbar aber wäre ebenso eine bloß mechanische Verschiebung durch den Druck.
- 60 vgl. BENN, Werke, Bd 3, S. 194 f.

- 61 ‚Expressionistisch‘ im Sinn der Bennischen „Phase II des expressionistischen Stils“; vgl. BENN, Werke, Bd 4, S. 164.  
62 BENN in: Probleme der Lyrik (1950); s. BENN, Werke, Bd 1, S. 505.

\*

Eine umfassende, methodisch aufgebaute Einführung in die Analyse von Verstexten gibt es nicht. Zur Orientierung seien hier jedoch die Titel einiger Arbeiten genannt, in denen weitere Möglichkeiten des textanalytischen Verfahrens sichtbar werden. Zunächst eine Reihe von *Interpretationssammlungen*. Darin sind jeweils Arbeiten verschiedener Autoren zusammengefaßt.

- BURGER, HEINZ OTTO (Hrsg.): Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte. Halle (Saale): Niemeyer 1942.  
HIRSCHENAUER, RUPERT und ALBRECHT WEBER (Hrsg.): Wege zum Gedicht. Mit einer Einführung von Edgar Hederer. München und Zürich: Schnell und Steiner. Bd 1: Interpretationen deutscher Lyrik. 8. Aufl. 1972, Bd 2: Interpretationen deutscher Balladen. Mit einer Einführung von Walter Müller-Seidel. 3. Aufl. 1969.  
WIESE, BENNO VON (Hrsg.): Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Bd 1: Vom Mittelalter bis zur Frühromantik, Bd 2: Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. 17./22. Tsd. Düsseldorf: Bagel 1964.  
SCHILLEMET, JOST (Hrsg.): Interpretationen. Bd 1: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. 6. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer Bücherei 1965. (Fischer Bücherei. Bd 6020.)  
URBANEK, WALTER (Hrsg.): Begegnung mit Gedichten. 60 Interpretationen. Bamberg: Büchner 1967.  
Interpretationen moderner Lyrik. (Mit einem Vorw. von Otmar Bohusch.) 11., durchges. Aufl. Frankfurt/M., Berlin, Bonn, München: Diesterweg 1969.  
DOMIN, HILDE, (Hrsg.): Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Frankfurt/M. und Hamburg.: Fischer Bücherei 1969. (Fischer Bücherei. Bd 1060.) [Hier wird dasselbe Gedicht jeweils von seinem Autor und einem anderen Interpreten behandelt.]

Des weiteren einige grundlegende Literatur, zunächst zur *Verslehre*:

- KAYSER, WOLFGANG: Grundbegriffe des Verses. In W. K.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 15. Aufl. Bern/München: Francke 1971. [Dies wie der folgende Titel zur Einführung in das Sachgebiet.]  
Ders.: Kleine deutsche Versschule. 15. Aufl. Ebda 1971. (Dalp-Taschenbücher. Bd 306.)  
HEUSLER, ANDREAS: Einführendes. Grundbegriffe der Verslehre (H 1, 1-85). [Heuslers Werk ist die umfangreichste, geschlossenste und

- am meisten zur Autorität gewordene Verslehre, die es für das Deutsche gibt. Manches daran in jüngster Zeit sehr umstritten; vgl. hierzu PRETZEL (s. u.) und das Heft »Beiträge zur deutschen Verslehre« DU 16, 1964, H. 6.]
- PAUL, OTTO, u. INGEBORG GLIER: Deutsche Metrik. 8. Aufl. München: Hueber 1970. [Ursprünglich war das Buch, in der von Otto Paul hrsg. Form, ein Abriß von Heuslers Werk. In die neueren Aufl. ist dann auch Kritik an Heusler mit eingegangen.]
- PRETZEL, ULRICH: Deutsche Verskunst. Mit einem Beitrag über altengl. Strophik von Helmut Thomas. In: Dt. Philologie im Aufriß. Bd 3. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 1962 (Nachdruck 1967), Sp. 2453–2466. [Die wichtigste neuere Arbeit über das Sachgebiet.]
- ARNDT, ERWIN: Deutsche Verslehre. Ein Abriß. 2. Aufl. Berlin: Volk und Wissen 1971.
- STORZ, GERHARD: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart: Reclam 1970. (Univ.-Bibl. 7926–28.)
- SCHLAWE, FRITZ: Neudeutsche Metrik. Stuttgart: Metzler 1972. (SM. 112.)
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl., hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin: de Gruyter. Bd 1 (A–K) 1958, Bd 2 (L–O) 1964, Bd 3 (in Einzellieferungen) 1972. Hierin bes. die Einträge Metrik, Rhythmus, (Vers); auch Verwandtes wie Akzent, Antike Versmaße und Strophen-(Oden-)formen im Deutschen, Freie Rhythmen, Hebung und Senkung, Hiatus, (Zäsur).
- WELLEK, RENÉ, u. AUSTIN WARREN: Wohlklang, Rhythmus, Metrik. In R. W. u. A. W.: Theorie der Literatur (s. Literaturangaben 40). [Wertvoll u. a. wegen der Bibliographie, die auch ausländische Literatur berücksichtigt.]
- EICHENBAUM, BORIS: Die Theorie der formalen Methode, Abschn. 6 und 7. In B. E.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Ausgew. und aus dem Russ. üb. von Alexander Kaempfe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965, S. 32–42. (edition suhrkamp. 119.) [Hier stellt sich Metrik als bloße Propädeutik dar, als ABC der eigentlichen Lehre vom Vers.]

Zur Frage *deutscher und antiker Vers*:

- HEUSLER, ANDREAS: Deutscher und antiker Vers. Der falsche Spondeus und angrenzende Fragen. Straßburg: Trübner 1917. (Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Culturgeschichte der german. Völker. 123.)
- KELLETAT, ALFRED: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: DU 16, 1964, H. 6, S. 50–85. [In diesem Heft beschäftigen sich auch noch andere Beiträge mit dem Problem des deutschen und antiken Verses, s. o. Anm. 19.]

Zum *Rhythmus*:

BEISSNER, FRIEDRICH: Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus. In: Festschr. für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen: Mohr 1948, S. 427-444.

Ders.: Satzton und Verston. In: DU 16, 1964, H. 6, S. 33-49.

SECKEL, DIETRICH: Hölderlins Sprachrhythmus. Mit einer Einleitung über das Problem des Rhythmus und einer Bibliogr. zur Rhythmus-Forschung. Leipzig: Mayer & Müller 1937. (Palaestra. 207.)

Zum *freien Vers*:

BEISSNER, FRIEDRICH: Einführung in Hölderlins Lyrik. In Hölderlin: Sämtliche Werke. (Kleine Stuttgarter Ausg.) Hrsg. von Friedrich Beißner. Bd 2. Stuttgart: Kohlhammer 1970, S. 499-511. [Wichtig für das Verständnis der Metrik von Hölderlins ›Freien‹ Rhythmen.]

POUND, EZRA: Vers Libre and Arnold Dolmetsch. In: Literary Essays of E. P. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. London: Faber & Faber 1954, p. 437-440.

Zur *Rhetorik*:

LAUSBERG, HEINRICH: Rhetorik und Dichtung. In: DU 18, 1966, H. 6, S. 77-93. [Knappe Zusammenfassung des ›Kleinen Lausberg‹ (L).]

CURTIVS, ERNST ROBERT: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter 8. Aufl. Bern/München: Francke 1973 – hier die Kapitel Rhetorik, S. 71-88; Topik, S. 89-115, und Metaphorik, S. 138-154.

Zur *Methode*:

ENDERS, HORST (Hrsg.): Die Werkinterpretation. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellsch. 1967. (Wege der Forschung. XXXVI.) [Enthält Aufsätze über Methodenprobleme der Interpretation und Einzelinterpretationen.]

BABILAS, WOLFGANG: Tradition und Interpretation. München: Hueber 1961. (Langue et Parole. Sprach- und literaturstrukturelle Studien. H. 1.)

## REGISTER

### *Namenregister*

Namen aus dem Quellenverzeichnis, den Literaturangaben und den zitierten Texten sind nicht in das Register aufgenommen.

- |                                 |                           |
|---------------------------------|---------------------------|
| Alexander (der Große) 59        | Kluge/Götze 74            |
| Ambrosius, der heilige 86       | Lausberg, H. 73           |
| Bashô 41                        | Lee, N. 59                |
| Benn, G. 28                     | Leopardi, G. 34           |
| Böschstein, B. 42, 44           | Lessing, G. E. 45         |
| Brecht, B. 2, 41                | Luther, M. 61, 63, 68, 70 |
| Cäsar 59                        | Mairet, J. 59             |
| Corneille, P. 59                | Mallarmé, St. 22          |
| Curtius, E. R. 71               | Ovid 58, 85, 86, 88, 91   |
| Eliot, T. S. 3, 40, 44          | Plutarch 59               |
| Fielding, H. 59                 | Pound, E. 1, 26, 93       |
| Glinz, H. 53                    | Praetorius, M. 68         |
| Goethe, J. W. v. 12, 14, 80, 93 | Quintilian 53             |
| Hasdrubal 54                    | Schiller, F. v. 47        |
| Herder, J. G. v. 12             | Shakespeare, W. 28, 72    |
| Heusler, A. 8, 13, 64           | Thomson, J. 59            |
| Hölderlin, F. 76, 77, 80        | Torberg, F. 64            |
| Homer 59                        | Valéry, P. 3, 26, 27      |
| Horaz 27, 28, 72                | Virgil (sic) 59           |
| Humboldt, W. v. 1               | Voss, J. H. 85, 90, 91    |
| Kelletat, A. 15                 | Warren, A. 64             |
| Kleist, H. v. 50                | Wellek, R. 64             |
| Klopstock, F. G. 2, 42, 61      | Wieland, Ch. M. 12        |

### *Sachregister*

\*: im Text erläutert, \*\*: Unterabschnitt  
F verweist auf das Verzeichnis der Fachausdrücke

- |   |  |
|---|--|
| äolische Musik 27                         | Allegorie(n) 57, 70*                         |
| Affekt 57, 65, 88                         | allegorisch 32, 58, 79, 83                   |
| Alexandrin(er) 30, 31, 47*, 56, 58,<br>71 | allegorisch-metaphorische<br>Kostümierung 48 |
| Alexandrin(er), verborgener 31            | allegorisierend 32, 66                       |

- Altes Testament 69  
 anceps 11\*  
 Antike 41, 77  
 Antikes 62, 76, 91  
 antikisch 92  
 antikisierend 88, 93  
 ›antiphona in vigilia  
   pentecostes‹ 7  
 Aperçu 73  
 Apostrophe 88  
 archaisch 7  
 Assoziationen, literarische 77  
 Asymmetrie 39  
 Autorität (der Tradition) 58  
 ›AUE, morgen sterne‹ 68
- Barock 53  
 Barock-Miltonisches 62  
 Barockprinzip (metaphorisches) 53  
 Barocksonett 71  
 Barocktragödie 29  
 Bauform (Gedicht) 80 f.\*  
 Bibel 67, 68, 69  
 Bibelübersetzung Luthers 61  
 biblische Bezüge 68  
 Biblisches 62, 76  
 Blankverse 18\*, 22, 37  
 Brandenburgisches Konzert Nr 1  
   53  
 ›Brod und Wein‹ 76  
 ‚bukolisch‘ 40, 41
- ‚Christologie‘ 70  
 christologisch 69, 70  
 ›Cimetière marin‹ 3  
 Concerto 73\*  
 Congeries 57\*  
 Couplet 30, 32, 47, 73  
 Crescendo 24, 38
- Daktylengeklapper 88  
 daktylisch 43, 93  
 Δάκτυλος 11\*  
 Daktylus, Daktylen 26, 28, 88  
 Decorum der Tragödie 57  
 Definition des Verses 64  
 Deklamationsgrundsätze 1  
 Denkspruch 30, 32
- ›Der gefesselte Strom‹ 79  
 ›Der Morgenstern ist auf-  
   gedrungen‹ 68  
 ›Der Rhein‹ 79  
 Dialektik (im Drama) 52  
 Dialektik (von Metrum und  
   Rhythmus) 58  
 Dialektik (von Satz und Vers) 48  
 dialelyménē léxis, διαλελυμένη  
   λέξις 53\*, → oratio soluta  
 Dialog 50, 51, 52  
 ›Don Quijote‹ 58  
 Doppelzäsur → Hephthemimeres/  
   Trithemimeres 14, 16; → Zäsur  
 Dramenvers 37 (→ Trimeter)  
 Dreistöckigkeit (im Gedicht) 34  
 Dreizehnsilbler 30  
 Duden 53
- ›Ein lied von der Heiligen Christ-  
   lichen Kirchen‹ 68  
 Einschnitte 13, → Zäsuren  
 Elfsilbler 26\*, 30  
   s. auch Hendekasyllabus  
 Elision 11\*, 28; vgl. Apokope (F)  
 Ἐλλειψις 53, → Ellipse  
 Ellipse(n) 20, 37, 52, 53\*  
 elliptisch 37, 40  
 Emblem(e) 70\*, 93  
 Emblematik 68  
 Emphase 36, 57, 88  
 emphatisch 6, 57, 66  
 Empfindsames 62  
 ‚enharmonische Verwechslung‘ 24,  
   83  
 Enjambements (s. F), klassische  
   31\*  
 Enjambement, leichtes 24\*, 47  
 Epigonen 22  
 Epigramm 41, 45\*  
 epigrammatisch 32, 54, 71  
 epischer Ton (in der Lyrik) 88  
 Episches 88, 93  
 ›Er ist der Morgensterne‹ 68  
 ›Es ist ein reis entsprungen‹ 68, 70  
 Evangelisches Kirchen-Gesang-  
   buch 71  
 expressionistisch 93

- Finte (>topische<) 73  
 Freivers-Gedicht 44 f.\*\*
- Gedicht in Freien Rhythmen 41–44\*\*\*, s. Freie Rhythmen (F)  
 geistliche Dichtung 68, 69  
 ‚gestische Sprache‘ 21  
 gestischer Rhythmus 63  
 ›Glaubige seel, schau . . .‹ 68
- Hannoversches Gesangbuch (1659) 71  
 Hendekasyllabus 26\*  
 Hephthemimeres 13\*, 14, 16  
 Hexameter 11\*, 13, 15, 16, 17, 61, 62, 93  
 hexametrisch 93  
 Hiät 11\*, 27  
 hieratisch 81, 84  
 hölderlinisch 76, 77  
 Hoheslied 67  
 hoher Stil 62, 93  
 homerische Götterlieder 93  
 horazische Lyrik 27
- ›In dulci júbilo‹ 68  
 ‚innere Form‘ (des Gedichts) 41
- Jambus, fünffüßiger 33, → Jamben
- Kehrzeilen 33  
 Kehrzeilenstrophik 33  
 Klangschicht 81 f.\*\*  
 Klassizist 45  
 Kontrafakturen 68\*  
 Konvention 26  
 Kritik 3  
 kultisch 80, 82  
 Kultisch-Ritueller 83  
 Kultmetaphorik 80\*\*  
 Kunstcharakter 33, 77  
 Kunstfigur 80–82\*\*, 83
- ‚latenter Vers‘ 21  
 latinisierende Verknäppungen 27  
 Latinismus 88  
 ›L'infinito‹ 34
- literarische Quellen, Exkurs über 67–69\*\*  
 Lobpsalmen 62  
 lutherisch 68
- ›Mächtiges Überraschen‹ 79  
 ›Mahomets-Gesang‹ 79  
 Manierismus (barocker) 53  
 manieristisch-conceptistische Techniken 53, → Concerto  
 Mariendichtung 69  
 Marienlobgesang 68  
 Marienlyrik 68, 69  
 Maske [‚mask‘] 93  
 Meistersinger 9  
 memento mori 71, 73  
 ›Metamorphosen‹ 85, 86, 91  
 Mittellatein 9  
 mittellateinisch 8  
 Mittelzäsur 30, 48, 58; → Zäsur  
 Monolog 55, 56, 59, 92  
 musikalische Technik (im Gedicht) 33  
 musikalisches Prinzip (im Gedicht) 60  
 ‚musique des significations‘ 34  
 Mystik 69  
 Mystiker 76  
 Mythisches 83  
 Mythos 83
- Nachdichtung, geistliche 68, → Parodie  
 Nebenzäsur 47, → Zäsur  
 Neues Testament 69
- obscuritas 73\*  
 ›O Christe, Morgensterne‹ 68  
 oratio soluta 53\*  
 Oszillieren, syntaktisches 54  
 Ovidisch 93
- Parlando 54  
 Parodie 59\*\*  
 Parodie(n) 68\*, → Nachdichtungen, geistliche  
 Parodieverfahren 68, → Nachdichtungen, geistliche

- pathetisch 55  
 Pathetisches 93  
 Pathos 37, 38, 66, 87  
 ›Patmos‹ 76  
 Penthemimeres 13\*, 16  
 Personifizieren 83  
 Personifizierung(en) 72, 79 f.\*\*, 83  
 Pointe 41, 45  
 Ποῦ μοι τὰ ῥόδα (Wo mir die Rosen) 40  
 ›Prinz von Homburg‹ 20, 52  
 Prosanähe, absichtsvolle 54  
 Psalm(en) 62, 67  
  
 Realismus 94  
 Refrain 33  
 Regelzäsur 33, → Zäsur  
 Reimersatz 36, s. unreiner Reim (F)  
 ‚reimlose Verse mit unregelmäßigen Rhythmen‘ 2, 41  
 Reimpaar 30, 31, 32, 47  
 Rezitation 11  
 Rhetorik, antike 57  
 rhythmische Leitmotive 43  
 Rhythmus 81\*\*  
 Rhythmus und Metrum 6  
 Ringkomposition 62, 65  
 Ritardando 24, 44  
 Ritornell (Musik) 33, 74, 81  
 römische [Vers-]Rhythmik 27  
 Romantik 35  
  
 sapphische Ode(nform) 27, 28, 43, 62, → sapphische Strophe  
 sapphische Strophe 26\*, 43  
 sapphischer Elfsilbler (Hendekasyllabus) 26\*  
 satirisch 45  
 Scheinsonett 93  
 scheinstrophische Ordnung 42\*  
 Schlußcouplet 37  
 Schlußpointe 45  
 Schnitt(e) 13\*, 14, 48, 81;  
 → Zäsuren  
 Sentenz(en) 51, 52  
 Sentenziöses 32  
 signifikante Stellung (im Vers) 43  
 Singedicht 45  
  
 ›Sonett an Orpheus‹ 87  
 Sonett, sog. deutsches 88\*, 89  
 Sonnet(s) (Shakespeare) 28, 72  
 ›Sophonisbe‹ (Corneille) 59  
 ›Sophonisbe‹ (Lee) 59  
 ›Sophonisbe‹ [Lohenstein] 59  
 ›Sophonisbe‹ (Mairet) 59  
 ›Sophonisbe‹ (Thomson) 59  
 Sponde(e)n 1, 12, 13; → Spondeus  
 Spondeen, ‚falsche‘, ‚geschleifte‘, ‚umgestellte‘ 12\*, 13, 14  
 Spondeus 11\*, 12  
 Sprung, Sprünge 12, 31;  
 s. Enjambement (F)  
 Stanze(n) 30\*, 32, 37, 47  
 stichisch 37\*, 45  
 stichisches Gedicht 36–38\*\*  
 Stilarten, antike 55, s. genera elocutionis (F)  
 Strophenbrechung 26,  
 s. Enjambement (F)  
 Symbole, religiöse 76  
 Symbolgefüge 77  
 Symmetrie 37, 58, 73  
 symmetrisch 42  
  
 Tempus 80\*\*  
 ›Theorie der Literatur‹ 64  
 ›The Tragedy of Tragedies etc.‹ 59  
 tome kata triton trochaion,  
 τομή κατὰ τρίτον τροχαίον 13\*, 14, 16  
 Tonbeugungen 7\*, 9  
 Topos 56, 72\*, 73  
 toposähnlich 56  
 Tradition (rhetorische) 58  
 Tragödie, barocke 55  
 Trauerspiel 29, 54, 55, 58  
 Trimeter, jambische 37\*  
 Trithemimeres 13\*, 14, 16, 17  
 Trochäen 81, → Trochäus  
 trochäisch 11, 26, 80, 88  
 Trochäus 11\*, 12, 26, 28  
 Trübung des Reims 39  
  
 Verfremdung 53, 73  
 Vergleiche 57, 72

- Verscharakter, Exkurs über 63–  
 65\*\*  
 ›Verse‹ 28  
 Vers-libre-Gedicht 38 f.\*\*,  
 s. vers libre (F)  
 Verszwang 38  
 Vokalismus 82\*\*  
 Volkslied 33, 69  
 Vorfabrikate (dichterische) 69  
  
 ›Wie wenn am Feiertage‹ 76  
 Wortakzent und Tonqualität 27  
 Wortakzent/Versakzent 14, 28  
 Wort-Ton-Verhältnis 8, 9  
  
 Zäsur(en) 13\*, 14, 16, 17, 26, 27,  
 28, 30, 31, 38, 47, 52, 58, 61, 64,  
 81, 89  
 Zäsur, verdunkelte 14,  
 s. caesura latens (F)  
 Zäsurenreichtum 81  
 Zauberspruch, -sprüche 34, 80  
 Zehnsilbler 30  
 Zeilenbrechung 26, 43;  
 s. Enjambement (F)  
 Zeilenenjambement 88, 89;  
 s. Enjambement (F)  
 Zeilensprung 31,  
 s. Enjambement (F)  
 Zeilenstil 25\*, 32, 33, 81  
 ›Zellen‹-gedicht 39 f.\*\*  
 ›Zerbrochner Krug‹ 50

# SAMMLUNG METZLER

- M 1 Raabe *Einführung in die Bücherkunde*  
M 2 Meisen *Altdeutsche Grammatik I: Lautlehre*  
M 3 Meisen *Altdeutsche Grammatik II: Formenlehre*  
M 4 Grimm *Bertolt Brecht*  
M 5 Moser *Annalen der deutschen Sprache*  
M 6 Schlawe *Literarische Zeitschriften [II:] 1885–1910*  
M 7 Weber/Hoffmann *Nibelungenlied*  
M 8 Meyer *Eduard Mörike*  
M 9 Rosenfeld *Legende*  
M 10 Singer *Der galante Roman*  
M 11 Moritz *Die neue Cecilia. Faksimiledruck*  
M 12 Nagel *Meistersang*  
M 13 Bangen *Die schriftliche Form germanist. Arbeiten*  
M 14 Eis *Mittelalterliche Fachliteratur*  
M 15 Weber/Hoffmann *Gottfried von Straßburg*  
M 16 Lüthi *Märchen*  
M 17 Wapnewski *Hartmann von Aue*  
M 18 Meetz *Friedrich Hebbel*  
M 19 Schröder *Spielmannsepik*  
M 20 Ryan *Friedrich Hölderlin*  
M 21 a, b (siehe M 73, 74)  
M 22 Danzel *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit*  
M 23 Jacobi *Eduard Allwills Papiere. Faksimiledruck*  
M 24 Schlawe *Literarische Zeitschriften 1910–1933*  
M 25 Anger *Literarisches Rokoko*  
M 26 Wodtke *Gottfried Benn*  
M 27 von Wiese *Novelle*  
M 28 Frenzel *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*  
M 29 Rotermond *Christian Hofmann von Hofmannswaldau*  
M 30 Galley *Heinrich Heine*  
M 31 Müller *Franz Grillparzer*  
M 32 Wisniewski *Kudrun*  
M 33 Soeteman *Deutsche geistliche Dichtung des 11. u. 12. Jh.s*  
M 34 Taylor *Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters I: Darstellung*  
M 35 Taylor *Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters II: Materialien*  
M 36 Bumke *Wolfram von Eschenbach*  
M 37 Engel *Handlung, Gespräch u. Erzählung. Faksimiledruck*  
M 38 Brogsitter *Artusepik*  
M 39 Blankenburg *Versuch über den Roman. Faksimiledruck*  
M 40 Halbach *Walther von der Vogelweide*  
M 41 Hermand *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*  
M 42 Schieb *Heinrich von Veldeke*

- M 43 Glinz *Deutsche Syntax*  
M 44 Nagel *Hrotsvit von Gandersheim*  
M 45 Lipsius *Von der Beständigkeit. Faksimiledruck*  
M 46 Hecht *Christian Reuter*  
M 47 Steinmetz *Die Komödie der Aufklärung*  
M 48 Stutz *Gotische Literaturdenkmäler*  
M 49 Salzmann *Kurze Abhandlungen über einige wichtige Gegenstände a. d. Religions- u. Sittenlehre. Faksimiledruck*  
M 50 Koopmann *Friedrich Schiller I: 1759–1794*  
M 51 Koopmann *Friedrich Schiller II: 1794–1805*  
M 52 Suppan *Volkslied*  
M 53 Hain *Rätsel*  
M 54 Huet *Traité de l'origine des romans. Faksimiledruck*  
M 55 Röhrich *Sage*  
M 56 Catholy *Fastnachtspiel*  
M 57 Siegrist *Albrecht von Haller*  
M 58 Durzak *Hermann Broch*  
M 59 Behrmann *Einführung in die Analyse von Prosatexten*  
M 60 Fehr *Jeremias Gotthelf*  
M 61 Geiger *Reise eines Erdbewohners i. d. Mars. Faksimiledruck*  
M 62 Pütz *Friedrich Nietzsche*  
M 63 Böschenstein-Schäfer *Idylle*  
M 64 Hoffmann *Altdeutsche Metrik*  
M 65 Guthke *Gotthold Ephraim Lessing*  
M 66 Leibfried *Fabel*  
M 67 von See *Germanische Verskunst*  
M 68 Kimpel *Der Roman der Aufklärung*  
M 69 Moritz *Andreas Hartknopf. Faksimiledruck*  
M 70 Schlegel *Gespräch über die Poesie. Faksimiledruck*  
M 71 Helmers *Wilhelm Raabe*  
M 72 Düwel *Einführung in die Runenkunde*  
M 73 Raabe *Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte* (bisher M 21a)  
M 74 Raabe *Quellenrepertorium zur neueren deutschen Literaturgeschichte* (bisher M 21b)  
M 75 Hoefert *Das Drama des Naturalismus*  
M 76 Mannack *Andreas Gryphius*  
M 77 Straßner *Schwank*  
M 78 Schier *Saga*  
M 79 Weber-Kellermann *Deutsche Volkskunde*  
M 80 Kully *Johann Peter Hebel*  
M 81 Jost *Literarischer Jugendstil*  
M 82 Reichmann *Deutsche Wortforschung*  
M 83 Haas *Essay*  
M 84 Boeschstein *Gottfried Keller*  
M 85 Boerner *Tagebuch*  
M 86 Sjölin *Einführung in das Friesische*

- M 87 Sandkühler *Schelling*  
 M 88 Opitz *Jugendschriften. Faksimiledruck*  
 M 89 Behrmann *Einführung in die Analyse von Verstexten*  
 M 90 Winkler *Stefan George*  
 M 91 Schweikert *Jean Paul*  
 M 92 Hein *Ferdinand Raimund*  
 M 93 Barth *Literarisches Weimar. 16.–20. Jh.*  
 M 94 Könneker *Hans Sachs*  
 M 95 Sommer *Christoph Martin Wieland*  
 M 96 van Ingen *Philipp von Zesen*  
 M 97 Asmuth *Daniel Casper von Lohenstein*  
 M 98 Schulte-Sasse *Literarische Wertung*  
 M 99 Weydt *H. J. Chr. von Grimmelshausen*  
 M 100 Denecke *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*  
 M 101 Grothe *Anekdote*  
 M 102 Fehr *Conrad Ferdinand Meyer*  
 M 103 Sowinski *Lehrhafte Dichtung des Mittelalters*  
 M 104 Heike *Phonologie*  
 M 105 Prangel *Alfred Döblin*  
 M 106 Uecker *Germanische Heldensage*  
 M 107 Hoefert *Gerhart Hauptmann*  
 M 108 Werner *Phonemik des Deutschen*  
 M 109 Otto *Sprachgesellschaften des 17. Jahrh.*  
 M 110 Winkler *George-Kreis*  
 M 111 Orendel *Der Graue Rock (Faksimileausgabe)*  
 M 112 Schlawe *Neudeutsche Metrik*  
 M 113 Bender *Bodmer/Breitinger*  
 M 114 Jolles *Theodor Fontane*  
 M 115 Foltin *Franz Werfel*  
 M 116 Guthke *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*  
 M 117 Nägele *J. P. Jacobsen*  
 M 118 Schiller *Anthologie auf das Jahr 1782 (Faksimileausgabe)*  
 M 119 Hoffmeister *Petrarkistische Lyrik*  
 M 120 Soudek *Meister Eckhart*  
 M 122 Vinçon *Theodor Storm*  
 M 123 Buntz *Die deutsche Alexanderdichtung des Mittelalters*  
 M 124 Saas *Georg Trakl*  
 M 126 Klopstock *Oden und Elegien (Faksimileausgabe)*  
 M 127 Biesterfeld, *Die literarische Utopie*