

Otto Knörrich

Lexikon
lyrischer Formen

2., überarbeitete Auflage

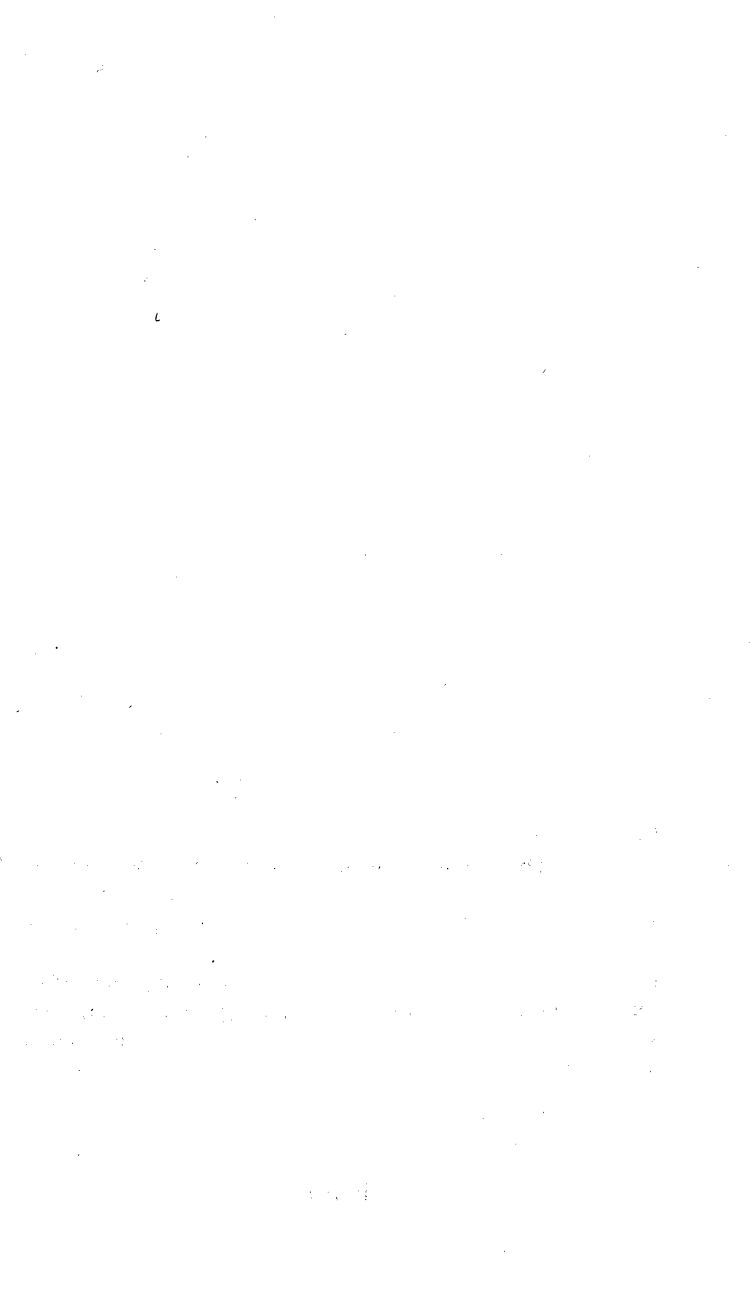
ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Otto Knörrich
Lexikon lyrischer Formen
2., überarb. Aufl. Stuttgart: Kröner 2005
(Kröners Taschenausgabe; Band 479)
ISBN 3-520-47902-8

© 2005 by Alfred Kröner Verlag Stuttgart
Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten
Gesamtherstellung: Friedrich Pustet Regensburg

Inhalt

Vorwort	VII
Benutzungshinweise	x
Einleitung: Lyrik – Begriff und Theorie einer Gattung	XII
Allgemeine Literatur	LI
Stichwortartikel A–Z	I
Versfüße sowie Vers- und Strophenmaße in metrischer Notation	269



Vorwort

»Lexika sollten witzig sein«. So lautet ein merkwürdiges Diktum von Friedrich Schlegel. Es ist nicht ohne weiteres verständlich. Was Schlegel damit meinte, erschließt sich erst aus dem gedanklichen Zusammenhang, dem es sich verdankt. Das Grundprinzip des Witzes erhellt sich aus seiner Wirkungsweise. »Er macht Ähnlichkeiten«, und insofern ist er schöpferisch. Er schafft Verknüpfung, wo sie nicht erwartet wird. Er ist eine *ars combinatoria*, die auf eine Vereinigung des Heterogenen abzielt und damit auf die Konstruktion des »Ganzen« als Herstellung einer Sinntotalität. Darin gründet der Erkenntniswert des Witzes, seine Signifikanz, die in Schlegels Satz gipfelt: »Alles ist Witz und überall ist Witz.« Den Witz zu einem schöpferischen Grundprinzip für Lexika zu erheben, heißt, seine einheitsstiftende Funktion in Anspruch nehmen. Lexika sollten demnach kein bloßes Konglomerat unverbundenen Detailwissens sein, sondern die Partikularität des je Einzelnen mittels der Einsicht ins Ganze überwinden. Die vom Universalismus und dem Totalitätsanspruch der Romantik geprägte Maximalforderung ist heute allenfalls noch für solche Lexika sinnvoll zu erheben, die relativ kleine Teilbereiche menschlichen Wissens erfassen. Nur dann kann ein einzelner Bearbeiter für die durchgängige Erschließung übergreifender Zusammenhänge und für die innere Stimmigkeit des Ganzen eintreten.

Eine weitere Chance der Beschränkung auf kleinere oder Teilbereiche der Literaturwissenschaft, wie sie der Konzeption des vorliegenden Lexikons zugrundeliegt, besteht darin, daß sich sein Gegenstand differenzierter entfalten und ausführlicher darstellen läßt, als dies in den gängigen Fachlexika begrenzten Umfangs üblich ist. Dabei geht es weniger um die Anzahl der aufgenommenen Formbegriffe (hier läßt das unübertroffene »Sachwörterbuch der Literatur« von Gero von Wilpert keine Wünsche offen) als um die Möglichkeit, wichtige Begriffe eingehender darzustellen und dabei auch die in der Forschung diskutierten Probleme der Begriffsbildung zu verdeutlichen. So wurde auf die Darstel-

lung der zentralen Begriffe der Verslehre und der Gattungstheorie, etwa Rhythmus, Vers, Strophe, Hebung, Reim sowie die Gattungsbezeichnungen von Ballade bis Volkslied, besondere Sorgfalt verwandt. Dagegen mußte Entlegenes und Ausgefallenes, für das kaum einmal ein Informationsbedürfnis besteht, nicht unbedingt Aufnahme finden. Antike Versfüße etwa, die in der deutschsprachigen Lyrik nicht vorkommen, z. B. der Dochmius, wurden nicht berücksichtigt, wie überhaupt im Titel dieses Lexikons die Beschränkung auf die deutschsprachige Literatur stillschweigend mitgemeint ist.

Der Gegenstandsbereich der lyrischen Formen ist nicht immer scharf von anderen Fachbegriffen zur Lyrik abzugrenzen. Genrebegriffe wie Naturlyrik, Liebeslyrik, politische Lyrik, »Gedichtgedichte«, Ökolyrik u. ä. sind keine Formbezeichnungen und fehlen deshalb, aber auch Ausdrücke wie hermetische Lyrik, »absolutes Gedicht« und Alltagslyrik sowie, auf Epochen bezogen, Barocklyrik, romantisches Gedicht oder Lyrik des Naturalismus. Dagegen finden sich Artikel über Grenzfälle wie die »Konkrete Poesie« und die sogenannte Computerlyrik.

Der Lyrik-Begriff selbst, einer der umstrittensten literaturwissenschaftlichen Begriffe überhaupt, sollte nicht nur im engen Rahmen eines Lexikon-Artikels abgehandelt werden. Ihm ist die umfangreiche Einleitung gewidmet. Sie ist für alle Benutzer des Lexikons gedacht, die sich mit dem »Wesen« von Lyrik genauer befassen möchten. Zwischen der Einleitung und dem Lexikon-Teil findet der Leser ein Literaturverzeichnis mit der wichtigsten weiterführenden Sekundärliteratur zur Verslehre, zur Poetik, zur Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse sowie zur Geschichte der Lyrik. Wichtige Literaturangaben zu den einzelnen Gattungen sind am Ende der jeweiligen Artikel abgedruckt. Am Schluß des Bandes steht schließlich ein nach Silben- und Zeilenzahlen geordnetes Verzeichnis der wichtigsten Versfüße sowie Vers- und Strophenmaße der deutschsprachigen Lyrik. Vielleicht kann es als eine Art Leitfaden zur Bestimmung metrischer Formen behilflich sein.

Die vorliegende zweite Auflage des Bandes benutzte ich für eine Überarbeitung des Einleitungskapitels, während der Lexikon-Teil unverändert übernommen wurde. Mein aufrichtiger Dank

gebührt Frau Dr. Klemm für die Anregung zu diesem Lexikon und für die wertvolle Begleitung und Betreuung meiner Arbeit daran.

Augsburg, im April 2005

Otto Knörrich

Benutzungshinweise

Notation

Metrische Notation: – steht für eine Hebung (bzw. Länge), v für eine Senkung (bzw. Kürze), x für eine metrische Position, die sowohl von einer Hebung als auch von einer Senkung besetzt werden kann. Kann eine Position auch unbesetzt bleiben, steht sie in Klammern, z. B. am Schluß des Alexandriners:

v – v – v / v – v – v – (v). Substitutionsmöglichkeiten werden durch Übereinandernotierung angezeigt: v[–]v bedeutet, daß zwei Senkungen durch eine Hebung ersetzt werden können.

Zäsuren wie z. B. beim Alexandriner werden durch Schrägstriche bezeichnet: /, Hauptzäsuren u. U. durch //. Für die Unterscheidung von Haupt- und Nebenhebungen werden Akut und Gravis verwendet: -v-v.

Reimschemata werden auf die übliche Weise mittels a, b, c, d usw. notiert; ein x bedeutet dabei eine sogenannte Waise, d. h. eine ungereimte Verszeile.

Die Großbuchstaben (A, B, C) dienen zur Bezeichnung von Verszeilen, Strophen oder Strophenteilen, die sich typenmäßig (erstere z. B. durch die Anzahl ihrer Hebungen, letztere hinsichtlich ihres Umfangs und ihres Reimschemas) voneinander unterscheiden. Innerhalb von Reimschemata werden sie zur Kennzeichnung identischer Verszeilen verwendet, wie sie z. B. beim Rondel auftreten.

Literaturangaben

Die in den Artikeln meist nur unter dem Namen des Autors erwähnte oder zitierte Forschungsliteratur findet sich in aller Regel im Literaturverzeichnis S. LII mit genauen Angaben zu Titel, Erscheinungsort und -jahr.

Abkürzungen

- DVJs Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft
und Geistesgeschichte
- DU Der Deutschunterricht
- GRM Germanisch-Romanische Monatsschrift
- JFDH Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts
- mhd. mittelhochdeutsch
- nhd. neuhochdeutsch
- RL Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte
- WW Wirkendes Wort

Lyrik – Begriff und Theorie einer Gattung

Normierter oder historischer Gattungsbegriff?

Der Gattungsbegriff ›Lyrik‹, dessen Geschichte bis in die Antike zurückzuverfolgen ist, ›hat es in sich‹. Wie andere Gattungsbegriffe auch, ist er voller Fußangeln, denen nicht leicht auszuweichen ist. Sein schwankender, ja vielfältiger Gebrauch veranlaßt seine Benutzer zu erkunden, wie man seiner am ehesten gerecht wird. Das aber heißt, ihn in seinen gattungspoetischen und gattungsgeschichtlichen Zusammenhängen zu untersuchen. Von der Gattung ›Lyrik‹ zu sprechen heißt, von der Textsorte ›Gedicht‹ zu sprechen. Die beiden Begriffe sind weitgehend deckungsgleich; die wenigen Ausnahmen sind unproblematisch, so daß nichts dagegen spricht, sie synonym zu verwenden. (Vgl. dazu das Stichwort ›Gedicht‹ im Lexikonteil!) Abgrenzungen sind dort angebracht, wo sie sich um ihres Erkenntniswertes willen lohnen. Im übrigen ist das Wort ›Gedicht‹ ungleich stärker in der Alltagssprache verwurzelt als das fachbegriffliche Wort ›Lyrik‹ und insofern freilich von geringerem Erkenntniswert. Allen begriffsinhaltlichen Klärungen muß sinnvoller Weise die Erläuterung des ontologischen Status der Gattungen vorausgehen. Die Frage ist zu stellen, ob es literarische Gattungen überhaupt gibt.

Daß es ›Gattungen‹ als Begriff gibt, kann nicht bezweifelt werden. Gibt es sie aber auch als Wirklichkeit?

Ob es Lyrik gibt oder nicht, hängt davon ab, was für eine Art von ›Lyrik-Begriff bei der Fragestellung gemeint ist. Längst weiß man zwar, daß es eines ist, die Gattungsbegriffe als klassifikatorische Begriffe zu konstruieren, die als Hilfsmittel für die wissenschaftlich exakte, systematische Einteilung und Ordnung der Literatur dienen können, ein anderes aber, sie als historische Begriffe zu verwenden, die sich der Geschichte der literarischen Praxis und der (autor)poetologischen Selbstreflexion verdanken. Trotzdem wird in der Gattungsdiskussion noch zu wenig berücksichtigt, daß es sich dabei um zwei unterschiedliche ›Sprach-

spiele¹ handelt, deren Vermischung nur überflüssige Probleme schafft und zu Leerlauf und Irrtümern führt. Es ist, um es nochmals zu verdeutlichen, eines, zum Zwecke der systematischen Klassifizierung literarischer Texte Gattungsbezeichnungen (oder richtiger: Bezeichnungen für Textklassen) »als normierte Prädikatoren einzuführen, die im Unterschied zu Gebrauchsprädikatoren kontextunabhängige und kontextinvariante Elemente einer spezifischen Wissenschaftssprache darstellen und in systematischem Bezug zueinander stehen müssen«,² ein anderes, die in der literarischen Praxis entwickelten und aus ihr erwachsenen historischen Gattungskonzepte begrifflich zu rekonstruieren. Ist dies zugestanden, dann leuchtet es auch ein, daß die beiden Arten von »Gattungen« von unterschiedlicher »Seinsweise« sind: daß sie nämlich im ersten Fall wissenschaftliche Konstrukte darstellen, die es »in Wirklichkeit«, d. h. in der Literatur so wenig gibt wie auf dem Erdball Meridiane,³ daß sie im zweiten Fall aber sehr wohl reale Gegebenheiten bilden, deren Existenz sich an ihren Wirkungen und Folgen in der literarischen Produktion und Rezeption ablesen läßt. Im Sinne dieser Unterscheidung gilt dann auch die Schlußfolgerung von Preisendanz: »Lyrik kann nicht definiert, sondern nur historisch beschrieben werden.« (Schon Nietzsche hatte festgestellt: »Definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.«)⁴

Die Tatsache, daß es normativ konstruierte Textklassen realiter nicht gibt, bedeutet natürlich nicht, daß systematische Klassifikationen irrelevant sind. Sie entspringen wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen und legitimieren sich nach Maßgabe des Erkenntnisgewinns, den sie ermöglichen: etwa dem, der in der Präzisierung und Systematisierung des Gegenstands liegt. Zu Recht betont deshalb W. Strube: »Es kann (...) nicht darum gehen, das

- 1 Von »Sprachspielen« entsprechend dem berühmten Begriff Wittgensteins spricht W. Strube in seinem Aufsatz »Zur Klassifikation literarischer Werke« (in: Lamping, D./Weber, D. (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium. Wuppertal 1990, S. 105ff.).
- 2 Hempfer, K. W.: Gattungstheorie. München 1973.
- 3 Vgl. das Diktum von W. L. Hertslet, nach welchem die Geschichte so wenig von Epochen weiß wie der Erdball von Meridianen.
- 4 Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hg. v. K. Schlechta. Bd. 2. München 1955, S. 820.

eine Sprachspiel von einem der anderen her zu kritisieren.«⁵ Problematisch ist jedoch die übliche Praxis, für die durch Normierung gewonnenen Textklassen die historischen Gattungsbegriffe zu verwenden, weil dadurch der terminologischen Konfusion Tür und Tor geöffnet wird. Letztere gehören der Gebrauchssprache des Literaturbetriebs an, d. h., sie haben ihren Sitz mitten im literarischen Leben, und damit gehören sie zu einer völlig anderen Art von Begrifflichkeit als die klassifikatorischen Begriffe. Sie meinen etwas grundsätzlich anderes als diese, nämlich historische Phänomene, die eigentlich nicht definiert werden können, und sie sind deshalb für die Gewinnung einer systematischen Terminologie nicht geeignet. Aufgrund ihres historisch-pragmatischen Charakters können sie dem Ordnungs- und Systematisierungsbedürfnis der Wissenschaft gar nicht gerecht werden. Im übrigen ist darauf zu bestehen, daß die literaturpragmatische Wortverwendung gegenüber der literaturwissenschaftlichen Priorität hat. Wer eine Textsorte konstruiert und ihr einen historischen Gattungsnamen verleiht, betreibt im Grunde Etikettenschwindel. Er gibt vor, von etwas zu sprechen, das gar nicht sein Thema ist. Auf diese Weise ist die von Hempfer angemahnte »Überwindung der Begriffsanarchie«⁶ nicht zu leisten.

Wir wollen uns im folgenden nicht am »Programm einer Normierung von Gattungsbegriffen« (Lamping) beteiligen und halten uns dabei an keinen Geringeren als Goethe, der in seinen »Anmerkungen zu »Rameaus Neffe« hinsichtlich der »Absonderung der Dicht- und Redearten« die eindeutige Forderung aufstellte: »nur der Künstler kann und darf die Scheidung unternehmen.«⁷

Uns wird demnach allein der historische Gattungsbegriff »Lyrik« interessieren. Auch der vielbeachtete Versuch einer klassifikatorischen Neudefinition des lyrischen Gedichts kann uns darin nur bestärken: Dieter Lampings Bestimmung der Lyrik als »Einzelre-

5 A. a. O. (Anm. 1), S. 130.

6 A. a. O. (Anm. 2), S. 221.

7 Der »philosophische Dialog« Diderots erschien in Goethes Übersetzung (französische Erstausgabe 1823).

de in Versen«. ⁸ Auch Lamping muß den u. E. unverzichtbaren »Apriorismus der literarischen Wirklichkeit« ⁹ von vornherein verfehlen, weil er Gattungen primär als akademische Konstrukte versteht und deren Sitz im (literarischen) Leben ignoriert. Man kann den systematischen und historischen Aporien von Gattungsnormierungen mittels klassifikatorischer Begriffsbildungen nur entgehen, wenn man auf diese verzichtet.

Die Deutung der Lyrik aus der Musik (Lyrik als Sangversdichtung)

Wir verstehen Lyrik demzufolge als einen historischen Begriff und damit als ein »open concept«, das aber auf der Grundlage des »Sprachspiels« einer historischen Literaturwissenschaft eine – wenn schon nicht essentialistische, so doch typologische – Definition der Gattung erlaubt. Dabei ist zunächst zwischen der Geschichte der Gattungsbezeichnung »Lyrik« und der der Gattung »Lyrik« zu unterscheiden. Letztere ist im Deutschen älter als das Wort, das sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einbürgerte. Es bezeichnet in der antiken Poetik die instrumental begleitete Sangversdichtung. Diese wird aber im Griechischen lange Zeit meist »Melik« genannt. Der Begriff »Melik« gehört also zur Geschichte der Lyrik-Theorie, wenn man davon ausgeht, daß deren Anfänge in der antiken Dichtungslehre zu suchen sind. Dafür ist der Umstand, daß das Wort »Lyrik« aus dem Griechischen kommt, kein ausreichender Grund. Wenn allerdings in der Lyrik-Forschung die Ansicht vertreten wird, die Kunsttheorie der Antike kenne »noch keinen ausdifferenzierten eigenen Lyrik-Begriff«, ¹⁰ so bezeugt das nur, wie sehr sich dieser inzwischen gewandelt hat, denn natürlich besaß sie einen solchen, wie

8 Lamping, D.: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, S. 13.

9 Krauss, W.: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbek 1968, S. 55.

10 Völker, L.: Theorie der Lyrik. Stuttgart 1986, S. 8.

ausdifferenziert auch immer – anders gäbe es das Wort im Griechischen nicht. Ob und wie weit die beiden Lyrik-Konzepte, das antike und das »moderne«, miteinander korrelierbar sind, ist zu untersuchen. Immerhin hat sich die neuzeitliche Poetik in enger Bindung an die antike Überlieferung entwickelt, und auch in der Lyrik-Theorie sind die Traditionslinien überdeutlich.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem, daß die uns geläufige und bekanntlich von Goethe kanonisierte triadische Einteilung der Dichtung (in Lyrik, Epik und Dramatik) bereits in der griechischen Gattungstheorie eine wichtige Rolle spielt, wenngleich sie hier auf einer anderen Systematik beruht. Goethe bezeichnete die drei Hauptgattungen als »Naturformen der Poesie«: »Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Die drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken.«¹¹ So problematisch diese Formel auch ist, gibt sie doch Anlaß zu versuchen, die Dreiteilung auf die »Uranfänge« der Dichtung zurückzuziehen, von denen Goethe an der berühmten Stelle in den »Noten und Abhandlungen« zum »Westöstlichen Diwan« spricht. Man stößt dann auf drei Grundformen der (sprachlich vermittelten) kulturellen Praxis des Menschen, die genau den »Naturformen« entsprechen: das Singen, das Erzählen und das Spielen. Mit diesem »Urschema« wiederum läßt sich die in der Antike geläufige, schon bei Plato nachweisbare triadische Einteilung der Dichtkunst nach dem Kriterium der Redeverteilung oder dem Rede-Kriterium bis zu einem gewissen Grad in Verbindung bringen. Je nachdem, ob der Dichter selbst spricht oder ob er handelnde Figuren sprechen läßt oder ob beides zugleich der Fall ist, ergibt sich das *genus exegematicum*, das *genus dramaticum* und das *genus mixtum*. Die beiden letzten sind als Dramatik und Epik klar zu identifizieren; bei der erstgenannten Gattung liegt der Fall komplizierter. Bei Gattungsaufzählungen nennen zwar sowohl Plato als auch Aristoteles neben Tragödie, Komödie und Epos den »lyrischen« Dithyrambus offensichtlich als Beispiel für die Dichtart, bei der der Dichter selbst spricht, doch wird zu die-

11 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 2, S. 187.

ser, sachlich richtig, auch die Geschichtsschreibung (z. B. Hesiod) gezählt. Dies ist festzuhalten, weil auch neuere Lyrik-Definitionen auf das Rede-Kriterium rekurrieren – bis hin zu Lamping. Zwar führt das Rede-Kriterium in der antiken Poetik zu einem triadischen Einteilungsschema, aber nicht zur Konzeption einer eigenen lyrischen Gattung. Wie sehr diese im Griechischen vielmehr mit dem Merkmal des Singens verbunden ist, zeigt sich daran, daß in den Gattungsaufzählungen der antiken Theoretiker Epigramm, Elegie und Jambik als eigenständige Gattungen neben der Melik oder Lyrik genannt werden, weil sie nicht bzw. nicht mehr zur Sangversdichtung gehören. (Die beiden letzteren sind zwar ursprünglich auch gesungen worden, haben sich dann aber von der Melik getrennt, indem sie nur noch rezitativ gebraucht wurden.) Ihre Zuordnung zur Lyrik wurde erst möglich, als Sangbarkeit nicht mehr deren spezifisches Wesensmerkmal war.

Obwohl der Übergang vom Sangvers zum Sprechvers schon in der Antike sehr früh einsetzt und obwohl z. B. bei Horaz, dem großen Vorbild in den »humanistischen« Literaturepochen, die Sangbarkeit seiner Oden, die er *carmina*, also zum Singen bestimmte Lieder nennt, längst nur noch Fiktion ist, erweist sich die Verknüpfung der Lyrik mit der Musik und Gesangkunst als außerordentlich zählebig, so daß sie auch in den Zeiten der Buchlyrik nie völlig verlorengeht. Die mittelalterliche Lyrik ist ohnehin vorwiegend Sangesdichtung: Der Sprechvers tritt gegenüber Minnesang, geistlichem Lied und Meistersang in den Hintergrund. Die Streitfrage allerdings, ob er überhaupt zur Lyrik gehört, ist müßig, weil im Mittelhochdeutschen kein einheitlicher Lyrik-Begriff nachzuweisen ist. Auch die volkssprachliche Lyrik im Zeitalter von Renaissance, Humanismus und Reformation ist hauptsächlich Lieddichtung, in der Text und Melodie untrennbar zusammengehören. Und obwohl die zeitgenössische *lateinische* Dichtung zur Rezitation bzw. für die (stumme) Lektüre bestimmt ist, hält die humanistische Dichtungstheorie am musikalischen Lyrik-Begriff fest. Dasselbe gilt für die Barock-Poetiken und darüber hinaus bis weit ins 18. Jahrhundert, d. h. bis zur Herausbildung eines umfassenden neuen Lyrik-Begriffs. »Lyrica« sind »getichte, die man zur Music sonderlich gebrauchen kan,«

wie Opitz sagt,¹² und werden dementsprechend Oden oder Carmina oder Lieder genannt, oft auch Gesang. Dieser enge terminologische Zusammenhang zwischen Lyrik, Ode, Lied und Gesang bleibt auch in der Folgezeit erhalten und läßt sich selbst noch bei Herder, dem Protagonisten des neuen Lyrik-Begriffs, nachweisen, dessen wichtigstes Unterscheidungsmerkmal, nämlich das Autonomie-Postulat, die unbedingte Voraussetzung für die Lyrik der Goethe-Zeit wurde: d. h. für deren Subjektivierung. Letztere führte offensichtlich nicht zum Verzicht auf die für große Teile der Gattung längst fiktiv gewordene Deutung der Lyrik aus der Musik. Bei Herder, aber nicht nur bei ihm, wird erkennbar, wie sie – obwohl die (Kunst)lyrik längst vorwiegend zur Buchlyrik geworden war – weiterhin aufrechterhalten werden konnte: Die Musikalität der Sprache selbst, durch die »auch eine Rede Musik sein« kann, läßt auch gesprochene Dichtung zum ›Gesang‹ werden; »so sind Worte Gesang, wenn sie gleich nicht gesungen werden«, »eine lyrische Muse ohne Lyra«.¹³ Unter dieser Voraussetzung bewirkt die Subjektivierung der Lyrik sogar, daß deren ›musikalische‹ Deutung wieder stärker betont und ernster genommen wird. Sie ist keineswegs nur noch eine etymologische Reminiszenz, sondern hängt eng mit dem neuen Lyrik-Verständnis zusammen. Das zeigt sich schon an dessen starker Orientierung am Volkslied, das nach zeitgenössischer Auffassung, vor allem wiederum bei Herder, unmittelbarer Ausdruck authentischer Erfahrung war (im Gegensatz zur mimetischen Kunstlyrik, etwa in der Anakreontik). Es war ›Seelengesang‹, d. h. Selbstaussprache der Empfindungen und Gefühle des Volkes in der Einheit von Text und Musik, die Herder »mit dem alten treffenden Ausdruck: *Weise*« auf den Begriff brachte.¹⁴ Er nannte sie ausdrücklich »*lyrische Weise*«, d. h., er sieht im »melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung« den Kern des

12 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, hg. v. C. Sommer. Stuttgart (Reclam Universal-Bibliothek) 1977, S. 30.

13 Johann Gottfried Herder: Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. Zit. n. Völker, L.: Lyriktheorie, Stuttgart 1990 (im folgenden zitiert als ›Völker‹), S. 119–131.

14 Johann Gottfried Herder: Volkslieder. 2. Teil. Vorrede. Zit. n. Völker, S. 96.

Lyrischen. Damit das lyrische Gedicht authentischer Ausdruck seelischen Erlebens werde, bedarf es der Verbindung mit der Musik – und sei's auch nur mit der Musik der Sprache.

Nach dem ›Zwischenspiel‹ der Klassik, auf das wir in diesem Zusammenhang nicht einzugehen brauchen, greift die Romantik die Herderschen Vorstellungen mit Entschiedenheit wieder auf und macht das in Tönen und Klängen schwebende Stimmungsgedicht zum Inbegriff der lyrischen Gattung. Sie geht dabei von der Einsicht aus, daß »die Musik die eigentliche Stimmungskunst darstellt«. ¹⁵ Dementsprechend fordert z. B. Ludwig Tieck, »die Poesie in Musik (...) zu verwandeln«. ¹⁶ Aber auch die akademische Literaturtheorie der Zeit begreift Lyrik wesentlich als musikalischen Ausdruck des Subjektiven. So heißt es z. B. in der »Ästhetik« von Friedrich Bouterwek (1806): »weil der Ausdruck des Subjektiven der lyrischen Poesie wesentlich ist, so fordert sie vorzüglich zum *Gesang* auf; denn der musikalische Ausdruck übertrifft jeden anderen an subjektiver Kraft.« ¹⁷ Daß besonders romantische Lieder häufig vertont wurden, erklärt sich aus diesem Zusammenhang.

Zwar lebt die romantische Lyrik-Auffassung im 19. Jahrhundert epigonal weiter, doch reißt die Verbindung des Gattungsbegriffs ›Lyrik‹ zum Singen nach der Romantik ab. Spätestens die sogenannte ›moderne Lyrik‹ begreift sich dann wesentlich als Wortkunst, als Kunst der schwarzen Lettern, deren Produkte oft nicht einmal mehr für den mündlichen Vortrag, geschweige denn für eine musikalische Darbietung gedacht sind. Die ›moderne Lyrik‹ ist Leseliteratur par excellence, und dies schon deshalb, weil die ihr – oder jedenfalls ihrer hermetischen Variante – zugeschriebene Dunkelheit und Schwerverständlichkeit eine Rezeption mittels des linear fortschreitenden Hörvorgangs überfordert.

An der Ablösung vom ›musikalischen‹ Lyrik-Begriff ändert auch die Tatsache nichts, daß das gesungene Lied, etwa als Politsong, d. h. nicht nur im trivialen Bereich des Schlagers usw., nach wie vor einen gewissen literarischen Stellenwert behauptet und

15 Ewers, H.-H.: »Aspekte romantischer Lyrik« (in: Steinbach, D. (Hg.): Gedichte in ihrer Epoche. Stuttgart 1985, hier S. 57).

16 Zit. n. Ewers, a. a. O. (Anm. 15), S. 58.

17 Zit. n. Völker, S. 158.

jedenfalls einen festen ›Sitz im Leben‹ hat, ja zweifellos sogar breiter rezipiert wird als die kanonisierte Buchlyrik. In der gattungstheoretischen Reflexion spielt es heute nur noch eine untergeordnete Rolle. Angesichts der Austrocknung und ›Entpoetisierung‹ der lyrischen Rede und der zeitgenössischen Tendenz zum Lakonismus sowie der teilweisen Annäherung an die Prosa (im Prosagedicht und in der sog. Alltagslyrik) kann »die große Masse des Liedartigen« nicht mehr die »wahre lyrische Mitte« darstellen und Sangbarkeit nicht mehr als Grundzug des Lyrischen gelten, wie noch bei Fr. Th. Vischer.¹⁸

Für die historische Gattungspoetik ist diese Verschiebung kein Problem. Die Tatsache, daß der literaturgeschichtliche Prozeß vom Sangvers zum Sprechvers und schließlich zum ›Lese-Vers‹ verlief, schließt die Rekonstruktion eines einheitlichen Gattungsbegriffs nicht aus, weil dieser Prozeß nicht die ›Substanz‹ der Gattung zu tangieren braucht. Die Frage liegt nahe, ob nicht-gesungene Lyrik den Verzicht auf die musikalische Darbietung nicht anderweitig kompensiert und auf welche Weise sie dies tut. Es gilt zu prüfen, ob die Kluft, die sich in unserem poetologischen Bewußtsein zwischen der ›literarischen‹ und der gesungenen Lyrik geöffnet hat und die z. B. auch B. Asmuth¹⁹ konstatiert (obwohl er andererseits glaubt, daß ›die Nabelschnur zum Lied auch heute noch nicht abgerissen‹ ist), nicht überbrückt werden kann. Herders Hinweise auf die Musikalität der Sprache könnten in diesem Zusammenhang bedeutsam werden (das Wissen um sie ist natürlich altes Gemeingut). Vorher müssen wir aber noch auf die Genese des neuzeitlichen Gattungsbegriffs ›Lyrik‹ zu sprechen kommen.

Die Entstehung des neuzeitlichen Lyrik-Begriffs

Eine eigenständige Gattung ›Lyrik‹ im Rahmen eines triadischen Einteilungsschemas ist erstmals in italienischen Renaissance-Poetiken des 16. Jahrhunderts nachzuweisen. Die Dreiteilung ist

18 Zit. n. Asmuth, B.: Aspekte der Lyrik. Düsseldorf 1972, S. 134.

19 Von ihm stammt der Begriff der ›literarischen Lyrik‹. S. a. a. O. (Anm. 18), S. 133ff.

dabei bezeichnenderweise von dem aus der Antike überlieferten Rede-Kriterium abgeleitet. Der italienische Dichter und Humanist Trissino faßt in seiner Schrift »Poetica« (1529/63) unter dem *genus narrativum*, das dem griechischen *genus exegematicum* entspricht, also der Gattung, in der (nur) der Dichter selbst spricht, die lyrischen Gattungen Ode, Elegie, Sonett usw. zusammen.²⁰ Dieser wichtige Ansatz konnte sich allerdings in der Folgezeit noch nicht auf breiter Basis durchsetzen. Nach Scherpe vermochte sich »eine dritte Hauptgattung Lyrik (...) nur in der italienischen Theorie vereinzelt (zu) behaupten«.²¹ Im 17. Jahrhundert begann sich dann in England die triadische Gliederung mit einer lyrischen Hauptgattung mehr und mehr durchzusetzen, u. a. bei Milton und Dryden. Dagegen fehlt sie noch in der einflußreichsten französischen Poetik jener Zeit, Boileaus »L'art poétique« (1674).

Man darf freilich aus dem Fehlen eines Einteilungssystems keine zu weitreichenden Schlußfolgerungen ziehen. Die pragmatische Orientierung der zeitgenössischen Poetiken bis zur Aufklärung mußte systematische Theoriebildungen zwar zurückdrängen, schloß aber gattungssystematische Grundvorstellungen nicht von vornherein aus, sondern verhinderte oft wohl nur, daß sie explizit wurden. Die Geschichte der Gattungstheorie zeigt zwar, mit welchen Geburtswehen die Herausbildung einer dritten – lyrischen – Hauptgattung verbunden war, jedoch gilt das nicht nur für die Lyrik. So findet man selbst noch bei Gottsched nicht nur keine lyrische, sondern auch »keine einheitliche dramatische Gattung« vor, sondern »letzten Endes nur einzelne Spezies«,²² und doch wird man daraus nicht den Schluß ziehen, daß das alte *genus dramaticum* zur Gottsched-Zeit als solches noch umstritten oder gar unbekannt gewesen sei. Die gängige Lehrmeinung, die Konzeption einer spezifischen Gattungsvorstellung »Lyrik« habe in Deutschland erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingesetzt, erscheint diesbezüglich revisionsbedürftig. Zumal wenn man einen Zusammenhang zwischen der Entstehung der Gat-

20 S. Scherpe, Kl. R.: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1968, S. 12.

21 A. a. O. (Anm. 20), S. 13.

22 A. a. O. (Anm. 20), S. 43.

tung und ihrer subjektivistischen Deutung postuliert, wird man sie früher als bisher üblich ansetzen müssen, weil die Auffassung vom subjektivistischen Charakter lyrischer Gedichte weiter zurückreicht als bis zur Epoche der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang.²³

In den Barock-Poetiken meint der Begriff des ›Lyrischen‹ allerdings noch ausschließlich gesungene Dichtung, während ›Carmen‹ und ›Lied‹, ebenso wie ›Gedicht‹, Synonyma für Dichtungen in metrisch gebundener Sprache sind und sich dementsprechend auf alle poetischen Gattungen beziehen können, auch auf dramatische und erzählende. Eine eigenständige lyrische Gattung, die auch Formen wie die Elegie, das Epigramm oder das Sonett umfaßt, zeichnet sich noch nicht ab, doch lassen sich zwei Ansatzpunkte dafür ausmachen: Da ist einmal die bekannte triadische Einteilung nach dem Rede-Kriterium, die sich z. B. bei J. P. Titz findet. Er nennt »Exegematica« oder »Narrativa« solche Carmina, »da entweder der Poet / oder *Eine Person* die der Poet darzu vorstellet / in dem gantzen Geticht' alles allein redet«.²⁴ Diese Kategorie bietet sich als Sammelbecken für die zahlreichen lyrischen Genres an. Zum anderen finden diese ihr Gemeinsames darin, daß sie sich mehr und mehr als die spezifisch poetischen Gedichtformen herauschälen. Zu diesen zählen zwar alle Gattungen in gebundener Sprache, also auch das Versepos und das Versdrama, doch in dem Maße, in dem diese gegenüber dem Roman und dem Prosadrama zurücktreten, werden die epische und die dramatische Gattung ›entpoetisiert‹, so daß die lyrischen Genres als die spezifisch poetischen im strengen Sinn des Wortes übrigbleiben und darin ihren einheitlichen Bezugspunkt finden können. »Fremde Quellen« (es ist dabei vor allem an die italienischen Poetiken zu denken) müssen demnach nicht notwendigerweise als Voraussetzung für die Herausbildung einer lyrischen Gattung in der deutschen Literaturtheorie angenommen werden. Eine solche vermutet Scherpe bei A. G. Baumgarten, in dessen Dissertation von 1735 er zum erstenmal in Deutschland die

23 Vgl. W. Hinderer, »Einleitung« (in: Hinderer, W. (Hg.): »Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart«. Stuttgart 1983, hier S. 8).

24 Zit. n. Szyrocki, M. (Hg.): Poetik des Barock. Stuttgart 1977, S. 83.

triadische Gattungseinteilung in Lyrik, Epik und Dramatik (»lyricum, epicum, dramaticum cum subdivis generibus«) ausmacht.²⁵ Aber Baumgarten scheint mit seiner Trias-Formel weder so isoliert dazustehen, wie Scherpe annimmt, noch ist er der erste, bei dem sie nachzuweisen ist. Schon zehn Jahre vorher veröffentlichte Gelasius Hieber im 3. Band der bayerischen Gelehrtenzeitschrift »Parnassus Boicus« (1725/26) eine Gattungslehre, die in ihrem Rückgriff vor allem auf Scaliger und Pontanus zwar durchaus traditionell ist, trotzdem aber bereits deutlich eine selbständige lyrische Hauptgattung erkennen läßt. Er unterscheidet nach antikem Vorbild Epos, Tragödie, Komödie und den Dithyrambus als die vier Hauptgattungen und nennt den letzteren explizit auch schon die »lyrische« Gattung. Sie umfaßt »alle vnd jede Verß vnd Lieder (...) / welche in der ersten oder heroischen Gattung (d. h. in der epischen,) nit eingeschlossen« sind.²⁶ Die Beschränkung des Lyrik-Begriffs auf Sangversdichtung ist hier bereits überwunden, während andererseits die Einengung auf die Darstellung von Empfindungen oder Affekten noch nicht vollzogen ist. Die Herausbildung eines umfassenden Gattungsbegriffs »Lyrik« scheint in greifbare Nähe gerückt.

Von beiden genannten Beschränkungen geht aber Batteux aus, dessen 1746 erschienene Ästhetik²⁷ dem triadischen System (das später durch Anschluß einer eigenen didaktischen Gattung zu einer Vierteilung der Dichtkunst erweitert wurde) auf breiter Basis zum Durchbruch verhalf und wesentlich zur Konstituierung der lyrischen Gattung beitrug. Der bestimmende Einfluß von Batteux bereitete den Boden für die Entfaltung der subjektivistischen Lyrik-Auffassung. Diese entstand dadurch, daß Batteux' Deutung der Lyrik aus dem Nachahmungsgrundsatz, nach welchem Gefühle und Empfindungen im Gedicht nur nachgeahmt und nicht aus dem unmittelbaren Erleben heraus dargestellt werden (dürfen), durch ihre Deutung als unmittelbarer und sponta-

25 Vgl. Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 58ff.

26 Vgl. van Gemert, G.: »Oberdeutsche Poetiken als Forschungsproblem. Zur Dichtungslehre des »Parnassus Boicus« (1725–1726)« (in: Oberdeutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Bd. 47, Heft 1. München 1984, S. 277ff.).

27 Batteux, Ch.: Les beaux-arts réduits à un même principe, 1746.

ner Gefühlsausdruck ersetzt wurde. Das geschah früh bereits bei Batteux' Übersetzer J. A. Schlegel, der in seinen Anmerkungen zur 1751 erschienenen Übersetzung von Batteux' Werk gegen das Nachahmungsprinzip polemisiert und fordert, daß die Poesie »nicht notwendigerweise Nachahmung sein müsse, daß sie auch ein Ausdruck wirklicher Empfindungen sein dürfe«. ²⁸ Es beginnt der Siegeszug des »emotionalistischen« Lyrik-Konzepts, das das lyrische Gedicht als subjektive Ausdruckskunst versteht, deren wichtigste stilistische und inhaltliche Merkmale Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Unverfälschtheit, Anschaulichkeit, Naturnähe, Verschmelzung von Ich und Welt, Volkstümlichkeit, Schlichtheit und Einfachheit der lyrischen Rede, Betonung der Musikalität der Sprache und poetische Dominanz des Liedes als »Sprache der Empfindung« bzw. als Ausdruck der »Volksseele« sind. Hat Breitinger in seiner »Critischen Dichtkunst« von 1740 noch »Oden, Cantaten, Madrigale, Elegien, Sonnete u. a.« zu den »kleineren Gattungen der Lyrischen Gedichte« ²⁹ gezählt, offensichtlich also auch bereits einen umfassenden Lyrik-Begriff vertreten, so muß Batteux gedanklich bestimmte Kleinformen wie das Epigramm, das Sonett und das Madrigal aufgrund seiner Definition aus der Lyrik ausschließen. Bei Wieland umfaßt die »lyrische Poesie«, die die »Expression der Empfindungen zum Haupt-Gegenstand« hat, die gefühlsbetonten Gattungen Ode, Lied und Hymne. ³⁰ Ähnlich unterscheidet Moses Mendelssohn nach dem Grad der »Teilnehmung« des Gemüts die drei »Untergattungen« Lied, Elegie und Ode. ³¹ Ramler, auch ein Batteux-Übersetzer, sieht die »Farbe der lyrischen Dichtkunst« im »Tausel der Seele« und in der »Trunkenheit der Empfindung«. ³² Schließlich gipfelt die Emotionalisierung und Subjektivierung des Lyrik-Begriffs in Herders Deutung der Ode als dem »erstgeborene(n) Kind der Empfindung«, dessen Hauptmerkmal ein

28 Zit. n. Völker, S. 54.

29 Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger: Schriften zur Literatur, hg. v. V. Meid. Stuttgart 1980, S. 119.

30 Nach Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 90.

31 Zit. n. Völker, S. 93.

32 Zit. n. Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 79.

»Faden der Leidenschaft« ist, der sich in jeder Ode – soll heißen: in jedem lyrischen Gedicht – zeigt.³³

Ramlers Formulierungen machen deutlich, daß das Emotionalisierungsprogramm in eine enge Verbindung mit der antiken Enthusiasmus-Lehre und dem Topos vom »furor poeticus« tritt, deren Wiederbelebung durch die vom Pietismus vorbereitete neue Gefühlskultur getragen wird. In diesem Zusammenhang erlangen die Theorie vom Erhabenen des Pseudo-Longinus und die Vorbildwirkung Pindars sowie des einseitig gesehenen Horaz zentrale Bedeutung für die Konstituierung der lyrischen Gattung, vermittelt vor allem durch deren tendenzielle Gleichsetzung mit der Ode. Diese pathetisch-erhabene Lyrik-Vorstellung, die ihre reinste und wirkungsvollste Ausprägung im Werk Klopstocks erfuhr, wirkt noch bis in Goethes berühmte Definition der Lyrik als der »enthusiastisch aufgeregte(n)«³⁴ Form der Poesie nach: Sie hat wesentlichen Anteil daran, daß die neue Gattung bald nicht nur als die »erstgeborene«, sondern vielfach auch als die vornehmste angesehen wurde, als »eine höchste Blüte der menschlichen Sprache«.³⁵

Die Bedeutung des Enthusiasmus-Konzepts mit seiner Privilegierung der erhabenen Ode, deren wichtigste Formmerkmale, der sog. »lyrische Schwung« und die »lyrische Unordnung« (der von Boileau so bezeichnete »beau désordre«), als »Probe der höchsten Kunst« galten,³⁶ wird allerdings bei Herder relativiert durch seine gleichzeitige Orientierung am Lied, speziell am Volkslied, dessen Bedeutung in seiner Eigenschaft als sinnlich-unmittelbares Zeugnis der »Volksseele« begründet ist. Dem Gefühlsüberschwang der bürgerlichen Empfindsambewegung stellt sich unter dem Leitbegriff der »Naturpoesie« das nicht weniger bürgerliche (antifeudale) Natürlichkeitspostulat entgegen, das sich an der Ungekünsteltheit und Naivität volkstümlicher Poesie ausrichtet und eine neue lyrische Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit intendiert. In der Folge trennen sich deshalb die bisher weitgehend zusammengesehenen Formen der Ode und

33 Zit. n. Völker, S. 71–73.

34 S. Anm. II.

35 So Johann Gottfried Herder, zit. n. Völker, S. 126.

36 So Johann Christoph Gottsched, zit. n. Völker, S. 46.

des Liedes. Von Eschenburg werden diese dann als die »zwei Hauptgattungen lyrischer Gedichte« deutlich voneinander unterschieden.³⁷

Die Ablösung des Nachahmungsgrundsatzes, wonach Gefühle und Empfindungen in der Lyrik nur nachgeahmt werden, durch die Ausdrucksästhetik bedingt wesentliche poetologische Veränderungen. Die Ausdrucksästhetik intendiert den »Erguß«, den »sinnlich vollkommene(n) Ausdruck leidenschaftlichen Gefühls«, von lyrisch-unvermischten Seelenzuständen. Die mit ihr verbundene Emotionalisierung der lyrischen Rede gewinnt eine zentrale Bedeutung für die Herausbildung der poetischen Sprache der »Empfindsamkeit« und des »Sturm und Drang«, d. h. für die poetische Sprachwerdung der sogenannten »Goethezeit«. Diese Emotionalisierung wird aber konterkariert durch den fortwirkenden Einfluß des aufklärerischen Rationalismus, gegen den sich die irrationale »Sprache der Empfindungen« in der Nachfolge Herders, Sulzers, Mendelssohns u. a. durchzusetzen bzw. zu behaupten hatte. Sie trug zur Etablierung der lyrischen Poesie als eigenständige Gattung wesentlich bei. Neben die Bedeutung, die Empfindungen und Gefühle im Rahmen der Entwicklung der Gattung erlangen, tritt als zweiter wichtiger Faktor die Ich-Perspektive des subjektiven Erlebens und der subjektiven Darstellungsweise. Der Ausdruck von Empfindung steigert sich zur emotiven Ich-Aussage. Sie beruht auf dem Bedürfnis des Dichters nach Selbstaussprache und hat ihren Sinn im »Sichaussprechen des Subjekts« (Hegel). Die Subjektivitätstheorie, die sich daraus ergibt, hat als zentralen Begriff den der »Innerlichkeit«, der »die Verwandlung alles Objektiven und Realen in subjektive Vorstellung und Empfindung meint«. Er erlaubt eine weite Fassung des Lyrik-Konzepts, die schon früh Ratio in der lyrischen Rede zumindest zuläßt. Dies entspricht der Definition der Lyrik durch Mendelssohn, der sich als ein früher Theoretiker der Gattung betätigte und sie als »ein Mittelding zwischen Meditation und Begeisterung«³⁸ bezeichnete. In der Tat ist die subjektivistische Deutung der Gattung nicht nur über das Empfindungspo-

37 Zit. n. Völker, S. 106.

38 Zit. n. Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 156.

tential des Subjekts, sondern auch über sein Denkvermögen vermittelt. »Für die Empfindsamen (...) greifen Fühlen und Denken ineinander.«³⁹ G. Kaiser hat dieses Phänomen als »Gefühlsdenken« gekennzeichnet.⁴⁰ Daß der für die Lyrik-Vorstellung zentrale Lied-Begriff Gedanklichkeit nicht ausschließt, beweist ein Zweizeiler von A. G. Kästner: »Mich reizet nur ein Lied von tiefem Denken voll, / Gemacht, daß man es mehr als einmal lesen soll.«⁴¹ Die von Anfang an vorhandene Affinität der Gattung zum Gedanklichen hat sich immer wieder gegenüber einer einseitig irrationalistischen Deutung der Lyrik behauptet. Obwohl er sich letzterer verdankt, wird dies auch an dem viel diskutierten Begriff »Gedankenlyrik« erkennbar: Er attestiert dieser zwar eine Sonderstellung innerhalb der Gattung, setzt aber doch voraus, daß Lyrik und Denken »kompatibel« sind. Die gegenseitige Durchdringung von Gefühl und Reflexion erweist sich in der Geschichte der Lyrik von ihren Anfängen bei Pindar an bis in die Gegenwart als eines ihrer zentralen Gestaltungsprinzipien. Berühmt ist der Satz Brechts: »Ist das lyrische Vorhaben ein glückliches, dann arbeiten Gefühl und Verstand völlig im Einklang.«⁴² Die häufig gestellte Frage, ob Schillers Gedankenlyrik zur Gattung gehöre, hatte schon sein Freund Körner beantwortet, als er dem Dichter schrieb: »Wahrheiten können ebenso gut begeistern als Empfindungen.«

Diese Einschränkung hinsichtlich der Rolle des Irrationalismus bei der Konstituierung der Gattung ergibt sich daraus, daß die Definition des Lyrik-Begriffs von Anfang an nicht ausschließlich inhaltlich ausgerichtet war. Abgesehen davon, daß der erste Ansatzpunkt für seine Begründung das Rede-Kriterium war, kommen schon bei Batteux auch formale Kriterien bei der triadischen Einteilung der Dichtkunst zur Anwendung. Batteux' Nachahmungsgrundsatz schloß die Forderung nach künstlerischer Gestaltung der (nachgeahmten) Empfindungen ein: Nicht die Empfindungen selbst, sondern ihre kunstvolle Abbildung be-

39 Asmuth, B.: »Das gedankliche Gedicht« (in: Köpf, G. (Hg.): Neun Kapitel Lyrik. Paderborn 1984, hier S. 13).

40 Zit. n. Asmuth, a. a. O. (Anm. 18), S. 13.

41 Zit. n. Asmuth, a. a. O. (Anm. 18), S. 11.

42 Bertolt Brecht: Über Lyrik. Frankfurt 1964, S. 29.

stimmte das Wesen des lyrischen Gedichts. Diese Betonung des Kunstprinzips stand zwar zur Disposition, als die neue Ausdrucksästhetik die Nachahmungsästhetik mehr und mehr verdrängte, doch hat deren Etablierung den Formgedanken in der Lyrik nie außer Kraft, sondern im Zuge des Bruchs mit den Regelvorschriften dominant gesetzt. Schon J. A. Schlegel, der als erster Batteux gegenüber auf der Ausdrucksfunktion lyrischen Sprechens besteht, bekennt sich ausdrücklich zum Kunstprinzip: »Die Kunst muß ohne Zweifel der Natur zu Hülfe kommen, wenn der Ausdruck wirklicher Empfindungen Poesie sein soll.«⁴³ Und folgert der schriftstellernde Arzt Fr. J. W. Schröder in seiner 1759 erschienenen Abhandlung »Von der lyrischen Poesie und der Empfindung« noch aus dem Nachahmungsprinzip, der Dichter solle »seine Empfindungen so schön, so vollkommen und künstlich zusammensetzen als möglich, daß ein neues kunstvolles Stück herauskomme«,⁴⁴ so begründet Herder die vermittelnde Funktion der Form aus dem besonderen dichterischen Zweck und den spezifischen Ausdrucksqualitäten lyrischen Sprechens. Bei ihm findet sich – wohl in Anlehnung an Youngs »Essay on Original Composition« – der geradezu modern anmutende Begriff der »lyrischen Komposition«,⁴⁵ der hier nicht nur an den Zusammenhang zwischen Lyrik und Musik erinnert, sondern auch auf das »Gemachte« des lyrischen Ausdrucks verweist. Herder sieht dessen eigentliches Formprinzip in der Verschmelzung des Gesichts- und des Gehörsinns und bezeichnet deren Produkt als die »Form aller Formen«. ⁴⁶ Der Dichter, dessen Einbildung »ohne Bewußtsey und Verstand« ist, ist »nur ein rasender Träumer«. ⁴⁷ So ist die lyrische Poesie nicht der distanzlos-direkte, unreflektierte und ungeformte, sondern, wie Herder definiert, der »vollendete Ausdruck einer Empfindung, oder Anschauung im höchsten Wohlklang der Sprache«. ⁴⁸

43 Zit. n. Völker, S. 55.

44 Zit. n. Völker, S. 62.

45 Zit. n. Völker, S. 119.

46 Zit. n. Völker, S. 119–121.

47 Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke, hg. v. B. Suphan, Bd. 8. Berlin 1892, S. 195.

48 Zit. n. Völker, S. 127.

Herder bekennt sich sogar zu der Auffassung, »daß die lyrische Sprache schon an sich unter allen Gedichtarten vielleicht die künstlichste sein sollte«. ⁴⁹ Wenn er sich in diesem Zusammenhang ausgerechnet auf Pindar bezieht, der nicht nur als »princeps lyricorum«, sondern auch (entsprechend dem von Plato gezeichneten Bild) als Prototyp des vom furor poeticus erfüllten, aus göttlicher Begeisterung singenden Dichters galt, und der ihm aufgrund seines artistischen Könnens »unter allen Griechen (...) auf der höchsten Stufe der Poetischen Kunst erscheint«, ⁵⁰ dann zeigt dies, welche Rolle innerhalb des Entstehungsprozesses der lyrischen Gattung der Gedanke der Vermittlung zwischen der neuen Ausdrucksästhetik und der Auffassung des Gedichts als Artefakt spielt. Die Ausdrucksästhetik versteht unter dem Ausdruck das Zur-Sprache-Kommen des Inneren. Daraus ergibt sich (mit einer Formulierung Adornos) »der Vorrang der Sprachgestalt«. Wenn sie dem Subjekt glückt und – nochmals mit Adorno ausgedrückt – wenn der Ausdruck zum Einstand mit der Sprache selber kommt, gewinnt die lyrische Rede als angebliche individuelle Ich-Aussprache den Status eines überindividuellen Allgemeinmenschlichen. Die Lyrik der Renaissance, des Barock und der Aufklärung steht in der Nachfolge der antiken Rhetorik und dem damit verbundenen Stilideal einschließlich der daraus resultierenden Artifizialität. Die Texte tragen das Signum des künstlich Gemachten; sie sind Erzeugnisse des Kunstkalküls, des konstruktiven Geistes. Kennzeichnend für sie ist ihr Werkcharakter, sodann der Vorrang des Wirkungsaspekts. Erst im Rahmen der Genieästhetik tritt die Auffassung des Sturm und Drang vom Dichter als individuellem, der Inspiration verpflichtetem Schöpfer-Subjekt an die Stelle des Autors als Sprach-Ingenieur. Die mit der Ausdruckshaltung verbundene Abkehr vom rhetorischen Stilideal bedeutete keineswegs eine Aufweichung des Kunstprinzips, sondern bedingte dessen Weiterentwicklung – freilich unter dem Vorzeichen des Irrationalismus der Geniezeit.

49 Herder, a. a. O. (Anm. 47), Bd. 2, S. 83.

50 A. a. O. (Anm. 47).

Lyrik – die »Form aller Formen«

Unser Überblick über die Anfänge der deutschen Lyrik-Theorie hat gezeigt, daß Emotionalismus und Subjektivismus bei der Konstituierung einer eigenständigen lyrischen Gattung zwar eine besondere Rolle spielten, sie aber weder primär noch ausschließlich bestimmten. Das geht schon daraus hervor, daß uns »die triadische Einteilung der Poesie (...) in der deutschen Dichtungstheorie zuerst auf dem gesicherten Boden der traditionellen Poetik« begegnet.⁵¹ Die von uns herangezogenen Beispiele für ein frühes Bewußtsein von einer eigenständigen dritten Hauptgattung vor der Rezeption Batteux', also die einschlägigen Äußerungen Hiebers, Baumgartens und Breitingers, stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, genauer aus der Zeit zwischen 1725 und 1740, d. h., noch bevor die neue Gefühlskultur auf die poetologische Reflexion und Theoriebildung durchschlug. Es ist auch darauf hinzuweisen, daß Emotionalisierung und Subjektivierung allgemeine Merkmale der Empfindsamerkeits- und Geniedichtung sind, die sich nicht auf die lyrischen Genres beschränken und insofern eigentlich gar nicht speziell auf die Lyrik bezogen werden können. Vielmehr führt die Begründung der Poesie auf die »Gemütskräfte« und ihre Deutung als »subjektivistische Ausdruckskunst« eher zur Auflösung der Gattungssystematik und zur Verwischung der Gattungsgrenzen, und das heißt, daß sie die Gültigkeit der triadischen Einteilung geradezu in Frage stellen mußte. Die allgemeine »Lyrisierung« der Dichtkunst als Folge der neuen Gefühls- und Genieästhetik (man denke etwa an Klopstock) war für die Herausbildung einer eigenen lyrischen Hauptgattung nicht unbedingt günstig. Sie erklärt den »Gattungspessimismus«⁵² sowohl Herders als auch der Romantiker. Die folgenreiche Verabsolutierung der subjektivistischen Lyrik-Theorie erfolgte denn auch nicht durch diese, sondern erst (unter idealistischem Vorzeichen) durch Hegel und seine Schule.

Man muß sich demnach fragen, wie ausgerechnet Herder und die Epoche der Gefühlskultur eine so große Bedeutung für die

51 Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 262.

52 Scherpe, a. a. O. (Anm. 20), S. 268.

Ausbildung eines spezifischen Lyrik-Verständnisses erlangen konnten. Wodurch hoben sich die lyrischen Gattungen von den anderen für das zeitgenössische poetologische Denken dennoch ab? Es ist kein Zufall, daß mit der Konstituierung der Lyrik als einer eigenständigen Großgattung ihre ›Beförderung‹ zur höchsten, weil poetischsten Dichtungsart einherging und daß, wie bereits angedeutet, Herder daran wesentlich beteiligt war. Gerade die ›Lyrifizierung‹ des Dichtungsverständnisses hob die Lyrik im engeren Sinn als die poetische Gattung par excellence über die anderen Gattungen empor und damit zugleich aus ihnen heraus. Sie konstituierte sich als eine der drei Hauptgattungen nach Maßgabe ihres ›Aufstiegs‹ zur höchsten Stufe der Poesie. Das erklärt z. B. auch die besondere Wertschätzung der (›hohen‹ oder ›enthusiastischen‹) Ode in dieser Zeit, also jener Gedichtform, die ihrerseits als Inbegriff der lyrischen Poesie galt, ja terminologisch, wie erwähnt, vielfach mit ihr gleichgesetzt wurde. Und die enge Bindung der Ode an die Pseudo-Longinische Erhabenheits- und Enthusiasmuslehre wiederum sowie deren Verknüpfung mit dem Genie-Gedanken (Herder spricht z. B. vom »Odengenie«) trugen umgekehrt zu der hohen Wertschätzung der Lyrik als der poetischsten aller Gattungen, der »Form aller Formen«, bei, so daß diese Wertschätzung in Übereinstimmung gebracht werden konnte mit der zunehmenden Emotionalisierung und Subjektivierung der lyrischen Rede (bzw. der Dichtkunst überhaupt). Dieser Zusammenhang war zwar auch inhaltlich bedingt (insofern die Ode bevorzugt zur Darstellung erhabener Gegenstände bzw. Gefühle diente), vor allem aber formal, insofern der lyrische Ausdruck erhabener Gegenstände und der durch sie hervorgerufenen Begeisterung und Gefühlsintensität ein höchstes Kunstvermögen erfordert. Die Emotionalisierung der Dichtung und die Orientierung der Lyrik an den irrationalen Ausdruckswerten der ›enthusiastischen Ode‹, die sich u. a. in der Formel vom »lyrischen Schwung« niederschlagen,⁵³ vermochten also, wie übrigens auch die später hinzukommende Orientierung an der Naivität und Ungekünsteltheit des Volkslie-

53 Der Ausdruck findet sich u. a. bei Johann Joachim Eschenburg. S. Völker, S. 107.

des, das Bewußtsein von der besonderen Artifizialität des lyrischen Sprechens nicht zu verdrängen, ja sie haben es umgekehrt sogar gefestigt. So wird denn auch in den zeitgenössischen poetologischen Äußerungen immer wieder betont, daß der für die hohe Ode konstitutive »beau désordre«, von vielen Poetikern »lyrische (!) Unordnung« genannt,⁵⁴ bloßer Schein und in Wirklichkeit, wie schon Boileau sagte, »un effet de l'art«⁵⁵ ist: ein Produkt des Kunstwillens und Kunstverstands.

Aber nicht nur mit der Enthusiasmus-Lehre und mit der Subjektivitätstheorie läßt sich die Vorstellung vom besonderen Kunstcharakter der Lyrik in Zusammenhang bringen, sondern auch mit ihrer musikalischen Deutung, die in der Gattungsgeschichte, wie wir gesehen haben, eine so bedeutende Rolle spielt, bringt doch der Gesang im Vergleich zum gesprochenen Wort ein zusätzliches artistisches Element in die dichterische Rede ein. Der Ästhetiker K. W. F. Solger erklärt diesen Zusammenhang wie folgt: »Die Verskunst der lyrischen Poesie ist die künstlichste, weil diese Gattung am meisten musikalisch ist und daher in der Sprache schon mehr Musik haben muß als die anderen poetischen Gattungen.«⁵⁶ Insofern lag es also schon immer nahe, der »Lyra«, wie die Gattung bis ins 19. Jahrhundert vielfach auch genannt wurde, einen besonders hohen Grad an Poetizität zuzuschreiben, und dieses spezifisch »poetische« Lyrik-Verständnis konnte durch die Verabsolutierung der subjektivistischen Gefühlslyrik im 19. Jahrhundert zwar für einige Zeit in den Hintergrund gedrängt werden, erfuhr aber im 20. Jahrhundert im Zuge der Entfaltung der sog. »Modernen Lyrik« eine eindrucksvolle Renaissance. So wird man sagen dürfen, daß sich das Bewußtsein vom spezifischen Kunstcharakter der Lyrik, die Auffassung, daß sie die kunstvollste Gattung sei, die poetische Gattung par excellence, mit relativ großer Konstanz durch die Geschichte der Lyrik-Theorie bis auf den heutigen Tag hindurchzieht. Sie bezeugt sich darin als ein relativ Allgemeines jenseits aller Sonderentwicklungen, die in der Gattungsgeschichte stattfanden.

54 A. a. O. (Anm. 53).

55 Nicolas Boileau-Despréaux: *L'art poétique*, 1674 (Chant II).

56 Zit. n. Völker, S. 183.

Freilich ist dieses Allgemeine in seiner Allgemeinheit von geringem Erkenntniswert, solange es nicht als eigentümliches Formprinzip der Gattung präzisiert und auf den Begriff gebracht ist. Dies gelang in befriedigender Weise erst der strukturalistisch und semiotisch orientierten Literaturwissenschaft, doch sind deren Einsichten in den poetologischen Reflexionen früherer Zeiten vielfach vorgebildet. Der moderne ›Äquivalenz‹-Begriff, vom Strukturalismus als universales Prinzip der poetischen Sprachverwendung herausgestellt, findet sich in dem von dem Engländer Robert Lowth aus der hebräischen Dichtung abgeleiteten Begriff des ›Parallelismus‹ vorgebildet, den dann u. a. Herder in seiner Schrift »Vom Geist der ebräischen Poesie« aufgegriffen und so weiter verbreitet hat.⁵⁷ Die aus der linguistischen Poetik stammende Vorstellung von der (angeblichen) Aferenzialität bzw. der Selbstreflexivität der poetischen Sprache findet sich bei Novalis bereits deutlich ausgesprochen, wenn er die Sprache des Dichters als »Selbstsprache« bezeichnet, die keine »bestimmte Mittheilung« will, sondern gewissermaßen nur mit sich selbst spielt. Auch die gleichfalls von den russischen Formalisten hervorgehobene Verfremdungsfunktion der poetischen Sprache, die ihrerseits die Entautomatisierung bewirkt, ist bei Novalis bereits angesprochen, wenn er sagt: »Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«⁵⁸ Die Projektion des modernen Poetizitätsbegriffs in die Geschichte der Lyrik-Theorie ist also kein Anachronismus, vielmehr ist dieser moderne Poetizitätsbegriff offensichtlich von großer Verallgemeinerungsfähigkeit. Insofern stellt er nur die wissenschaftliche Präzisierung allgemeiner Grundvorstellungen dar, die sich in der Poetik weit zurückverfolgen lassen.

Als die gültigste Definition des Poetizitätsbegriffs erscheint zur Zeit die mittels des Begriffs der ›poetischen‹ oder ›ästhetischen

57 Johann Gottfried Herder: Vom Geist der ebräischen Poesie. Dessau 1782. Vgl. zum »Parallelismus als umfassendes poetisches Prinzip«: Küper, Chr.: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988, S. 50ff.

58 Zit. n. Hart Nibbrig, Chr. L.: Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Frankfurt 1978, S. 133.

Sprachfunktion«, der auf der Grundlage des Bühlerschen Organon-Modells vor allem von Jakobson und Mukarovský herausgearbeitet worden ist. Danach ist ein Text in dem Maße poetisch, in dem die poetische Funktion, d. h. die auf die Mitteilungsförm bezogene (selbstreferentielle) Sprachfunktion Vorrang vor den anderen, vor allem auch vor der referentiellen Funktion beansprucht. Und wenn die Lyrik nach einem Wort von Novalis »das Poetische schlechthin« ist, so heißt das in der Terminologie der Strukturalisten nichts anderes, als daß in ihr die Dominanz der poetischen Funktion besonders deutlich hervortritt. Genauer ausgedrückt: Mehr als in anderen Texten erlangen in der Lyrik die Ausdruckselemente der Sprache auf den verschiedenen Textebenen (der phonologischen, der morphologischen, der syntaktischen und der semantischen Ebene) über ihre referentielle Funktion hinaus bzw. diese zurückdrängend »eigenes Gewicht und selbständigen Wert«, wie Jakobson formulierte.⁵⁹ Insoweit die sprachlichen Zeichen im Gedicht dem Aufbau »sekundärer« (»poetischer«) Textstrukturen dienen, treten ihre referentiellen Bezüge, also die Bezüge zur außersprachlichen Wirklichkeit, gegenüber den relationalen, d. h. ihren Binnenbezügen, zurück. Die »praktischen« Funktionen der Sprache werden von deren Selbstthematizierung dominiert. Dies bedeutet, daß die poetische (lyrische) Rede ein – höheres oder geringeres – Maß an Autoreflexivität besitzt, das sie von der Alltagssprache mehr oder weniger deutlich unterscheidet. Sie bedingt jene Entautomatisierung der Sprache, die zur Wahrnehmung der ästhetischen Strukturen des Textes durch den Rezipienten führt und so maßgeblich zur spezifischen Wirkung der Poesie bzw. des lyrischen Gedichts beiträgt.

Die Herstellung der poetischen Strukturen des Gedichts erfolgt mittels besonderer Textbildungsverfahren, die sich unter drei – sich gegenseitig bedingenden und ergänzenden – Prinzipien zusammenfassen lassen: dem Abweichungsprinzip, dem Prinzip der Überstrukturierung und dem der Aussparung.⁶⁰ Sie konstituie-

59 Jakobson, R.: Poetik. Frankfurt 1979, S. 79.

60 Wir können im Rahmen unserer gattungsgeschichtlichen Überlegungen nicht genauer auf diese drei Grundprinzipien poetischer Sprachverwendung eingehen. Zur genaueren Information können folgende drei

ren die sog. »poetische Sprache«, die zwar nicht nur in der Lyrik bzw. überhaupt in literarischen Texten Verwendung findet (sondern z. B. auch in der Werbung), die aber nur für sie spezifisch ist. (Daß sie für das Gedicht unverzichtbar ist, hat sich z. B. an den vielfachen, dezidiert vorgebrachten poetologischen Einwänden gegen die sog. »Alltagslyrik« sowie an deren Kurzlebigkeit gezeigt.) Im übrigen ist die poetische Textorganisation zwar ein notwendiges und wohl auch hinreichendes Bestimmungs-element der Lyrik, doch bedarf dieses für die Zwecke einer eindeutigen Definition – in Übereinstimmung mit dem »Selbstverständnis« der Gattung – noch zusätzlicher Präzisierungen.

Zunächst ist festzuhalten, daß die lyrische Rede Versrede ist. Zwar ist auch die Versform nicht auf die Lyrik beschränkt, sie erscheint aber allein in ihr als unabdingbar, und in der Gegenwartsdichtung ist ihre Verwendung so gut wie ausschließlich auf sie beschränkt. Andererseits gilt spätestens seit der Erfindung der »Freien Rhythmen« durch Klopstock nicht mehr nur die metrisch organisierte Rede als Versrede.⁶¹ Diese hat sich vielmehr seitdem im sog. »Freien Vers« mehr oder weniger stark der Prosa angenähert.

Problematisch erscheint die Definition der Lyrik als Versrede erstens im Hinblick auf das sog. »Prosagedicht« und zweitens im Hinblick auf die »Konkrete Poesie«.

Zum »Prosagedicht« ist zu sagen, daß Lamping natürlich recht hat, wenn er es aus der Lyrik ausschließt, weil es weder ein lyrisches noch überhaupt ein Gedicht ist, falls es »tatsächlich in Prosa geschrieben ist«,⁶² nur ist damit das Problem nicht aus der Welt geschafft, daß viele Autoren es ganz offensichtlich zu ihrer lyrischen Produktion zählen, so etwa wenn sie kurze Prosatexte in ihre Gedichtpublikationen mit aufnehmen. Angesichts dieses in

Publikationen dienen: 1) Link, J.: »Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes« (in: Brackert, H./Lämmert, E. (Hg.): Funk-Kolleg Literatur, Bd. 1. Frankfurt 1977, S. 234–255). – 2) Fricke, H.: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981. – 3) Hart Nibbrig, Chr. L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt 1981.

61 Vgl. den Artikel »Vers« im Lexikon-Teil.

62 Lamping (Anm. 8), S. 37.

der zeitgenössischen Lyrik gut belegten Brauchs hat wohl U. Füllborn mit der von Lamping kritisierten Auffassung doch nicht so unrecht, daß es sich beim Prosagedicht »sowohl um Prosa wie um ein Gedicht handelt«. ⁶³ An einer solchen Formulierung kann man nur Anstoß nehmen, wenn man das wissenschaftliche Klassifikationspostulat unhistorisch verabsolutiert. Daß es offensichtlich fließende Übergänge gibt, wird besonders dort deutlich, wo in ein und demselben Text Vers- und Prosarede gemischt erscheinen wie z. B. in Novalis' »Hymnen an die Nacht«, die uns als hochlyrisch erscheinen und nach Ausweis des Titels auch eindeutig als lyrisch gelten wollen. ⁶⁴ Zu bedenken ist vor allem, daß ein Großteil der sog. »Prosagedichte« zwar auf die Zeilenbrechung verzichtet, nicht aber auf die im Vers geforderte rhythmische Stilisierung der Rede und die oft damit verbundenen sprachlichen Besonderheiten etwa in der Wortwahl und der Wortstellung. Diese Prosagedichte beweisen so geradezu die Relevanz des spezifischen Versrhythmus für die Lyrik. Erst wo jegliche »poetische« Rhythmisierung und damit jegliche rhythmischsprachliche Differenzqualität gegenüber der Prosa fehlt, scheint das Ende des »Spektrums« der Lyrik erreicht – auch dies nach Ausweis der Lyriker selbst, die in aller Regel sehr wohl zwischen poetisch verfremdeten (und damit jedenfalls als lyrisch einzuordnenden) und anderen kurzen Prosatexten (z. B. Aphorismen) zu unterscheiden wissen.

Ein eigenes Thema ist die Frage der Gattungszugehörigkeit der sog. »Konkreten Poesie«. Soweit diese auf die Versform verzichtet, fehlt ihr ein grundlegendes Merkmal der Lyrik. Freilich kompensiert sie diesen Mangel in aller Regel durch eine »Struktur- und Anordnungsästhetik (...), die durchaus der strophischen oder linearen Gliederung in der traditionellen Lyrik entspricht«, ⁶⁵ ja sie weist Strukturprinzipien auf, die sie nicht nur

63 Zit. n. Lamping, S. 36.

64 Gerade die Tatsache, daß Friedrich Schlegel entgegen dem Wunsch des Verfassers an der Gattungsbezeichnung »Hymne« festhielt, erscheint in diesem Zusammenhang bedeutsam. Aber auch Novalis selbst spricht von den »Hymnen an die Nacht« immerhin als von dem »Gedicht«.

65 Beyer, R.: »Innovation oder traditioneller Rekurs?« (in: Konkrete Poesie II. Text + Kritik, Heft 30, 1975, S. 24f.).

mit der Lyrik verbinden, sondern teilweise geradezu als Lyrik par excellence erscheinen lassen, so die Dominanz der poetischen Funktion, die Entautomatisierung der Sprache bzw. der Wahrnehmung, die Zurückdrängung der referentiellen zugunsten der relationalen Sprachbezüge, die Semantisierung der strukturellen Operationen, schließlich ihr innovatives Potential. So ergibt sich ein widersprüchlicher Gesamtbefund, dessen Unentschiedenheit es entspricht, wenn die Vertreter der Konkreten Poesie einerseits dazu neigen, die Gattungsfrage offenzulassen bzw., wie Franz Mon sagt, »links liegen zu lassen«, andererseits aber doch, wie z. B. Ernst Jandl, für ihre poetischen Produkte mit großer Selbstverständlichkeit das Etikett »Gedicht« in Anspruch nehmen.

Die zweite Präzisierung, die hinsichtlich der Poetizität lyrischer Texte zu machen ist, ergibt sich aus dem Verständnis des lyrischen Gedichts als »Paradigma des überstrukturierten Textes«. ⁶⁶ Allein schon die obligate Versform bedingt, daß die Überstrukturierung, d. h. die Überlagerung der normalsprachlichen Strukturen durch »sekundäre«, ästhetische Zusatzstrukturen als das zentrale poetische Textbildungsverfahren in der Lyrik anzusehen ist – dies aber mit der wichtigen Einschränkung, daß im lyrischen Gedicht solche »poetischen« Überlagerungen auf der Ebene sprachlicher Mikrostrukturen erfolgen, die von der makrostrukturellen Ebene zu unterscheiden ist. Auf diesen Unterschied hat M. Bierwisch in seinem wichtigen Aufsatz »Poetik und Linguistik« ⁶⁷ hingewiesen. Während z. B. im Roman solche »großflächigen« Strukturen wie »der Aufbau der Fabel, Verflechtung von Episoden usw.« von Bedeutung sind, spielen im Gedicht jene Strukturen eine entscheidende Rolle, die »im Aufnahmebereich des Kurzzeitgedächtnisses« liegen. ⁶⁸ Ihre Wahrnehmung und ihr »Funktionieren« setzen Überschaubarkeit, d. h. räumliche und zeitliche Nähe voraus, und deshalb sind sie vorzugsweise auf der Satzebene (einschließlich der Ebene der intersyntaktischen Beziehungen) angesiedelt. Die wichtigsten dieser Strukturmerkmale sind rhythmische Figuren, metrische Strukturen, Reimsche-

66 S. Link, a. a. O. (Anm. 60, Literaturhinweis 1).

67 Abgedruckt in: Kreuzer, H./Gunzenhäuser, R. (Hg.): Mathematik und Dichtung. München 1965, 1971, S. 49–65.

68 Bierwisch, a. a. O. (Anm. 67), S. 63.

mata und überhaupt die vielfältigen Formen von Äquivalenzen und Oppositionen sowie Reihungen auf den verschiedenen sprachlichen Ebenen.

Mit dieser Einsicht in die Bedeutung der poetischen Mikrostrukturen für die Konstituierung lyrischer Rede läßt sich der interessante Vorschlag von H. Fricke gut in Übereinstimmung bringen, die drei Hauptgattungen nach den »je verschiedenen Weisen poetischer Sprachverwendung«, genauer »nach der jeweiligen Ebene der poetisch durchbrochenen Sprachnormen« zu unterscheiden, wobei die »gattungsspezifischen Abweichungen« in der Epik auf der semantischen, im Drama auf der pragmatischen, in der Lyrik aber auf der grammatischen Ebene, und das heißt auf der ›Ausdrucksebene‹ der Sprache liegen, zu der vor allem der phonologische, der morphologische und der syntaktische Bereich gehören.⁶⁹ Fricke sieht bzw. diskutiert allerdings nicht die Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen dem Merkmal ›poetische Abweichungen auf der mikrostrukturellen Ebene‹ und dem Merkmal ›Kürze‹, sondern vertritt den – wie meistens, so auch von ihm sehr apodiktisch vorgetragenen – Standpunkt, daß Kürze »kein Merkmal der Lyrik« sei.⁷⁰ Wir sind damit bei dem letzten wichtigen (und neuralgischen) Punkt unserer Darlegungen zum Lyrik-Begriff angelangt.

›Kürze‹ als gattungsbildendes Merkmal der Lyrik

Frickes Weigerung, Kürze als Gattungsmerkmal der Lyrik in Betracht zu ziehen, überrascht um so mehr, als er selbst eines von zwei Mißverständnissen ausräumt, die häufig einer solchen Ablehnung zugrunde liegen. Auf diese beiden Mißverständnisse ist kurz einzugehen.

Das eine besteht darin, daß man das Kriterium ›Kürze‹ oder ›Länge‹ wegen seines relativen Charakters verwirft: Es sei aufgrund seiner Relativität viel zu unscharf und unpräzise, als daß es für eine Gattungsdefinition taue. Da aber ›Kürze‹ als Merkmal

69 Vgl. Fricke (Anm. 60, Literaturhinweis 2), S. 115f.

70 A. a. O. (Anm. 60), S. 117.

der Lyrik nicht Bestandteil eines klassifikatorischen, sondern eines historisch-typologischen Begriffs mit fließenden Grenzen sein soll, ist es unangemessen, ihm Trennschärfe abzuverlangen. Trennscharfe Begriffe sind für die (gattungs)geschichtliche Betrachtung von Literatur weder möglich noch nötig noch sinnvoll. Das zweite Mißverständnis ergibt sich daraus, daß das Merkmal ›Kürze‹ nur quantitativ statt primär qualitativ verstanden wird. Dementsprechend zieht man dann das sogenannte ›lange Gedicht‹ als Gegenargument heran und wirft, wie z. B. Lamping, dem Kriterium ›Kürze‹ »Äußerlichkeit« vor.⁷¹ Es kommt aber, wie Fricke in bezug auf den Aphorismus sagt, »nicht auf die Kürze«, sondern »auf die knappe Formulierung« an.⁷² Fricke, der so in der Tat eines der beiden obengenannten Mißverständnisse klärt, beruft sich in diesem Zusammenhang auf Jean Paul, der »Sprachkürze« statt durch die geringe Zahl durch die »Verminderung der Zeichen«, also als relative Größe bestimmt, und spricht von »Konzision trotz erheblichen Umfangs«.⁷³ Dieses qualitative Verständnis von ›Kürze‹ ist aber nicht erst seit Jean Paul belegt. So weiß bereits der spätbarocke Epigrammatiker Christian Wernicke, daß »Länge« und »Kürtze« nicht nur »nach äusserlichen Zeilen zu messen« und »dass viel lange Gedichte kurtz, und manche kurtze lang sind«.⁷⁴ Und »derselbe Gedanke erscheint schon bei Morhof und anderen«, wie G. Neumann schreibt.⁷⁵ Demnach zeigt sich noch vor der Ausbildung des Gattungsbegriffs Lyrik ein Bewußtsein von einer spezifischen lakonischen Sageweise, die in der eigentümlichen, von der rhythmischen Gestalt der Versrede unterstrichenen Sinnverdichtung lyrischen Sprechens greifbar wird. In der Folge taucht dieses Verständnis von ›Kürze‹, wie wir noch sehen werden, immer wieder auf, so daß eigentlich nicht recht verständlich ist, daß relativ lange Gedichte »wie etwa manche Episteln des Horaz, viele Oden

71 A. a. O. (Anm. 8), S. 87.

72 A. a. O. (Anm. 60), S. 147.

73 A. a. O. (Anm. 60), S. 148.

74 Zit. n. Neumann, G. (Hg.): Deutsche Epigramme. Stuttgart 1971, S. 306 (Nachwort).

75 A. a. O. (Anm. 74).

Klopstocks oder zahlreiche Cantos Ezra Pounds⁷⁶ noch als Argumente gegen die Theorie vom lyrischen Lakonismus herhalten müssen. Vielleicht hängt dies damit zusammen, daß man die elementare Bedeutung der ›Kürze‹ für die Lyrik »zwar früh verstanden, aber wenig erörtert (hat)«, wie W. Killy annimmt,⁷⁷ der dem Thema der lyrischen Kürze in seinem Buch »Elemente der Lyrik« ein sehr instruktives Kapitel gewidmet hat. Killy verweist darin u. a. auf eine allegorische Darstellung des lyrischen Gedichts aus einer französischen »Ikonologie« von 1644 mit der lateinischen Inschrift »Brevi complector singula cantu« (etwa: Im kurzen Gesang umgreife ich die Welt der Einzellerscheinungen). Sie geht nach Killy auf eine bis in die Antike zurückreichende elementare Unterscheidung zwischen der breiten, episierenden Prosadarstellung einerseits und der konzentrierten, verdichtenden Sageweise der Poesie andererseits zurück.⁷⁸ Weil der klassifizierende Gattungstheoretiker mit solchen offensichtlich unwissenschaftlichen und dementsprechend unpräzisen Abgrenzungen aus der literarischen Praxis nichts anzufangen weiß, sind sie für ihn irrelevant und ignoriert er sie, während sie für den Gattungshistoriker zentrale Belege für das ›Selbstverständnis‹ der Gattung darstellen.

Deren überzeugende Beweiskraft liegt darin begründet, daß sie sich seit der Konstituierung der Gattung in solcher Fülle und zugleich in solcher Kontinuität darbieten, daß ›Kürze‹ im definierten und von der linguistischen Poetik genauer beschriebenen Sinn faktisch als die einzige Eigenschaft der Lyrik erscheint, die über alle Epochen der Literaturgeschichte hinweg immer wieder als zentral herausgestellt worden ist und dies übrigens, wie nebenbei angemerkt werden soll, nicht nur im deutschen Sprachraum.⁷⁹ Man kann fast sagen, daß sich im Gegensatz zu

76 Lamping, a. a. O. (Anm. 8) S. 87.

77 Killy, W.: Elemente der Lyrik. München 1972, S. 3.

78 Näheres s. Killy, a. a. O. (Anm. 77), S. 167f.

79 Vgl. dazu meine Hinweise auf Gerald Manley Hopkins, Ezra Pound und Archibald M. MacLeish im Kapitel »Zum Lyrik-Begriff« (in: Die deutsche Lyrik seit 1945. Stuttgart 1978, hier S. 5f.). Fricke ist der Meinung, daß »in der englischen Literatur die Vorstellung von bedeutender lyrischer Dichtung viel stärker durch längere und sehr lange Gedichte geprägt worden« sei. Vgl. a. a. O. (Anm. 77), S. 117. ›Lange‹ Gedichte sind aber

den kontroversen Auffassungen in der Literaturwissenschaft die Lyriker selbst, nach Auskunft ihrer autorpoetologischen Äußerungen, darin weitgehend einig sind. Der einzige bedeutende deutsche Dichter, der sich dezidiert gegen die ›Kürze‹-Theorie ausgesprochen hat, scheint Arno Holz zu sein, der freilich mit seinem »Phantásus« eine Sonderstellung in der deutschen Lyrik einnimmt. Er bezeichnet es als »schönen Aberglauben«, daß »wahre‹ Lyrik nie ›lang‹ sein« dürfe.⁸⁰ Ein Sonderfall ist Holz insofern, als er der Lyrik vor ihm eine neue entgegenstellen will, »die von jedem überlieferten Kunstmittel absieht«⁸¹ und demgemäß auch die durch sie bedingte Sageweise überwinden möchte. Anders ist dagegen der ›Fall‹ Walter Höllers zu beurteilen, der in seinen bekannten »Thesen zum langen Gedicht«⁸² dieses letztlich dem ›kurzen‹ unterordnet, insofern er es »als Vorbedingung für kurze Gedichte« bezeichnet. Als Definitionsmerkmal der Gattung Lyrik führt die ›Kürze‹ zwar zu terminologischen Schwierigkeiten, ihre Verwendung im Sinnzusammenhang des lyrischen Lakonismus erweist sich aber im Rahmen unserer Argumentation als nützlich und sinnvoll, soweit sie sich auf die Unterscheidung zwischen der ›Kürze‹ im quantitativen und im qualitativen Sinn stützt. Dies ist auch die Voraussetzung dafür, daß Killy von der »lyrischen Tugend der Kürze« sprechen kann.

Als früher Gewährsmann für die herausragende Rolle, die diese in der Selbstreflexion der Gattung spielt, begegnet uns der Klopstock-Vorläufer Samuel Gotthold Lange, der aus dem von ihm übersetzten Werk des Horaz neben dem »lyrischen Schwung«

kein Beweis dafür, vielmehr sind in diesem Zusammenhang die poetologischen Äußerungen der Lyriker heranzuziehen. Ein weiterer wichtiger Zeuge neben den Genannten ist übrigens Edgar Allan Poe, der vom Gedicht ›Kürze‹ fordert, weil wir sonst auf das »unerhört wichtige Moment der geschlossenen Wirkung verzichten« müßten. (Zit. n. Hoffmann, P.: Symbolismus. München 1987, S. 93.) ›Lange‹ Gedichte sind ihm eine »contradictio in adiecto«.

80 Zit. n. Fricke, a. a. O. (Anm. 60), S. 117.

81 Zit. n. Völker, S. 273.

82 Abgedruckt u. a. bei Völker, S. 402ff.

die »kraftvolle Kürze«⁸³ als zentrales Kriterium der Ode ableitet, wobei er »Kürze« sowohl im quantitativen wie im qualitativen Sinn versteht. Zugleich wird bei Lange besonders deutlich, daß die Forderung nach »Kürze«, nach der »körnichten« Schreibart, wie man damals sagte, in engem Zusammenhang mit der Erhabenheits- und Enthusiasmuslehre steht, auf deren Bedeutung für die Konstituierung der Lyrik als Gattung wir bereits hingewiesen haben. Dieser Zusammenhang spielt noch bei Hölderlin eine wichtige Rolle, bei dem sich der Satz findet: »Kürze ist ein anerkanntes Merkmal der Erhabenheit.« Von Lange bis Hölderlin sieht man in der »Kürze« ein wichtiges Stilmittel der gesteigerten, pathetischen Redeweise. Aus der Favorisierung des lakonisch-erhabenen Stils in jener Zeit erklärt sich die besondere Wertschätzung des Horaz, dem Lange bescheinigt, daß er »ungemein machtvoll und kurz« spreche.⁸⁴ Ganz in diesem Sinn äußert sich bezeichnenderweise auch noch Nietzsche, der den Stil von Horaz mit den Worten rühmt: »dies Minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte Maximum in der Energie der Zeichen.«⁸⁵ Die Vorbildwirkung des Horaz schlug sich besonders nachhaltig im Lyrik-Begriff nieder, da dessen Ausdifferenzierung in die Zeit fiel, in der er (neben Pindar) als *der* Lyriker schlechthin galt. Umgekehrt mußte Horaz für die Konstituierung der Gattung deshalb besonders wichtig werden, weil »Kürze« schon sehr früh als eines ihrer Kennzeichen angesehen wurde. Nur aus der generischen Relevanz der »Kürze« für die Lyrik erklärt sich letztlich die Auffassung, daß die Begeisterungsrede, als die die lyrische Rede damals vor allem galt, nach »Kürze« verlangt, denn sie könnte sonst ebensogut zur gegenteiligen Forderung nach Verbosität führen.

Bereits der Lessing-Freund Moses Mendelssohn warnt in seinen »Gedanken von dem Wesen der Ode« (1764) den Dichter davor,

83 »Des Quintus Horatius Flaccus Oden fünf Bücher und von der Dichtkunst ein Buch poetisch übersetzt von Samuel Gotthold Langen«, 1752 (Vorwort), (in: Lange, S. G.: Horatizische Oden und eine Auswahl aus des Qu. H. Flaccus Oden fünf Bücher. Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts, hg. v. P. Böckmann und F. Sengle. Stuttgart 1971).

84 A. a. O. (Anm. 83).

85 Friedrich Nietzsche: Götzendämmerung: Was ich den Alten verdanke, 1.

sich »ganz ohne Plan dem Strom der Begeisterung« zu überlassen, weil er der Ode dann nicht »die gehörige Einheit und angemessene Kürze« verleihen kann,⁸⁶ die Mendelssohn offensichtlich als konstitutiv für die Gattung ansah. So zeigt sich schon bei ihm der wichtige Zusammenhang zwischen dem Gattungsmerkmal ›Kürze‹ und der Forderung nach Beschränkung des lyrischen Gefühlsüberschwangs, d. h. nach einer größeren Artifizialität der lyrischen Rede. Das ist um so bemerkenswerter, als zu jener Zeit ja der »besonders leidenschaftliche Ton« (Sulzer) als spezifische Eigenschaft der Lyrik galt und gerade aus ihm die Notwendigkeit der ›Kürze‹ gefolgert wurde. So schreibt Sulzer in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« (1771/74): »Da lebhaft empfindungen immer vorübergehend sind und folglich nicht sehr lange dauern, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge.«⁸⁷ Ganz im selben Sinn äußert sich auch Eschenburg in seinem »Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften« (1783): »Die Natur des leidenschaftlichen Zustandes und die bald vorübergehende Wahrung desselben macht die Kürze, sowohl der Gedanken als des Ausdrucks, der Ode und überhaupt der lyrischen Poesie notwendig.«⁸⁸ Und nicht anders urteilt offensichtlich Herder, nur daß er den »Gang der Leidenschaft oder Empfindung« wie in der Ode so auch im Volkslied verkörpert findet, an dem er rühmt, daß es »mit so edler Kürze, Wurf und Gang« seine Gegenstände vorführe.⁸⁹ Folgenreicher als die psychologische Argumentation der Sulzer und Eschenburg war aber die ästhetische Mendelssohns, weil dieser ›Kürze‹ als allgemeines sprachkünstlerisches Prinzip verstand, das nicht von bestimmten psychischen Inhalten oder Verhaltensweisen abhängt und deshalb nicht nur von temporärer Gültigkeit war, sondern zum überzeitlichen Formgesetz der Lyrik avancieren konnte.

Im Zusammenhang mit dem Volkslied, nämlich in seiner 1806 erschienenen Rezension des »Wunderhorns«, fällt auch Goethes berühmtes Diktum: »Der Drang einer tiefen Anschauung fordert

86 Zit. n. Völker, S. 68.

87 Zit. n. Völker, S. 85.

88 Zit. n. Völker, S. 108.

89 A. a. O. (Anm. 47), Bd. 25. S. 12.

Lakonismus.«⁹⁰ Goethe hebt ebenfalls auf die spezifische Funktion der ›Kürze‹ für das lyrische Gedicht ab, aber bezeichnenderweise mit einer deutlichen Gewichtsverlagerung von der Vorstellung des »lyrischen Schwungs« zu einer neuen Intensität der poetischen Sprache: von der rhetorisch geprägten Pathosrede zu einer stärkeren Verinnerlichung und Beseelung des lyrischen Ausdrucks.

Goethes Ausspruch stammt bereits aus dem 19. Jahrhundert. Auch aus diesem lassen sich, ungeachtet der Vorherrschaft der Subjektivitätstheorie, eine Reihe von Äußerungen zitieren, die auf ›Kürze‹ als Gattungsmerkmal der Lyrik rekurrieren. Bei Friedrich Schlegel z. B. findet sich der Satz: »Alle lyrische Poesie hat eine Neigung, epigrammatisch zu werden.«⁹¹ Immermann schreibt in seiner Kritik von Heines »Buch der Lieder«: »Der Lyriker kann nicht genug sich beschränken; je enger, desto intensiver ist sein Gefühl.«⁹² Wilhelm Wackernagel, als einer der ersten Germanisten freilich »nur« ein wissenschaftlicher Zeitzeuge, verlangt für die Lyrik »insbesondere noch eine überschauliche, gedrungene, konzentrierende Einfachheit«,⁹³ und Theodor Mundt, der zum Kreis der Jungdeutschen« gehörte, sieht in seiner »Aesthetik« (1845) das Wesen der Lyrik in der »innigsten Zusammendrückung und Konzentration«.⁹⁴

Eine weitere wichtige Stimme aus dem 19. Jahrhundert ist die des Hegelianers Fr. Th. Vischer, der in einer berühmt gewordenen Definition die Lyrik als »ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte« bezeichnet und ähnlich wie schon Eschenburg zu dem Schluß kommt: »Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.«⁹⁵ Von noch größerer Relevanz ist das ›Bekenntnis‹ Storms zur Kürze, weil er zweifellos einer der herausragendsten Gefühls- und Stimmungsliriker des Jahrhunderts ist. Er spricht vom »ge-

90 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12. 1953, S. 282.

91 Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797–1801, hg. v. H. Eichner. Frankfurt u. a. 1980, Nr. 1389.

92 Erschienen: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. 1827, N. 97. Zit. n.: Heinrich Heines sämtliche Werke, hg. v. E. Elster. Leipzig u. Wien o. J. 1. Bd., S. 5 (Einleitung).

93 Zit. n. Völker, S. 207.

94 Zit. n. Völker, S. 216.

95 Zit. n. Völker, S. 233 u. 235.

ringen Umfange« des lyrischen Gedichts und meint, daß deshalb »die Forderung, den Gehalt in knappe und zutreffende Worte auszuprägen«, bei diesem »besonders scharf hervortritt«. ⁹⁶ Schließlich ist es nicht uninteressant, daß die Vorstellung von der gattungsspezifischen ›Kürze‹ des lyrischen Gedichts auch in die Konversationslexika der Zeit Eingang gefunden hat, z. B. in die Lyrik-Artikel des »Konversations-Lexikons (...) für gebildete Stände« von Brockhaus und des »Damen-Konversations-Lexikons« von Karl Herloßsohn. ⁹⁷

Auch aus dem 20. Jahrhundert lassen sich eine Reihe von Gewährsleuten nennen, die die Kontinuität der Lakonismus-Theorie bezeugen. Oft handelt es sich nur um en passant geäußerte Formulierungen, die aber gerade durch ihre Beiläufigkeit bezeugen, wie selbstverständlich dem betreffenden Autor die Vorstellung von der ›Kürze‹ des Gedichts ist. So spricht z. B. Wilhelm Lehmann vom »ästhetische(n) Lakonismus des Gedichts«, ebenso an anderer Stelle vom »Lakonismus des gelungenen Gedichts« und nennt dieses »gefaßte Intensität« sowie »eine Beschränkung« bzw. »ein Stenogramm«. ⁹⁸ Sein ›Schüler‹ Karl Krolow reagierte mit einem Aufsatz kritisch auf Höllers »Thesen zum langen Gedicht«, in dem er das kurze Gedicht als die für den Lyriker »spezifische Form des (...) Daseins« bezeichnet. Er spricht vom »poetischen Konzentrationsvorgang« bzw. vom »merkwürdigen Konzentrationsvorgang Gedicht« und zitiert mit Vorliebe ein Diktum Baudelaires, nach welchem lange Gedichte »die Zuflucht derer (sind), die unfähig sind, kurze zu machen«. ⁹⁹ Dazu lassen sich Äußerungen von Wolfdietrich Schnurre stellen, der sagt, daß das Gedicht »diejenige literarische Form ist, die am strengsten zum Aussparen und Weglassen zwingt«, ¹⁰⁰ von Hilde Domin, die betont, daß Gedichte »ihrer Natur nach Konzentrate,

96 Zit. n. Völker, S. 241.

97 Vgl. Völker, S. 167ff. u. 200ff.

98 Wilhelm Lehmann: Sämtliche Werke. 3. Bd. (o. O.), S. 125, 147, 182 u. 368.

99 Karl Krolow: Ein Gedicht entsteht. Frankfurt 1973, S. 10, 152, 165 u. 166.

100 Zit. n. Bender, H. (Hg.): Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945. Darmstadt 1961, S. 37.

Essenzen« sind,¹⁰¹ von Heinz Piontek, der an der Lyrik besonders »die sparsame, unaufdringliche Geste, das Bündige, Lakonische« schätzt,¹⁰² von Peter Rühmkorf, der vom »gerafften und gebundenen Wesen« des Gedichts spricht,¹⁰³ von Günter Kunert, der das Gedicht als den »kürzesten Weg« bezeichnet, um auszudrücken, wovon er bewegt wird.¹⁰⁴ Besonders nachdrücklich hat Peter Hacks das Merkmal ›Kürze‹ betont: »Die bestimmende Eigenschaft des Gedichts liegt darin, daß es so klein ist. (...) Daß Gedichte kurz sind, ist wirklich das Ungewöhnliche an ihnen. (...) Ein Gedicht ist klein, es ist niemals eine Kleinigkeit.«¹⁰⁵ Als eine der jüngeren Stimmen sei schließlich Robert Gernhardt zitiert, der Kürze zu jenen »Qualitäten« des Gedichts zählt, die dieses gerade den heutigen Menschen schätzenswert machen müßten. Neben Nachricht, Slogan und Witz zähle es »zu den knappsten eingeführten sprachlichen Mitteilungarten«.¹⁰⁶

Zusammenfassung

Unser Überblick über die poetologischen Äußerungen aus mehreren Jahrhunderten zum Thema ›lyrische Kürze‹ ermöglicht uns zunächst einmal die Richtigstellung zweier Behauptungen Lampings.¹⁰⁷ Erstens ist zu bezweifeln, daß sich alle »einschlägigen Theorien«, die in der Kürze ein Definitionsmerkmal der Lyrik sehen, auf Hegel und Vischer zurückführen lassen; das Kriterium ›Kürze‹ ist erheblich älter, als Lamping annimmt. Zweitens wird das Kriterium ›Kürze‹, auch wenn es sich vom wissenschaft-

101 Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München 1968, S. 176.

102 Heinz Piontek: »Von der lyrischen Praxis« (in: Bender, H. (Hg.): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1961, hier S. 113).

103 Peter Rühmkorf: Strömungslehre 1. Poesie. Reinbek 1978, S. 64.

104 Günter Kunert: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen. München u. Wien 1985, S. 46.

105 Peter Hacks: Lieder, Briefe, Gedichte. Wuppertal 1974, S. 10f.

106 Robert Gernhardt: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990, S. 9.

107 A. a. O. (Anm. 8), S. 87.

lichen Standpunkt aus nur wenig als Definitionsmerkmal der lyrischen Gattung eignen sollte, sehr wohl »dem herkömmlichen Verständnis von Lyrik gerecht«, jedenfalls in überraschend hohem Maße, wie die zahlreichen zitierten Belegstellen zeigen. Darüber hinaus scheint vieles dafür zu sprechen, daß lyrische »Kürze« nicht nur besonders stark dem herkömmlichen Verständnis von Lyrik entspricht, sondern daß sie tatsächlich ein relativ konstantes gattungsbildendes Strukturprinzip der Lyrik von großer Allgemeingültigkeit darstellt, das für eine Wesensbestimmung der Gattung von zentraler Bedeutung ist. Die Relevanz dieses Strukturprinzips ergibt sich dabei aus der spezifischen Poetizität des lyrischen Gedichts, die zwar in der Geschichte der Gattung in je unterschiedlicher Weise erzeugt wurde und wird, stets aber jene Steigerung der Sinn- und Ausdrucksintensität der dichterischen Rede intendiert, um derentwillen Hofmannsthal das Gedicht als »gesteigerte Rede« bezeichnet hat¹⁰⁸ und deren Inbegriff die lyrische »Kürze« ist. Viele formalen Mittel, die uns in der Geschichte der Lyrik begegnen, dienen der Herstellung »gesteigerter Rede«. Das gilt für den Gesang als Mittel zur Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks ebenso wie für den Einsatz der Musikalität der Sprache selbst, durch die die lyrische Rede zum »Gesang« gesteigert wird, auch wenn die Worte nicht gesungen werden. Es gilt für die spezifischen Formmerkmale der enthusiastisch-erhabenen Schreibweise, die unter den Bezeichnungen »lyrische Unordnung« (*beau désordre*) und »lyrischer Schwung« in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen, und es gilt schließlich für die vielfältigen Möglichkeiten der Sinnverdichtung durch Verdichtung der relationalen Textbezüge, deren sich Lyrik immer schon, ganz besonders aber die sog. »Moderne Lyrik« bedient. Stets geht es um Konzentration, Intensivierung, Steigerung, um Bedeutungsanreicherung und Wirkungsverstärkung, um die Herstellung dessen, was Eschenburg die »Fülle der Rede«¹⁰⁹ nennt. Und dies alles gelingt aus dichtungstechnischen wie wahrnehmungspsychologischen Gründen um so »reiner« und »überzeugender«, je enger

108 Zit. n. Völker, S. 279.

109 Zit. n. Völker, S. 105.

der raumzeitliche Rahmen dafür gesteckt ist. (Wird Pathosrede ausladend und wortreich, neigt sie zur Episierung der Darstellung.) Das zentrale lyrische Motiv der Intensitätssteigerung erfordert die Kumulation poetischer Stilmittel auf relativ engem Raum. Es verweist so den Lyriker in besonderem Maße auf das Sprach- und Darstellungsproblem, und daraus wiederum erklärt sich die zentrale Bedeutung des Formprinzips in der Lyrik. Als die poetische Gattung par excellence, das »Poetische schlechthin«, wie Novalis sagte, ist sie die kunstvollste und damit auch die »künstlichste«, die artifiziellste aller Gattungen. Dementsprechend gilt für den Lyriker, daß ihm ein besonderes Maß an sprachlicher Kreativität und sprachkünstlerischer Kompetenz abverlangt wird – übrigens auch, daß der Aufwand an Produktionszeit für lyrische Texte durchschnittlich größer ist als für nicht-lyrische Texte.¹¹⁰ In der spezifischen Artifizialität der Lyrik gründet auch ihre »Differenzqualität gegenüber der Alltagssprache«, die ihrerseits als die »entscheidende Qualität von Lyrik« bezeichnet worden ist.¹¹¹ Diese Differenzqualität gegenüber der Alltagssprache hat ihren Stellenwert darin, daß sie wesentlich in dem Konzentrationsvorgang begründet ist, der das lyrische Gedicht konstituiert, d. h. in den verschiedenen poetischen Textbildungsverfahren, denen das Gedicht seine gattungsspezifische Poetizität verdankt: jenen ästhetisch-semantischen »Mehrwert«, jenen »Überschuß« an Sinn- und Ausdruckspotential, der die lyrische Rede zur »gesteigerten Rede« macht.

Diese poetischen Verfahren lassen sich drei Grundprinzipien zuordnen: dem Prinzip der Überstrukturierung, d. h. der interaktiven und polyfunktionalen Verschränkung und Überlagerung von Teilstrukturen, zu dem schon die – den Ursprung der Gattung markierende – musikalische Unterlegung des Textes gehört sowie auch die spezifische rhythmische Stilisierung der Versrede, die eine lautliche Überstrukturierung darstellt; sodann dem Abweichungsprinzip, d. h. dem Prinzip der »Vermerkwürdigung«

110 Vgl. dazu: van Dijk, Tenn A.: Beiträge zur generativen Poetik. München 1972, S. 179f.

111 Waldmann, G.: »Produktive literarische Differenzenerfahrung. Skizze eines literaturtheoretischen Konzepts – am Beispiel Lyrik« (in: WW 1987, Heft 1, S. 32–45).

oder ›Verfremdung‹ der Sprache, welche die vom Russischen Formalismus und Prager Strukturalismus hervorgehobene Entautomatisierung von Sprache und Wahrnehmung im poetischen Text sowie die damit verbundene Erschwerung des Textverstehens bewirkt, vor allem aber auch seinerseits strukturbildend ist und so die strukturellen Überlagerungen im Gedicht vermehrt, d. h. dessen Dichte, Komplexität und Polyvalenz erhöht; schließlich dem Prinzip der Aussparung, das darauf vertraut, daß auch das Verschweigen eine Form des Aussprechens sein kann, insofern die durch Ausgrenzung entstehenden Umrißlinien zugleich die Konturen des Ausgegrenzten vermitteln. Daß auch dieses dritte Grundprinzip, das Redundanz ausschließt, zur Verdichtung und ›Kürze‹ der lyrischen Rede beiträgt, versteht sich im Grunde von selbst. Gerade die »Rhetorik des Schweigens«¹¹² vermag mit einem Minimum an sprachlichem Aufwand ein Maximum an Aussage zu erreichen. Ihre besondere Bedeutung für die Lyrik hatte schon Klopstock erkannt, von dem das Wort stammt: »Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.«¹¹³ Ein Diktum von Hans Magnus Enzensberger, das den Bogen zur zeitgenössischen Poetik schlägt, spricht dieselbe Erkenntnis aus: »Das Gedicht spricht, wovon es schweigt.«¹¹⁴

Die drei genannten Verfahren ästhetischer Textherstellung stehen im Verhältnis der Komplementarität zueinander. Ihr vielfältiges Zusammenspiel auf den verschiedenen Textebenen (vor allem auf der phonetischen, der syntaktischen und der semantischen Ebene) erzeugt letztlich die ästhetisch-semantische Komplexität und Dichte und damit die ›Kürze‹ des lyrischen Textes, die »Fülle der (lyrischen) Rede«. Dabei ergänzen sie sich gegenseitig insofern, als das Abweichungsprinzip in die Textproduktion ein Element der Freiheit einbringt, das geeignet ist, das

112 Vgl. Hart Nibbrig a. a. O. (Anm. 60, Literaturhinweis 3).

113 Friedrich Gottlob Klopstock: »Von der Darstellung« (in: Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1779. Abgedruckt in: Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hg. v. W. Menninghaus. Frankfurt 1989, hier S. 172).

114 Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten. Frankfurt 1962, S. 248.

im Prinzip der Überstrukturierung enthaltene Moment der Unfreiheit, d. h. die mit ihm verbundenen Regelungen und Restriktionen zu kompensieren. Ähnlich ermöglicht das Zusammenspiel zwischen den Prinzipien der Abweichung und der Überstrukturierung einerseits und dem Aussparungsprinzip andererseits jene Dialektik des Verschweigens und Mitteilens, die so wesentlich zur Sinn- und Ausdrucksverdichtung im poetischen Text beiträgt.¹¹⁵

Als Fazit unseres theoriegeschichtlichen Exkurses darf man wohl festhalten, daß eine formal-strukturelle Beschreibung des lyrischen Gedichts in Übereinstimmung mit den (dargestellten) dominierenden historischen Grundvorstellungen der Gattung in der Tat so etwas wie einen ›Generalnenner‹ der Lyrik erkennen läßt. Da er sich aus der spezifischen sprachlich-poetischen Organisation lyrischer Texte ableitet, müssen alle Definitionsansätze, die von dieser absehen, unzulänglich bleiben.

Es gibt einen anspruchsvollen theoretischen Versuch, der die Konsequenz daraus zieht: die 1981 erschienenen »Studien zum Begriff der Lyrik« von Elke Auster Mühl.¹¹⁶ Deren Ziel ist die Erklärung der Lyrik »als Manifestation einer besonderen Sprachverwendungsweise«.¹¹⁷ Die Überlegenheit dieses Kriteriums gegenüber allen früheren Erklärungskategorien (Redekriterium, Darstellungsinhalt, Darstellungsart) erweist sich besonders deutlich bei seiner Erprobung am größten gattungstheoretischen Dilemma der Lyrik: den scheinbar so fundamentalen Unterschieden zwischen dem ›traditionellen‹ Gedicht in der Nachfolge der klassisch-romantischen Lyrik einerseits und der sog. ›modernen‹ Lyrik andererseits. Sie waren vor allem von Hugo Friedrich herausgearbeitet worden,¹¹⁸ doch machte H. O. Burger diesem gegenüber schon wenige Jahre nach Erscheinen seines berühmten Buches »eine gewisse Struktureinheit« zwischen klassischer und

115 Zum Zusammenhang zwischen den drei Grundprinzipien poetischer Textorganisation vgl.: Knörrich, O.: Lyrische Texte. Strukturanalyse und historische Interpretation. Eine Einführung. München 1985, S. 18–27.

116 Auster Mühl, E.: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik. Heidelberg 1981.

117 A. a. O. (Anm. 116), S. 10.

118 Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek 1956, ¹⁰1981.

moderner (deutscher) Lyrik geltend.¹¹⁹ Elke Austermühl beschreibt mit Hilfe des strukturalistischen Poetizitätsbegriffs lyrisches Sprechen als spezifischen Sprachgebrauch, dessen Grundprinzip darin besteht, daß »auf engstem Raum prägnante und sinnintensive Zeichenbildungen vorgenommen werden«,¹²⁰ und weist nach, daß, folgt man diesem Grundprinzip, die traditionelle und die moderne Lyrik nur verschiedenartige historische Erscheinungsweisen eines einheitlichen Gattungskonzepts darstellen. Insofern die Differenzen, die sie zwischen den beiden geschichtlichen Ausprägungen der Gattung glaubt ausmachen zu können (unterschiedlicher Grad von Normabweichungen und unterschiedliche Handhabung der linearen bzw. der hierarchischen »Verknüpfungsmodalitäten«), allenfalls tendenziell zutreffen, liefert sie eine zusätzliche Bestätigung für die »Struktureinheit« der beiden historischen Gattungstypen. Diese stellt ein ganz wesentliches Spezifikum der Lyrik gegenüber literarischer Prosa dar. Gemeint ist »die im Vergleich zur sogenannten »epischen Breite« charakteristische Kürze lyrischer Texte«. ¹²¹ Das Spezifikum der »Kürze« ist demnach bedingt durch seine »substantielle sprachliche Eigenart«, ¹²² die ihrerseits »einer besonderen Lesart bzw. einer besonderen Verstehensweise« ¹²³ bedarf. »Kürze« ist demnach nicht nur stilistisch motiviert, und sie erklärt sich auch nicht einfach aus »ökonomischen« Gesichtspunkten, sie ist vielmehr aus der Absicht zu erklären, das Instrument der Sprache zu verfeinern und mit komplexeren Verwendungsmöglichkeiten auszustatten.

119 Burger, H. O.: »Von der Struktureinheit klassischer und moderner deutscher Lyrik« (1959), (abgedruckt in: Grimm, R. (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt 1966, 1974, S. 255ff.).

120 A. a. O. (Anm. 116), S. 154.

121 A. a. O. (Anm. 116), S. 151.

122 A. a. O. (Anm. 116), S. 11.

123 A. a. O. (Anm. 116), ebd.

Allgemeine Literatur

I. Verslehre, Metrik

- Albertsen, Leif Ludwig: Neuere deutsche Metrik. Bern u. a. 1984
- Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre. Bindlach ¹¹1989 (Sonderausgabe)
- Asmuth, Bernhard: Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. Opladen ⁷1984
- Behrmann, Alfred: Einführung in den neueren, deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart. Stuttgart 1989
- Bennett, Walter: German Verse in Classical Meters. The Hague 1963
- Beyschlag, Siegfried: Altdeutsche Verskunst in Grundzügen. Nürnberg ⁶1969
- Binder, Alwin u. a.: Einführung in Metrik und Rhetorik. Kronberg 1974, ⁴1984
- Blank, Hugo: Kleine Verskunde. Einführung in den deutschen und romanischen Vers. Heidelberg 1990
- Bockelmann, Eske: Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen. Tübingen 1991
- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981, ⁴1999
- Diller, Hans-Jürgen: Metrik und Verslehre. Düsseldorf u. a. 1978
- Dürr, Werner: Untersuchungen zur poetischen und musikalischen Metrik. Diss.masch. Tübingen 1962
- Ernst, Ulrich/Neuser, Peter-Erich (Hg.): Die Genese der europäischen Endreimdichtung. Darmstadt 1977
- Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. München 1980, ²1993
- Frey, Daniel: Einführung in die deutsche Metrik (...). München 1996
- Frey, Hans-Jost/Lorenz, Otto: Kritik des freien Verses. Heidelberg 1980
- Grotjahn, Rüdiger: Linguistische und statistische Methoden in Metrik und Textwissenschaft. Bochum 1979
- Habermann, Paul/Mohr, Wolfgang: Deutsche Versmaße und Strophenformen. In: RL, Bd. 1. Berlin ²1958, S. 231-244
- Hellmuth, Hans-Heinrich/Schröder, Joachim (Hg.): Die Lehre von der Nachahmung der antiken Versmaße im Deutschen. In: Quellenchriften des 18. und 19. Jahrhunderts. München 1976
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. 3 Bände. Berlin/Leipzig 1925-1929. 2. Auflage Berlin 1956, Neudr. 1968

- Hoffmann, Werner: Altdeutsche Metrik. Stuttgart 1967, ²1981
- Jost, Walter: Probleme und Theorien der deutschen und englischen Verslehre. Bern/Frankfurt 1976
- Jünger, Friedrich Georg: Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht. Stuttgart ²1966
- Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Bern ²⁰1980
– Geschichte des deutschen Verses. Bern/München 1960, ³1981
- Kelletat, Alfred: Zum Problem der antiken Metren im Deutschen. In: DU, 16. Jg. (1964), Heft 6, S. 50–85
- Küper, Christoph: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988
- Kuryłowicz, Jerzy: Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław 1975
- Levý, Jirý: Die Theorie des Verses – ihre mathematischen Aspekte. In: Kreuzer, Helmut/Gunzenhäuser, Rul (Hg.): Mathematik und Dichtung. München ⁴1971, S. 211–231
- Minor, Jacob: Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch. Straßburg 1893, ²1902
- Nagel, Bert: Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Berlin 1985
– Der freie Vers in der modernen Dichtung. Göppingen 1989
- Paul, Otto/Glier, Ingeborg: Deutsche Metrik. München 1961, ⁹1979
- Pretzel, Ulrich: Deutsche Verskunst. In: Stammler, Wolfgang (Hg.): Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. 3. Berlin u. a. 1957, ²1962, Sp. 2357–2546
- Rühmkorf, Peter: agar-agar-zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek 1981
- Saran, Franz: Deutsche Verslehre. München 1907
– Deutsche Verskunst. Berlin 1934
- Schlawe, Fritz: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972
- Schuppenhauer, Claus: Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bonn 1970
- Schweikle, Günther: Reim. In: RL, Bd. 3. Berlin ²1977, S. 403–420
- See, Klaus v.: Germanische Verskunst. Stuttgart 1967
- Seidel, Wilhelm: Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung. Darmstadt 1976
- Sieveke, Franz Günter: Metrik als Theorie phonomorpher Wirkungsmuster. In: Breuer, Dieter u. a. (Hg.): Literaturwissenschaft. Eine Einführung für Germanisten. Frankfurt 1973, S. 341–390
- Storz, Gerhard: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart 1979 u. ö.

- Touber, Anthonius H.: Deutsche Strophenformen des Mittelalters. Stuttgart 1975
- Tynjanov, Jurij N.: Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes. München 1977
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München 1981, ³1993

2. Ästhetische und poetologische Schriften (chronologisch geordnet)

- Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey. 1624
- Philipp von Zesen: Deutscher Helicon. 1640
- Johann Peter Titz: Zwei Bücher / Von der Kunst / Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. 1642
- Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter / Die Teutsche Dicht- und Reimkunst (...) 3 Teile. 1648–53
- August Buchner: Anleitung zur deutschen Poeterey. 1665
- Georg Neumark: Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst. 1667
- Sigmund von Birken: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy. 1679
- Daniel Georg Morhof: Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie. 1682
- Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. 1730, ⁴1751
- Johann Jakob Breitinger: Critische Dichtkunst, 2 Bde. 1740
- Georg Friedrich Meier (A. G. Baumgarten): Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften. 1748–50
- Johann Adolf Schlegel (Charles Batteux): Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; aus dem Französischen übersetzt und mit verschiednen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet. 1751, ³1770
- Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 1771–74, ²1792–99
- Johann Jacob Engel: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt. 1783, ²1804
- Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. 1783, ²1789

- Friedrich Ast: System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Ästhetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen. 1805
- Friedrich Bouterwek: Ästhetik. 1806
- Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Vorlesungen über Ästhetik. 1829
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 1835–38 (Sämtliche Werke in 18 Bänden, 1832–45)
- Theodor Mundt: Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. 1845
- Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 6 Bde. 1846–57
- Moritz Carriere: Das Wesen und die Formen der Poesie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen und der Kunst. 1854
- Rudolph von Gottschall: Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit. 1858, ⁶1893
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst. 1859
- Wilhelm Wackernagel: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen. 1873
- Hermann Baumgart: Handbuch der Poetik. Eine kritischhistorische Darstellung der Theorie der Dichtkunst. 1887
- Wilhelm Scherer: Poetik. 1888
- Karl Borinski: Deutsche Poetik. 1895
- Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. 1926

3. Lyrik-Theorie

- Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: ders.: Noten zur Literatur I, Frankfurt 1958 u. ö.
- Asmuth, Bernhard: s. I. Verslehre, Metrik
- Das gedankliche Gedicht. In: Köpf, Gerhard (Hg.): Neun Kapitel Lyrik. Paderborn u. a. 1984, S. 7–34
- Austermühl, Elke: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik. Heidelberg 1981
- Dette, Gerhard: Lyrik-Theorie und barocke Poetik. Prolegomena zur Nutzung eines Kapitels historischer Dichtungslehre. Diss. Bern 1976
- Domin, Hilde: Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. München ⁴1981
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Reinbek 1956 u. ö. – Erw. Neuausg. mit dem

- Untertitel: Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. 1967, ¹⁰1981
- Gnüg, Hiltrud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983
- Grimm, Reinhold (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt 1966, erw. Neuaufl. 1974
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 2., stark veränderte Aufl. Stuttgart 1968, ⁴1980
- Hinck, Walter: Das lyrische Subjekt im geschichtlichen Prozeß oder Der umgewendete Hegel. Zu einer historischen Poetik der Lyrik. In: ders.: Von Heine zu Brecht. Frankfurt 1978, S. 125–137
- Höllerer, Walter: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik. Neuausgabe hg. von Norbert Miller u. Harald Hartung. 2 Bde. München, Wien 2003
- Homann, Renate: Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne. Frankfurt 1999
- Iser, Wolfgang (Hg.): Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Colloquium Köln 1964. München 1966, ²1983
- Jakobson, Roman: Poesie und Sprachstruktur. Zürich 1970
- Killy, Walther: Elemente der Lyrik. München 1972 u. 1983
- Kloepfer, Rolf: Poetik und Linguistik. München 1975
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989
- Landwehr, Jürgen: Textsorten als ›Schlechtes Allgemeines‹ und der Aufstand der Lyrik. Über ein produktives Mißverständnis der Ästhetik. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1.–4. April 1979. Berlin 1983, S. 235–249
- Link, Jürgen: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Brackert, Helmut/Lämmert, Eberhard (Hg.): Funk-Kolleg Literatur. Bd. 1. Frankfurt 1977, S. 234–255
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt 1973
- Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: Reden und Schweigen. Frankfurt 1989 (darin: Niklas Luhmann: Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik. S. 138–177)
- MacLeish, Archibald: Elemente der Lyrik. Göttingen 1960
- Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung (...). Heidelberg 2000
- Mukarovsky, Jan: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt 1967

- Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt 1970
- Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1974
- Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970
- Ruprecht, Dorothea: Untersuchungen zum Lyrikverständnis in Kunsttheorie, Literaturgeschichte und Literaturkritik zwischen 1830 und 1860. Göttingen 1987
- Schmidt, Siegfried J.: Alltagssprache und Gedichtssprache. Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitäten. In: Poetica 2 (1968), S. 285–303
- Schubert, Werner u. a.: Ansichten über Lyrik. Beiträge zum Dialog zwischen Poetik und Poesie. Leipzig 1980
- Segebrecht, Wulf: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik. Stuttgart 1977
- Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer situationsbezogenen Poetik der Lyrik. In: DVJS 52 (1978), S. 430–468
- Söring, Jürgen: »Die Apriorität des Individuellen über das Ganze«. Von der Schwierigkeit, ein Prinzip der Lyrik zu finden. In: Schiller-Jahrbuch 24 (1980), S. 205–246
- Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt 1975
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. (2. Kap.: Lyrischer Stil: Erinnerung.) Zürich 1946, ⁸1968
- Todorow, Almut: Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1980
- Völker, Ludwig (Hg.): Theorie der Lyrik. Stuttgart 1986
- Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990 (mit umfangreicher Bibliographie)
- Waldmann, Günter: Produktiver Umgang mit Lyrik. Eine systematische Einführung in die Lyrik, ihre produktive Erfahrung und ihr Schreiben. Baltmannsweiler 1988

4. Theorie und Praxis der Lyrik-Analyse bzw. der Gedichtinterpretation

- Behrmann, Alfred: Einführung in die Analyse von Verstexten. Stuttgart 1970, ²1974
- Binder, Alwin/Richartz, Heinrich: Lyrikanalyse. Anleitung und Demonstration. Frankfurt 1984
- Bode, Christoph: Lyrik und Methode. Propädeutische Arbeit mit Gedichten. Berlin 1983

- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart/Weimar 1995, ²1997
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Gedicht? Stuttgart 1990
- Horn, András: Theorie der literarischen Gattungen (...). Würzburg 1998
- Jakobson, Roman: Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Frankfurt 1976
- Knörrich, Otto: Lyrische Texte. Strukturanalyse und historische Interpretation. Eine Einführung. München 1985
- Krause, Eveline: Gedichtverständnis, Gedichterlebnis. Berlin 1983
- Lehnert, Herbert: Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation. Stuttgart u. a. 1966, ²1972
- Lotman, Jurij M.: Die Analyse des poetischen Textes. Kronberg 1975
- Lott, Martin: Poetische Grundbegriffe: Erschließung lyrischer Texte. Hamburg 1996
- Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen 1979, ²1981
- Meggle, Georg/Beetz, Manfred: Interpretationstheorie und Interpretationspraxis der Lyrik. Kronberg 1976
- Plett, Heinrich F.: Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg 1975, ²1979
- Posner, Roland: Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires ›Les chats‹. In: Sprache im technischen Zeitalter 29 (1969), S. 27-58. Abgedruckt in: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 2/1. Frankfurt 1971, und in: Blumensath, Heinz (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972
- Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1985, Kap. 3.4: Strukturanalyse lyrischer Texte
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München 1975, ²1989

5. Geschichte der Lyrik

- Bergner, Heinz u. a.: Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen. Teil 2: Die mittelhochdeutsche Lyrik. Die mittenglische Lyrik. Stuttgart 1983
- Braak, Ivo: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil 2: Lyrik. 3 Bände. Kiel 1978, 1979 und 1981

- Browning, Robert M.: German Poetry in the Age of Enlightenment. From Brockes to Klopstock. University Park: Pennsylvania State UP, 1978
- German Baroque Poetry. 1618–1723. London 1971. Dt.: Deutsche Lyrik des Barock, 1618–1723. Stuttgart 1980
- Druvins, Ute u. a.: Gedichte in ihrer Epoche. Stuttgart 1985
- Ermatinger, Emil: Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. 2 Bände. Leipzig 1921 (2. Aufl. u. d. T. Die deutsche Lyrik seit Herder. 3 Bände. 1925)
- Feldt, Michael: Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900. Heidelberg 1990
- Frey, Daniel: Kleine Geschichte der deutschen Lyrik (...). München 1998
- Haller, Rudolf: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zu Goethes Tod. Bern 1967
- Herzog, Urs: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung. München 1979
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 1961, ²1962
- Hinderer, Walter (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart 1978
- (Hg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983
- Holznagel, Franz-Josef u. a.: Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart 2004
- Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen. Frankfurt 1988
- Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Frankfurt 1991
- Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des 2. Weltkriegs. Wiesbaden 1957, ²1960
- Knörrich, Otto: Die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1971 (2. erw. u. rev. Aufl. u. d. T. Die deutsche Lyrik seit 1945, 1978)
- Korte, Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989
- Krolow, Karl: Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945. In: Lattmann, Dieter (Hg.): Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Zürich und München 1973, S. 345–533
- Meid, Volker: Barocklyrik. Stuttgart 1986

- Promies, Wolfgang: Lyrik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Grimminger, Rolf (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680–1789. 2. Teilband. München 1980, S. 569–604
- Proß, Wolfgang: Lyrik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Grimminger, a. a. O. (s. Promies), S. 545–568
- Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis, Theorie, Struktur. Heidelberg 1978
- Schödlbauer, Ulrich: Entwurf der Lyrik. Berlin 1994
- Schutte, Jürgen: Lyrik des deutschen Naturalismus (1885–1893). Stuttgart 1976
- Theobaldy, Jürgen/Zürcher, Gustav: Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965. München 1976
- Völker, Ludwig: »Lyrik« in: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon »Literatur« Bd. 2. Frankfurt 1996
- Weissenberger, Klaus (Hg.): Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Düsseldorf 1981

Abecedarium → Akrostichon.

Abgesang → Barform.

Abvers → Langvers.

Adoneus.

Aber es bleibt daheim gern, wer in treuem
Busen Göttliches hält, und frei will ich, so
Lang ich darf, euch all, ihr Sprachen des Himmels!
Deuten und singen.

- v v - v

(J. Chr. Fr. Hölderlin, Unter den Alpen gesungen)

Bezeichnung für ein antikes Versmaß von der Form - v v - v oder - v v --, deutbar als katalektischer daktylischer Dimeter oder als Verbindung eines Daktylus mit einem Trochäus; am häufigsten als fünfsilbiger Schlußvers der sapphischen Odenstrophe vorkommend, während seine stichische Verwendung selten ist. Benannt ist der A. nach dem Schlußvers »O ton Adonin« (Armer Adonis!) in den griechischen Klageliedern auf den Tod des Adonis.

Äolische Versmaße.

Ä. V. sind silbenzählende antike Versmaße, benannt nach den äolischen Dichtern (Sappho, Alkaios), die sie in ihren Oden als erste verwendeten. Sie finden sich später bei Catull und Horaz wieder. Sie umfassen fünf bis neun Silben und stellen scheinbar Kombinationen aus den zwei- und dreisilbigen Versmaßen bzw. aus Daktylen und Choriamben dar, führen also zu daktylisch-trochäischen Mischformen (früher auch logaödische Verse genannt). Zwar leitete die antike Metrik sie als Teilelemente aus dem Hexameter ab, sie galten jedoch als selbständige und unteilbare metrische Einheiten. Die wichtigsten sind der → Adoneus, der → Pherekrateus, der → Glykoneus und der Hipponakteus (→ Choliambus).

Äußerer Reim = → Ketten- oder Terzinenreim.

Akatalektisch.

Wer beschwor die Glut der Stunde?

/ - v / - v / - v / - v /

(W. Lehmann, Früchte)

(Gr.: nicht aufhörend.) Aus der antiken Metrik übernommene Bezeichnung für Verse mit vollständig durchgeführtem metrischen Schema, d. h. mit unverkürztem letzten Versfuß; Gegensatz: → katalektisch; → hyperkatalektisch.

Akephal.

(Gr.: kopflos.) In der antiken Metrik ein Vers mit einem um die erste Silbe verkürzten Anfang; in der deutschen Verslehre als metrischer Terminus nicht brauchbar, weil im Deutschen im allgemeinen nur zwischen auftaktigen und auftaktlosen Versen unterschieden wird (→ Auftakt).

Akrostichon.

Hier schliesst das tor: schickt unbereite fort.	H
Tödlich kann lehre sein dem der nicht fasset.	ö
Bild ton und reigen halten sie behütet	l
Mund nur an mund geht sie als weisung weiter	d
Von deren fülle keins heut reden darf. . .	e
Beim ersten schwur erfuhrt ihr wo man schweige	r
Ja deutlichsten verheisser wort für wort	l
Der welt die ihr geschaut und schauen werdet	i
Den hehren Ahnen soll noch scheu nicht nennen.	n

(St. George, Der Stern des Bundes)

(Gr.: Versspitze.) Das A. ist eine Gedichtform, deren Besonderheit darin besteht, daß die Anfangsbuchstaben bzw. -silben oder -wörter der Verse oder Strophen von oben nach unten gelesen ein Wort (oft den Namen des Autors oder des Adressaten) oder einen Satz ergeben. Die Bezeichnung wird auch für dieses Wort oder diesen Satz selbst verwendet. Man nimmt an, daß das A. magisch-kultischen Ursprungs ist. Früh schon kommt es in Gebeten oder Orakelsprüchen vor, deren Textgestalt es z. B. vor Einschüben (sogenannten Interpolationen) oder Weglassungen schützen sollte. Von der altorientalischen gelangte es über die antike Literatur in die geistliche Dichtung des Mittelalters. Im Barock wurde es viel verwendet, so von Opitz, Fleming, Paul Gerhardt und J. Chr. Günther; es ist in dieser Zeit, vornehmlich als Stilmittel gebraucht, Ausdruck barocken Formbewußtseins. Oft dient es als Widmung, als Rätsel oder aber auch schlicht als Gedächtnishilfe. – Unterarten des A.s ergeben sich, wenn die aneinanderzureihenden Sprachelemente nicht am Versanfang, sondern in der Versmitte oder am Versende stehen. Man spricht dann von einem Me-

sostichon bzw. von einem Telestichon. Bei letzterem wird gewöhnlich von unten nach oben gelesen. Die – besonders schwierig zu handhabende – Verbindung von A. und Telestichon heißt Akroteleuton. Bei ihm ergeben die Versanfänge und die Versenden jeweils denselben Wortlaut. Von einem ›doppelten A.‹ spricht man, wenn es aus mehreren Wörtern besteht, deren Anfänge ihrerseits nochmals ein Wort bilden. Ein ›versetztes A.‹ (unser Beispiel!) entsteht, wenn der erste Buchstabe des ersten Verses, der zweite des zweiten usw. genommen wird. Ergibt sich aus den Anfangsbuchstaben der Verse oder Strophen das Alphabet, so nennt man ein solches (›alphabetisches‹) A. auch Abecedarium. Seine Verwendung in religiöser Lyrik beruht auf sprachmagischen Vorstellungen.

Akroteleuton → Akrostichon.

Akustische Dichtung → Konkrete Poesie; → Lautgedicht.

Akzent.

(Lat.: Tongebung, wörtlich: Dazugesungenes.) Vom Wort- und Satzakzent im Rahmen der ›natürlichen‹ Betonung ist der Versakzent oder → Iktus zu unterscheiden. Akzente gliedern die Schallform von Texten durch die artikulatorische Hervorhebung von Silben oder Wörtern. Die Hervorhebung der ›Tonsilbe‹ im Wort führt zum Wortakzent, der im Deutschen fest ist (Stammsilbenbetonung). Die Betonungsverhältnisse zwischen den Wörtern eines Satzes nennt man Satzakzent oder syntaktischen A. Der psychologische oder subjektive oder Sinnakzent schließlich dient semantischen Differenzierungen im Redekontext (z. B.: Ich bin hier; dagegen: Ich bin hier!). Hinsichtlich der Akzentstärke unterscheidet man neben den betonten und den unbetonten noch nebetonige, dazu oft zusätzlich noch schwachtonige Silben. (Vgl. die metrischen Notationen $\hat{=}$, $\hat{=}$, $\hat{=}$!) Die Betonung kann grundsätzlich durch die Tonhöhe, durch die Tonstärke oder durch die Tondauer (Tonlänge) erfolgen. Dementsprechend unterscheidet man zwischen musikalischem (melodischem), dynamischem (exspiratorischem) und temporalem A. Die ersten beiden, die eng zusammengehören, konstituieren das sogenannte → akzentuierende Versprinzip in den germanischen Dichtungssprachen, wobei der dynamische Akzent der vorherrschende ist; der temporale liegt der quantifizierenden Metrik in der klassischen antiken Dichtung zugrunde.

Akzentuierendes Versprinzip.

Im Gegensatz zum → quantifizierenden Versprinzip, das auf der Unterscheidung von langen und kurzen Silben beruht, erfolgt die metrische Gliederung des Verses beim a. V. nach der unterschiedlichen Tonstärke der Silben. Nach Heusler wird es auch »wägendes Prinzip« im Gegensatz zum »messenden« genannt. Der dynamische Akzent (→ Akzent), und das heißt der Wechsel von Hebungen und Senkungen, bestimmt entscheidend die rhythmische Gestalt des Verses. Das zentrale Problem ist dabei das des Verhältnisses zwischen der »natürlichen« und der metrischen Akzentverteilung, also zwischen normalsprachlicher und verssprachlicher Betonung. Grundsätzlich gilt das Gebot ihrer Übereinstimmung, jedoch gehören – jedenfalls in der germanischen und in der deutschen Dichtung seit dem Barock – Spannungen zwischen den beiden Betonungsverhältnissen geradezu zur Ästhetik des Verses. Heine z. B. sieht es als metrischen Mangel an, wenn »die Wörter und die Versfüße immer zusammenklappen, welches bei vierfüßigen Trochäen immer unerträglich ist«. Als Beispiel für einen solchen metrischen Mangel mag folgendes Gedicht dienen:

An die Helden

Helden! dingt mich nicht zum Dichter.
 Meine Laute will nicht schallen,
 Wenn ich euch ein Loblied singe.
 Immer ist sie widerspenstig,
 Immer gibt sie falsche Töne,
 Wenn ich euch ein Loblied singe.
 Wenn ich von der Liebe singe,
 Wenn ich Amors Waffen preise
 Oder wenn ich trinkend lalle:
 Dann trifft sie die schönsten Töne,
 Dann so geht sie immer richtig.

(J. W. L. Gleim)

Spannungen zwischen metrischer und normalsprachlicher Akzentverteilung stellen also ein wichtiges Stilmittel für die Versifikation dar, durch das die metrisch gebundene Sprache geschmeidig gehalten wird, so daß sie nicht im Korsett eines bloßen formalen Schemas erstarbt. Dies hat man freilich nicht immer so gesehen. Metrisch bedingte Verstöße gegen die »natürliche« Betonung waren vor Opitz nicht »strafbar«, auch wenn sie stilistisch unmotiviert waren. Zu häufigen → Tonbeugungen führte die Unterordnung der »natürlichen« unter die metri-

sche Betonung im 16. Jahrhundert, vor allem im Meistersang und im Kirchenlied. Erst Opitz hat dann die von Heusler so genannte »prosodische Grundwahrheit« verbindlich gemacht, »daß der Versfall dem Sprachfall zu folgen habe«. Eine Entschärfung des Problems bedeutet es, daß es auch im Deutschen neben festen Akzenten, d. h. hebungsheischenden und senkungsheischenden Silben, solche Silben bzw. (einsilbige) Wörter gibt, die sowohl an betonter wie an unbetonter Stelle auftreten können: Sie sind hebungs- und senkungsfähig; ihre Betonung richtet sich nach der Syntax und der Semantik des Verses. Ein häufiger Ausweg aus Betonungsproblemen im akzentuierenden Vers ist die sogenannte → schwebende Betonung, die gleichfalls ein »legitimes« Stilmittel der Verssprache darstellt.

Alexandriner.

Ich irrte hin und her/ und suchte mich in mir/
und wuste dieses nicht/ daß ich gantz war in dir.

(...)

(P. Fleming, Auff Ihr Abwesen)

v - v - v - / v - v - v -

v - v - v - / v - v - v -

(Bezeichnung nach dem um 1180 entstandenen altfrz. Alexander-Roman, einem der frühesten Belege für den Vers.) Ursprünglich französischer Reimvers von 12 Silben bei männlichem und 13 bei weiblichem Versschluß, dessen Besonderheit eine feste Zäsur nach der sechsten Silbe ist. Diese teilt ihn in zwei Halbverse und macht ihn so besonders für die Aussage von Antithesen bzw. von Parallelismen geeignet. (Schiller spricht von der »zweischenkligten Natur des A.s«, die alles »unter die Regel des Gegensatzes stellt«.) Als Reimformen werden der Paarreim und der Kreuzreim verwendet. Jener ergibt den sogenannten heroischen, dieser den sogenannten elegischen A. Meist erfolgt ein geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Schlüssen. Nachdem die Dichterschule »Pléiade« den A. im 16. Jahrhundert zum beherrschenden Vers des hohen Stils in der französischen Literatur gemacht hatte, wurde er im 17. Jahrhundert, vor allem durch Opitz, auch in Deutschland eingeführt. Entsprechend dem Alternationsprinzip erscheint er in der deutschen Barockdichtung, zu deren wichtigster Versform er – gerade auch aufgrund seines antithetischen Charakters – wird, als sechshebiger jambischer

Reimvers mit folgendem Schema: v - v - v - / v - v - v - (v). Unklar ist sein Zusammenhang mit dem antiken jambischen → Trimeter, mit dem er offensichtlich verwandt ist. Im 18. Jahrhundert wurde der A. zwar von Gottsched noch befürwortet, von Bodmer und Breitinger jedoch abgelehnt und seitdem mehr und mehr durch freiere Versformen, vor allem durch den Endecasillabo und den Blankvers, aber auch durch den Hexameter verdrängt. Er galt im Deutschen aufgrund der starken Akzentuierung der festen Hebungen vielfach als steif und klapprig, doch gibt es auch in der deutschen Literatur, so bei Gryphius und Fleming, zahlreiche Beispiele einer geschmeidigeren Handhabung dieser berühmt-berüchtigten Versform, etwa durch Inanspruchnahme metrischer Lizenzen.

Alexandrinercouplet.

In dir ist was du wilt

Der Himmel ist in dir / und auch der Höllen Qual:
Was du erkiest und wilst / das hastu überall.

(A. Silesius)

Als A. bezeichnet man ein aus Alexandrinern bestehendes Reimpaar. In der Barockzeit war es die wichtigste Versform für das Epigramm, vor allem bei Angelus Silesius, aber auch z. B. bei Opitz, Gryphius und Czepko.

Alkäische Strophe.

Euch such ich heut, Alkæen, daß ihr ins Maß
das Herz mir leitet wieder und meinem Mund
die Worte alle nehmt. Es gehen
lautlos die Sprüche dahin des Abends.

(J. Bobrowski, Abend)

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

Die antike Odenstrophe, benannt nach dem griechischen Dichter Alkaios, von ihm und Sappho verwendet, wurde von Horaz übernommen, bei dem sie ebenso das am häufigsten vorkommende Odenmaß ist wie dann auch in der deutschen Dichtung, in der sie vor allem durch Klopstock, Hölty, Hölderlin und Platen heimisch wurde, nachdem Harsdörffer 1644 die erste weltliche Ode im alkäischen Maß geschrieben hatte.

Im 20. Jahrhundert finden wir sie z. B. noch bei R. A. Schröder und Weinheber. Beissner nennt das a. Strophenmaß das »hellrasche, stürmende, das niemals betonte Silben aufeinander folgen läßt«. Es stellt, wie aus dem obigen Schema hervorgeht, eine Kombination aus drei Versmaßen dar, die man die alkäischen nennt: einem (zweimal verwendeten) Elfsilbler, einem Neunsilbler und einem Zehnsilbler.

Alkäisches Versmaß → Alkäische Strophe.

Alliteration.

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
 Des Piloten Wange an.

(G. A. Bürger)

(aus lat. ad = zu und littera = Buchstabe.) Die A. ist die älteste bekannte Reimart, bei der im Gegensatz zum Endreim die Wortanfänge übereinstimmen (Anfangs- oder Anreim). In der Metrik der germanischen Versdichtung spricht man vom → Stabreim. Während der Endreim meist ein Silbenreim ist, ist die A. ein Laut- (oder Buchstaben)reim, d. h. es reimen jeweils gleiche Anlaute betonter Silben. Die Lautverbindungen sk, sp und st gelten im germanischen Vers als Einheiten, die nur mit sich selbst gereimt werden können, während die Vokale beliebig untereinander alliterieren können – wahrscheinlich deshalb, weil den Vokalen im Anlaut ein als konsonantisch empfundenen Knackgeräusch (Glottisverschluß) vorangeht, der als das eigentliche alliterierende Element gilt. Die Bezeichnung »A.« stammt von dem italienischen Humanisten Pontanus (um 1500), jedoch findet die A. schon sehr früh in den Anfängen der antiken wie in der altgermanischen Dichtung Verwendung. Sofern sie nicht verskonstituierend ist wie beim germanischen Stabreim, sondern nur als Klangfigur gebraucht wird, stellt sie kein spezifisches Formelement der Lyrik dar.

Altdeutscher Reimvers.

Ludouuig ther snello thes uuisduames follo,
 er ostarrichi rihtet al, so Frankono kuning scal;
 Ubar Frankono lant so gengit ellu sin giuualt,
 thaz rihtet, so ih thir zellu, thiu sin geuualt ellu.

(Ludwig der Kühne, voller Klugheit
herrscht er übers ganze Ostreich, wie ein Frankenkönig soll;
übers ganze fränkische Reich erstreckt sich seine Macht,
darüber herrscht, wie ich dir sage, seine volle Gewalt.)
(Otfried v. Weißenburg)

Der von Otfried von Weißenburg in seinem »Liber evangeliorum« (um 870) geschaffene althochdeutsche Endreimvers löste den germanischen Stabreimvers ab und wurde nach de Boor zum »Keim einer Kunst, die bis zu Wolframs Parzival und Goethes Faust reicht«, obwohl er zunächst aufgrund der Hinwendung der Ottonischen Renaissance zum Lateinischen vereinzelt blieb. Otfried ging von der germanischen Langzeile aus und reimte deren zwei Hälften, so daß An- und Abvers sozusagen ein Reimpaar bilden (zäsurgereimter Langvers). Das Metrum beruht auf dem dynamischen Akzent der Stammsilbenbetonung (→ Akzent) und einer eingeschränkten Füllungs-freiheit, d. h. einer relativ freien Behandlung der Senkungen wie im Stabreimvers. Frei ist auch der Versauftakt, während der Versschluß immer männlich ist, d. h. mit einer Hebung endet. Zwei Langzeilen bilden eine Strophe, doch bietet sich aufgrund der Halbversreime eine Einteilung in vierzeilige Strophen an. In den Halbversen ist offensichtlich auch die in der späteren deutschen Lyrik so häufige Vierhebigkeit vorgebildet, die z. B. im → Knittelvers noch mit der alten Füllungs-freiheit verbunden ist. Gegenüber dem alten Stabreimvers erreicht der Otfried-Vers, wie er auch genannt wird, »eine gleichmäßigere, weniger pathetische Rhythmik, die dem christlichen Ethos der Aussage angemessener erscheint« (Dieter Breuer).

Altdeutsche Strophe = → Meistersangstrophe.

Alternance des rimes.

(Frz.: Reimwechsel.) Geregelter Wechsel von männlichen und weiblichen Versschlüssen. Er setzt sich als Reimprinzip im 16. Jahrhundert in der romanischen, im 17. in der deutschen Verskunst durch. Erst im 20. Jahrhundert schwand seine Beachtung, doch findet er, vor allem im kreuzweise gereimten Vierzeiler, bei formbewußten Dichtern wie z. B. R. A. Schröder und Hans Carossa, aber auch bei Benn und Brecht sowie in besonders formstrengen Gattungen wie dem Sonett weiterhin vielfache Anwendung, obwohl bei letzterem schon A. W.

Schlegel und Goethe nach italienischem Vorbild anstelle des Wechsels ausschließlich weibliche Reime benützten.

Alternation (alternierende Versmaße, alternierende Dichtung).

Die beiden alternierenden Versmaße Jambus und Trochäus sind durch den regelmäßigen Wechsel von jeweils einer Hebung und einer Senkung bzw. einer Länge und einer Kürze gekennzeichnet. Dieses ursprünglich aus der romanischen Dichtung kommende metrische Prinzip der Alternation, das sich bereits bei Otfried von Weißenburg († um 870) andeutet und in der deutschen höfischen Dichtung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, etwa bei Friedrich von Hausen, deutlich hervortritt, hat Opitz, der es vom französischen → vers commun übernahm, in der deutschen Metrik verbindlich gemacht: »Nachmals ist auch ein jeder vers entweder ein iambicus oder trochaicus.« Die A. stand in der deutschen Dichtung im Widerstreit zum germanischen Prinzip der → freien Füllung und konnte sich denn auch nicht durchsetzen. Nachdem sie bereits von Weckherlin abgelehnt und von Opitzens Schüler Buchner durch die Zulassung des Daktylus durchbrochen worden war, fand sie vor allem in Breitingen einen entschiedenen Gegner. Strenge A. kann Verstöße gegen die natürliche Betonung auf die Dauer kaum vermeiden und bringt die Gefahr rhythmischer Monotonie mit sich, weshalb Herder dann vom »Mühlengelapper des Jambischen Rhythmus« sprach. Als Beispiel sei folgendes Gedicht zitiert:

Aufmunterung zum Vergnügen
 Erlernt von muntern Herzen
 Die Kunst beglückt zu scherzen,
 Die Kunst vergnügt zu sein.
 Versucht es. Laßt uns singen,
 Das Alter zu verjüngen,
 Die Jugend zu erfreun.
 Macht neue Freundschafts-Schlüsse!
 Ihr Kinder, gebt euch Küsse!
 Ihr Väter, gebt euch Wein!

(Fr. v. Hagedorn)

Andrerseits läßt sich gerade das für a. V. eigentümliche Spannungsverhältnis zwischen Metrum und Wort- bzw. Satzakkzent ästhetisch nutzen. So kann dem alternierenden Vers z. B. durch Hebungsabstufungen und versetzte oder → schwebende Betonungen rhythmische Beweglichkeit verliehen werden.

Ambrosianische Hymnenstrophe → Hymnenvers.**Amphibrachys.**

Es fürchte die Götter
 Das Menschengeschlecht!
 Sie halten die Herrschaft
 In ewigen Händen,
 Und können sie brauchen,
 Wie's ihnen gefällt.

v - v / v - (v)

(J. W. v. Goethe, Parzenlied/Iph. IV. 5)

(Gr.: auf beiden Seiten kurz.) Dreisilbiger griechischer Versfuß der Form v - v, der schon in der Antike nicht sehr häufig verwendet und im Deutschen nur selten nachgebildet wurde. Verse aus Amphibrachen sind oft nur schwer von daktylischen (mit Auftakt) bzw. anapästischen (mit verkürztem ersten Versfuß) zu unterscheiden. Nach Schlawe stellt der A. im Deutschen kein metrisches Element dar, sondern kann nur in der Form von → Wortfüßen (z. B. ›entstanden‹) oder von → Kola (z. B. ›Sie nahen, sie kommen‹) nachgewiesen werden. In der Tat kann man nicht schon deshalb von A. sprechen, weil sie sich - unbeabsichtigt - aus der sprachlichen Gliederung des Verses ergeben, sondern nur dann, wenn sie in antikisierenden Versen, wie z. B. in Goethes Parzenlied aus der »Iphigenie«, bewußt nachgeahmt werden. Die Entscheidung kann jeweils nur aus dem metrischen Kontext bzw. aus dem rhythmischen Charakter des Verses heraus gefällt werden. Der A. wird als ein »statisches Rhythmikon« (Pretzel) empfunden.

Amphimacer (Amphimakros) = → Kretikus.

Anaklasis.

(Gr.: zurückbiegen.) Aus der griechischen Versdichtung bekannte Möglichkeit der punktuellen Umstellung einer Länge und einer Kürze, bei der aus einem Jambus ein Trochäus und umgekehrt entsteht (v - / v - > - v / v -). Sie ergibt in der deutschen Nachahmung durch Akzentversetzung eine sogenannte versetzte Hebung, die vor allem am Versanfang auftritt. Erkennbar ist sie daran, daß nach dem von ihr betroffenen Versfuß das ursprüngliche Versmaß wiederhergestellt wird wie z. B. in dem folgenden Vers aus Goethes »Marienbader Elegie«:

Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens

- v / v - / v - / v - / v - / v

Von einer solchen versetzten Betonung zu unterscheiden ist die sogenannte → schwebende Betonung, die mit A. nichts zu tun hat.

Anakreontischer Vers (anakreontische Trochäen).

Brief und Wink verhiessen mir
 Schon um zwei die liebste Schöne,
 Doch der Zeiger ging auf vier,
 Und mir fehlte noch Climene.

- v - v - v - (v)

(Fr. v. Hagedorn, Der Zorn eines Verliebten)

Der akatalektisch oder katalektisch gebaute trochäische Vierheber wurde nach griechischem Vorbild und in der Folge der Anakreon-Übersetzung Gottscheds von den Anakreontikern für ihre heitere Gesellschaftsdichtung gern verwendet, zumeist gereimt, aber auch ungereimt. → Spanische Trochäen.

Anakrusis = → Auftakt.

Anapäst.

Und es waltet und siedet und brauset und zischt,
 Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
 Bis zum Himmel spritzt der dampfende Gischt,
 (...)

v v - / v v - / v v - / v v -

(Fr. v. Schiller, Der Taucher)

Der A., auch »Doppelsteiger« genannt (v v -), ist nach dem Daktylus der wichtigste dreisilbige antike Versfuß. Der Name bedeutet wohl soviel wie »umgekehrter Daktylus«. In der griechischen Dichtung wurde er aufgrund seines taktbetonenden Charakters gern in Marsch- und Schlachtliedern sowie in Prozessionsliedern verwendet, in der deutschen kommt er eher selten vor. Außerdem wird er kaum allein verwendet, so daß rein anapästische Verse nur sporadisch auftreten. Oft besteht der Versauftakt nur aus einer einsilbigen statt zweisilbigen Senkung: v - / v v - / ... In solchen Fällen kann man auch von auftaktigen Daktylen sprechen, d. h. von Daktylen mit einem zusätzlichen Auftakt (v / - v v / ...). Daß die Entscheidung darüber »völlig willkürlich« sei, wie Wolfgang Kayser in seiner

»Kleinen deutschen Versschule« meint, kann man aber wohl nicht sagen, weil ähnlich wie bei den zweisilbigen Versfüßen Jambus und Trochäus jeweils unterschiedliche rhythmische Figuren entstehen. In der deutschen Dichtung wird der A. erstmals in der klassisch-romantischen Periode bewußt eingesetzt, allerdings vor allem im Drama. Celan verwendet ihn in seinem berühmten Gedicht »Todesfuge«. Er ist im Deutschen ein schwieriges Versmaß, weil er, wie auch der Jambus, wegen der Stammsilbenbetonung in »natürlicher« Form nur selten vorkommt. Andererseits kommen gerade die Spannungen zwischen den sprachlichen Strukturen und der metrischen Betonung, wie sie demnach in anapästischen Versen häufig sind, dem Vers ästhetisch zugute. Von einem anapästischen Spondeus spricht man, wenn die beiden Senkungen zu einer Hebung zusammengezogen sind (– ˘), von einem anapästischen Daktylus, wenn zusätzlich dazu die Hebung in zwei Senkungen gespalten wird (– ˘ ˘).

Anceps.

(Lat.: schwankend.) In antiken oder antikisierenden deutschen Versen eine metrische Stelle, die sowohl von einer Länge (Hebung) als auch von einer Kürze (Senkung) eingenommen werden kann, wie z. B. die letzte Silbe des → Hexameters, bzw. eine Silbe, die nach der deutschen Prosodik hebungs- und senkungsfähig ist. Auch Bezeichnung für eine »mittelzeitige« bzw. im Deutschen für eine dieser entsprechende »nebentonige« Silbe (Nebenhebung).

Anfangsreim.

Das Leben ist

Ein *Laub* / das grünt und falbt geschwind.

Ein *Staub* / den leicht vertreibt der Wind.

Ein *Schnee* / der in dem Nu vergehet.

Ein *See* / der niemals stille stehet.

(...)

(G. Ph. Harsdörffer)

Der A. ist das Gegenteil des Endreims: Gereimt sind jeweils die Anfangswörter zweier oder mehrerer Verse. Es gibt ihn vornehmlich als Paarreim und als (ganzen oder halben) Kreuzreim.

Anreim = → Alliteration.

Antibacchius.

Auch Palimbacchius genannt; Umkehrung des → Bacchius; dreisilbiger antiker Versfuß von der Form — v, der jedoch wie sein Gegenteil als selbständiges Metrum kaum vorkommt.

Antiker Vers.

Der entscheidende Unterschied zwischen antikem und germanischem bzw. deutschem Vers ist in der unterschiedlichen Prosodie begründet und besteht darin, daß dieser akzentuierend (wägend), jener aber quantitierend (messend) ist, d. h., auf dem geregelten Wechsel von langen und kurzen Silben beruht und nicht auf dem von betonten und unbetonten. Der alltagssprachliche Wort- und Satzakkent spielte im antiken Vers keine Rolle. Die Länge wurde durch einen von Natur langen Vokal bzw. Diphthong oder durch die gehäufte Zahl der einem kurzen Vokal folgenden Konsonanten bewirkt. Eine lange Silbe dauerte zwei Zeiteinheiten (Mora), eine kurze eine. Deshalb galten zwei kurze Silben gleich einer langen; sie konnten sich in diesem Verhältnis gegenseitig ersetzen. Es gibt insgesamt 28 verschiedene antike Versmaße: vier zweisilbige (z. B. den Jambus), acht dreisilbige (z. B. den Daktylus) und 16 viersilbige (z. B. den Choriambus); dazu kommen eine Reihe gemischter Metren wie z. B. der → Glykoneus. Das eigentliche Aufbauelement des antiken Verses ist das → Metrum. Es besteht bei Jambus, Trochäus und Anapäst aus zwei Versfüßen, bei den anderen Versmaßen, auch beim Daktylus, aus einem. Dementsprechend heißt ein sechsfüßiger Jambus → Trimeter, der sechsfüßige Daktylus dagegen → Hexameter. — Die Verdrängung des quantitierenden durch das akzentuierende Prinzip begann bereits gegen Ende des Altertums (seit dem 3. Jh. n. Chr.). Eine erste Rückorientierung zur antiken Metrik erfolgte in der deutschen Versgeschichte durch die Humanisten im 16. Jahrhundert, aber erst im 18. Jahrhundert gelangen Klopstock und seinen Mitstreitern bzw. Nachfolgern Nachbildungen des antiken Verses ohne Verstöße gegen die deutsche Prosodie. Letztlich sind die dabei auftretenden Schwierigkeiten nicht zu überwinden. Sie liegen vor allem im unterschiedlichen Betonungsprinzip: In den antiken Sprachen ist der Wortakzent grundsätzlich frei, in den germanischen ist er festgelegt (Stammsilbenbetonung). Eigentlich können die Begriffe der antiken Quantitätsmetrik »nur analog, sozusagen metapho-

risch auf die deutsche Versliteratur angewendet werden« (Breuer).

Antispast.

(Gr.: widerstrebend.) Viersilbiges antikes Versmaß von der Form v – – v. Der A. entsteht am Schluß des sogenannten Hinkjambus oder → Choliambus durch Ersatz eines Jambus durch einen Trochäus.

Antistrophe.

(Gr.: Gegenwendung.) Gegenstrophe, z. B. in der → Pindarischen Ode.

Antode.

(Gr.: Gegengesang.) In der Lyrik = → Antistrophe.

Anvers.

A. und Abvers sind die beiden Teile eines sogenannten → Langverses, auch Langzeile genannt. Sie sind also Halbverse (Kurzverse). Auch Bezeichnung für den ersten Vers eines Reimpaares bzw. für den ersten Stollen des Aufgesangs (Stollenstrophe) im → Bar.

Aphärese.

Es war 'mal ein Ritter trübselig und stumm
(H. Heine, Lyrisches Intermezzo. Prolog)

(Gr.: Wegnahme.) Der Wegfall eines Lautes oder einer Silbe am Anfang eines Wortes oder einer Silbe, A. genannt, kann in der Versdichtung aus metrischen oder aus euphonischen (artikulatorischen) Gründen erfolgen. In dem obigen Heine-Vers ermöglicht sie den (auftaktigen) Daktylus. Ähnliches wie für die A. gilt für die → Synkope und die → Apokope bzw. die → Elision.

Apokope.

Lang ist heut' der Winterabend,

(...)

(H. Heine, Die Heimkehr. Nr. 50)

(Gr.: Abschlagen.) Wegfall eines Lautes oder einer Silbe am Ende eines Wortes aus metrischen oder euphonischen Gründen. Besonders häufig wird zur Einhaltung des Versmaßes ein

tonloses »e« am Schluß eines Wortes gekappt. → Aphärese, → Synkope, → Elision.

Archilochische Strophen.

Lindernde Tränen, euch gab die Natur dem menschlichen
Elend

Weis' als Gesellin zu. (...)

(Fr. G. Klopstock, An Ebert)

– $\overline{v\overline{v}}$ – $\overline{v\overline{v}}$ – / $\overline{v\overline{v}}$ – $\overline{v\overline{v}}$ – v v – x

– $\overline{v\overline{v}}$ – v v –

Die drei nach dem griechischen Dichter Archilochos benannten A. Strophen, bestehend aus jeweils zwei Distichen mit verschiedenen – den sogenannten A. – Versmaßen, von denen 18 bezeugt sind und die stets so kombiniert sind, daß einem längeren ein kürzerer Vers folgt, wurden von Horaz in seinen Epoden verwendet. Ansonsten kommen diese Odenmaße selten vor. Klopstock bildete die 2. (nach anderer Zählung die 1.) A. Strophe in einigen seiner Freundschaftsoden nach, wobei er von der Lizenz Gebrauch machte, einzelne Daktylen durch Trochäen zu ersetzen.

Archilochische Versmaße → Archilochische Strophen.

Arsis.

(Gr.: Hebung.) In der antiken Metrik Bezeichnung für die »leichten« Takteile im Vers, d. h. für die kurzen Silben, im Gegensatz zur Thesis, dem Begriff für die »schweren« Elemente, also für die langen Silben. In der Spätantike bezeichnete man mit den beiden Begriffen in Umkehrung ihrer ursprünglichen Bedeutung das Heben und Senken der Stimme beim Versvortrag, so daß nun »A.« die Bezeichnung für die langen und dementsprechend »Thesis« die Bezeichnung für die kurzen Silben im Vers wurde. Gemäß dieser Unterscheidung wurden die beiden Begriffe dann als → »Hebung« und → »Senkung« in die deutsche Verslehre übernommen.

Asklepiadeische Strophen.

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

(Fr. G. Klopstock, Der Zürchersee)

- x - v v - / - v v - v x
 - x - v v - / - v v - v x
 - x - v v - x
 - x - v v - v x

Bei den A.n Strophen handelt es sich um fünf, teilweise erst von Horaz geschaffene antike Odenmaße, die nach dem griechischen Dichter Asklepiades benannt sind. Am häufigsten wurde die 3. A. Strophe (nach anderer Zählung die 2.) verwendet. In ihr ist auch Klopstocks berühmte Ode »Der Zürchersee« gedichtet. Außer von ihm wurde sie in der deutschen Dichtung vor allem noch von Hölty, Hölderlin (z. B. »Heidelberg«), Platen und Weinheber (z. B. »Ode an die Buchstaben«) nachgebildet. Kernelement der A. Strophen ist der → Choriambus. Stets ist eins der beiden sogenannten A. Versmaße (i. e. S.), der Asklepiadeus minor (Schema: die ersten zwei Verse der obigen Klopstock-Strophe) und der A. maior (Schema: - x - v v - / - v v - / - v v - v x), an der Strophenbildung beteiligt.

Asklepiadeische Versmaße → Asklepiadeische Strophen.

Asklepiadeus → Asklepiadeische Strophen.

Assonanz.

Die Gebüsch

Es wehet kühl und leise

Die Luft durch dunkle Auen,

Und nur der Himmel lächelt

Aus tausend hellen Augen.

Es regt nur *eine* Seele

Sich in der Meere Brausen,

Und in den leisen Worten,

Die durch die Blätter rauschen.

So tönt in Welle Welle,

Wo Geister heimlich trauren;

So folgen Worte Worten,

Wo Geister Leben hauchen.

Durch alle Töne tönet

Im bunten Erdentraume

Ein leiser Ton gezogen,

Für den, der heimlich lauschet.

(Fr. Schlegel)

(Frz.: Anklang.) Im Gegensatz zum Vollreim (\rightarrow Reim) besteht die A. nur aus dem Gleichklang der Vokale (nicht auch der nachfolgenden Konsonanten) zweier oder mehrerer Wörter meist am Versende, gewöhnlich von der letzten betonten Silbe an. Als Mittel der Verbindung stellt sie eine besondere Reimart dar (Halbreim), die in den vokalreichen romanischen Sprachen, vor allem im Spanischen, gleichberechtigt neben dem Vollreim steht. In althochdeutscher und mittelhochdeutscher Dichtung findet sie sich neben diesem als dessen Defizitform (unvollkommener Reim), also nicht als bewußtes Kunstmittel eingesetzt, sondern aus Reimnot verwendet. Erst im Spätmittelalter gerät sie als Reimersatz in Verruf. Als Kunstmittel benützten sie dagegen in Deutschland vor allem die Romantiker (Tieck, Arnim, Brentano, Eichendorff, auch Heine), während noch Herder sie strikt abgelehnt hatte. Kayser urteilt in seiner »Kleinen deutschen Versschule«: »Die A. ist uns als Bindemittel der Verse nicht vertraut geworden.« Immerhin findet sie sich in neuerer Dichtung wieder öfters, so z. B. bei George und Celan.

Asynaphie \rightarrow Synaphie.

Aufgesang \rightarrow Barform.

Auflösung.

Von A. spricht man in der Metrik, wenn in einem metrischen Schema eine Länge (Hebung) durch zwei Kürzen (Senkungen) ersetzt wird. Auf diese Weise entsteht z. B. aus einem Jambus (v -) oder Trochäus (- v) ein Tribrachys (v \acute{v} v bzw. \acute{v} v v).

Auftakt.

Der Begriff kommt aus der Musik und wurde von Heusler in die Metrik eingeführt. Er bezeichnet – soweit vorhanden – den Versteil vor der ersten Hebung, also die Eingangssenkung(en). Demnach sind jambische und anapästische Verse auftaktig, trochäische und daktylische auftaktlos. Nicht zu Unrecht will Storz die Bezeichnung »A.« nur in solchen Fällen benützen, wo die Eingangssenkung »außerhalb des metrischen Schemas steht«, wenn es sich also z. B. eindeutig um einen trochäischen Vers mit gleichsam zusätzlich vorgeschalteter Senkung handelt. (Schlawe schlägt dafür den Begriff »Vorsenkung« vor.) Die Problematik des Begriffs des A.s wird darin sichtbar, daß er die Unterscheidung zwischen Jambus und Trochäus bzw.

Anapäst und Daktylus eigentlich überflüssig macht. Vom bloß metrischen Standpunkt aus kann man z. B. jeden jambischen Vers als einen auftaktigen Trochäus ansehen. Seine Notation ist dann nicht: $v - / v - / (..)$, sondern: $v / - v / - v / (..)$. Relevante Unterschiede lassen sich erst auf der Ebene des (steigenden oder fallenden) Versrhythmus im Zusammenhang mit den syntaktischen Befunden erkennen. Noch geringer als zwischen Jambus und Trochäus ist nach Kayser der Unterschied zwischen Daktylus und Anapäst, weshalb er deren begriffliche Abgrenzung ablehnt (\rightarrow Anapäst). Ganz allgemein hat man, ausgehend von der grundsätzlichen Auftaktfreiheit im altdeutschen Reimvers und im Knittelvers, darauf hingewiesen, daß der Versschluß, d. h. die Kadenzart für die rhythmische Figur und die Klanggestalt eines Verses wichtiger ist als der Versanfang, und das heißt auch, als der A.

Augenreim.

Viel Jahrhunderte verwehen,
 Viel Geschlechter deckt das Grab;
 Traurig von des Berges Höhen
 Schaut das öde Schloß herab.

(H. Heine, Zwei Brüder)

Beim A. fehlt der volle Gleichklang der Reimwörter; sie stimmen nur in ihrem Schriftbild überein, haben jedoch verschiedene Aussprache. Er kommt vor allem in der englischen Dichtung vor, so wenn z. B. *move* (u:), *strove* (ou) und *love* (a) reimen. Im Deutschen ist vor allem die Reimung eines langen Vokals mit dem entsprechenden kurzen eigentlich nur ein A. Vergleichbare Fälle neben *Grab* / *herab* sind z. B. *Roß* / *groß* und *Luft* / *ruft*. Wenn sich die Aussprache zweier Wörter ursprünglich deckte und erst später auseinander entwickelte, spricht man von einem historischen Reim.

Bac(c)hius (Bakcheus).

Der dreisilbige antike Versfuß, bestehend aus einer Kürze und zwei Längen ($v - -$), wurde in Kultliedern auf den Gott Bacchus verwendet und erhielt von daher seine Bezeichnung. Er kommt als selbständiges Metrum kaum vor. Am meisten wird er als Abschluß jambischer Verse gebraucht und ist dann als synkopierter Jambus anzusehen (\rightarrow Synkope).

Bänkelsang

Natürliche Vorstellung u. accurater Abriß

des ermordeten
Franciscus Hortig
ehemal. Franciscaners aus dem Kloster Rastadt
welchen im 30. Jahr seines Alters
den 1. May d. J. früh um 1. Uhr
ein Soldat zu Erlangen
Namens Freymann

der ein gelernter Jäger, aus dem Fränkischen gebürtig, u. bey
20. Jahr alt ist, auf eine erstaunliche und unerhörte Art
erbärmlich um das Leben gebracht
nebst einer Ode
von der ganzen Begebenheit
dieser

grausamen Mordthat
Anno 1756

I.

Ein Mordgeschrey! o Uebelthat!
Hört man in Erlang wimmern,
Ein böser Mensch, der ein Soldat,
Haut einen fast in Trümmern.
(...)

13.

Der Bösewicht hat selbst die That
Sogleich an Tag gegeben,
Und vorgebracht: ein andrer hat
Genommen ihm das Leben.

14.

Doch als er sich bald selbst verrieth,
Mit eignen Worten schlug;e;
So nahm man ihn gefangen mit:
Gleich g'stund er vom Betrüge.

15.

Es wird der mörderische Dieb
Sein Urtheil bald empfangen;
Dann soll, was jetzt noch dunkel blieb,
Ans Tages Licht gelangen.

16.

Ein jeder nehme sich in acht
 Für Satans bösen Wegen;
 Wer stets für seine Seele wacht,
 Geniest des Himmels Seegen.

Der 1709 erstmals belegte Begriff bezeichnet jene Art des anonymen erzählenden Liedes mit meist aktuellen Inhalten, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, in dem es seine Blütezeit erlebte, und sogar noch ins 20. Jahrhundert hinein von fahrenden Schaustellern auf Jahrmärkten, Messen und Volksfesten auf einer Bank stehend (daher der Name) vorgetragen wurden, meist von Drehorgelmusik begleitet und stets unter gleichzeitiger Darbietung von Schautafeln, auf denen die erzählten Ereignisse bildlich vorgestellt wurden, sowie dem Verkauf von illustrierten Flugblättern (Bänkelsängerheften), die neben den vorgetragenen Texten auch Prosafassungen der Geschichten enthielten. Demnach ist, bei großer formaler Vielfalt, die Einheit von Wort, Musik und Bild für die Gattung konstitutiv; sie macht den B. zu einem frühen Beispiel audiovisueller Medien. Verwandt ist er mit dem → Zeitungslied, das er allmählich ablöst. Der B. soll das Neuigkeiten- und Sensationsbedürfnis eines kleinbürgerlichen Massenpublikums befriedigen, auf dessen Geschmack er ausgerichtet ist, verfolgt aber auch volkspädagogische Absichten. Beides spiegelt sich in der obligatorischen moralischen Wertung der Geschehnisse sowie in der formelhaft vereinfachten Sprache, der »populären Gebärdensrhetorik« (Braungart), dem emblematischen Bauprinzip und in der Typisierung von Personen und Situationen. Die wichtigsten Inhalte sind Unglücksfälle, Naturkatastrophen, Liebesgeschichten, Kriminalfälle, vor allem Mordtaten (→ Moritat), Ereignisse aus dem religiösen Leben und – seltener – auch zeitgeschichtliche Themen. Die Geschichte des B.s ist gekennzeichnet durch seine zunehmende Professionalisierung und Kommerzialisierung sowie durch seine Säkularisierung – dies alles jedoch bei großem »stofflichen und motivischen Beharrungsvermögen« (Braungart). An der Steigerung des sensationellen Elements wird deutlich, daß die erzieherische und belehrende Funktion im Laufe der Zeit gegenüber der Unterhaltungsfunktion zurücktritt. Andererseits tritt der B. früh in Wechselwirkung zur »hohen Literatur«. Zu Recht hat man zwischen »historischem« und »stilisiertem B.« unterschieden.

Eine Literarisierung der Gattung hat als erster Gleim versucht, der Mitte des 18. Jahrhunderts durch (teils parodierende) Imitation des volkstümlichen B.s die sogenannte »Komische Romanze« begründete. Bänkelsängerische Elemente glaubte man sogar in einzelnen Balladen Schillers nachweisen zu können, während umgekehrt Schillersche Balladen in den Repertoires der Bänkelsänger auftauchten. Im 19. Jahrhundert zeigen sich Einflüsse des B.s in der politischen Lyrik Heines und Hoffmanns von Fallersleben. Am wichtigsten wurde jedoch die literarische Erneuerung des B.s im 20. Jahrhundert durch Wedekind und Brecht. Sie erfolgte nicht zuletzt im Rahmen des politischen Kabarett und vermischte sich mit dem Entwicklungsprozeß der modernen → Ballade, etwa bei Christa Reinig, Biermann und Degenhardt.

Lit.: K. V. Riedel: Der B. Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst. 1963. – K. Riha: Moritat, Song, B. Zur Geschichte der modernen Ballade. 1965. – S. K. McLean: The »B.« and the work of B. Brecht. 1972. – L. Petzoldt: B. Vom historischen B. zum literarischen Chanson. 1974. – Derselbe (Hrsg.): Die freudlose Muse. Texte, Lieder, Bilder zum historischen B. 1978. – K. Riha: Moritat, B., Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland. ²1979. – W. Braungart (Hrsg.): B. Texte – Bilder – Kommentare. 1985.

Ballade.

Adelstan und Röschen (1771)

(Der Ritter Veit von Adelstan verführt ein Schäfermädchen und verläßt sie, als er ihrer überdrüssig ist, worauf diese vor Kummer stirbt.)

Vernehmt nun, wie's dem Ritter ging!
 Der Ritter lag auf Pflaum,
 Um welchen Gold und Seide hing,
 Und hatte manchen Traum.
 Er zittert auf. Mit blauem Licht
 Wird sein Gemach erfüllt,
 Ein Mädchen tritt ihm vor's Gesicht,
 Ins Leichentuch verhüllt.

(...)

Blickt drauf den ehrvergeßnen Mann,
 Den Schauer überschleicht,
 Dreymal mit hohlen Augen an,
 Und wimmert, und entweicht.

Sie zeigte, wann es zwölf schlug,
 Jtzt alle Nächte sich,
 Verhüllet in ein Totentuch,
 Und wimmert, und entwich.

Der Ritter fiel, in kurzer Zeit,
 Drob in Melancholey,
 Und ward, verzehrt von Traurigkeit,
 Des Todes Konterfey.
 Mit einem Dolch bewaffnet, floh
 Er aus der Stadt, und lief
 Zum Gottesacker hin, allwo
 Das arme Mädchen schief;

Wankt' an die frische Gruft, den Dolch
 Dem Herzen zugekehrt,
 Und sank. Folg! ruft ein Teufel, folg!
 Und seine Seel' entfährt.
 Der Dolch ging mitten durch das Herz,
 Entsetzlich anzuschauen!
 Die Augen starren himmelwärts,
 Und blickten Furcht und Graun.

Sein Grab ragt an der Kirchhofmaur.
 Der Landmann, der es sieht,
 Wenn's Abend wird, fühlt kalten Schaur,
 Und schlägt ein Kreuz, und flieht.
 Auch pflegt er, bis die Hahnen krähn,
 Den Blutdolch in der Brust,
 Mit glühnden Augen umzugehn,
 Wie männiglich bewußt.

(L. Chr. H. Hölty)

Unter den lyrischen Gattungen ist die B. nach wie vor eine der volkstümlichsten und beliebtesten, obwohl ihre deutsch-nationale Vereinnahmung im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sie in jener Zeit besonders populär machte, sie spätestens seit der Jahrhundertwende sehr in Mißkredit brachte und sie schon im Expressionismus und dann vor allem nach 1945 von vielen für tot erklärt wurde. Neben dem grundlegenden episch-fiktionalen Charakter lassen sich mit Laufhütte folgende Merkmale der B. hervorheben: »Sie ist immer in Versen, meist gereimt und strophisch, manchmal mit Nutzung refrainartiger Bestandteile (...) gestaltet. (...) Von anderen episch-fiktionalen Gattungen unterscheidet sie ihre spezi-

fische teleologische Vorgangsstrukturierung. «Die Anfänge der B. liegen im Dunkeln, doch läßt sich feststellen, daß sie ihrem Ursprung nach Volksdichtung ist. Aus dem alten Heldenlied, das als Kunstdichtung für ein adliges Publikum bestimmt war, läßt sich die B. daher nicht direkt ableiten, obwohl das Heldenlied aufgrund einer Reihe gleicher Merkmale letztlich als eine Unterart der B. bezeichnet werden kann, die ihrerseits zu einem beträchtlichen Teil Heldenballade ist. Der etymologische Befund gibt für die Beantwortung der Ursprungsfrage wenig her. Das Wort »B.« geht zurück auf die provencalischtalitanische Bezeichnung für ein zur Troubadour-Lyrik gehörendes Tanzlied (balada bzw. ballata), ist aber erst über das Englische ins Deutsche gelangt. Ein Zusammenhang mit der B. im Sinne eines volkstümlichen erzählenden Gedichts, wie es sich schließlich in England, Schottland, Skandinavien und Deutschland herausbildete, ist mit den genannten wichtigen Formmerkmalen des Reims, des strophischen Baus und des Refrains gegeben. Sie machen deutlich, daß die B. ursprünglich ein (gesungenes) Erzähl lied war, stark lyrisch gestimmt, mit Nähe zum Volkslied. Der Refrain wurde in dem Maße aufgegeben, in dem die B. Sprechdichtung wurde. Daß zu ihrem episch-lyrischen Grundcharakter ein dramatisches Element hinzukam, ergab sich aus den anfänglich bevorzugten konflikthaltigen Stoffen aus der ritterlichen Vergangenheit, aus dem Motiv des Kampfes, das zumal die Heldenballade zum Mittelpunkt des Erzählens machte. So bestätigen ganz bestimmte, weit ins Mittelalter zurückreichende Entstehungszüge der B. die berühmte Definition Goethes, wonach in ihr »wie in einem lebendigen Ur-Ei« alle drei sogenannten »Naturformen der Poesie«, Epos, Lyrik und Drama, vereinigt sind. (Nach Lauffhütte ist diese »alte These« allerdings aufzugeben.) Goethe sieht in der B. nichts weniger als eine Art Genotyp der Poesie. Gerade weil sie so etwas wie eine Mischform darstellt, konnte im 19. Jahrhundert ein Streit darüber entstehen, ob sie letztlich zur lyrischen oder zur epischen Gattung gehöre. Der Streit ist im Grunde müßig, weil unentscheidbar. Die Grenzen zwischen den Gattungen sind fließend. Deshalb braucht man auch nicht, wie Käte Hamburger, in der B. eine eigene, zwischen Lyrik und Epik angesiedelte Sonderform zu sehen. Der Variantenreichtum der Gattung hat dazu geführt, daß sich die Balladen-Forschung immer wieder darum bemühte, verschiedene Arten der B. voneinander abzugrenzen und in eine systematische Ordnung zu bringen. Die wichtigste Unterschei-

dung ist die zwischen Volksballade und Kunstballade. Jene ist anonyme, mündlich tradierte und nur bruchstückhaft überlieferte, vielfach zersungene, in breiten Schichten rezipierte und die Grenzen der Nationalliteraturen überschreitende Volksdichtung, die bis ins Hochmittelalter zurückverfolgt werden kann (mit Vorläufern in der ritterlichen Ständedichtung) und den Höhepunkt ihrer Verbreitung im 15. und 16. Jahrhundert erreicht. Für die B. dieser Blütezeit gibt es die Bezeichnung »jüngere Volksballade«. Einen Einbruch erfährt sie durch den Humanismus; fortan lebt sie nur noch in den unteren Schichten fort, wo sie im → Bänkelsang sogar eine schöpferische Weiterentwicklung erfährt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird durch Bürger, Hölty und Goethe die Kunstballade begründet. (Als »Gründungsjahr« kann man 1774 angeben: Der berühmte »Göttinger Musenalmanach« auf dieses Jahr enthält sowohl Hölty's »Adelstan und Röschen« als auch Bürger's »Lenore«, die vor allem Aufsehen erregte.) Die Volksballade ist nur eine ihrer Wurzeln, doch wurde es für sie wichtig, daß in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den nationalen und antifeudalistischen Bestrebungen des Bürgertums die systematische Sammlung der Volksdichtung einsetzte, um die sich neben Goethe vor allem Herder und später die Romantiker (Arnim, Brentano) verdient machten. Man empfand sie als authentischen Ausdruck der Volksseele, von der sich der rousseauistische Irrationalismus der Sturm-und-Drang-Generation die Wiederherstellung des wahren, d. h. natürlichen Menschen versprach. Diese irrationalistischen Anfänge der deutschen Kunstballade, erkennbar an der Vorbildwirkung von Macphersons frei erfundenen Bardengesängen des »Ossian« und von Percys Sammlung alter Volksdichtungen »Reliques of Ancient Poetry«, wurden für ihre Entwicklung über fast zwei Jahrhunderte hinweg, nämlich bis 1945, von entscheidender Bedeutung. Der Stellenwert, den das Archaische, Irrationale, Geheimnisvoll-Dunkle, auch das Schicksalhaft-Dämonische im Gattungsprozeß einnehmen, und der damit verbundene anti-aufklärerische und antizivilisatorische Affekt spiegeln sich allein schon in den wichtigsten Unterarten der Gattung. Sie sind zum großen Teil Auffächerungen dessen, was der Balladenforscher Paul Lang die »geheimnisvolle« (im Gegensatz zur »heldischen«) B. genannt hat. Es sind dies die Gespenster- oder Spukballaden, mit der die neuzeitliche Kunstballade recht eigentlich einsetzt (s. a. das obige Beispiel), sowie, in deren Gefolge, die Schauerballade, sodann die nu-

minose B., zu der die (natur)magische, die totenmagische und die Schicksalsballade gezählt werden. Neben diesen sind die Heldenballade, die Ritterballade, die historische und die soziale B., die Kabarettballade und die politische B. als wichtige Grundtypen der Gattung zu nennen. Eine besondere Bedeutung kommt schließlich der Ideenballade zu, dem Beitrag der Klassik zur Geschichte der Gattung. Es war vor allem Schiller, der sich gegen den Irrationalismus der Sturm-und-Drang-B. und ihre regressiven Tendenzen wandte und die B. in den Dienst der klassischen Idee von der ästhetischen Erziehung des Menschen stellte. Nicht das Walten dunkler Mächte, sondern die sittliche Autonomie des Vernunftwesens Mensch steht nun im Mittelpunkt. Im von Schiller so genannten »Balladenjahr« 1797 machen er und Goethe die B. zum Gegenstand eines bewußten Kunstwollens und des ästhetischen Experiments. Es entstehen so berühmte B.n wie Goethes »Zauberlehrling«, »Die Braut von Korinth« und »Der Gott und die Bajadere« sowie Schillers »Der Ring des Polykrates«, »Der Handschuh«, »Der Taucher« und »Die Kraniche des Ibykus«. Ausgehend von einem aus dem »Balladenjahr« stammenden Diktum Goethes, die B. sei eine »nordische« Dichtart, suchte Walter Hinck zwei Grundtypen der Gattung unter den Begriffen »nordische« und »legendenhafte B.« herauszuarbeiten. Findet sich der »nordische« Typ vornehmlich innerhalb der Traditionsstränge der Helden- und Ritterballade sowie der Geister- und naturmagischen B., so kündigt sich in der Mehrzahl der Ideenballaden Goethes und Schillers ein Gegentyp dazu an, dessen Wesenszüge, ohne durch den Begriff der Legende im üblichen, engen Wortsinn ganz abgedeckt zu werden, z. B. in Goethes »indischer Legende« »Der Gott und die Bajadere« voll ausgebildet erscheinen. Dieser Gegentyp, der sich also offensichtlich vor allem der »Wende« der Klassik verdankt, stellt dem heroischen Menschenbild der »nordischen B.« ein christlich-humanistisches, dem »nordischen« Motiv des Kampfes und des unerbittlichen Verhängnisses das des Duldens und Versöhnens gegenüber. »Fürsprechende Sympathie für die verachtete menschliche Kreatur« ist nach Hinck ihre Grundhaltung. Entzauberung, Entmythisierung und Entheroisierung weisen bei Heine, aber auch bei Annette von Droste-Hülshoff auf die Hinwendung zur »legendenhaften B.«. Eine »Überformung der nordischen durch die legendenhafte B.« ist in Heines »Ritter Olaf« ebenso wie im »Knaben im Moor« von Annette von Droste-Hülshoff und in Fontanes »Archibald Douglas« konstatierbar. Bezeich-

nenderweise finden sich die bedeutenden künstlerischen Leistungen auf dem Gebiet der B. innerhalb der hier erkennbaren Entwicklungslinie, während die im 19. Jahrhundert dominierende, stark vom Historismus beeinflusste pathetische Ritter- und Heldenballade der Strachwitz, Geibel usw. ideologisch verkommt und in die Belanglosigkeit epigonaler Kunstausübung versinkt. Von ihr führt der Weg direkt zu der Ende des Jahrhunderts einsetzenden angeblichen Erneuerung der B. durch die »Akademie zur Pflege der königlichen Kunst der B.« des Börries von Münchhausen, der verkündete: »Ja, es kam einmal alle Ballade aus dem Norden von den Blaublonden her über die staunende Welt«, und dessen Balladenschaffen dementsprechend geriet. Daß diese Sackgasse nicht ihr Ende bedeutete, verdankt die B. wichtigen literarischen Vertretern der politisch-weltanschaulichen Gegenbewegung zum nationalkonservativen Zeitgeist, welche die bis in die Anfänge der Kunstballade, etwa zu Bürger und Chamisso zurückreichenden sozialkritischen Elemente in der Gattungsentwicklung im 20. Jahrhundert fortsetzten. Zu nennen sind hier vor allem Autoren wie Wedekind, Mehring, Tucholsky, Kästner und – natürlich – Brecht (während Morgensterns »Balladen« auf die Destruktion der Gattung zielen). Ihnen gelingt in Anknüpfung an den Bänkelsang, an das Chanson und den (Protest)song und durch Rückgriff auf parodistische und groteske Gestaltungsweisen, die nicht zuletzt gegen das »Brokatgewand« (Münchhausen) der traditionellen B. gerichtet sind, eine Erneuerung und kreative Weiterentwicklung der B., als deren wichtigstes Ergebnis die stark politisch engagierte »Kabarettballade« anzusehen ist. Die vielfache formale Auffächerung der Gattung im 20. Jahrhundert macht freilich die Anwendung des Gattungsbegriffs zunehmend problematisch. Das gilt auch für die »moderne B.« nach 1945 (Christa Reinig, Biermann, Degenhardt u. a.), so daß Müller-Seidel 1964 zu dem Schluß kommt: »Wenn man sich des Begriffs in neuerer Dichtung noch fernerhin bedienen wird, so wird es in einem veränderten Sinn geschehen.« Im selben Jahr benützt Heinz Piontek den Begriff → »Erzählgedicht« für seine Sammlung zeitgenössischer episch-fiktionaler Lyrik, um diese von der B. abzugrenzen. Er erscheint freilich wenig dafür geeignet, weil er aufgrund seiner umfassenden Bedeutung eher als Oberbegriff verstanden werden muß, unter den u. a. auch die B. zu subsumieren wäre. → Romanze.

Lit.: W. Kayser: Geschichte der deutschen B. 1936. – K. Riha: Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen B. 1965. – W. Hinck: Die deutsche B.

von Bürger bis Brecht. 1968. – R. Hirschenauer/A. Weber (Hrsg.): Wege zum Gedicht. Bd. II: Wege zur B. ²1968 (Nachdruck 1976). – U. Trumppke: Balladendichtung um 1770. 1975. – G. Köpf: Die B. Probleme in Forschung und Didaktik. 1976. – W. Freund: Die deutsche B. 1978. – H. Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. 1979. – W. Müller-Seidel (Hrsg.): Balladenforschung. 1980. – G. Weißert: B. 1980. – Chr. Freitag: B. 1986. – G. E. Grimm (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Deutsche B.n. 1988.

Bar, Barform.

Frouwe, wil du mich gern,	A
sô sich mich ein vil lützel an.	
ich enmac mich langer nicht erwern,	A
den lip muoz ich verloren hân.	
ich bin siech, mîn herze ist wunt.	B
frouwe, daz hânt mir getân	
mîn ougen und dîn rôter munt.	
(...)	

(Herrin, willst du mir gut sein,
 so sieh mich nur ein wenig an.
 Ich kann mich sonst nicht länger wehren,
 und dann muß ich sterben.
 Ich bin krank, mein Herz ist wund.
 Herrin, das haben mir angetan
 meine Augen und dein roter Mund.)
 (Heinrich v. Morungen, Nein, ja!)

Die als Barform bezeichnete Strophenform hat ihren Namen vom Meistersingerlied, dem Bar, der stets aus einer ungeraden Zahl (mindestens und zugleich meistens drei) von barförmig gebauten Strophen besteht. Ihr ursprünglich aus der Musik stammendes und schon in der antiken Chorlyrik verwendetes Grundschema AA/B stellt sich als Verbindung einer Zwei- und einer Dreiteilung dar: Die Strophe ist jeweils in Aufgesang und Abgesang, ersterer nochmals in zwei ›Stollen‹ unterteilt. Während diese in der Regel metrisch (und musikalisch) gleich gebaut sind, weicht der Abgesang in Metrum und Reimschema von ihnen ab. So vereinigt sie zugleich die Prinzipien der Parallelität und des Gegensatzes in sich, zwei Grundmustern der poetischen Textorganisation. Variationen der Strophe entstehen durch Abwandlungen des Reimschemas und durch Stollenzitate (Reprisesbar). Zwar stammen die Bezeichnungen für den Bar und seine Teile aus der Meistersingerterminologie, jedoch ist die Barform oder auch »Meistersangstrophe« keineswegs auf den Meistersang beschränkt. Vielmehr haben die

Meistersinger das Schema aus der mittelhochdeutschen Lyrik übernommen, in der sie die beliebteste und am meisten verbreitete Strophenform war und in die sie wahrscheinlich im 12. Jahrhundert aus der romanisch-provencalischen Lyrik gelangte. Dort war sie in der → Kanzone vorgebildet; man spricht deshalb auch von der ›Kanzonenstrophe‹. Um historische Einengungen der Terminologie zu vermeiden, sollte man sie nach dem Vorschlag Schweikles besser ›Stollenstrophe‹ nennen. In der neuzeitlichen Dichtung findet sie sich vor allem im Volks- und im Kirchenlied. Barförmig sind im übrigen auch das → Sonett und, in gewisser Weise (nämlich mit dreiteiligem Aufgesang), die → Stanze.

Beit → Ghasel.

Beschwerte Hebung.

Auch ›überdehnte H.‹ und früher Überlänge genannt; Bezeichnung der altdeutschen Metrik für den durch Senkungsausfall entstehenden Hebungsprall, d. h. die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Hebungen. Sie wurde in der mittelhochdeutschen Dichtung als Stilmittel (zur Betonung bzw. Hervorhebung) bewußt eingesetzt. Prosodische Voraussetzung ist die Dehnbarkeit (Länge) der betroffenen Silben, z. B.: »unt manec hêrlîcher rant« (= und manch herrlicher Held):
v - v - - v -.

Bilderlyrik = → Bildgedicht.

Bildgedicht.

Auch Figur(en)gedicht; nicht zu verwechseln mit dem B. im Sinn von Gemäldegedicht.

Palm-baum

der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft
 zuehren aufgerichtet
 übliche / liebliche
 früchte mus allezeit bringen
 des Palmen-baums ewige Zier /
 darunter auch Fürsten selbst singen /
 lehren und mehren mit heisser begier
 die rechte der deutschen hoch-prächtigen zungen /
 die sich mit ewigem preise geschwungen
 hoch über die anderen sprachen empor:
 wie fohr

dis land /
 mit hand /
 durch krieg /
 durch sieg /
 durch fleiß /
 mit schweis /
 den preis /
 das pfand /
 ent-wandt
 der Welt;

wie aus der taht erhält.

(Ph. v. Zesen)

Beim B. ergibt das Druckbild des Gedichttextes aufgrund seiner typographischen Gestaltung den Umriß eines Gegenstandes, der gewöhnlich in enger Beziehung zu dem Thema bzw. zum Inhalt des Gedichts steht und oft eine symbolische Bedeutung besitzt. Die ersten bekannten B.e stammen aus der Zeit des Hellenismus (gr. technopaignia). Sie dienten zunächst als Aufschriften auf Weihegeschenken, deren äußere Form sie nachahmten. Ihre religiöse Verwendung setzt sich fort im Mittelalter, z. B. mit B.en in Form von Kreuzen oder Kelchen, aber auch im Barock, in dem dieser Gedichttyp unter der Bezeichnung »Bilderreim« seine größte Blütezeit erlebte, zunehmend in spielerischer Absicht. Besondere Pflege findet das B. im Nürnberger Dichterkreis der »Pegnitzschäfer«. Dessen zeitweiliges Mitglied Georg Neumark nennt in seinen »Poetischen Tafeln« als Beispiele »Hertzen/Eyer/Altäre/Becher/Thürme/Seulen/Orgeln/Hügel/Bäume/Reichsäpfel«. Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es, wohl in parodistischer Absicht, Wiederbelebungsversuche bei Arno Holz und Christian Morgenstern (»Der Trichter«). Größere Bedeutung erlangte das B. jedoch erst wieder nach 1945 in der Konkreten bzw. – genauer – Visuellen Poesie. Gomringer nennt sie »poetische Piktogramme«, sieht in ihnen aber nur »Randerscheinungen« der Konkreten Poesie, nämlich »Übergangsformen zu einer abbildenden Grafik«. Die Frage ist, ob sie nicht nur tautologischen Charakter haben.

Bildreihengedicht.

Kurtze Reimen /

Von Eitelkeit des menschlichen Lebens.

Was ist doch unser Lebenszeit /

Alß lauter Müh und Eytelkeit /
 Ein Staub der mit dem Wind entsteht /
 Ein Schnee der im Fröling weggeht /
 Ein Wasserblaß so bald zerrinnt /
 Ein Regenbog so bald verschwindt /
 Ein Nebel den die Sonne verjagt /
 Ein Himmelroth so lang es tagt /
 (...)

Ein Traum der mit dem schlaff aufhört /
 Ein Rauch welchen der Wind zerstört /
 Hilff Herr daß nach der kurtzen Zeit /
 Wir erben die frölich Ewigkeit.

(J. Stegmann)

Beim B. wird der Aussagekern (ein Gedanke, etwa die Antwort auf eine Frage) in einer Folge von Bildern, oft im Zeilenstil, poetisch entfaltet. Dabei kann der gedankliche Ausgangspunkt in der Überschrift oder am Anfang des Gedichts genannt werden, aber auch erst an dessen Schluß, z. B. in der Form einer Zusammenfassung. Die Technik, die besonders im Barock beliebt war (Gryphius, Hofmannswaldau, Harsdörfer), ist in ihrem artistischen Charakter typisch für eine manieristische Ästhetik.

Binnenreim.

Allg. alle Reimfiguren, bei denen die Reimwörter ganz oder teilweise im Versinnern stehen, d. h. auch → Innen- oder Inreim, → Mittelreim, → Mittenreim, → Schlagreim und → Zäsurreim; i. e. S. der Reim zweier oder mehrerer Wörter innerhalb ein und desselben Verses wie z. B. in der Schlußzeile von Däublers »Nordlicht«: »Die Welt versöhnt und übertönt der Geist.«

Blankvers.

Vom Reim entfesselt, eilt mein sichrer Fuß
 Auf Flaccus Bahn. Ich lache glücklich kühn,
 Der finstern Klüfte und der steilen Jähe,
 Und auch des rasenden Geschreys der Reimer,

 Ich hebe mich zum Sternen schwindelfrey,
 Weit unter meiner Bahn schwärmt Battus Bruth,
 Und lästert die ihm zu verwegnen Schritte,

Und klaget die gebrochenen Gesetze.

v - v - v - v - v - (v)

(S. G. Lange, Der Gegen-Parnaß)

Der B. (engl.: reimloser Vers) ist neben dem → vers commun und dem → Endecasillabo das dritte wichtige Versmaß, das aus einem jambischen Fünfheber besteht. Er geht letztlich auf den vers commun zurück, ist aber – im 16. Jahrhundert – in der englischen Dichtung entwickelt worden, aus der er dann im 18. Jahrhundert ins Deutsche gelangte. Im Gegensatz zu den beiden andern Fünfhebern ist er reimlos; zusätzlich unterscheidet er sich vom vers commun durch seine Zäsurlosigkeit und vom Endecasillabo durch die freien Kadenz (er kann männlich oder weiblich enden). Seine größte Bedeutung erlangte er im Drama; vor allem in der Klassik wurde er zum gebräuchlichsten Bühnensvers. Als solcher erfährt er oft weitgehende Auflockerungen, vor allem am Versanfang (durch spondeischen, trochäischen oder anapästischen Beginn), aber auch im Versinnern (durch freie Zäsuren) und am Versende (durch häufigen Zeilensprung). In der Lyrik wird er meist strenger und regelmäßiger gehandhabt, kommt aber in ihr relativ selten vor. Nach vereinzelter Auftreten im 17. Jahrhundert (Kuhlmann) findet er sich 1745 mehrfach in Pyras und Langes »Freundschaftsliedern« sowie 1747 in des letzteren »Horatizischen Oden«. Erwähnung verdient außerdem seine Verwendung durch Rilke in der 4. und 8. »Duineser Elegie«. Sein Eindringen in die Lyrik in der Mitte des 18. Jahrhunderts steht offensichtlich in Zusammenhang mit der Ablehnung des Reims um diese Zeit durch G. Fr. Meier, Bodmer und Breitinger sowie Klopstock, die nicht nur auf die Vorbildwirkung der Antike, sondern auch auf das Bemühen um den pathetischen bzw. um den individuellen Ausdruck zurückzuführen ist. Für diesen schien der B. aufgrund seiner Geschmeidigkeit und Flexibilität besonders geeignet. So hat man auch immer wieder die ungewöhnliche »Breite des stilistischen Spektrums (...) vom prosanahen Konversationston bis zur höchsten heroischen Höhe« (Behrmann) gerühmt. Kritik erfuhr er merkwürdigerweise durch Goethe und Schiller in deren Briefwechsel. Weniger verwunderlich ist seine Ablehnung durch den formbewußten Platen, der ihn barbarisch und armselig nannte.

Blockreim = → umarmender Reim.

Brachykatalexe, brachykatalektisch → Katalexe, katalektisch.

Brachysyllabus.

(Gr.: kurzsilbig.) In der antiken Metrik ein Versfuß, der nur aus Kürzen besteht, d. h. vor allem der → Pyrrhichius (v v) und der → Tribrachys (v v v).

Brechung.

Von B. spricht man in der Metrik, wenn sich die syntaktische Gliederung in einem Versteht über dessen metrische Grenzen hinwegsetzt, so daß ein Spannungsverhältnis zwischen Satz- und Versgefüge entsteht. Im einzelnen unterscheidet man den Zeilensprung (= → Enjambement), den → Strophensprung und die → Reimbrechung.

Briefgedicht.

Gewiß, ich wäre schon so ferne, ferne,
 So weit die Welt nur offen liegt, gegangen,
 Bewängen mich nicht übermächt'ge Sterne,
 Die mein Geschick an deines angehangen,
 Daß ich in dir nun erst mich kennen lerne.
 Mein Dichten, Trachten, Hoffen und Verlangen
 Allein nach dir und deinem Wesen drängt
 Mein Leben nur an deinem Leben hängt.

(J. W. v. Goethe an Frau v. Stein)

Echte oder fingierte Briefe in Versen bzw. Gedichte in Briefform gibt es schon in der Antike. Es entstehen die Sonderformen der → Episteln und der → Heroiden. Aus der mittelalterlichen deutschen Literatur kennen wir den → Minnebrief, aus der Barockzeit u. a. die »Heldenbriefe« von Hofmannswaldau. Die vielen versifizierten Briefe Goethes (z. B. an Frau von Stein) sind Beispiele einer Gelegenheitsdichtung auf hohem Niveau.

Caesur = → Zäsur.

Caesura latens → Zäsur.

Carmen.

(Lat.: Gesang, Lied, Gedicht.) In der mittellat. Dichtung dient das Wort zur Bezeichnung von Vagantenliedern in der Art der Carmina burana. In deutschen Barockpoetiken, so z. B. schon bei Opitz, wird es weitgehend synonym mit »Geticht« verwendet, d. h. in jenem sehr allgemeinen Sinn, in dem man noch im

18. Jahrhundert z. B. von einem dramatischen Gedicht sprach. Die Bedeutungsverengung, die das Wort zur Bezeichnung für lyrische Gedichte machte, geht letztlich auf Horaz zurück, der seine Oden *carmina* nannte, so daß eine Gleichsetzung von *Carmen* und Ode nahelag. Dabei wurde aber der Odenbegriff seinerseits, entsprechend der griechischen Wortbedeutung, sehr weit gefaßt: Er fiel bis in die Klopstock-Zeit mit dem Begriff des Liedes zusammen. In eingeschränkter Bedeutung werden vor allem Gelegenheitsgedichte wie Festgedichte als *Carmina* bezeichnet (z. B. Hochzeits-, Geburtstags-, Leichen-Carmen).

Carmen figuratum (lat.) = → Bildergedicht.

Cauda, Coda.

(Lat.: Schweif.) In seiner allgemeinen Bedeutung bezeichnet das Wort einen Einzelpers oder eine abgehobene Versgruppe, die eine Strophe oder ein Gedicht abschließen. Im besonderen sind dies z. B. der → Abgesang in der → Kanzone und das sogenannte Geleit beim → Schweifsonett, das seinen Namen von der zusätzlichen Versgruppe hat, durch die das 14zeilige Sonettschema erweitert wird (ital.: sonetto colla coda).

Chanson.

Madame Adèle

Je suis Adèle, la reine blonde –

On me connaît, messieurs, parbleu!

Je suis la reine, la reine, la reine du Demimonde.

Adèle est là – faites votre jeu!

O jeh, o ji, hab nur ka Angst –

Ich sing auch Deutsch, wenn's d'es verlangst,

Denn mein Franzö'sch g'langt nur – o jeh!

Zum Hausgebrauch fürs Variété!

Ein Franzos ist nur mein Schneider –

Echt Paris sind diese Kleider.

Und drunter das ist auch kein Quark:

C'est un jupon pour achtzig Mark,

Die seidnen Strümpf kriegst schon für acht –

Trulala, trulala –

Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!

(...)

(E. v. Wolzogen/J. Rothstein, 1899)

Die weitverzweigte Begriffsgeschichte des Wortes (frz.: Gesang, Lied) geht weit ins Mittelalter zurück. In der französischen Literatur des Mittelalters umfaßte der Begriff mehrere Gattungen (ch. de geste, ch. de croisade u. a.). Heute bezeichnet man als Ch. jene Art von Gebrauchslyrik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als wichtigste musikalisch-rezitative Darbietungsform des französischen »Cabaret chantant« in Paris gepflegt und seit der Jahrhundertwende im damals entstehenden deutschen Kabarett (»Überbrettl«, »Die elf Scharfrichter«, beide 1901 gegründet) übernommen wurde. Einflüsse empfing es vom Volkslied, vom Bänkelsang und vom politischen Lied. Es entwickelten sich verschiedene Typen. So gibt es in dem Genre z. B. neben zarter Stimmungslyrik mit einer Neigung zum Sentimentalen und Nähe zum Schlager das politisch intendierte gesellschaftskritische Ch., oft satirisch geprägt, mit Nähe zum Politsong. Vor allem in die letztere Richtung ging schon früh die Entwicklung des im engeren Sinn literarischen Ch.s, wie an dessen wichtigsten Vertretern in Deutschland abzulesen ist, zu denen neben Wolzogen (dem Begründer des »Überbrettl«), Liliencron, Bierbaum und Ringelnatz auch Wedekind, Klabund, Tucholsky, Brecht, Mehring und Kästner gehören sowie, in neuerer Zeit, Biermann, Degenhardt, Hüsck und Süverkrüp. Neben dem politischen nennt Ruttkowski das volkstümliche und das mondäne Ch. als die wichtigsten Typen der Gattung, die sich während der Blütezeit des deutschen Ch.s in den 20er Jahren ausdifferenzierten. Sie waren meist unpolitisch und stärker dem Amusement als der Kritik verpflichtet. Gemeinsam ist allen Typen des Ch.s die starke Bindung an den Interpreten, der entsprechend der alten französischen Tradition der Poètes chansonniers seine Texte (zum Teil auch die Musik dazu) häufig selbst schreibt.

Lit.: W. Ruttkowski: Das literarische Ch. in Dtl. 1966. – D. Schulz-Koehn: Vive la Ch.! 1969. – Kl. Budzinski: Die Muse mit der scharfen Zunge. 1971. – W. Neef: Das Ch. 1972. – F. Schmidt: Das Ch. ²1982.

Chevy-Chase-Strophe.

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

(B. Brecht, Legende vom toten Soldaten)

Die Ch.-Ch.-Strophe ist eine der berühmtesten Strophenformen, die vor allem in der (Volks- und Kunst)ballade Verwendung fand (deshalb auch Balladenstrophe genannt), die aber schon seit dem späten Mittelalter auch im Volks- und Kirchenlied häufig vorkommt. Sie ist benannt nach einer wahrscheinlich um 1550 entstandenen englischen Ballade mit dem Titel »Jagd auf den Cheviot-Bergen«, die Percy 1765 in seine berühmte Sammlung »Reliques of ancient English poetry« aufnahm, die jedoch schon 1743 von der »Gottschedin« zum erstenmal ins Deutsche übersetzt wurde. Das englische Vorbild wurde früh von Klopstock (»Kriegslied, zur Nachahmung des alten Liedes von der Chevy-Chase-Jagd«, 1749) und von Gleim (»Preussische Kriegslieder«, 1758) nachgeahmt, von Klopstock in reimloser, von Gleim in der Originalform. Seitdem erfreut sie sich in der deutschen Lyrik großer Beliebtheit. Die vierzeilige Strophe besteht aus zwei vier- und zwei dreiehebigen, vorwiegend jambisch gestalteten Versen mit prinzipiell freier, gewöhnlich jedoch einsilbiger Senkungsfüllung und durchgehend männlichen Kadenzen sowie (ursprünglich) halbem oder (später häufig) ganzem Kreuzreim. Die metrische Struktur bedingt neben der starken Markierung des Strophenendes eine ebensolche des zweiten Versendes. Dies und die männlichen Ausgänge sollen vor allem den Charakter der Strophe bestimmen, ihre »Herbheit und Geladenheit« (Kayser), so daß sie besonders für patriotische und für Kriegslieder (s. die Bezeichnung »Grenadierliederstrophe«!) sowie für die heldische Ballade geeignet schien. Solch einseitiger Charakterisierung ist allerdings ihre früh belegte Verwendung in der anakreontischen Lyrik (C. F. Weiße) und im heiter-geselligen Lied der Hainbund-Dichter (Hölty, Miller; auch Claudius) entgegenzuhalten. Auch findet sie sich nicht nur in der heldischen (Strachwitz, Fontane, Münchhausen), sondern auch in der humoristischen Ballade (Keller, Busch). Auf die immer weiter aufgefächerte Verwendung der Strophe im 19. Jahrhundert weist Frank hin. Er nennt als Beispiele das romantische »Nachtlied des Einsamen«, das idyllische Bild und das Kinderlied, das spruchhafte Gedicht und schließlich das politische Lied des Vormärz. Im 20. Jahrhundert habe die Strophe an Beliebtheit eingebüßt, finde aber doch immer noch neue Gestaltungen, so z. B. bei Biermann und bei Rühmkorf.

Choliambus.

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort mit sprechen, ob's gleich schlecht fort will,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen:
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm seyn.

(...)

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

(A. W. Schlegel)

Der Ch. ist eigentlich ein jambischer Trimeter oder Sechsheber, dessen letzter (sechster) Jambus jedoch durch einen Trochäus oder Spondeus ersetzt wird. Dadurch wird der rhythmische Fluß auf eigentümliche Weise gebrochen, weshalb dieses (sehr seltene) antike Versmaß auch Hinkjambus (bzw. Skazon, von gr. skazein = hinken) genannt wird. Er eignet sich zur Erzeugung komischer Wirkungen. So wurde er schon von seinem angeblichen Erfinder Hipponax (um 550 v. Chr.) in Spottgedichten verwendet. (Nach ihm heißt er auch Hipponakteus.) Im Deutschen erscheint er zum erstenmal bei Zesen, hier jedoch gereimt wie der Alexandriner. In satirischer Absicht wurde er außerdem von A. W. Schlegel und von Rückert nachgebildet.

Choriambus.

Traue dem Glück! lacht es auch heut · Apollonia · nicht.

- v v - / - v v - / - v / - v v -

(St. George, An Apollonia)

Dieser viersilbige antike Versfuß läßt sich als Verbindung eines Trochäus (= Choreus) und eines Jambus deuten (deshalb der Name). Während er ein wichtiges Bauelement → äolischer Versmaße darstellt, kommt er selbständig schon in der antiken Dichtung nur selten vor. Ähnliches gilt für seine Nachbildung im Deutschen. Nach Storz entsteht er im deutschen Vers »meist durch Ungewichtigkeit von Hebungen in einer alternierenden Verszeile«, so z. B. in dem folgenden Vers aus Goethes Gedicht »Zueignung« (eigentlich einem jambischen Fünfheber):

»Kennst du mich nicht?« sprach sie mit einem Munde,

(...)

- v v - / v - v - v - v

Es ist jedoch nicht sinnvoll, in solchen Fällen von einem Ch. zu sprechen, bei dem es sich um einen einheitlichen Versfuß han-

delt, während hier zwei (jambische) Versfüße vorliegen, wobei nur im ersten Hebung und Senkung vertauscht sind, so daß eine sogenannte versetzte Betonung entsteht (→ Anaklasis). Dagegen beruht die rhythmische Figur in Georges Gedicht »An Apollonia« (1895) eindeutig auf dem Ch., der durch das ganze Gedicht hindurch dreimal in jedem Vers auftritt, d. h., als bewußt verwendetes metrisches Stilmittel fungiert (nach Breuer).

Chorlyrik.

(Gr. choros = kultischer Tanzkreis, Reigentanz.) Die für den musikalischen Vortrag bestimmte Lyrik teilt sich in monodische Lyrik, die von einem einzelnen Sänger dargeboten wird, und die Ch., die die Dichtungen für den Gemeinschaftsgesang umfaßt. Wahrscheinlich aus uralten Kult- und Arbeitsliedern hervorgegangen, erfährt die chorische Dichtung im antiken Griechenland eine breite Auffächerung in verschiedene Gattungen wie → Hymnus, → Dithyrambus, → Päon, → Epinikion, → Enkomion, Threnos u. a. Im 5. Jahrhundert v. Chr. erlebt sie einen Höhepunkt in den Werken von Simonides, Pindar und Bakchylides. Von germanischer Ch. wissen wir wenigstens aus verschiedenen Bezeugungen, u. a. von Tacitus, daß es sie gab. Die Ch. des Mittelalters hatte ihren Schwerpunkt im kirchlichen Bereich. Neben diesem sind es vor allem der militärische (Marsch- und Soldatenlieder) und der gesellschaftliche (Tanz-, Trink-, Studentenlieder), in denen das Chorlied verwendet wurde und in denen es bis heute lebendig blieb.

Coda → Cauda.

Computerlyrik.

Autopoem Nr. 51.

Hurra! Helle Kritiker dichten.

Und der Effekt ist langsam.

Warm trillert der wertvolle Unsinn.

Eine Gestalt gleitet rund und starr.

Metrisch schaltet das sinnlose Metrum.

Weil der Pinsel rasselt, sind wir ab und zu künstlich.

Morgen ist die Balance schnell.

Kunst ist beweglich und musikalisch.

Die Lösung lernt.

Wenn das Gleichmaß erscheint, musiziert ein Material.
(G. Stickel)

Der Gedanke, die Herstellung von Poesie dem Computer zu übertragen, liegt in der Konsequenz jener Traditionslinie der Moderne, die schließlich in die → Konkrete Poesie mündete. Diese vor allem schuf nämlich durch die radikale Entpsycho-logisierung des dichterischen Schaffensprozesses das ich-lose Gedicht in jener extremen Ausprägung, in der man seine Produktion zuletzt der seelenlosen Apparatur überlassen kann. So wurde das erlebende, empfindende und reflektierende Subjekt zuerst durch den Sprachtechniker und schließlich durch die Textmaschine ersetzt. Seit dem Ende der 50er Jahre gibt es Versuche, den Computer zur Erzeugung einer künstlichen, synthetischen Poesie einzusetzen. Bei einer solchen digitalen Textherstellung tritt der Zufall an die Stelle der poetischen Imagination. Zu diesem Zweck wird der Computer mit einem arithmetischen Zufallsregulator verbunden. So entstehen auf aleatorischem Weg »stochastische Texte«, die aufgrund ihres Abweichungsgrades (im Sinne der Abweichungspoetik), der sich über das Programm regulieren läßt, Poesie simulieren. Nach G. Stickel, einem der ersten, die mit einem »Gedicht-Generator« experimentierten, sind es vor allem Synästhesien und Oxymora, die den ästhetischen Reiz von Computergedichten bewirken. Da der Textherstellung keine Mitteilungsabsichten zugrunde liegen, ist auch das Sinn- (oder Unsinn)s-potential solcher Texte nicht intendiert, sondern Zufallsprodukt. Nicht zu Unrecht weist Max Bense, der mit seinem informationsästhetischen Ansatz die C. theoretisch mitbegründete, darauf hin, daß dies »mindestens im Prinzip zum ästhetischen Schema der Poesie« gehört (in geringerem Maße sogar zum Funktionsschema jeder Art von Text), dennoch ist der ontologische Status ein grundsätzlich anderer. Immerhin: Computersprachspiele erschöpfen sich nicht im Bloß-Spielerischen bzw. in bloßen ästhetischen Reizwirkungen; die von der maschinellen Sprachkombinatorik erzeugten Wirklichkeiten treten in vielfältige und komplexe Spannungsverhältnisse zur Erfahrungswirklichkeit und können so im Rezipienten mentale Prozesse von der Art initiieren, wie sie in der Hoffnung auf ihre anthropologische Relevanz auch von Teilen der Konkreten Poesie angestrebt werden.

Creticus = → Kretikus.

Daktylus.

Im spielenden Bache, da lieg ich wie helle!
 Verbreite die Arme der kommenden Welle,
 Und buhlerisch drückt sie die sehrende Brust.
 Dann trägt sie ihr Leichtsinm im Strome darnieder,
 Schon naht sich die zweite und streichelt mich wieder,
 Da fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust.

(...)

(J. W. v. Goethe, Unbeständigkeit)

Der D. (gr.: Finger; gemeint ist: dreigliedrig wie ein Finger) ist der wichtigste dreisilbige antike Versfuß. Er besteht aus einer langen und zwei kurzen Silben (- v v). Im Deutschen entsprechen diesen eine Hebung und zwei Senkungen. Man nennt ihn deshalb auch Doppelfaller. Nicht erst antiker Einfluß machte ihn in der deutschen Dichtung heimisch: Der von Heusler so genannte »mittelhochdeutsche Daktylus«, der sich im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts, vor allem bei Kaiser Heinrich VI., Friedrich von Hausen und Heinrich von Morungen findet, ist eine eigenständige deutsche Entwicklung. Freilich nimmt man seit Heusler an, daß sich der daktylische Vers des Mittelalters vom romanischen Zehn- bzw. Elfsilbler ableitet, jedoch ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, daß die vielen »daktylischen« Wörter und vor allem auch Wortformen (Abende, lebende, atmete, schönere usw.) des Deutschen entsprechende metrische Folgerungen im Vers nahelegen. Der »mittelhochdeutsche D.« verschwand Ende des 13. Jahrhunderts, und erst am Anfang des 16. Jahrhunderts tauchen in der Kunstlyrik wieder daktylische Verse auf, wohl aus humanistischer Tradition erwachsend, angeregt offensichtlich aber auch durch ihr Vorkommen in italienischen Chorliedern, Opern-Arien und Kantaten. Opitz freilich, vom strengen Alternationsprinzip ausgehend, will sie nur bedingt zulassen. Erst Buchner setzt sich in seiner »Anleitung zur deutschen Poeterey« (entstanden um 1630) dezidiert für die Verwendung des D. (und des Anapäst) ein, wobei er sich interessanterweise auf den Minnesänger Ulrich von Lichtenstein und auf Walther von der Vogelweide beruft. Ihm folgt, in seinem »Deutschen Helicon« (1640), Zesen, den es »nicht wenig (wundert) / daß sich niemand unterwindet / dieser art Verse weiter auszuarbei-

ten«. Wegen der Vorherrschaft des Alternationsprinzips bleiben rein daktylische Verse in der deutschen Dichtung auch weiterhin selten, bis der D. in der antikisierenden Dichtung seit Klopstock als Baustein des Hexameters vermehrt Bedeutung erlangt. So kommt es, daß reimlose D.en in der deutschen Lyrik häufiger vorkommen als die gereimten Formen. Meistens sind daktylische Verse katalektisch (-v) oder hyperkatalektisch (-), d. h., die Senkung am Versende ist nur einsilbig besetzt oder fehlt ganz. Wenn im Versinnern neben Doppelsenkungen auch einfache Senkungen vorkommen, wie es dem deutschen Prinzip der Senkungsfreiheit entspricht, spricht man von »gemischt-daktylischen« Versen. (Verse, die ausschließlich aus D.en bestehen, heißen dagegen »holodaktylisch.«) Häufig sind auch auftaktige daktylische Verse (v / - v v oder - / - v v), wie in unserem Beispiel von Goethe, bzw. die Kontraktion der beiden Kürzen des ersten Fußes zu einer Länge, so daß ein sogenannter daktylischer Spondeus entsteht (- v v > - -). Der Auftakt verwischt die Differenz zwischen D. und Anapäst. Kayser plädierte dafür, die Unterscheidung zwischen ihnen überhaupt aufzugeben (→ Anapäst), und so nennt man denn auch in einem erweiterten Wortsinn alle Verse mit zweisilbigen Binnensenkungen daktylisch. Andererseits lassen sich nicht nur D. und Anapäst, sondern auch verschiedene D.en hinsichtlich ihres Ausdruckswerts voneinander absetzen. So gilt nach Heusler der »mittelhochdeutsche D.« mit der Schwereverteilung 3 - 2 - 1 als »schwerer D.«, im Gegensatz zum »hüpfenden Walzertakt« neuhochdeutscher daktylischer Verse mit dem Schwereverhältnis 3 - 1 - 2. Buchner empfiehlt den D. für »fröhliche, scherzende oder rasende Zusammenhänge«; nach einer weitverbreiteten anderen Auffassung eignet er sich dagegen besonders zum Ausdruck einer feierlichen Hochstimmung. Der Barock-Komponist Heinrich Schütz stellte fest, es »könne kaum eine andere Art deutscher Reime mit beserer und anmuthigerer Manier in die Musick gesetzt werden als eben diese dactylische«. - Zum sog. Wanderd. → Sapphische Strophe.

Dekastichon.

(Gr. deka = zehn; stichos = Vers.) Eine Strophe oder ein Gedicht, das aus zehn Verszeilen besteht, z. B. die spanische → Dezime und das französische → Dizain. Die häufigsten deutschen zehnzeiligen Strophenbildungen sind a) die Verbindung von fünf Paarreimen; b) die Verbindung von Paar- und Kreuz-

reimen nach dem Schema ababcdcdee (z. B. Schiller, »Die Macht des Gesanges«); c) die Verbindung von Paar-, Kreuz- und umarmenden Reimen nach dem Schema ababccdeed (z. B. Schiller, »Der Graf von Habsburg«) oder aabccbdeede (z. B. Schiller, »Das Ideal und das Leben«).

Dekasyllabus.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht.

Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

(H. Heine)

v - v - (/) v - v - v -

(Gr./lat.: Zehnsilbler.) Ein zehnsilbiger Vers, z. B. der vierte Vers der → alkäischen Strophe, genannt alkäischer D. In der romanischen Metrik ist der D. eines der wichtigsten Versmaße. Seine Merkmale sind: männliche Kadenz, feste Zäsur nach der vierten Silbe und Akzent auf der vierten und auf der letzten Silbe, d. h. vor der Zäsur und vor dem Versende. Bei weiblichem Versausgang ergibt sich der (elfsilbige) → Endecasillabo. Beide zusammen bilden die zwei Varianten des französischen → vers commun. Im Deutschen wird der D. seit Opitz als jambischer Fünfheber nachgebildet, teils mit, teils ohne Zäsur(en). Er findet sich in vielen Strophen- bzw. Gedichtformen (Terzine, Stanze, Sonett). Durch ihn vor allem wurde der Alexandriner mehr und mehr verdrängt. Zum reimlosen jambischen Fünfheber → Blankvers.

Dezime.

Decket Schlaf die weite Runde,	a
Muß ich oft am Fenster lauschen,	b
Wie die Ströme unten rauschen,	b
Räder sausen kühl im Grunde,	a
Und mir ist so wohl zur Stunde;	a
Denn hinab vom Felsenrande	c
Spür ich Freiheit, uralte Sehnen,	d
Fromm zerbrechend alle Bande,	c
Über Wälder, Strom und Lande	c
Keck die großen Flügel dehnen.	d

(...)

(J. Fr. v. Eichendorff, Nachtfeier)

Die D. (von span. *décima* = zehnfach) ist eine der wichtigsten spanischen Strophenformen. Sie besteht aus zehn trochäischen Vierhebern, sog. → spanischen Trochäen, dem Nationalvers der Spanier, meist akatalektisch, also weiblich. Die Verse sind im Spanischen durch Assonanz, in den deutschen Nachbildungen meist durch Reim verbunden. Die häufigste der kunstvollen Reimverschlingungen lautet: *abbaa / ccddc*. Dieses Schema (mit zwei Quartetten) bedingt durch die Aufteilung in zwei Fünfzeiler einen symmetrischen Strophenbau. Eine andere Aufteilung ergibt die wichtigste unsymmetrische Form, die *Espinela* (D. *espinela*): *abba / accddc*. In der deutschen Dichtung wurde die D. vor allem von den Romantikern verwendet, so von den beiden Schlegels, von Tieck und Uhland, aber auch von Rückert und Platen, hauptsächlich als Bausteine der → Glosse sowie der Tenzzone.

Diärese.

Der Abend

Der Abend kommt heran / ich geh dem Tode zu;
Gib Gott / daß wann er kümmt / ich nichts verbotnes thu.
(Fr. v. Logau)

In der antiken Metrik heißt ein Verseinschnitt dann D. (gr.: Trennung), wenn er zwischen zwei Versfüße, d. h. in die metrische Fuge fällt, wenn also Wortende und Ende der jeweiligen metrischen Einheit zusammenfallen, im Gegensatz zur → Zäsur bzw. als eine Sonderform der letzteren, wenn man ›Zäsur‹ als den Oberbegriff für alle Arten von Verseinschnitten ansieht. Es liegt in der Natur der D., daß sie das metrische Schema besonders stark hervortreten läßt, weshalb ihr allzu häufiges bzw. gar regelmäßiges Auftreten von den Dichtern vermieden wird – jedenfalls in dem zur Monotonie neigenden alternierenden Vers. In besonderem Maße gilt das für den Trochäus, bei dem aufgrund der deutschen Anfangsbetonung Wortgrenze und metrische Fuge sehr häufig zusammentreffen. Liegt die Stelle für eine D. im Vers fest, so spricht man von einer ständigen D. oder Inzision (lat.: Einschnitt). Deren bekannteste Anwendungsbeispiele sind der Pentameter und der Alexandriner. Als Bukolische D. bezeichnet man aufgrund ihres häufigen Vorkommens in der griechischen Hirtendichtung den Verseinschnitt nach dem vierten Versfuß des Hexameters: $-v\ v / -v\ v / -v\ v / -v\ v // -v\ v / -v$.

Dibrachys = → Pyrrhichius.

Dihärese = → Diärese.

Dikatalektisch.

(Gr.: doppelt katalektisch.) So nennt man einen Vers, der zwei → katalektische, also unvollständige (verkürzte) Versfüße enthält: einen im Versinnern (= innere Katalexis) und einen am Versschluß. Der bekannteste d.e Vers ist der → Pentameter.

Dimeter.

Festgemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt.
Heute muß die Glocke werden!
Frisch, Gesellen, seid zur Hand!

(...)

- v - v / - v - (v)

(Fr. v. Schiller, Das Lied von der Glocke)

(Gr.: Doppelmaß.) In der griechischen Metrik galten jeweils zwei Versfüße als eine metrische Einheit (ein Metron), die → Dipodie genannt wurde. Eine Ausnahme von dieser dipodischen Messung bildete der → Daktylus. Ein jambischer oder trochäischer oder anapästischer Dimeter besteht also aus je vier Jamben oder Trochäen (wie unser Beispiel) oder Anapästen. Der trochäische D. wurde zum spanischen Nationalvers (→ spanische Trochäen) und findet sich auch in der deutschen Dichtung häufig, z. B. in der Anakreontik (→ anakreontische Trochäen).

Dipodie.

Was ich schaffe; was ich wache;

(...)

Was ich weine; was ich lache;

(...)

˘ v ˘ / ˘ v ˘ v (a)

Dieses alles / alles das /

˘ v ˘ v / ˘ v ˘ (b)

thu ich hier ohn unterlaß

Auff Gesundheit meines Hertzen.

(P. Fleming, Auff Ihre Gesundheit)

(Gr.: Doppelfuß.) Im Gegensatz zur → Monopodie beim → Daktylus werden in der griechischen Metrik beim Jambus, Trochäus und Anapäst jeweils zwei Versfüße zu einer metrischen Einheit, einem sogenannten Metron zusammengefaßt (→ auch Dimeter). Deshalb heißt ein jambischer Sechsheber, der aus drei Dipodien besteht, jambischer → Trimeter (von gr. tria = drei), während der daktylische Sechsheber Hexameter (von gr. hex = sechs) heißt. Rhythmisch wirksam wird die D. z. B. bei Vierhebern, in denen Haupt- und Nebenhebungen regelmäßig wechseln, so daß sich zwei metrisch-rhythmische Einheiten mit je einer Haupt- und einer Nebenhebung ergeben. Je nach der Abfolge der beiden Hebungsgrade spricht man von einer steigenden (a) oder einer fallenden (b) D., vor allem dann, wenn sie eine wiederkehrende Struktur darstellt (zwei Versteile, je von einer Haupthebung beherrscht). In der deutschen Verslehre ist es nur in solchen Fällen sinnvoll, von einer (rhythmischen) D. zu sprechen. Außerdem können allenfalls noch Verse, die nur aus zwei Versfüßen bestehen, als (metrische) D. bezeichnet werden.

Distichisch.

(Adj. zu → Distichon.) D. sind Strophen oder Gedichte, bei denen jeweils zwei (metrisch gleiche oder verschiedene) Verse zu einer Einheit zusammengefaßt sind. Entsprechend läßt sich von tristichischen und tetrastichischen Gedichten sprechen, wenn die Einheiten drei bzw. vier Verse umfassen. Den Gegensatz zu ihnen bilden → monostichische Versschemata.

Distichon.

Das Distichon

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

(Fr. v. Schiller)

(Gr.: Zweizeiler.) Allg. jede Art → distichischer Strophe, vor allem aber das sog. elegische D., ein Verspaar, das aus einem → Hexameter und einem → Pentameter besteht. Es ist schon im 7. vorchristlichen Jahrhundert in der griechischen Dichtung (bei Kallinos und Archilochos) nachzuweisen und fand in der Antike vielfache Verwendung, vor allem – wie später dann auch im Deutschen – für das → Epigramm bzw., in nicht-strophischer Reihung, für die → Elegie, die → Idylle und das → Lehrgedicht. Erste Versuche deutscher Nachbildungen fin-

den sich, in silbenzählender und gereimter Form, bei Fischart, Klaj und Birken; in akzentuierender und reimloser Form bemühen sich Gottsched und dann vor allem Klopstock um das D. Den Höhepunkt seiner Verwendung erreicht es in der deutschen Klassik sowie bei Hölderlin und bei Mörike. Es gilt einerseits aufgrund seiner formalen Antithetik, auf die auch Schiller in seinem poetologischen D. über das D. hinweist, als eine stark pointierende Form, die es für das Epigramm, genauer für die Ablösung des → Alexandriners in dieser Gattung geeignet macht, andererseits dient es (nach Beissners Ausführungen in seiner »Geschichte der deutschen Elegie«) aufgrund des »Wechsels zwischen der hellen Melodie hexametrischen Vorwärtsdrängens und dem dumpf verhaltenden Doppelstoß des Pentameters« zur »Vertiefung des elegischen Empfindens«.

Dithyrambus.

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,
 Wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
 Unsterblich, sing ich meine Freunde
 Feyrend in mächtigen Dithyramben.
 Wilst du zu Strophen werden, o Lied? oder
 Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,
 Gleich Zevs erhabnem truncknem Sohne,
 Frey aus der schaffenden Sel enttaumeln?

(...)

(Fr. G. Klopstock, An meine Freunde)

Der D. (gr., Bedeutung unklar; Beiname des gr. Gottes Dionysos), dessen ursprüngliche Heimat Phrygien gewesen sein soll, entstand als kultisches Chorlied zu Ehren des Gottes Dionysos (Vorform der Tragödie). Später wurden auch die Taten und Leiden anderer Götter in D.en besungen, und schließlich wurde die Gattung, im Zuge ihrer Säkularisierung, auch zum Preislied für Heroen. Für die schwierige Abgrenzung von der Hymne verweist Braak auf die rauschhafte Ekstase als »Steigerung des Tons über den der Hymne hinaus«. Neben der expressiven Sprache gilt die Dunkelheit des Ausdrucks als Gattungsmerkmal. Von den bedeutendsten griechischen D.en-Dichtern Simonides, Bakchylides und Pindar wurde der letztere für die Nachbildung der Gattung im Deutschen der wichtigste. In formaler Hinsicht wurde die Ersetzung der ursprünglichen strophischen Gliederung des D. (auf die Strophe des Vorsängers folgte jeweils die Antistrophe des Chors) in freiere,

nicht-strophische Kompositionen für die deutsche D.en-Dichtung von entscheidender Bedeutung. Diese setzt mit Klopstocks frühem Gedicht »An meine Freunde« (1747) ein, das trotz der antiken Odenform nach eigener Aussage (s. die als Beispiel zitierten ersten beiden Strophen) zu einer »freirhythmischen Dithyrambik« (Haller) hinstrebt. Herder beschäftigt sich sodann theoretisch mit dem D. in seinem Aufsatz »Pindar und der Dithyrambensänger« (1768) und schreibt auch selbst D.en. Ihren Höhepunkt erreicht die deutsche D.en-Dichtung des 18. Jahrhunderts in einigen von Goethes sog. Jugendhymnen, die er nach eigenem Zeugnis (Dichtung und Wahrheit, 12. Buch) als dithyrambisch empfand, vor allem in »Wanderers Sturmlied« (1771), das als »der größte D. in deutscher Sprache« bezeichnet wurde (Kaiser). Im Anklingen an das triadische Strophenschema verdeutlicht es den Zusammenhang zwischen dem D. und der Traditionslinie der sog. → Pindarischen Ode. Noch deutlicher tritt dieser bei Hölderlin hervor, der zwar die Gattungsbezeichnung nicht verwendet, in dessen später Hymnendichtung die Dionysos-Gestalt – in ihrer Nähe zu Christus – jedoch eine wichtige Rolle spielt. Über Hölderlins Götterglauben hinweg knüpft die – wie auch immer gebrochene – Selbstvergottung, die Nietzsche in seinen »Dionysos-Dithyramben« (1884–88) betreibt, wieder an die Sturm-und-Drang-D.en an, deren »Affektrhythmik« (Breuer) als Ausdruck eines genialischen Ich-Gefühls er wieder aufgreift. Er sieht im D., als dessen »Erfinder« er sich bezeichnet, die Sprache des Übermenschen. Das Weiterleben des Gattungsbegriffs im Expressionismus bezeugt die 1918 erschienene Sammlung »Dithyramben« von Yvan Goll.

Dixain = → Dizain.

Dizain.

Gott, der du dich zu aller Zeit
 Mir, was du bist, erwiesen,
 Verzeih der faulen Dankbarkeit,
 Sie hat es schlecht gepriesen,
 Und gib den Fehler mit Geduld
 Dem unerfahrenen Alter schuld,
 In dem wir töricht handeln
 Und wegen Mangel an Verstand
 So wie ein Schatten an der Wand

Nach jedem Scheine wandeln.

(...)

(J. Chr. Günther, Als er Gott um Vergebung der Jugendsünden anflehte)

(Frz.: Zehnzeiler.) Seit dem Mittelalter belegte französische Strophenform; seit Malherbe vor allem als Odenstrophe verwendet. Sie besteht aus zehn acht- oder (häufiger) zehnsilbigen Versen mit verschiedenen Reimstellungen. Am häufigsten ist das spiegelbildliche Schema ababb / ccdcd. Nachbildungen im Deutschen sind nicht sehr häufig. → Dezime.

Doppelhebung, Doppelsenkung.

Die Aufeinanderfolgen zweier Hebungen bzw. zweier Senkungen haben im deutschen Vers insofern unterschiedlichen Stellenwert, als Doppelsenkungen im Gegensatz zu jenen gleichsam systemimmanent sind, weil das metrische System in Versfüßen wie dem → Daktylus und dem → Anapäst zweisilbige Senkungen vorsieht, während Hebungen im Neuhochdeutschen prinzipiell einsilbig sind. Doppelsenkungen bestehen vor allem aus den tonschwachen Silben mehrsilbiger, z. B. daktylischer Wörter wie ›Träumende‹, ›purpurne‹ usw. Selten entsprechen sie zweisilbigen Wörtern in der Senkung wie z. B. das Wort ›etwas‹ in den folgenden Versen:

Rosen begrüßen dich hold noch.

Ward auch ihr glanz etwas bleich.

— v v — v v —

(St. George, Es lacht in dem steigenden Jahr dir)

Doppelhebungen entstehen im deutschen Vers vor allem durch Senkungsausfall, z. B. an Verseinschnitten, aber auch durch Akzentausgleich oder Akzentversetzung (→ Anaklasis; → beschwerte Hebung; → schwebende Betonung). Sie bewirken einen sogenannten → Hebungsprall, der den Rhythmus staut, vielfach jedoch auch deiktische Funktion hat oder der Betonung dient. → Spondeus.

Doppelreim.

Die Abendwinde wehen,

Ich muß zur Linde gehen,

(...)

(C. Brentano, Die Abendwinde wehen)

Der D. ist eine Form des → reichen Reims; er entsteht, wenn nicht nur der letzte, sondern die zwei letzten betonten Vokale im Vers einschließlich ihrer nachfolgenden Konsonanz reimen. Ein D. ist auch der → Schüttelreim.

Dreireim.

Ich soll ein Lied dir singen,
 Ich muß die Hände ringen,
 Das Herz will mir zerspringen
 (...)
 (C. Brentano, Die Abendwinde wehen)

In Parallele zum → Paarreim spricht man von einem D., wenn drei Endreime unmittelbar aufeinanderfolgen: aaa. (Der Terzinenreim ist also kein D.) Er findet sich in der mittelhochdeutschen Lyrik zur Markierung von Strophenschlüssen bzw. zur Zusammenfassung von drei Versen zu einer sogenannten Dreiversgruppe innerhalb der → Stollenstrophe: ababccc. Ansonsten kommt er nur selten vor. Brentano verwendet ihn gehäuft in seinem Gedicht »Die Abendwinde wehen«.

Dreiversgruppe → Dreireim.

Echogedicht, Echolied.

Was bringt die höchste Lust / von der wir wissen? E. Wissen.
 Wie? Göttinn / sollen wir auf das stets sein beflissen?
 Befiehlstu das? E. Thu das. Das edelst' ist die Kunst?
 E. Die Kunst. Und alles ist ohn sie nur Dunst? E. Nur
 Dunst.

Im E. dient der Reim in der Form des → Schlagreims zur Nachahmung des Echos. Man nennt deshalb das zweite bzw. das zusätzliche Reimwort Echoreim. Meistens stellt er die Antwort auf eine zuvor gestellte Frage dar. Das E. dient oft der Belehrung oder satirischer Darstellung, ist also keineswegs nur scherzhaft gemeint oder bloße Klangspielerei, wie unser der Poetik von Johann Peter Titz (1642) entnommenes Beispiel zeigt. Es ist zugleich ein Beleg dafür, daß »der Wiederschall nicht allein am ende der Verse / sondern auch am anfang und in der mitten geschehen« kann (Titz). E.e gab es schon im Altertum, dann wieder seit dem 15. Jahrhundert. Besonders beliebt waren sie im Barock (Opitz, Zesen, Klaj, Birken, Harsdörffer, Spee), sie finden sich aber auch in der Romantik bei A. W. Schlegel, Tieck und Brentano.

Echoreim → Echogedicht.

Eigenrhythmische Verse

= → Freie Rhythmen; nach Behrmann wäre »e. V.« die genauere Bezeichnung und deshalb vorzuziehen, jedoch hat sich der Begriff »Freie Rhythmen« für einen bestimmten historischen Entwicklungsstrang nichtmetrischer Rhythmisierung (ausgehend vom antiken Vers) eingebürgert.

Einreim.

Haare.

Wer sagt / daß unser ruhm nicht göldne fessel schencket /
 Wenn sie ein linder west um beyde brüste schwencket /
 Entkerckert frey und loß? hier wird ein geist umschrencket
 Mit steter dienstbarkeit / der vor sich weggelencket
 Von band und ketten hat. Ein ewig nectar träncket
 Der haare liebes-reitz / der nur auff lust gedencket.

(Heinrich Mühlport, Wett-streit der haare / augen / wan-
 gen / lippen / halß und brüste)

Dient ein → Haufenreim der Verknüpfung von vier oder mehr Versen zu einer Strophe bzw. zu einem Gedichtabschnitt wie z. B. in obigem Beispiel oder auch in Kellers berühmtem »Abendlied« (Schema: aaaa / bbbb usw.), so nennt man ihn E. oder auch Reihen- bzw. Tiradenreim. Er findet sich u. a. bei Walther von der Vogelweide, im Meistersang, im Barock, bei Brentano, Heine und Rilke. Ästhetische Bedenken richten sich gegen den E. wegen der Gefahr des Abgleitens in bloßes Virtuosentum und wegen der Gefahr der Monotonie.

Einsilbiger Reim = → männlicher Reim.

Ekloge.

Loblied / des Feld- und Waldlebens.
 (Aus meiner Schäferey Filamon)

I.

Wohl dem / der in den Wäldern lebet /
 In unsrer ädlen Schäferlust /
 Derselbe stets in Freuden schwebet /
 Kein Jammer ist Ihm ie bewust.
Unsterblich ist und bleibet frey
Die Schäfer- und Poeterey.

(...)

4.

In unsern Wäldern Föbus glänzet /
 In unsern Wäldern Pallas lacht /
 Manch ädler Schäfer wird bekränzt
 Durch des Poeten starke Macht.
Unsterblich ist und bleibet frey
Die Schäfer- und Poeterey.

(...)

(G. Neumark)

E.n (gr.: Auswahl) sind ihrer ursprünglichen Bedeutung nach ausgewählte Gedichte (so erstmals bei Vergil); später wurde der Begriff mißbräuchlich auf Hirtengedichte eingeschränkt, so vor allem auf Vergils »Bucolica« (um 40 v. Chr.). Seit der Renaissance wird dafür auch die Bezeichnung → Idyll(e) verwendet, und seit Geßners (Prosa-)»Idyllen« (1756) wird diese vorherrschend (wobei sie eine Bedeutungserweiterung erfährt). Die E. gehört zu dem variantenreichen Genre der Schäferdichtung, das sich vor allem in der Nachfolge Theokrits (der auch Vergils Vorbild war) entwickelt hat und sowohl epische und dramatische wie lyrische Ausformungen umfaßt. Es ist von Anfang an stark eskapistisch geprägt und gerät später in enge Beziehung zur Schäferei als Gesellschafts-spiel, für die die Bukolik nur Kostüm und Staffage ist. Eine deutsche Hirtendichtung entsteht nach romanischem Vorbild im Barock. Neben deren weltlichem Zweig entwickelt sich, als dessen Kontrafaktur, auch ein religiöser, der vor allem von Friedrich von Spee vertreten wird. Dessen »Hirtengesänge« knüpfen an das biblische Gleichnis vom Guten Hirten an. Hatte Opitz in seiner Definition der E. auf die »bäwrische und einfältige art« hingewiesen, in der sie ihre Themen behandle, so kennzeichnet die Schäferdichtung der sog. Pegnitz-Schäfer, d. h. des Nürnberger »Hirten- und Blumen-Ordens« ein ausgeprägter Zug ins Artistische, der sich dann in der Anakreontik fortsetzt. Doch dient das pastorale Motiv auch in seiner weltlichen Variante nicht nur dem Maskenspiel, sondern auch, wie schon bei Vergil, der politischen Aussage – etwa durch die Kontrastierung von arkadischer Wunschwelt und geschichtlicher Wirklichkeit.

Elegie.

Menons Klagen um Diotima

I

Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer,

Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands;
 Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich,
 Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,
 Ruh' erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder,
 Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;
 Aber nimmer erquickt sein grünes Lager das Herz ihm,
 Jammern und schlummerlos treibt es der Stachel umher.
 Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht
 hilft,

Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst.
 Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut
 Reicht, und das gärende Blut keiner der Zephyre stillt,
 So, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand
 Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

(...)

(J. Chr. Fr. Hölderlin)

Die E. (vermutlich von phrygisch elegn = Rohr, Flöte) gehört zu den wichtigsten der aus der Antike überlieferten Gedichtformen, wurde aber in der antiken Poetik, genauer in der aristotelischen, nicht zur Lyrik gezählt, sondern als eigene Gattung zwischen dieser und der Epik angesiedelt (wie später dann wieder bei A. W. Schlegel). Die Bezeichnung »E.« bezog sich ursprünglich auf einen formal bestimmten Gedichtstyp und meinte Gedichte beliebigen Inhalts in sog. elegischen → Distichen, deren Gesangsvortrag von der Flöte begleitet wurde. Die Form erklärt die Nähe der E. zur Epik (daneben auch zum Epigramm). Schon die ältesten erhaltenen Fragmente elegischer Gedichte aus dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. handeln von den verschiedensten Themen wie Politik, Krieg, Moral, Gesellschaftsleben, Liebe. Später erfolgte die inhaltliche Festlegung auf eine wehmütig klagende Gefühlslyrik. Die Theorie, nach welcher der Übergang vom Gesang zur Rezitation eine thematische Öffnung bewirkte, da der Charakter der E. als Trauergesang auf den Tod eines Helden nun von der Musik nicht mehr eindeutig bestimmt wurde, trifft also nicht zu. Die sog. threnetische E., d. h. die E. im engeren Sinn (als Klagegesang) findet sich erst seit Euripides, also seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. Seitdem dominiert sie die Gattungsvorstellung, bis in der Blütezeit der römischen E., die von Catull über Tibull und Propertius bis Ovid reicht (1. Jahrhundert v. Chr.), die erotische E. in den Vordergrund tritt, wobei aber die Liebesklage überwog. Insofern diese augusteische Liebes-E. die unglückli-

che Liebe zum Hauptgegenstand hatte, begründete sie die moderne Vorstellung des Elegischen als einer sentimentalisch-wehmütigen Grundhaltung, die zwischen Schmerz und Verklärung oszilliert. So entsteht neben dem Gattungsbegriff, der auch in der Folgezeit wesentlich durch das (elegische) Versmaß bestimmt bleibt, ein spezifischer Stilbegriff des Elegischen, der dann auch die Gattungsvorstellung überformt. Beißner betont allerdings noch für das 17. Jahrhundert die »starre formale Auffassung«, die den Gattungsbegriff prägte. So ist zwar für das Mittelalter und für die folgende Zeit die Klage der eigentliche Inhalt der E., doch bleibt das Merkmal des distichischen Metrums als Grunderfordernis der Gattung in dem ganzen Zeitraum erhalten. Als Opitz die E. in die volkssprachliche deutsche Dichtung einbürgert, führt die formale Gattungsvorstellung zur Nachahmung des antiken Distichons durch Ersatzformen im alternierenden Versmaß, die sich vor allem des Wechsels zwischen männlichen und weiblichen Versausgängen bedienen, um ähnliche Wirkungen wie der Wechsel zwischen Hexameter und Pentameter zu erreichen. Auf diese Weise entsteht – auf der Grundlage des sog. elegischen → Alexandriners – die barocke Wechselreim-E., deren (inhaltlich) elegischer Charakter in der Barockzeit mehr und mehr verlorenggeht, so daß die elegische Form schließlich nicht mehr als gattungskonstituierend empfunden wird. So tragen die Wechselreimgedichte der 2. Schlesischen Schule kaum noch die Gattungsbezeichnung E. Der geringen Bedeutung der E. im 17. Jahrhundert steht ihre große Beliebtheit und ihre bedeutsame Weiterentwicklung im 18. gegenüber. Am Anfang steht Gottsched, der zwar sowohl mit seiner inhaltlichen Bestimmung der E. – »Klagelieder und verliebte Gedichte« – wie auch in seiner Befürwortung des Wechselreims noch in der Tradition Opitzens steht, aber mit seinem Versuch, einen Zusammenhang von Form und Inhalt zu begründen, eine neue, vertiefte Gattungskonzeption einleitet. Die »abwechselnde Ungleichheit der Zeilen« bewirke, so schreibt er in seiner »Critischen Dichtkunst« (4. Aufl. 1751), daß die E. »so traurig und beweglich (= bewegend) klingt«. Bestimmend für die Weiterentwicklung der Gattung werden die Welle der »Empfindsamkeit«, der Einfluß der englischen E. jener Zeit, vor allem Grays berühmte »Elegy written in an Country Churchyard« (1750), und die von der aufklärerischen Kunstpsychologie aufgestellte Theorie der »vermischten Empfindungen«, die vor allem von Thomas Abbt in die Gattungsde-

finition eingebracht wurde. Unter ihrem Einfluß wird die E. zum Ausdruck des Spannungsverhältnisses zwischen der Unmittelbarkeit des Gefühlserlebens und seiner Aufhebung durch zeitliche Distanzierung. Die Trauer über erlittenen Verlust spricht sich im zugleich vergegenwärtigenden und abstandnehmenden Rückblick auf das Verlorene aus: Sie schwebt zwischen freudiger Beschwörung und melancholischer Klage. Allerdings geht in der empfindsamen E., deren wichtigster deutscher Vertreter Hölty ist, diese Vertiefung der elegischen Grundhaltung zusammen mit einer Formaufweichung, die zu E.n in Lied- oder Odenform führt (vgl. den Begriff »elegische Ode«, der sich schon bei Herder findet!). Inzwischen war jedoch Klopstock mit seiner genauen Nachbildung des strengen antiken elegischen Maßes die entscheidende formale Erneuerung der E. gelungen: 1748 veröffentlichte er seine erste E. in antiken Distichen (späterer Titel: »Die künftige Geliebte«) und bereitete damit den Weg von der empfindsamen zur klassischen E., d. h. vor allem zu den E.n Goethes, Schillers und Hölderlins. Bei Goethe ist die Einheit von formaler und inhaltlicher Gattungsbestimmung noch keineswegs verbindlich. So lassen sich seine in Distichen geschriebenen »Römischen E.n« (1795) kaum auf elegische Gehalte im engeren Sinn festlegen (sie stehen in der Tradition der antiken erotischen E.), während umgekehrt die »Marienbader E.« (entstanden 1823), für die Goethe eine Stanzensform wählte, die Gattungsbezeichnung nur vom Inhalt her empfängt. Schiller stellt die Bestimmung des Elegischen als »Empfindungsweise« (er beabsichtigt keine Gattungsdefinition) in einen umfassenden dichtungstheoretischen und geschichtsphilosophischen Rahmen: Es ist Ausdrucksform des sentimentalischen Dichters, und zwar behandelt es dessen eigentlichen Gegenstand, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, in der Weise, »daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird«; zugleich ist aber das Ideal ein »Gegenstand der Trauer«, insofern es »als unerreicht dargestellt wird«. Auch bei Schiller und ebenso bei Hölderlin gibt es E.n sowohl in Distichen als auch in Reimstrophen, doch zeigt sich vor allem bei Hölderlin ein sehr ausgeprägtes formal bestimmtes Gattungsbewußtsein, das, an der Antike geschult, jene klassischen E.n Hölderlins hervorbringt, die als Höhepunkt der deutschen E.n-Dichtung gelten. (Schon Arnim nannte Hölderlin den »größten aller elegischen Dichter der Deutschen«.) Indem sie das vertiefte E.-Verständnis Schillers mit der voll-

kommenen Nachbildung des griechischen Distichon-Maßes verbinden, sind sie Beispiele reiner Verwirklichung der Einheit von Form und Inhalt. In »dürftiger Zeit« der Gottferne hält der Dichter die Erinnerung an die geschwundene Gemeinschaft zwischen Menschen und Göttern wach, indem er es unternimmt, »ein unschuldiges Vergangene mit anmutiger Trauer wieder heranzufordern« (Goethe). In dem Maße, in dem die Zukunftsvision vom wiederkehrenden Göttertage die Trauer um seinen Verlust überformt, gerät Hölderlins E. in die Nähe zur Hymne, deren freirhythmische Versbehandlung ab 1801 das elegische Distichon (wie auch die Odenmaße) ablöst. In der deutschen Romantik spielt im Gegensatz zur englischen die E. keine Rolle. Mörikes Beitrag zur Gattungsgeschichte der E. hat man mit dem Begriff der »idyllischen E.« charakterisiert (Weissenberger). Nach den über weite Strecken epigonalen E.-Dichtungen des 19. Jahrhunderts erreicht die Gattung einen neuen Höhepunkt in den »Duineser E.« Rilkes (1912–1922). Mit ihrem hymnischen Charakter stehen sie in der Hölderlinschen Tradition. Das elegische Distichon freilich findet sich im 20. Jahrhundert kaum mehr; auch Rilke nähert sich ihm in seiner Versbehandlung nur an. An seine Stelle treten neben verschiedenen anderen Vers- bzw. Strophenformen wie Hexameter, Blankvers, Stanze, Terzine und Liedstrophe, die auch früher schon für die E. Verwendung fanden, vor allem Freie Rhythmen und der sog. Freie Vers. Das bekannteste Gattungsbeispiel in der deutschen Dichtung nach 1945 sind Brechts »Buckower E.« (1953), deren elegischer Gehalt vor allem in dem gebrochenen Verhältnis Brechts zur marxistischen Fortschrittsutopie begründet ist. Ihr Lakonismus erscheint wie ein konsequenter Endpunkt der Gattungsentwicklung: Als radikale Reduktion der Sprache bestätigt er das Wort Walter Benjamins: »Es ist in der Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit.« Ähnliches gilt von der »Lyrik des Verstummens« eines Paul Celan, der – freilich nicht ganz zu Recht – als der einzige bezeichnet wurde, »der die große Überlieferung der freirhythmischen Hymnen- und Elegienform (...) in unserer Gegenwart auf seine und unsere Weise fortsetzt«. In die sprachlichen Ernüchterungen und Austrocknungen des modernen Lakonismus mündet so die Tradition elegischen Gesangs, dem man einmal eine »einnehmende etwas schwatzhafte Art« attestiert hatte (J. G. Sulzer). Diese Entwicklung relativiert alle Versuche, ein überzeitliches Gattungsverständnis herauszuarbeiten. Ausgehend von der (wie auch immer verschlif-

fenen) antithetischen Struktur des Distichons, deren Wirkung Beissner als »elegischen Verhalt« definiert hat, heben solche Versuche vor allem auf eine eigentümliche Brechung des Gefühlsausdrucks ab, so daß das elegische Gefühl in Distanz zu sich selbst rückt und die elegische Rede in einen spezifischen Schwebezustand zwischen der Unmittelbarkeit subjektiver Ich-Aussage und abstandnehmender Reflexion gerät, den schon Fr. Th. Vischer mit der »Auskühlung des Gefühls und Übergang desselben in das denkende Betrachten« begründete – eine Formulierung, die aber immerhin auch die lakonische Variante von ferne schon ahnen läßt.

Lit.: F. Beissner: Geschichte der deutschen E. 1941, ³1965. – K. Weissenberger: Formen der E. Von Goethe bis Celan. 1969. – Th. Ziolkowski: The Classical German Elegy. 1980.

Elfsilbler = → Hendekasyllabus und → Endecasillabo.

Elision.

Als E. wird die Ausstoßung (= lat. elisio) eines unbetonten Vokals im Wortinnern zwischen zwei Konsonanten (›sehn‹) oder am Wortende bezeichnet – im letzteren Fall eigentlich nur vor nachfolgendem vokalischen Anlaut zur Vermeidung des Hiats (›weckt' ich‹). Sie erfolgt oft aus metrischen Gründen. So dient sie z. B. in dem Anfangsvers von Goethes Ballade »Der Fischer« (»Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll«), in dem sie artikulatorisch nicht gerechtfertigt ist, einzig der Einhaltung des (jambischen) Versmaßes. Schon im Meistersang wurde sie zu diesem Zweck eingesetzt. Opitz jedoch läßt metrische Gründe für ihre Verwendung nicht mehr zu, und seitdem ist sie vielfach verpönt, obwohl selbst die Klassiker Goethe und Schiller (nicht dagegen Hölderlin!) keine Skrupel haben, sich ihrer zu bedienen.

Endecasillabo.

Der ist nicht einsam, der noch Schmerzen fühlet,
 Verlassen von den Freunden und der Welt,
 Wenn er die heiße Angst in Trauer kühlet,
 Und des Verlustes Bild im Herzen hält,
 Vergangenheit noch kindlich um ihn spielt:
 Und Zukunft einen Spiegel vor ihn stellt:
 Dem sind die Schmerzen Freunde und die Tränen,

Und er genießt sich selbst im stillen Sehnen.

v - v - v - v - v - (v)

(L. Tieck, Einsamkeit)

Der E. (ital. nach lat.-gr. Hendekasyllabus = Elfsilbler) ist die italienische Nachbildung des französischen → vers commun und wurde die wichtigste Versform in der italienischen Dichtung. Er ist ein gereimter Elfsilbler mit weiblichem Versschluß, metrisch frei, jedoch mit einem festen und einem beweglichen Hauptton (ersterer auf der 10., letzterer meistens auf der 4. oder 6. Silbe) und mit einer Zäsur nach der beweglichen Hebung. Die deutschen Nachbildungen sind gewöhnlich jambisch und können auch männlich schließen – wohl weil das Deutsche nicht so reich an weiblichen Reimen ist wie das Italienische. Seit Wieland und Heinse dienen sie als Nachfolger von vers commun und → Alexandriner, denen gegenüber sie sich als beweglicher und geschmeidiger erweisen. Verwendung findet der E. vor allem in den romanischen Strophenformen und im Sonett (in diesem bei A. W. Schlegel und Goethe mit obligatorischem weiblichen Schluß), besonders häufig bei den Romantikern, bei Platen und bei Stefan George.

Endreim.

Wird er nicht näher gekennzeichnet, versteht man unter einem → Reim gewöhnlich den E., d. h. den Gleichklang am Versende, im Gegensatz zum → Anfangs- und zum → Binnenreim. Er ist in der deutschen Dichtung die bei weitem häufigste Reimform, seitdem er im 9. Jahrhundert den → Stabreim abgelöst hat; Versuche mit dem Anfangs- und dem Binnenreim, die im 17. Jahrhundert unternommen wurden, blieben »ohne weiterreichende Wirkung« (Storz).

Endsilbenreim.

Nû denchent, wîb unde man,
war ir sulint werden.

(Nun denkt, Frau und Mann,
was aus euch werden soll.)

(Aus Nokers »Memento mori«, um 1070)

Nach unserer heutigen Reimauffassung erstreckt sich der Gleichklang der Reimwörter von deren Stammvokal, d. h. von der letzten Haupttonsilbe im Vers bis zum Versende (→ Stammsilbenreim). In althochdeutscher Zeit, als die deutsche Sprache noch volle Endsilbenvokale kannte (bena = Beine;

bluoda = Blute) waren dagegen auch unbetonte (oder ne-bentonige) Endsilben für sich reimfähig, sowohl untereinander als auch mit Stammsilben. Nach der Abschwächung der Endsilbenvokale zu »e«, d. h. seit dem Frühneuhochdeutschen, finden sie sich nur noch selten, jedoch reimen weiterhin Suffixe mit nicht abgeschwächten Vokalen wie in den folgenden Versen aus dem Falken-Gedicht des Kürenbergers (um 1150): »(...) / und was im sîn gevidere alrôt guldin. / got sende sie zesamene die gerne geliep wellen sîn.« Reimt auch die vorhergehende Konsonanz mit (zîti / nôti), so spricht man von einem gestützten E.

Enjambement.

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.
(R. M. Rilke, Die Gazelle)

Das E. (frz.: hinüberschreiten), auch Zeilen- bzw. → Strophen sprung und Versüberschreitung genannt, ist eine ebenso alte wie häufige Stilfigur der Verssprache. Während beim → Zeilenstil Vers- und Satz- (oder Kolon-)ende sich decken, wird beim E. das Versende syntaktisch überspielt, indem die Satz- bzw. Sinneinheit den Versschluß in den folgenden Vers hinein überschreitet. Auf diese Weise entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der (suspendierten) syntaktischen und der Versgliederung, das nach Ausgleich drängt und vielfältig stilistisch genutzt werden kann. E.s können dementsprechend nicht nur von verschiedener Stärke sein, sondern auch verschiedene Funktionen bzw. Wirkungen haben. So hat man beim E. Schleife und Kerbe unterschieden, je nachdem, ob es der Verflüssigung oder der Stauung des Versrhythmus dient. Größte Wirkung wird erzielt, wenn grammatikalische Koppelungen wie z. B. Genitiv-Konstruktionen durch das Versende gespalten werden. So hat das folgende Beispiel eines Strophen sprungs aus Rilkes Gedicht »Früher Apollo« eine spezifisch stauende Wirkung: »(...) daß der Glanz / aller Gedichte uns fast tödlich träfe«. Immer wirkt das E. der Tendenz des metrisch gebundenen Verses zur Monotonie entgegen, und dies um so mehr, je stärker es die Spannung zwischen dem Versschema und seiner sprachlichen Füllung ausspielt. Bei gehäufterem Auftreten kann es freilich zu einer zu großen »Auflockerung des festen Vers- bzw. Strophengefüges« kommen (Paul/Glier). Zu

den Zeiten, in denen es nur selten zu finden ist, gehört das (sehr formbewußte) Barock. Vor allem im Alexandrinervers war es verpönt, wohl auch aufgrund seiner Ablehnung in der französischen Renaissance-Poetik (so bei Malherbe und Boileau). Häufig kommt es in freirhythmischer Dichtung (Klopstock, Hölderlin), in der Romantik und – vor allem – bei Rilke vor. Bei diesem findet sich auch die Spaltung von Wörtern durch die Versgrenze, ebenso in der modernen Lyrik, etwa bei Celan («das kämpfende in Herz-/ höhe gestemte Gesetz»). (→ a. Gebrochener Reim) Kein E. ist nach Schlawe die Verkettung zweier Verse zu syntaktischen Einheiten, so daß stets zwei Verse zusammen eine – deutlich abgehobene – Langzeile bilden. → a. Reimbrechung, Strophensprung.

Enkomion, Enkomium.

Lob-gesang
 Von meiner gnädigen Landsfürstin.
 Gleich wie / wan mit gleich-losem glantz
 Die Delische götin gezieret
 Der sternes gewöhnlichen dantz
 Vor der göter gesicht aufführet /
 Sie mit ihrem kräftigen pracht
 Die fünsternus dem tag gleich macht:
 Also Nymf / aller Nymfen blum /
 O fürstliche zier aller frawen /
 O ihr aller Princessin ruhm /
 Muß man euch mit wunder anschawen /
 Als deren schönheit süsse macht
 Des himmels und der erden pracht.
 (...)

(G. R. Weckherlin)

Das lyrische E. (gr.: Lobgesang; Lobrede), neben dem es seit dem Altertum auch das E. als Rede gibt, ist als Preisgedicht auf Menschen das Gegenstück zur → Hymne, die ursprünglich nur Göttern galt (später verwischte sich der Unterschied). In der deutschen Dichtung entsprechen ihm die Huldigungs-, Lob- und Preisgedichte auf gekrönte Häupter, vor allem innerhalb der sog. Hofdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts (Barock, Absolutismus). Es handelt sich dabei um Gelegenheitsdichtung im Rahmen der Gebrauchsliteratur, stark rhetorisch geprägt, dem erhabenen Stil nacheifernd, meist in Alexandrinern bzw. in Odenform. Gegen die aufklärerische De-

nunziation der Enkomiaстик wehrt sich Goethe in seinen »Noten und Abhandlungen« zum »Divan« und rühmt den persischen Dichter Enweri, der »als freier Enkomiaст (...) findet, daß kein besser Handwerk sei, als mitlebende Menschen durch Lob zu ergetzen«. Eine Sonderform des E. ist das → Epinikion.

Epanastrophe.

(Von gr.: Wiederkehr.) Wiederkehr des Schlußverses einer Strophe als Anfangszeile der nächsten.

Epenthese.

(Gr.: Einfügung.) Das Gegenteil von → Elision: Einfügung eines oder mehrerer Laute oder einer Silbe in ein Wort, vor allem aus artikulatorischen, metrischen oder klanglichen Gründen. Wolf Biermann erzielt in seinem Gedicht »Erster Mai. Von Kindern auf dem Dorf zu singen« einen satirischen Effekt, indem er aus Frieden »Friehteden« macht.

Epicedium.

Auf das frühe und höchstschmerzliche
Abscheiden der weyland edlen
Johanna Magdalena Casparin,

(...)

welche die rühmlich geführte Wallfahrt
ihres Lebens

A. 1719. den 4. Mart. beschloz

I.

So gehstu schon so früh zu rüste,
Du angenehmes Sonnenkind?
Ach daß ich doch nur jezt nicht wüste,
Was Schönheit und was Tugend sind;
Es kämen mich die Thränenlieder
Gewislich nicht so sauer an.
Es winselt alles: Komm doch wieder,
Wo Gram und Warheit bitten kan.

(...)

(J. Chr. Günther)

Das E. (lat. für gr. epikedion = zur Bestattung gehörend) ist ein antikes Klage- und Trostgedicht, das ursprünglich bei Trauerfeiern vorgetragen wurde, meist entweder in → Hexametern oder in elegischen → Distichen, verwandt mit dem →

Epigramm und der (Kurz-) → Elegie. (Vor allem zu letzterer sind die Grenzen fließend, doch ist das E. gewöhnlich zeitlich eng auf einen bestimmten Todesfall bezogen.) Es lebt – vermittelt über neulateinische Vorbilder – im barocken Begräbnisgedicht fort, einem wichtigen Genre der damaligen Kasuallyrik. Besonders viele E.en finden sich in dem Gedichtwerk von Simon Dach. Sie wurden meistens auf Bestellung geschrieben. – Schon in hellenistischer Zeit gab es auch sog. Tier-E.en; in der deutschen Dichtung finden sie sich noch bis ins 18. Jahrhundert hinein. Gedichte »Auf den Tod einer Nachtigall« gibt es z. B. von Hölty (1773) und von Anna Luisa Karsch (1776). In parodistischer Absicht ist Klabunds »Trauer-carmen in memoriam unserer plötzlich heimgegangenen Katze« verfaßt.

Epigramm.

An den Leser

Du, dem kein Epigramm gefällt,
 Es sei denn lang und reich und schwer:
 Wo sahst du, daß man einen Speer,
 Statt eines Pfeils, vom Bogen schnellst?

(G. E. Lessing)

Das E. (gr.: Aufschrift, Inschrift) ist seit der Antike eine vielbenützte literarische Gattung, die bis in unsere Gegenwart hinein lebendig geblieben ist. Es gehörte in der griechischen Dichtung nicht zur Lyrik im engeren Sinn, und auch in der neueren Zeit ist seine Zugehörigkeit zur sog. Gedankenlyrik nicht unumstritten. So mag Staiger aufgrund seines romantischen lyriktheoretischen Ansatzes »E.e Schillers und Lessings nicht lyrisch nennen«. Häufig schlug man es der oft propagierten vierten Großgattung, der Didaktischen Dichtungsart zu. Die Gattung entstand aus Aufschriften auf Gräbern, Statuen, Denkmälern oder Weihegeschenken (Grab-E., Weih-E.), zuerst in Prosa, seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. in Hexametern oder (immer häufiger) in elegischen → Distichen. Das E. ist also seinem Ursprung nach Gelegenheitsdichtung mit Gebrauchscharakter, jedoch vollzieht sich seit den Perserkriegen seine Literarisierung, und im Hellenismus erfolgt schließlich der Übergang zum sog. Buch-E., das nicht mehr bestimmten Einzelzwecken dient und deshalb mehr und mehr zum allgemeinen Sinnspruch werden kann. Wie sehr man sich jedoch auch später der ursprünglichen Funktion der Gattung bewußt blieb,

zeigen z. B. die barocken Bezeichnungen ›Aufschrift‹ oder ›Überschrift‹ für E., der Titel ›Xenien‹ (eigentlich Begleitverse zu Gastgeschenken) der berühmten E.-Sammlung von Goethe und Schiller, die Verwendung des E.s als Subscriptio in der barocken Emblematik, schließlich noch Brechts ›Foto-Epigramme‹ (versifizierte Begleitkommentare zu Zeitungsfotos). Andererseits wird für die spätere Entwicklung des griechischen E.s dessen Nähe zur und Verschmelzung mit der (Kurz-) → Elegie wichtig, so daß die beiden Bezeichnungen ›E.‹ und ›Elegie‹ austauschbar werden. Auf diese Weise entsteht einer von zwei großen Traditionssträngen des E.s. Er ist uns in der berühmten griechischen E.-Sammlung ›Anthologia Graeca‹ überliefert und weist das E. wesentlich als – zur Spruchweisheit tendierende – Reflexionsdichtung in der Form des elegischen Distichons aus. Dieses griechische E. gelangte nach Rom, und hier erfährt seine Geschichte einen tiefen Einschnitt: Es wird zum sog. Spott-E., d. h. zum vornehmlich gesellschaftsbezogenen satirischen Zeitgedicht. Diese Entwicklung beginnt im 1. vorchristlichen Jahrhundert und findet ihren Höhepunkt im 1. Jahrhundert n. Chr. vor allem durch Martial, der erste, der ausschließlich E.e schrieb, zugleich der bedeutendste antike Epigrammatiker. So entsteht eine zweite Traditionslinie in der Geschichte der Gattung, die dann in der Neuzeit zum Teil sogar die vorherrschende wurde. Zunächst erfuhr die Geschichte des E.s jedoch eine Unterbrechung durch das Mittelalter, in dem es wenig bekannt war. Das Epigrammatische fand ›Wertschätzung fast ausschließlich in der Gestalt der Gnome‹ (Skreb), ist also mehr der Spruchdichtung zuzuordnen, wiewohl man den bedeutendsten mittelalterlichen Sprüchdichter, Freidank, den ›Martial des deutschen Mittelalters‹ genannt hat. Erst in der neulateinischen Renaissancedichtung findet das E. eine Wiederbelebung, so durch Owen in England, Celtis, Hutten und Cordus in Deutschland. Als die frühesten Vertreter des deutschsprachigen E.s gelten Sebastian Brant, Lobwasser (›Deutsche epigrammata‹, veröffentlicht 1612) und Weckherlin. Im Barock wird es, getragen von humanistischer Gelehrsamkeit und neuzeitlichem Rationalismus, zu einer der beliebtesten literarischen Gattungen. Vor allem Opitz verdankt es seinen Durchbruch. Wenn er es als eine ›kurtze Satyra‹ bezeichnet, so wird deutlich, daß er vor allem in der römisch-martialischen Tradition steht – wie schon die neulateinische E.dichtung. Opitz folgt hier vor allem Scaliger. Dessen E.-Definition, die hauptsächlich die Kürze und

Pointiertheit des E.s betont, wurde mindestens bis Lessing, d. h. auch für die Gattungsvorstellung der Aufklärung, richtungweisend. Der kritisch-rationalistische Geist des 17. und 18. Jahrhunderts fordert vom E. Witz, Scharfsinn, gedankliche Eleganz – das, was Lessing »intellektuelle Schönheit« nannte. Es steht unter diesem Stilideal der *argutia*, das sich gegenüber seiner im Barock vorherrschenden satirisch-kritischen Funktion teilweise sogar verselbständigen und so ins Bloß-Artistische abgleiten kann, ähnlich wie es sich dann in der Rokokodichtung im nur noch Verspielt-Scherzhaften erschöpft. Ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des E.s beginnt mit Herder, der zum Gegenspieler Lessings in der Gattungsgeschichte wird, indem er der römisch-martialischen Festlegung der Gattung auf Witz und Satire die mehr in Richtung auf die versifizierte Spruchweisheit gehende Variante entgegenstellt, wie sie ihm vor allem in der »*Anthologia Graeca*« entgegentrat. Dementsprechend unterscheidet er in einem Meta-E. »zwo Gattungen des E.s« und vergleicht die eine mit der Biene, die »sauset und sticht«, die andere mit der Rose, die »Nektar und Erfrischungen haucht«. In der Folgezeit bewegt sich die Geschichte der Gattung wieder, wie schon in der Antike, zwischen den beiden Polen, die freilich nicht scharf getrennt werden können und sich vielfach miteinander verknüpfen. So bleibt das E. denn auch eine nicht eindeutig bestimmbare, bei allem Herkunftsbewußtsein sehr flexible und anpassungsfähige Gattung, deren bis in die Antike zurückgehende inhaltlich-formale Vielfalt bewirkte, daß z. B. auch Sonette und Madrigale mit epigrammatischem Charakter als E.e bezeichnet wurden. Buchner etwa nennt das Sonett eine Abart des E.s. In der neulateinischen Dichtung bedeutete der Name oft ganz allgemein lyrisches Gedicht, und im Rokoko verschwammen die Grenzen zwischen anakreontischem Lied und E. Sehr fließend sind naturgemäß auch die Übergänge zwischen E. und → Spruchdichtung. Im Barock gibt es außerdem neben dem – Opitz folgenden – weltlichen E. (Logau, Hofmannswaldau, Wernicke) das geistliche (Czepko, Angelus Silesius), oft als religiöses Paradoxon und mystisch motivierte Rätselrede. Beide Momente verbinden sich in der Sonderform des poetischen Grab-E.s, das in der Verknüpfung der *Carpe-diem*-Haltung und der *Memento-mori*-Gesinnung barockes Lebensgefühl besonders deutlich widerspiegelt und geradezu zu einer Modeerscheinung der Zeit wurde. Auch formal entzieht sich das E. jedem Fixierungsversuch. Statt des antiken Distichons verwendete

man im Barock vor allem den → Alexandriner, der sich ähnlich wie jenes als Bauelement antithetischer Fügung anbot und so dem zeitgenössischen Stilideal entgegenkam. Seit Klopstock und Herder setzt sich dann langsam das Distichon durch. Vor allem Goethe und Schiller haben sich seiner bedient (»Xenien«, »Venezianische Epigramme«, »Zahme Xenien«). Daneben hält sich jedoch auch weiterhin der Reimvers. Die Blütezeit des E.s reicht, obwohl die Romantiker nicht viel damit im Sinn hatten, bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts; sie geht mit der literarischen Einrichtung der Musenalmanache zu Ende, in denen es für Jahrzehnte seine wichtigste Heimstatt gefunden hatte. Es ist zwar auch später immer wieder verwendet worden, doch sank sein Ansehen, obwohl es sich u. a. bei Kleist, Heine, Mörike, Platen, Grillparzer und Hebbel findet, im 20. Jahrhundert bei Hofmannsthal, Schnitzler, Karl Kraus, Erich Kästner und Brecht. Vielfach sprach man ihm den »sittlichen Ernst« ab. Nach 1945 hat es – oder jedenfalls das Epigrammatische (als Stilhaltung) – vornehmlich in gesellschaftskritischer Funktion und im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Trend zum Lakonismus neuen Auftrieb erfahren. Von einer »Epigrammaticitis« um 1968 spricht Peter Rühmkorf; das »epigrammatische Lehrgedicht« wurde »fließbandreif«. Wichtige Vertreter dieser politischen Lyrik in E.form sind Erich Fried, Arnfried Astel (»Notstand«, 1968), Fr. Chr. Delius und Volker v. Törne.

Lit.: O. Weinreich: E.studien. 1948. – G. Pfohl (Hrsg.): Das E. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung. 1969. – W. Dietze: Abriss einer Geschichte des deutschen E.s. In: ders.: Erbe und Gegenwart (...). 1972. – Z. Skreb: Das E. in deutschen Musenalmanachen u. Taschenbüchern um 1800. 1977. – J. Weisz: Das deutsche E. des 17. Jahrhunderts. 1979.

Epinikion.

(Gr.: Siegesgesang.) Spezielle Bezeichnung für einen altgriechischen Chorgesang zum Lobpreis eines Wettkampfsiegers, vorgetragen bei dessen festlichem Einzug in den Heimatort; später dann auch für den Siegesgesang nach gewonnener Schlacht verwendet. Das E. ist mit der → Hymne verwandt und setzt sich erst allmählich als eigene Untergattung vom → Enkomion ab. Am berühmtesten wurden die Epinikien Pindars, die bei großer Mannigfaltigkeit in Versmaß und Melodie sowohl inhaltlich weitgehend festgelegt sind als auch einen strengen formalen Aufbau (mit Strophe, Antistrophe und → Epode) aufweisen. Unter der Bezeichnung → »Pindarische

Ode erlangten sie in der neuzeitlichen Geschichte der → Ode seit dem 16. Jahrhundert große Bedeutung. Ihr triadischer Bau wurde von Ronsard in Frankreich und von Weckherlin, Gryphius sowie Hölderlin in Deutschland nachgeahmt. Darüber hinaus wurde sie stilbildend sowohl in ihrem beau désordre und der daraus resultierenden »pindarischen« Dunkelheit als auch in ihrem Enthusiasmus und ihrer feierlich-erhabenen Diktion, die u. a. Klopstock und den Sturm und Drang (Goethes Jugendhymnen) bei der Herausbildung einer neuen freirhythmischen lyrischen Sprache stark beeinflussten.

Epiploke.

(Gr.: Anknüpfung.) In der antiken Metrik Bezeichnung für die Verbindung unterschiedlicher, aber verwandter Versmaße, also z. B. von → Daktylen und → Trochäen, zu neuen rhythmischen Einheiten.

Epistel.

Besuch in der Kartause

Epistel an Paul Heyse

Als Junggesell, du weißt ja, lag ich lang einmal
 In jenem luftigen Dörflein an der Kindelsteig
 Gesundheitshalber müßig auf der Bärenhaut.
 Der dicke Förster, stets auf mein Pläsier bedacht,
 Wies mir die Gegend kreuz und quer und führte mich
 Bei den Kartäusern gleich die ersten Tage ein.
 Nun hätt ich dir von Seiner Dignität zunächst,
 Dem Prior, manches zu erzählen: (...)

(E. Mörike)

Die poetische E. (von gr. *epi-stellein* = zuschicken) stellt eine in der römischen Antike entstandene Sonderform des Briefgedichts dar, die vornehmlich der philosophischen, moralischen oder ästhetischen Belehrung dient. Häufigste Versmaße sind der → Hexameter und das elegische → Distichon, im Deutschen dann auch der Alexandriner und der Jambus, so z. B. bei Mörike der jambische Trimeter. Zum kommunikativen Grundzug tritt ein antikisierendes Element. Die wichtigsten Vorbilder für die deutsche E. wurden Horaz, dessen »*Epistula ad Pisones*« als seine »*Ars poetica*« Weltberühmtheit erlangte, und Ovid, dessen »*Epistulae ex Ponto*« (d. h. aus der Verbannung) sich mehr der Elegie annähern. Als lyrisch-didaktische Mischform fand die E. vor allem im Humanismus,

im Barock und in der Klassik Verwendung. Als bedeutende Beispiele gelten Goethes Gedicht »An Werther« aus der »Trilogie der Leidenschaften« und Schillers »An Goethe, als er den Mahomed des Voltaire auf die Bühne brachte«. Platen richtete ein Gedicht mit dem Titel »E.« an Horaz. Nach dem eifrigen E.schreiber Mörike ist vor allem noch Brecht zu nennen, bei dem sich die Bezeichnung E. mehrfach findet, so auch in der 1945 am Ende des Krieges geschriebenen »E. an die Augsburger«.

Epithalamion, Epithalamium.

Der Tag bricht an von ferne
 Durch schönes Morgenroth,
 Die Nacht ist voller Sterne,
 Die Luft weiß keine Noht:
 Mich soltt' es wunder haben,
 Wann dieses grosse Heer
 Der Himmels-Gunst und Gaben
 Ein böses Zeichen wer'?

Ich aber wünsch euch beyden
 im vbrigen dazu
 Gantz vnbechränckte Frewden
 Sampt aller Gnüg und Rhue,
 Ich, der ich angetrieben
 Durch ewrer Liebe Macht
 Dieß Hochzeit-Lied geschrieben
 Heut vmb die Mitternacht.

(S. Dach)

Das E. (gr. und lat.: zum Brautgemach gehörend; Brautlied) ist eine antike Form des Hochzeitsliedes (daneben gab es den Hymenaios), ursprünglich ein Chorgesang, gesungen vor dem Brautgemach. In der Renaissance wieder aufgegriffen (Ronsard, Spenser), wurde es im Barock als Hochzeitscarmen zur wichtigsten Untergattung der Kasuallyrik neben dem Begräbnisgedicht (→ Epicedium). Von Simon Dach gibt es Hunderte von Hochzeitsgedichten. Eine Anleitung zu ihrer Herstellung gibt u. a. Karl Stieler in »Die Dichtkunst des Spaten« :

So: Soll zum Hochzeitfest ein Freudenlied erklingen;
 pflegt man der Freihenden Verdienste vorzubringen

Amt, Adel, Tugend, Guht, Der Braut Vortrefflichkeit
 an Sitten und Gestalt: die Artlichkeit der Zeit,
 gewogner Sternen Stand, des Himmels Huldgeschicke,
 der keuschen Liebe Wehrt, Verlangen, Küsse, Blicke:
 (...)

Epode.

(Gr.: das Dazugesungene; Schlußgesang.) 1) Periodische E.: der (rhythmisch abweichende) Schlußgesang in den triadisch aus Strophe, Antistrophe und E. aufgebauten griechischen Chorgesängen, z. B. in Pindars → Epinikien. Nachahmungen finden sich in der deutschen Barockdichtung bei Weckherlin und Gryphius. 2) (Di)stichische E.: ein kurzer Vers, der auf einen langen folgt und mit diesem zusammen ein → Distichon bildet; auch Bezeichnung für dieses selbst. Diese lyrische Form wurde von Archilochos (um 650 v. Chr.) erfunden und von Horaz in seinen → Jambi weitergeführt. Es kommen verschiedene Versmaße zur Anwendung, hauptsächlich aber Hexameter und Jamben. Eine der häufigsten Epodenformen ist die Verbindung eines jambischen → Trimeters mit einem jambischen → Dimeter. Sie wurde z. B. von Rudolf Borchardt in seinem gegen die NS-Tyrannen gerichteten Gedicht »Nomina Odiosa« (1935) verwendet: »Sie haben keinen Namen den das Vaterland / Das ins Gedicht gerettete / Zu kennen sich entwürdigte«. → a. Archilochische Strophen.

Erweiterter Reim.

Wie sich auch die Zeit will wenden, enden
 Will sich nimmer doch die Ferne,
 Freude mag der Mai mir spenden, senden
 (...)

(C. Brentano)

Uneinheitlich definierter Begriff, der im engeren Sinn den → Doppelreim meint, d. h. einen Reim, der mehr als zwei Silben, evtl. auch zwei Wörter umfaßt, also gleichsam verdoppelt ist. Im weiteren Sinn gehören zu ihm der → reiche, der → gleitende, der → identische, der → grammatische, der → rührende Reim und der → Schüttelreim.

Erzählgedicht.

Der zärtliche Liebhaber
 Ein junger, reicher Lord,
 Der mehr als eine Welt sein treues Julchen liebte;

Und auf ein halb gesagtes Wort,
 Den kleinsten Wunsch von ihr sich zu errathen übt;
 Gieng einst in einer Sommernacht,
 Vom heitern Himmel angelacht,
 Mit ihr, für deren Glück er alles hingegen.
 »O sieh' doch«, rief das Mädchen schnell,
 »O sieh' doch, welch' ein Stern! wie spielend und wie hell!
 Der schönste, den ich sah' in meinem ganzen Leben!« –
 Sie fühlt des Liebings Hand in ihren Händen beben;
 Er sieht den Stern, mit traurigem Gesicht,
 Und dann sein Mädchen an, und spricht:
 »Ach! Julchen, ach! verlang ihn nicht:
 Ich kann ihn dir nicht geben!«

(Eine wahre Geschichte nach einer mündlichen Erzählung)

(J. G. Jacobi)

Die Bezeichnung ›E.‹, eine Lehnübersetzung des englischen ›narrative poem‹, hat Heinz Piontek 1964 aus Anlaß einer von ihm herausgegebenen Anthologie zeitgenössischer Lyrik (›Neue deutsche Erzählgedichte‹) geprägt. In ihr wollte er Beispiele einer modernen Erzähllyrik sammeln, die zwar auch die hauptsächlich von Brecht erneuerte moderne → Ballade umfaßt; sich aber keineswegs in dieser erschöpft, so daß der – ohnehin belastete – historische Balladenbegriff nicht mehr dafür zu gebrauchen ist. Der neugeprägte Begriff des E.s freilich, von Piontek selbst viel zu diffus und unspezifisch verstanden, wirft die Frage seiner sinnvollen Eingrenzung, insbesondere auch seiner Abgrenzung vom Balladenbegriff auf. Deren Beantwortung gestaltet sich um so schwieriger, als im Zuge der Entwicklung der epischen Gattung, vor allem des modernen Romans, der Erzählbegriff im 20. Jahrhundert zunehmend problematisch geworden ist – so etwa durch die ›Verwerfung der Chronologie‹ (Piontek), ja selbst der Fabel, die ›Reduzierung‹ des Autors, die Destrukturierung von Raum und Zeit. Daraus erklärt sich der Vorschlag, Ballade und E. mittels des aus der Dramentheorie stammenden antithetischen Begriffspaares ›geschlossene‹ und ›offene Form‹ voneinander abzugrenzen. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß es nicht-balladeske Erzählgedichte nicht nur in der modernen Lyrik gibt, auf die der Begriff der offenen Form ausschließlich abzielt. Als Beleg dafür kann unser obiges Beispiel aus dem 18. Jahrhundert (erschienen 1773) dienen. Der Terminus ›E.‹ scheint sich demnach wohl nur als ahistorische Sammelbezeichnung für die verschiedenen Arten einer nichtballadesken Erzähllyrik zu eignen.

Espinela → Dezime.

Faller.

Eindeutschende Bezeichnung für den → Trochäus; entsprechend nennt man den → Daktylus auch Doppelfaller. Storz wendet sich gegen die Bezeichnungen ›fallende‹ und ›steigende‹ Metren, weil sie an einen Wechsel in der Tonhöhe denken lassen, der weder unmittelbar noch eindeutig mit der metrischen Struktur zusammenfällt. → Steiger.

Faustvers = Madrigalvers (→ Madrigal).

Femininus = → weiblicher Reim.

Fermate.

(Von ital. fermata = Halt, Ruhepunkt.) Markierung des Verschlusses durch Tonverlängerung, d. h. durch Dehnung der letzten bzw. vorletzten Silbe der Verszeile.

Figurengedicht = → Bildgedicht.

Flickvers.

Neugierig war des Schneiders Weib
 Und macht sich diesen Zeitvertreib:
 Streut Erbsen hin die andre Nacht,
 Die Heinzelmännchen kommen sacht;
 (...)
 (A. Kopisch, Die Heinzelmännchen)

Ein Fl. ist ein inhaltlich dysfunktionaler Vers, der nur die Erfüllung des Reim- oder Strophenschemas erleichtern soll. Er bedeutet in der Lyrik einen um so schwerwiegenderen Qualitätsverlust, als er eklatant gegen das lyrische Grundprinzip der sprachlichen Konzentration und Sinnverdichtung verstößt. In Kopischs Ballade von den Heinzelmännchen ist es gerade nicht bloßer Zeitvertreib, wenn die Frau des Schneiders Erbsen streut, um der nächtlichen Helfer ansichtig zu werden.

Fortgesetzter Reim → Haufenreim.

Freie Rhythmen.

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

Nicht schweben, wo die ersten Erschafnen,
 Wo die Jubelchöre der Söhne des Lichts
 Anbeten, tief anbeten,
 Und in Entzückung vergehn!
 (Fr. G. Klopstock, Die Frühlingsfeier, 1. Fassung)

Der sog. Fr. Rhythmus ist jene epochale verstechnische Neuschöpfung Klopstocks, mit der er den bedeutendsten Beitrag der deutschen Dichtung zur internationalen Formensprache des Verses leistete. Zwischen 1758 und 1764 schrieb Klopstock eine Reihe von hymnischen Gedichten mit vorwiegend religiöser Thematik, in denen er nicht nur, wie schon in seinen antikisierenden Oden, auf den Reim, sondern zugleich auf die metrische Bindung des Verses und auf die strophische Gliederung verzichtete. Als historischer Begriff entzieht sich der »Fr. Rhythmus« systematisierender Festlegung, wie sie z. B. Jürgen Link mit dem Terminus »absolut variable Metren« vorgeschlagen hat; vielmehr bezieht er sich auf einen versgeschichtlichen Traditionsstrang, der sich von anderen Formen des → Freien Verses deutlich abhebt. Er hat seinen Ursprung in der Adaption der antiken Ode und ist die konsequente Fortführung der von Klopstock entwickelten eigenständigen Odenmaße, die die aus der antiken Dichtung überkommenen zwar bereits vielfach abwandeln, jedoch am festen metrischen Ordnungsrahmen noch festhalten. (Heusler nannte die Fr.n Rh. deshalb »freie Bauten aus dem Odengestein«.) Ihre daraus resultierende Eigenart hat Klopstock selbst in seiner Ode »Auf meine Freunde« (1747) antizipatorisch wie folgt charakterisiert:

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

Was Klopstock mit den Fr.n Rh. erstrebte, war die Überwindung des starren → alternierenden Prinzips, vor allem des Alexandriners, und damit ein Höchstmaß an formaler Freiheit, um den Vers so geschmeidig zu machen, daß er sich in seiner rhythmischen Gestalt der inhaltlichen Aussage so eng wie möglich anpaßte – mit seinen eigenen Worten: »daß die Art der Harmonie mit der Art der Gedanken beständig übereinstimmte.« Die ihnen innewohnenden Möglichkeiten einer besonders ausdrucksstarken Rhythmisierung sollten die Fr.n Rh. zum ge-

eigneten Instrument einer hymnischen Stilhaltung machen, d. h. nicht zuletzt, zu einer ›Poetik des movere‹, die den hohen Ton und eine enthusiastische Sprache erfordert, um den Gefühlsüberschwang und die religiöse Hochstimmung zu erzeugen, um die es Klopstock ging. Voraussetzungen bzw. Vorbilder für die Schaffung der Fr.n Rh. waren neben der antiken Hymnen- und Dithyrambendichtung (vor allem Pindars) die biblischen Psalmen (in Luthers Sprachgebung), die rhythmische Prosa des Pseudo-Ossian, vielleicht auch der → Madrigalvers mit seiner Formfreiheit. Einen Zusammenhang ganz anderer Art deutet Breuer an, wenn er in der Befreiung »von einer normativen Poesie- und Versauffassung« zugleich den »Ausdruck eines Befreiungsprozesses von den Zwängen und Ordnungsvorstellungen des Fürstenstaates« sieht. Gegenüber der Betonung der befreienden Momente der neuen Verssprache darf aber deren grundsätzliche Bindung an das Formprinzip nicht aus dem Blick geraten. Der antikisierende Stilwille, der ihr zugrunde liegt, bedingt ein hohes Maß an rhythmischer Stilisierung. Storz schlug deshalb die Bezeichnung ›freie, eigengesetzliche Rhythmen‹ vor, die beide Aspekte enthält – im Gegensatz zu dem Terminus → ›eigenrhythmische Verse‹ von Beissner, der die Geschmeidigkeit des Fr.n Rhythmus betont. Erst im 19. Jahrhundert, »zwischen Heine und (Arno) Holz« (Wagenknecht), lockert sich die formale Strenge. Holz nennt die Fr.n Rh. ein »Konglomerat von metrischen Reminiszenzen«, und Stefan George will sie nicht mehr als Versrhythmen gelten lassen. Indem sie sich mehr und mehr der Prosa annähern, gehen sie in den sog. → Freien Vers über. Dennoch ist die Geschichte der Fr.n Rh. damit noch nicht an ihr Ende gelangt. Zumindest Nietzsches »Dionysos-Dithyramben« und Rilkes »Duineser Elegien« gehören in ihren Zusammenhang, und je nachdem, wie man die beiden Begriffe ›Fr. Rh.‹ und ›Freie Verse‹ voneinander abgrenzt, lassen sich auch zahlreiche Gedichte von Trakl, Werfel, Benn, Krolow, Ingeborg Bachmann, Bobrowski u. a. den ersteren zurechnen.

Freie Verse.

Der Rauch

Das kleine Haus unter Bäumen am See.

Vom Dach steigt Rauch.

Fehlte er
 Wie trostlos dann wären
 Haus, Bäume und See.

(B. Brecht)

Entsprechend der Doppelbedeutung des französischen → »vers libre« wird auch die deutsche Bezeichnung »F.n V.« verschieden verwendet. Ursprünglich waren damit metrisch geordnete (meist alternierende) Reimverse gemeint, deren Silben- und Hebungsanzahl jedoch variabel ist. Vorbild für diesen Vers, der vor allem im 17. und 18. Jahrhundert zunächst in Frankreich, dann auch in Deutschland sehr beliebt war, war der italienische Madrigalvers (→ Madrigal), für den die Bezeichnung denn auch hauptsächlich verwendet wurde. In einen ganz anderen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang gehört dagegen jener »F. V.«, der im 19. Jahrhundert in der sog. Modernen Lyrik üblich wurde und erstmals bei Rimbaud und anderen französischen Symbolisten auftaucht, später dann auch im deutschen Expressionismus, so bei Stadler, Else Lasker-Schüler, Werfel u. a. Dieser »F. V.« verzichtet auf metrische Regulierungen und wirkt trotz des Reims, der vielfach aber auch schon aufgegeben wird, mehr oder weniger prosanah. Der Stadlersche Langzeilenvers ist – wenngleich zum Teil noch stark alternierend – auf dem Weg zum Prosagedicht (»Der Aufbruch«). In der deutschen Lyrik nach 1945 ist der F. V. wohl die vorherrschende Art der Versifikation. Einem Hinweis Schlawes folgend, sollte man die Bezeichnung »F. V.« nur für die zweite der beiden hier angeführten Traditionslinien verwenden (für die erste haben wir die Bezeichnungen »Madrigalvers« und »vers libre«), und hier vor allem für die immer mehr vordringenden reimlosen Formen. Die dann notwendige schwierige Abgrenzung von den → Freien Rhythmen müßte in primär entstehungsgeschichtlicher Argumentation erfolgen: Letztere knüpfen hauptsächlich an die antiken Odenmaße an, während die F.n V. kein bestimmtes Metrum bevorzugen. Sie bewahren zwar ihren Verscharakter mittels einer mehr oder weniger deutlichen rhythmischen Profilierung, die nicht selten eine Anlehnung an überlieferte metrische Muster erkennen läßt, vermeiden jedoch jegliche metrische Festlegungen. Das → Prosagedicht nennt Behrmann eine »Vor- oder Nebenform« des F.n V.s, jedoch weist Fülleborn darauf hin, daß es nicht möglich ist, den F.n V. aus dem Prosagedicht als dessen Zerlegung in Verse abzuleiten. Nach Lamping stellt der »Phanta-

sus« von Arno Holz (1898/99) die erste Sammlung von Gedichten in F.n V.n dar. Holz selbst allerdings nennt seine Verse »natürliche« oder »notwendige«. Eine besondere Stellung nimmt Brechts »Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« ein. Wagenknecht sieht in ihr einen eigenen Typus freier Vergestaltung. Insofern sie aber der »große(n) Verführung zur Formlosigkeit«, die Brecht in ihr ausmacht, ein starkes Moment rhythmischer (und nicht nur rhythmischer) Stilisierung entgegengesetzt, scheint gerade sie ein Grundprinzip des F.n V.s zu verwirklichen. Geht hingegen die Formentspannung zu weit, so gefährdet sie zweifellos den Verscharakter des Gedichts, und dann läßt sich auch nicht mehr von F.n V.n sprechen.

Fronte.

(Ital.: Stirn, Vorderseite.) Bezeichnung für den Aufgesang in der italienischen → Kanzone. → Barform.

Füllung.

Das Wort meint in der Metrik die Füllung einer Senkung zwischen zwei Hebungen, bezieht sich also auf die Anzahl der Silben zwischen diesen. Sie ist z. B. im alternierenden Vers stets einsilbig und damit fest. Vgl. dagegen die sog. → Füllungs-freiheit.

Füllungs-freiheit.

Mit F. ist das Gegenprinzip zur strengen → Alternation bezeichnet. Füllungs-frei sind Verse, in denen allenfalls die Anzahl der Hebungen, nicht aber die der Senkungen festgelegt ist. F. bedeutet also Senkungs-freiheit. Sie herrscht vor allem im althochdeutschen → Stabreimvers, im (freien) → Knittelvers und im Volkslied, sodann natürlich auch in den → Freien Rhythmen und in den → Freien Versen. Der Übergang von der »germanischen F.«, wie Heusler sie aufgrund ihrer Herkunft nennt, zum Alternationsprinzip beginnt bereits bei Otfried, der sie zunehmend einschränkt (→ Altdeutsche Reimstrophe). Die Regulierung des deutschen Verses durch Opitz führt zum weitgehenden Verlust der F. Erst im Sturm und Drang wird sie zurückgewonnen. Zur F. gehört es auch, daß zwei Hebungen unmittelbar aufeinanderfolgen können (→ Hebungsprall). Senkungen von mehr als zwei Silben sind in der deutschen Dichtung selten. »Wollte uns ein Dichter zwingen, etwa eine sechssilbige Senkung zu lesen, so würden wir wohl unfreiwillig

lig ändern, eine der unbetonten Silben zur Hebung erhöhen« (W. Kayser).

Fugung.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

(H. Heine)

v - v - v - v -

v - v - v - v

v - v - v - v

v - v - v - v

Unter F. versteht man die metrische Verknüpfung zweier Verse zu einer versübergreifenden Einheit durch die rhythmische Verschleifung der Versfuge. Zu diesem Zweck darf der Wechsel zwischen Hebung und Senkung (im alternierenden Vers) nicht durch das Versende unterbrochen werden, d. h., es muß auf einen mit einer Hebung endenden Vers ein Vers mit Auftakt folgen und umgekehrt. Folgt in den Versübergängen Hebung auf Hebung oder Senkung auf Senkung, so sind die Verse ungefugt. In unserem Beispiel sind also die Verse 1 und 2 gefugt, nicht aber die Verse 2, 3 und 4.

Fuß = → Versfuß.

Fußmetrik.

Die in der antiken Poetik entwickelte F. teilt den Vers in ›Füße‹ ein (→ Versfuß). Heusler lehnte für die deutsche Dichtung diesen Terminus ab und stellte der F. seine Taktmetrik gegenüber, in der der Vers nach → Takten untergliedert ist.

Fußsubstitution → Metrische Lizenz.

Gasel = → Ghasel

Gebrochener Reim.

Ehe, ehe die somali-
braune Nacht die Sterne bleckt,
schmelze, was mir als morali-
sches Gesetz im Halse steckt.
(P. Rühmkorf, Das Zeitvertu-Lied)

Ein g. R. liegt vor, wenn ein Reimwort, meistens ein Kompositum, durch die Versfuge getrennt wird. Der erste Teil des Wortes übernimmt die Reimfunktion, der zweite bildet den Anfang der folgenden Verszeile.

Gedicht.

Das Wort ›G.‹ (von ahd. *tihton* = schriftlich abfassen, schreiben) hat im Lauf seiner Geschichte zwei Bedeutungsverengungen erfahren: War es ursprünglich alles schriftlich Niedergelegte, so erfolgte in der Neuzeit zunächst seine Einschränkung auf poetische Werke (aller literarischen Gattungen), genauer auf Versdichtungen (rhythmisch stilisierte Texte) im Gegensatz zur Prosa, dann auf Werke der lyrischen Gattung als der einzigen, für die die Bindung an den Vers konstitutiv blieb. Die Feststellung von Asmuth: »Wer heute von Gedichten spricht, meint Lyrik«, gilt aber uneingeschränkt nur für die Alltagssprache, nicht auch für die Wissenschaftssprache. So schlägt Lamping in seinem Buch mit dem scheinbar tautologischen Titel »Das lyrische Gedicht« (1989) vor, das G. (wieder) »als Versrede oder genauer noch: als Rede in Versen« zu definieren und diese wiederum als Rede, »die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht«. Das bedeutet, daß nicht jedes G. zur Lyrik zählt, vielmehr gibt es auch epische und dramatische G.e wie z. B. – ganz entsprechend den zeitgenössischen Bezeichnungen – das klassische Blankversdrama (»Don Karlos. Ein dramatisches Gedicht« u. a.); andererseits ist nicht jeder lyrische Text ein G., wie etwa der – eigentlich paradoxe – Begriff → »Prosagedicht« zeigt: Das sog. Prosagedicht kann (je nach der Definition des Lyrik-Begriffs) sehr wohl lyrisch sein, wenn es aber wirklich bloße, d. h. rhythmisch unstilisierte Prosa ist, dann ist es kein G.

Gedichtmaß.

In Analogie zu den Begriffen → Versmaß und → Strophenmaß spricht man von G., wenn sich die metrische Regulierung des Textes nicht nur auf den einzelnen Vers bzw. auf die einzelne Strophe bezieht, sondern »global« (Wagenknecht) auf das Gedicht als Ganzes wie z. B. beim → Sonett und bei der → Sestine. Diese Termini bezeichnen also G.e.

Gegenrefrain.

Der G., bei dem mehrere Strophen mit denselben Worten bzw. mit demselben Vers beginnen, ist eigentlich eine (strophische) Anapher und gehört demnach zu den Stilfiguren.

Gehäufter Reim = → Haufenreim.

Geistliche Lyrik → Geistliches Lied.

Geistliches Lied.

Ich sehe dich in tausend Bildern,
 Maria, lieblich ausgedrückt,
 Doch keins von allen kann dich schildern,
 Wie meine Seele dich erblickt.
 Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
 Seitdem mir wie ein Traum verweht,
 Und ein unnennbar süßer Himmel
 Mir ewig im Gemüthe steht.

(Novalis, Geistliche Lieder)

In der geistlichen Lyrik herrscht die Liedform vor. (Daneben ist, vor allem in der Barockzeit, noch das geistliche → Sonett hervorzuheben, dessen wichtigste Vertreter Gryphius und Katharina Regina von Greiffenberg sind). Im weiteren Kontext gehört das g.e L. zur religiösen Lyrik, ist aber weniger Ausdruck individuellen religiösen Erlebens als dogmatisch ausgerichtete Vermittlung christlicher Glaubensinhalte und Glaubensbezeugung im gemeinschaftlichen Gesang. Vom → Kirchenlied ist es insofern abzugrenzen, als dieses liturgisch gebunden ist, also zum Gottesdienst gehört. Janota unterscheidet deshalb zwischen »Gemeinschaftsliedern« und »Gemeindeliedern«. Eine scharfe Trennung ist freilich nicht möglich: Indem sie für den Gemeindegesang im Rahmen des Gottesdienstes benützt werden, gehen geistliche Lieder ins Kirchenliedgut ein. Die Anfänge des g.en L.es liegen in der neulateinischen Hymnen- und Sequenzendichtung und in der volkssprachlichen geistlichen Kunstlyrik des Mittelalters (Marienlieder, → Leis, geistliches → Tagelied, Kreuzzugslieder, → Kontrafakturen weltlicher Lieder). Besondere Bedeutung erlangte die Reformation in der Geschichte des g.en L.es: Dessen Integration in die liturgische Praxis der protestantischen Glaubensgemeinde wirkte auch auf seine Entwicklung außerhalb derselben befruchtend. Höhepunkte seiner Pflege erfuhr es im Barock und im Pietismus. Vor allem zu nennen sind auf katholischer Seite Friedrich von Spee (»Trvtz Nachtigal«, 1649), der zum »Schöpfer des geistlichen Liebesliedes in der neuen deutschen Dichtung« wurde (Haller) und auch das Schäferlied religiös umfunktionierte, und auf evangelischer Seite Paul

Gerhardt, zu dessen insgesamt erhaltenen 134 Liedern z. B. das berühmte (wie viele andere zum Kirchenlied gewordene) »O Haupt voll blut und wunden« gehört. Umstritten ist, wieweit in der geistlichen Barocklyrik bereits »die entscheidende Wendung vom Gemeindegesang zum persönlichen Andachts- und Erbauungslied« (ebd.) erfolgt. Trotz des Übergangs vom »Wir-Lied« zum »Ich-Lied« geht es offenbar noch nicht um den individuellen Ausdruck religiöser Subjektivität, doch vollzieht sich die weitere Entwicklung jedenfalls in dieser Richtung. Dabei lockert sich zugleich die dogmatische Bindung, zumal die Anknüpfung an die Bibel, die in der Barockpoetik noch verbindlich gefordert worden war: »Und dannenhero muß man sich in geistlichen Liedern vor allen Dingen an Biblische Worte und Phrases binden und halten / wo es sich thun läst« (Neumeister). In dem Maße dieser Lockerung spricht man dann besser von religiöser statt von geistlicher Lyrik. Die wichtigsten Vertreter des g.en L.es im 18. und 19. Jahrhundert sind Klopstock, Novalis, Brentano und Annette von Droste-Hülshoff. Eine letzte Renaissance erfährt die Gattung im 20. Jahrhundert, nicht zuletzt im Zusammenhang mit den weltanschaulichen Auseinandersetzungen der Zeit, zumal im Kampf christlicher Geisteshaltung gegen den Faschismus, so bei R. A. Schröder, Werner Bergengruen, Reinhold Schneider u. a.

Lit.: K. Berger: Barock und Aufklärung im g.en L. 1951. – J. Janota: Studien zu Funktion und Typus des g.en L.es im Mittelalter. 1968. – J. Scheiter: Das g.e L. im deutschen Barock. 1982.

Gekreuzte Reime = → Kreuzreim.

Gelegenheitsgedicht.

Ergo bibamus!

Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun;

Drum, Brüderchen! Ergo bibamus!

Die Gläser, sie klingen, Gespräche, sie ruhn,

Beherzigt Ergo bibamus!

Das heißt noch ein altes, ein tüchtiges Wort:

Es passet zum Ersten und passet so fort,

Und schallet ein Echo vom festlichen Ort,

Ein herrliches Ergo bibamus!

(...)

(J. W. v. Goethe)

G.e verdanken ihre Entstehung kleineren und größeren Anlässen des täglichen Lebens. Solche sind Geburt, Taufe, Hochzeit, Begräbnis, andere Familienereignisse, aber auch Ereignisse des öffentlichen Lebens, Feste, Jubiläen, Siegesfeiern u. ä. Aufgrund ihrer Beliebtheit spielten sie vom Humanismus des 16. Jahrhunderts bis tief in die Goethezeit hinein eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben. Einen Höhepunkt erreichte diese Kasuallyrik (Opitz handelte sie unter dem Begriff ›Silven‹ oder ›Wälder‹ ab) im Barock, jedoch erfährt sie schon damals als massenhaft produzierte Gebrauchsliteratur von oft zweifelhafter Qualität vom Standpunkt der hohen Poesie aus eine abschätzige Bewertung, obwohl sich die bedeutendsten Dichter der Zeit nicht zu gut waren, Gelegenheitsdichtung – vor allem als gut bezahlte Auftragskunst – zu verfassen. So warnte bereits Opitz in seiner Poetik, daß der Brauch »dem gueten nahmen der Poeten« schade und »den würden der Poesie einen mercklichen abbruch« tue, schlägt aber selbst die Warnung gern in den Wind. Gegen Ende der Epoche gibt dann Neukirch zu bedenken: »Die hochzeiten und begräbnisse würden doch wohl vollzogen werden / wenn man gleich nicht allemahl dabey reimte«. Die Wertbeständigkeit des G.s war gering: Sie ging oft über den aktuellen Anlaß nicht hinaus. Es hatte jedoch eine wichtige Funktion für das Sozialprestige, und so »herrscht(e) ein Hochbetrieb«, den man z. B. in Hamburg »so unerträglich grassierend (fand), daß am 30. März 1658 kurzerhand ein Mandat dagegen erlassen« wurde (Urs Herzog). Die soziale Funktion des G.s bedingt auch den großen rhetorisch-poetischen Aufwand, der in ihm getrieben wird und der vor allem im Spätbarock zu einer Übersteigerung des rhetorischen Apparats, der Stilfiguren, Bilder und Topoi führt. Da er beherrscht sein wollte, gab es zahlreiche technische Anleitungen dafür, nach denen man »den Leuten dienen (lernte) / daß man in allerhand Glücks- und Unglücks-Fällen der eingeführten Gewohnheit nach etwas gedrucktes oder geschriebenes übergeben kan« (Christian Weise). Überraschend positiv äußerte sich Goethe über das G., das er »die erste und echtste aller Dichtarten« nannte. Das läßt sich nur aus der Bedeutungsverbesserung erklären, die der Begriff bei ihm erfährt und durch die dieser stark in die Nähe dessen rückt, was wir in Orientierung an Goethe als Erlebnislyrik bezeichnen. In diesem Sinn sagt Goethe: »Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden.« Sie sind nicht unbedingt zu einem be-

stimmten Anlaß verfaßt, dagegen stets aus einem, also aus einem bestimmten Erlebnis heraus, in dessen Gefühls- und Empfindungsgehalt sie wurzeln. In dieser Bedeutung spricht dann auch z. B. Storm vom »Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne«. Die Kanonisierung und Verabsolutierung dieser Dichtungskonzeption führte dazu, im Gelegenheitsbezug ein Grundprinzip der Poesie überhaupt zu sehen, so in der Überbetonung des Erlebnis-Begriffs durch die Dilthey-Schule, und damit gerade zur Abwertung der vogoetheschen Gelegenheitsdichtung, der das Erlebnis-Moment fehlt. Wie zählbig diese spezifisch deutsche Denktradition trotz der Relativierung der Erlebnisdichtung durch die neuere deutsche Literaturwissenschaft ist, zeigt sich z. B. daran, daß noch 1960 auf einer Arbeitstagung ›Lyrik heute‹ in Berlin ausgerechnet Günter Grass sich dadurch von den sogenannten »Labordichtern«, d. h. den Vertretern einer artifiziellen, erlebnisfernen lyrischen Schreibweise, abgrenzte, daß er sich als »Gelegenheitsdichter« bezeichnete. → a. Enkomion, Epicedium, Epithalamion.

Lit.: W. Segebrecht: Das G. 1977. – J. Drees: Die soziale Funktion des G.s. 1986.

Geleit.

Schlußstrophe bestimmter Bauweise in Gedichten wie der → Sestine. Im Deutschen fast nur in dieser verwendet.

Gemeiner Vers = → vers commun.

Germanischer Vers.

EK HLEWAGASTI R HOLTINGA R
HORNA TAWIDO

(Inscription auf dem ›Goldenen Horn von Gallehus‹, Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr.; nhd. »Ich Hlewagastir, der Holte, habe das Horn gemacht.«)

Germanische Versdichtung ist uns, von wenigen Ausnahmen abgesehen, frühestens auf der althochdeutschen bzw. altsächsischen Sprachstufe überliefert. Die Inschrift auf dem sog. ›Goldenen Horn von Gallehus‹, die den Hersteller des Horns nennt, zeigt bereits die wichtigste germanische Versifikationsform, den → Stabreimvers. Er stellt eine folgerichtige Entwicklung aus der germanischen Stammsilbenbetonung dar und gilt als spezifische poetische Errungenschaft der Germa-

nen, durch die sie sich von allen anderen indogermanischen Völkern unterscheiden. Zugleich ist er der formale Ausdruck ihrer heidnischen Entwicklungsstufe; im Übergang zum Christentum muß er dem Endreimprinzip weichen.

Gesätz.

Bezeichnung für die einzelnen Strophen im → Bar, speziell für den Aufgesang. → a. Meistersang.

Geschleifter Spondeus → Spondeus.

Gesellschaftslied.

Gesellschaftslied

Es kann schon nicht alles so bleiben
 Hier unter dem wechselnden Mond;
 Es blüht eine Zeit und verwelket,
 Was mit uns die Erde bewohnt.
 (...)

Wir sitzen so fröhlich beisammen
 Und haben einander so lieb,
 Wir heitern einander das Leben,
 Ach wenn es doch immer so blieb!

Doch weil es nicht immer kann bleiben,
 So haltet die Freude recht fest!
 Wer weiß denn, wie bald uns zerstreuet
 Das Schicksal nach Ost und nach West.
 (...)

(A. v. Kotzebue)

Im Gegensatz zur individuellen Erlebnislyrik ist das G. auf einzelne gesellschaftliche Gruppen bezogen und dient deren gemeinschaftlichen Bedürfnissen. Es gehört in den größeren Zusammenhang einer geselligen Lyrik oder »Lyrik zu geselligem Tun« (Asmuth), die vom Arbeits-, Jäger-, Soldaten-, Studenten- und Tanzlied über die Spiellieder der Kinder bis zum Tafel- und Trinklied reicht. Formal ist es ganz an seine musikalische Darbietung gebunden. Text und Vortragssituation sind aufeinander abgestimmt, »die gemeinsame Tätigkeit einer Gruppe liefert hier das Stichwort zum Singen« (Asmuth). Greifbar wird diese Lyrik, die gewissermaßen an die Stelle des untergehenden Volksliedes tritt, seit dem 16. Jahrhundert, z. B. in

den Nachbildungen der aus Italien stammenden → Villanelle (Regnart). Ihren Höhepunkt erreicht sie im Barock, u. a. in den Liedern des unter dem Einfluß von J. H. Schein stehenden (studentischen) Leipziger Dichterkreises, dem auch Fleming zugerechnet wird. In der bürgerlichen Kultur des 18. Jahrhunderts entsteht eine gesellschaftliche Lyrik in Liedform vor allem zur Begleitung und Ausgestaltung geselligen Beisammenseins im Familien- und Freundeskreis. Dieser gewinnt in dem Maße an Bedeutung, in dem sich das gebildete Bürgertum gegen die politisch-gesellschaftliche Öffentlichkeit des feudalabsolutistischen Staates abschließt. Hier dient das Lied einer privaten Geselligkeit mit einem antigesellschaftlichen Affekt. Freilich verrät die Gewichtlosigkeit und der Spielcharakter, den es in der Anakreontik erlangt, den starken Einfluß der höfischen Rokoko-Kultur, jedoch sind Kunst und Leben getrennt. Als »erlesene Proben poetischer Nebenstunden« (Hagedorn) propagieren sie Lebensgenuß im Windschatten der Gesellschaft. Im 19. Jahrhundert sind es vor allem die in Kommerzbüchern gesammelten Studentenlieder, die die Tradition des G.s weiterführen.

Gespaltener Reim.

Und wieder von neuem klag ich es,
 Und immer von neuem sag ich es,
 (...)
 (Fr. Rückert, Kindertotenlieder)

Ein zweisilbiger Reim, wie er bei → weiblichen Versausgängen vorliegt, bzw. ein dreisilbiger (→ gleitender) Reim heißt dann gespalten, wenn eines der Reimglieder oder beide aus zwei oder mehr Wörtern bestehen, wobei die zweiten und folgenden Wörter oft identisch reimen, so in unserm Beispiel. Im Gegensatz zum → Doppelreim umfaßt der g.e R. nur einen Hauptakzent.

Ghasel.

Die Form des Gasels

Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanzte,
 O Deutschland, wird nicht übel stehn in deinem reichen Kranze.

Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen
 mancher

So gut im persischen Gasel wie sonst in welscher Stanze.

(Fr. Rückert)

Das G. (von arab. ghazal = Gespinst, Liebesgedicht) ist jene orientalische Strophen- bzw. Gedichtform, die in der deutschen Dichtung am meisten nachgeahmt wurde. Es ist arabischen Ursprungs und erreichte seine höchste Ausbildung im 14. Jahrhundert bei dem berühmten persischen Dichter Hafis. In der orientalischen Literatur dient die Form vor allem als Loblied zum Preis des Lebensgenusses, der Liebe und des Weins, doch finden sich auch starke mystische Einschläge. Im Deutschen zeigt sich eine Tendenz zum Didaktisch-Spruchhaften. Die arabische Originalform ist durch zweigeteilte Langverse gekennzeichnet, den sog. Beits. Im ersten, dem Königsbeit, reimen die beiden Halbverse, in den folgenden nur noch die zweiten Vershälften, wobei jedoch immer derselbe Reimklang verwendet wird. Durch die Trennung des Langverses entstand die persische Vierzeile mit dem Reimschema aawa (w = → Waise) und als Schema für das G. die Reimfolge aa / wa / wa / wa / (...). Vom zweiten Verspaar an ist also jeder Vers in ungerader Position eine Waise. Die Verse sind entsprechend ihrer Herkunft aus Langzeilen distichisch angeordnet, isometrisch, jedoch ohne Festlegung auf ein bestimmtes Metrum. Im Deutschen werden meist alternierende Verse mit fünf bis acht Hebungen verwendet. Die Anzahl der Verse bzw. der Distichen ist beliebig, wird jedoch durch die beschränkten Reimmöglichkeiten begrenzt. Ursprünglich umfaßte das G. mehr als vier, aber weniger als 16 Verse; im Deutschen sind zehn bis zwanzig Verse üblich. Häufig finden sich → Doppelreime sowie → gleitende oder (mehrsilbige) → gespaltene Reime. Nach ersten Versuchen von Fr. Schlegel hat sich vor allem Fr. Rückert, in seinem bürgerlichen Beruf Professor für orientalische Sprachen, um die Einführung des G.s in die deutsche Dichtung bemüht. Goethe nähert sich in seinem von der Entdeckung der arabisch-persischen Poesie inspirierten »Diwan« der Originalform nur an. Der Hauptvertreter der Gattung in der deutschen Literatur ist mit über 150 G.en Platen. Nach ihm sind vor allem noch Bodenstedt, Weinheber und Hagelstange zu nennen. → a. Kasside.

Gleicher Reim = → rührender Reim.

Gleichklang.

Oberbegriff für die verschiedenen Reimarten Alliteration, Assonanz und Endreim bzw. Begriff für die jeweils überein-

stimmenden Lautfolgen innerhalb der Reime (z. B. ›-erz‹ in Herz/ Schmerz).

Gleitender Reim.

Hinfort genügt nicht mehr anmutig Klingendes,
Nur Himmelingendes, Geschickbezwingendes.
(Fr. Rückert, Die Weisheit des Brahmanen)

Der gle R. ist eine Form des → erweiterten Reims, die sich erst in neuerer Zeit häufiger findet. Als dreisilbiger (›daktylischer‹) Reim der Form – v v stellt er die nächsthöhere Steigerungsstufe nach dem einsilbigen (›männlichen‹) und dem zweisilbigen (›weiblichen‹) Reim dar.

Glosa, Glosse.

Glosse

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Wenn im tiefen Schmerz verloren
Alle Geister in mir klagen,
Und gerührt die Freunde fragen:
›Welch ein Leid ist dir geboren?‹
Kann ich keine Antwort sagen,
Ob sich Freuden wollen finden,
Leiden in mein Herz gewöhnen,
Geister, die sich liebend binden,
Kann kein Wort niemals verkünden,
Liebe denkt in süßen Tönen.

(...)

Will die Liebe in mir weinen,
Bringt sie Jammer, bringt sie Wonne,
Will sie Nacht sein, oder Sonne,
Sollen Glückessterne scheinen?
Tausend Wunder sich vereinen:
Ihr Gedanken schweiget stille,
Denn die Liebe will mich krönen,
Und was sich an mir erfülle
Weiß ich das, es wird ihr Wille
Alles, was sie will, verschönen.

(L. Tieck)

Die G. (von gr. glossa = Zunge, Sprache, Erläuterung) ist eine im 15. Jahrhundert entstandene und bis ins 17. Jahrhundert sehr beliebte spanische Gedichtform, die Philipp von Zesen im 17. Jahrhundert in die deutsche Literatur einführte und die vor allem von den Romantikern (A. W. und Friedrich Schlegel, Tieck, Eichendorff, Uhland), aber auch von Rückert und Platen gern verwendet wurde. Sie stellt die poetische Variation eines – meist vierzeiligen – Themas dar, das gewöhnlich einem anderen Gedicht entnommen ist und der G. als Motto vorangestellt wird. Jeder Zeile des Mottos wird eine Strophe gewidmet, in der sie abgehandelt (erklärt, kommentiert, glossiert) wird und deren Schlußzeile sie zugleich bildet. Die G. hat also so viele Strophen wie das Motto Verse. Die Strophenform ist die → Dezime. Die Romantiker betrieben das Schreiben von G.n als eine Art Gesellschaftsspiel. So verfaßten auf den in unserem Beispiel verwendeten Vierzeiler Tiecks dieser selbst, A. W. und Friedrich Schlegel, Sophie Bernhardt-Tieck und Uhland G.n. In freierer Behandlung wurde die Form auch noch von Liliencron benutzt.

Glosse = → Glosa.

Glykoneus.

Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg' ich des Windes Flug,

Bis am Strande

Ihrer Wogen ich lande,

Anker werf', wo kein Hauch mehr weht,

Und der Markstein der Schöpfung steht.

- v / - v v / - v / -

(Fr. v. Schiller, Die Größe der Welt)

Das nach dem griechischen Dichter Glykon benannte achtsilbige antike (äolische) Versmaß fand vor allem in den → Asklepiadeischen Strophen Verwendung. Es handelt sich um einen sog. logaödischen (= trochäisch-daktylischen) Vers aus einem → Daktylus und drei → Trochäen. Je nach der Stellung des Daktylus im ersten, zweiten oder dritten Metron bzw. Takt unterscheidet man drei Grundformen des G. Bei Horaz und in den deutschen Nachbildungen findet sich nur der zweite G., und zwar in → katalektischer Form. In unserem Beispiel verwendet Schiller ein (gereimtes) Glykoneenpaar als Abschluß einer von ihm frei erfundenen sechszeiligen Reimstrophe.

Gnome.

Gnome

Verkannte, klaget nicht, wenn hier die Bosheit siegt,
 Erwartet, Edle, nie Gerechtigkeit im Leben!
 Das Beste, was im Menschen liegt,
 Wird man am schwersten ihm vergeben.

(J. Gaudenz v. Salis-Seewis)

Der aus dem Griechischen stammende Terminus ›G.‹ (= Erkenntnis, Denkspruch, Sinnspruch) bezeichnet eine – vorwiegend didaktische – Spruchdichtung, die zu den ältesten Formen literarischer Rede gehört. Sie dient schon früh der literarischen Fixierung überlieferten Gedankenguts verschiedenster (weltlicher wie religiöser) Art. Soweit sie in Prosa verfaßt ist, gehört sie zur Epik. Die unterschiedlichen versifizierten Formen der Spruchdichtung lassen sich unter dem Begriff Spruchlyrik zusammenfassen. Zu ihr zählen neben der G. vor allem das → Epigramm und der → Spruch. Genaue Abgrenzungen zwischen ihnen sind weder möglich noch sinnvoll. Die Bezeichnung ›G.‹ ist primär in bezug auf die antike Spruchdichtung zu verwenden, während für die germanische (alt-nordische) und (mittelhoch)deutsche vorwiegend der Gattungsname ›Spruch‹ benützt wird. Das schließt natürlich, wie unser Beispiel zeigt, die Verwendung der Bezeichnung ›G.‹ im Deutschen nicht aus. Sinnvoll ist es auch, die verschiedenen Formen der Spruchlyrik (neben den genannten z. B. auch die Kurzelegie, die Sentenz, die → Priamel u. a.) unter dem Begriff ›gnomische Formen‹ zusammenzufassen. – Beispiele von G.n im engeren Sinn sind in der Antike die »Goldenen Sprüche« Solons (in → Hexametern), die Gnomologie (= Gnomensammlung) des Theognis von Megara (in elegischen → Distichen) und die sog. »Dicta Catonis« (in hexametrischen Zweizeilern). Als wichtigstes Beispiel aus dem Mittelalter gelten die Sprüche in Freidanks »Bescheidenheit«. Die für die antike G. typische Form der Kurzelegie ist auch in den alexandrinischen Zweizeilern im »Cherubinischen Wandersmann« von Angelus Silesius und in Rückerts »Weisheit des Brahmanen« nachgebildet. Dagegen ist Georges »Stern des Bundes« wohl eher der Tradition des ›germanischen Spruches‹ zuzurechnen.

Grammatischer Reim.

Er saß zu Pferde: ihm entging
keine Gebärde rings.
Auf Silber sprach jetzt Ring zu Ring,
und Stimme war in jedem Ding,
und wie in vielen Glocken hing
die Seele jedes Dings.
(R. M. Rilke, Karl der Zwölfte
von Schweden reitet in der Ukraine)

Der Terminus ›gr. R.‹ wird in der Reimlehre verschieden verwendet. Sofern er Reime bezeichnet, die durch den Gleichklang von Flexionsendungen entstehen, gilt er im Deutschen aufgrund der Stammsilbenbetonung und der Vokalabschwächung in den Endungen nicht als Reim – im Gegensatz etwa zum Französischen und zum Italienischen. Im Deutschen spricht man deshalb dann von gr.em R., wenn an der Reimbildung verschiedene (Wortbildungs- oder Flexions)formen desselben Wortstammes beteiligt sind. Reimen die Reimwörter mit gleichem Stamm untereinander (und nicht, wie in unserem Beispiel, mit anderen Wörtern), so handelt es sich um eine Spielart des → erweiterten Reims, die mit dem → rührenden Reim verwandt ist (Beispiele: setzen / einsetzen; Leibe / beileibe). Verschiedene Flexionsformen desselben Wortes (scheiden / scheidet) können dagegen für sich allein keine Reime, sondern allenfalls → Assonanzen bilden.

Haiku.

geburt im saustall
tod am kreuz a & o des
ewigen lebens
(C. Bremer)

Das H. (auch Haikai und Hokku; jap.: Scherzgedicht) ist jene japanische Gedichtform, die als einzige auch in der westlichen Welt rezipiert und nachgebildet wurde. Es bildet ursprünglich den dreizeiligen Eingangsstollen des fünfzeiligen Tanka, der Hauptform der japanischen Lyrik. Das Tanka wurde zur gesellschaftlichen Unterhaltung der höfischen Aristokratie seit dem 8. Jahrhundert für die Herstellung von Kettengedichten (Renga) verwendet, und aufgrund dieser Verwendung verselbständigte sich der Eröffnungsstollen zum H. Entsprechend dem Grundmuster der silbenzählenden japanischen Poesie um-

faßt es drei Verszeilen von 5, 7 und nochmals 5 Silben, besteht also insgesamt aus 17 Silben. Damit gilt es als die kürzeste Gedichtform der Weltliteratur. Ursprünglich aus der scherzhaften Variante des Tanka hervorgegangen (daher der Name!), entwickelte es sich bei seinen berühmtesten Vertretern Basho (1644–94), Buson (1716–84) und Issa (1763–1828) zu einem ernsthaften Genre, das sich durch bildhafte Verdichtung, gedankliche Konzentration und Gefühlstiefe auszeichnet. Es markiert in der japanischen Literatur den Übergang von der aristokratischen zur bürgerlichen Dichtung, behält aber, soweit es nicht komische Wirkungen anstrebt, in seiner Tendenz zur äußersten Verknappung des sprachlichen Ausdrucks ein aristokratisches Element. Seine Poetizität beruht auf der Genauigkeit der Beobachtung und dem Assoziationsreichtum der mitgeteilten Wirklichkeitspartikel. In seiner höchsten Form intendiert es im eng begrenzten Ausschnitt die Epiphanie des allgegenwärtigen Ganzen. (Roland Barthes nannte es deshalb den literarischen Zweig des Zen.) Vor allem darin sowie in seinem eng damit zusammenhängenden Lakonismus gründet wohl das Interesse, das das H. in der modernen westlichen Dichtung gefunden hat, z. B. im Imagismus (Ezra Pound), bei Yeats und Eluard. Deutsche Nachbildungen gibt es von M. Hausmann, D. Krusche, Claus Bremer, Imma v. Bodmershof, S. Macht u. a.

Halber Kreuzreim.

Der eine fragt: Was kommt danach?	x
Der andre fragt nur: Ist es recht?	a
Und also unterscheidet sich	y
Der Freie von dem Knecht.	a
(Th. Storm, Sprüche)	

Ein h. K., auch unterbrochener Reim genannt, liegt vor, wenn im vierzeiligen Reimverbund nur ein Verspaar in Kreuzstellung reimt, gewöhnlich die Verse 2 und 4, zwei der vier Verszeilen also ungereimt bleiben. Man kann ihn sich durch die Verselbständigung der Halbzeilen zweier paarig gereimter Langverse entstanden denken. Insgesamt seltener als der volle → Kreuzreim, findet sich der h. K. relativ häufig in Volksliedstrophen und z. B. bei Storm.

Halbreim.

Oberbegriff für → unreine Reime sowie für bloße → Assonanzen anstelle von Reimen.

Halbvers, Halbzeile → Anvers und Langvers.

Hans-Sachs-Vers → Knittelvers.

Haufenreim.

(Auch fortgesetzter Reim, frz. rime continue, genannt.) Oberbegriff für Reimformen, bei denen sich der Gleichklang mehr als nur einmal wiederholt, also mehr als zwei gleiche Reime unmittelbar aufeinanderfolgen, vor allem wenn die Reimwiederholung über den → Dreireim hinausgeht. Kritisch merkt Peter Rühmkorf zu ihm an, daß »Rainer-Maria-Rilke-Imponiergirlanden wie das berühmte ›Stahl(-)Thal(-)Mahl(-)Saal(-)vieltausendmal(-)Glissando statt auf den gewünschten Achtungserfolg eher auf ein komisches Ohrenjucken hinauslaufen«. → Einreim.

Haupthebung.

›Haupt-‹ und ›Nebenhebung‹ sind irreführende Bezeichnungen für unterschiedlich stark realisierte Versakzente, wie sie sich als Haupt- und Nebentonstellen in dipodischen vierhebigen Versen wie dem → Stabreimvers und in den klingenden Kadenzen des altdeutschen Reimverses (z. B.: triuwe), aber auch in sog. → beschwerten Hebungen und geschleiften → Spondeen finden. Ihre Notation ist gewöhnlich $\acute{\ } / \grave{\ }$ oder $\acute{\ } / \grave{\ }$. → Dipodie; → Hebung.

Hauptstab.

Bezeichnung für die erste (stabende) Haupttonstelle im Abvers des → Stabreimverses mit vorhersagbarem – weil im Anvers vorgegebenem – Stabreim, so z. B. in der Inschrift auf dem ›Goldenen Horn von Gallehus‹ (→ germanischer Vers) das Wort HORNA (›Hauptstabwort‹).

Haupttonstelle → Haupthebung.

Hebigkeitsprinzip → Hebung.

Hebung.

Seufze Mitleid, mein Gesang,
In Selindens bittre Klage,
Sie beweinet nächtelang
Einen Vogel, der die Tage

Ihrer Jugend traurig macht –
 Ihre Freuden sind verdorben,
 Sind um allen Reiz gebracht,
 Denn ihr Liebling ist gestorben.

(A. L. Karsch, Auf den Tod einer Nachtigall)

Die Termini ›H.‹ und → ›Senkung‹ beziehen sich in der antiken Metrik auf die → Längen und die → Kürzen im metrisch gebundenen Vers. Im akzentuierenden deutschen Vers werden gemäß dem hier geltenden wägenden Prinzip (→ akzentuierendes Versprinzip) H.en und Senkungen mittels der Tonstärke unterschieden, d. h. die H.en werden durch druckstarke, die Senkungen durch druckschwache Silben gefüllt, und demgemäß entsprechen den H.en betonte, den Senkungen unbetonte Silben. (Die Tonhöhe spielt dabei trotz der Bezeichnungen ›H.‹ und ›Senkung‹ keine oder nur eine untergeordnete Rolle.) Es ist wichtig, festzuhalten, daß die beiden Termini gemäß ihrer Herkunft aus der antiken Metrik »ursprünglich und hauptsächlich Rezitationsmerkmale« (Wagenknecht) bezeichnen, sich also eigentlich auf die Ebene der sprachlichen Realisation eines Metrums beziehen. Zugleich dienen sie aber »schon seit langem auch zur Bezeichnung verschiedenartiger Positionen sowohl im Metrum als auch im einzelnen Vers« (ebd.), d. h., sie beziehen sich auch auf die Ebene des abstrakten metrischen Schemas. Zu Recht wird in der neueren Metrikforschung eine saubere Trennung zwischen den beiden Ebenen gefordert, denn nichts »hat in der Geschichte der Metrik so fatal gewirkt und den allseits beklagten Wirrwarr ausgelöst wie gerade das Versäumnis, sauber zwischen sprachlichen und metrischen Einheiten zu unterscheiden« (Küpper). Daß auf dem Unterschied zwischen der metrischen Einheit H. und der sprachlichen Größe Akzent zu bestehen ist, ergibt sich schon daraus, daß metrische Positionen, die im Schema als H. ausgewiesen sind, auch durch unbetonte Silben und umgekehrt Senkungen durch betonte realisiert werden können. In unserem obigen Beispiel, dessen Verse aus vierhebigen Trochäen bestehen, wird das trochäische Versmaß durch die besonders druckstarke Realisierung der Anfangshebung (»Seufze«) deutlich markiert, aber schon die dritte H. des ersten Verses (H. hier also als metrische Position verstanden) und weiterhin sämtliche Anfangshebungen der folgenden Verse bleiben weitgehend unrealisiert. Dementsprechend ergibt sich für die ersten beiden Zeilen anstelle des festen metrischen Schemas

- v - v - v -

- v - v - v - v

folgendes variierende Rezitationsschema:

- v - v v v

v v - v - v - v

(→ a. Anaklasis, metrische Drückung und schwebende Betonung.) Das Normalniveau für die sprachliche Realisation des metrischen Verses ist die Ebene der unbetonten Redeteile, von denen sich die akzentuierten besonders abheben. Die H.en, die auch die bestimmenden Teile der Versfüße sind, sind also die eigentlich strukturierenden Elemente im Vers, an denen sich die Wahrnehmung des Rezipienten bei der Konkretisation der Lautgestalt orientiert. Man nennt sie auch die »guten« Takteile im Vers (im Gegensatz zu den Senkungen als den »schlechten«). Diesem Sachverhalt trägt das sog. Hebigekeitsprinzip des deutschen Verses Rechnung, nach dem dessen metrische Struktur nicht nach der Zahl der Takte oder der Versfüße, sondern allein nach der Zahl der Hebungen bestimmt wird. Folgerichtig spricht man deshalb z. B. von einem vierhebigen Jambenvers usw. Da die betonten Silben diejenigen Lautereignisse sind, auf die die Erwartung des Hörers gerichtet ist, wird ihr Ausbleiben (bei der Realisation einer H. durch eine unbetonte Silbe) als Abweichung von der metrischen Norm empfunden. Es erzeugt jedoch einen geringeren Grad an metrischer Komplexität (→ Metrum) als der umgekehrte Fall (die Realisation einer Senkung durch eine betonte Silbe). Denn das Ausbleiben einer betonten Silbe »schafft weniger »Frustration« als ihr Erscheinen an einer »falschen« Stelle (an der der Rezipient eine unbetonte Silbe erwartet), denn man kann sie sozusagen »von sich aus« als betont wahrnehmen, während im zweiten Fall ein neues, abweichendes Muster präsentiert wird, das erst wieder zurückgenommen werden muß« (Küper). Die metrumgerechte sprachliche Füllung der H.en und Senkungen hat grundsätzlich nach den prosodischen Regeln der deutschen Sprache zu erfolgen. Nach Heusler sind hebungsheischende von senkungsheischenden Silben zu unterscheiden. Neben diesen beiden gibt es eine dritte Gruppe von Silben, die sowohl hebungs- als auch senkungsfähig sind, je nach den Erfordernissen des »natürlichen« Sinnakzents bzw. des rhythmischen Ausgleichs. (Vgl. z. B.: »Wie oft ...?« und »Wie oft ...!«) Während es bei den senkungsheischenden Silben, d. h. auf der Nullstufe der Be-

tonung, keine Gradunterschiede geben kann, ist bei der sprachlichen Füllung der H.en sehr wohl von solchen auszugehen. So beziehen sich die Bezeichnungen → »Haupt-« und »Nebenhebung« auf unterschiedliche Grade der Akzentstärke. Saran hat sechs verschiedene Stärkestufen angesetzt und z. B. zwischen Überhebungen, normalen und leichten H.en unterschieden. Heute geht man (mit Kiparsky) meistens von drei Schweregraden (neben der Nullstufe als vierter) aus.

Hebungsprall.

H. (auch Hochtonhiatus genannt) liegt vor, wenn zwei Hebungen unmittelbar aufeinanderstoßen. Im füllungsreichen Vers, bei dem die Zahl der Senkungen zwischen den Hebungen variiert, ist er eine normale Erscheinung, weil hier die Senkung auch ganz fehlen kann (nullsilbige Senkung). Ansonsten entsteht er häufig durch Akzentversetzung (→ Anaklasis). Von H. spricht man auch, wenn ein Vers männlich, d. h. mit einer Hebung endet und der nächste Vers auftaktlos, d. h. mit einer Hebung beginnt, so daß ein sog. ungefügter Versübergang entsteht. Ein bekanntes Beispiel für einen H. ist jener in der Mitte des → Pentameters; er markiert hier die für diesen Vers typische Mitteldiärese.

Hebungsspaltung.

hílf mir trágen, ich bín ze víl geláden.

- v / v v v v / - v / - v / v v

(Walther v. d. Vogelweide, Zweisamkeit)

Die sog. gespaltene Hebung ist eine Erscheinung des alternierenden mittelhochdeutschen Reimverses. Während im neuhochdeutschen Vers Hebungen stets einsilbig sind, können sie in der altdeutschen Metrik in bestimmten Fällen auch zweisilbig gefüllt sein. Die erste der beiden Silben muß dabei kurz und offen sein wie z. B. in mhd. »sagen«; sie trägt den Akzent. Das Wort »sagen« hat damit dieselbe metrische Wertigkeit wie etwa die (lange, betonte) Stammsilbe von »steine« für sich allein, also ohne die Endung. Während Wörter wie »sagen« im Versinnern auch zweistellig gewertet sein können, führen sie in der → Kadenz stets zur H. und damit zu einem zweisilbigen Versausgang, der jedoch als männlich gilt, wie bei geregelter Reimalternation erkennbar wird.

Heldenbriefe = → Heroiden.

Hemiepes.

(Gr.: halber epischer Vers.) Antike Bezeichnung für einen halben → Hexameter bzw. für einen katalektischen daktylischen → Trimeter (- v v - v v -). Der → Pentameter besteht aus zwei Hemiepen.

Hendecasyllabus.

(Gr.: Elfsilbler.) In der antiken Metrik allgemeine Bezeichnung für elfsilbige Verse, wie sie sich vor allem in den → äolischen Odenmaßen finden. Die wichtigsten Elfsilbler sind der alkäische H., d. h. die ersten beiden Zeilen der → alkäischen Strophe, und der sapphische H., d. h. die ersten drei Zeilen der → sapphischen Strophe. Im Italienischen entspricht dem H. der → Endecasillabo.

Hepthemimeres.

Freilich wohl! das Geburtsland ists, der Boden der Heimat,
(...)

- v - (//) v v - v - // v - v v - v

(J. Chr. Fr. Hölderlin, Heimkunft)

Die H. (gr.: siebter Halbteil) ist in der antiken Metrik eine → Zäsur nach dem siebten Halbfuß eines Verses, d. h. ein Einschnitt im vierten Versfuß, wie er vor allem im → Hexameter und im jambischen → Trimeter auftritt, dort nach der vierten Länge bzw. Hebung (männliche Zäsur), hier nach der vierten Kürze bzw. Senkung (weibliche Zäsur). Im Hexameter findet sie sich häufig zusammen mit einer oder zwei anderen Zäsuren, so auch in unserem Beispiel, wo ihr eine → Trithemimeres vorausgeht. → a. Penthemimeres.

Hergerstrophe.

Frühe Strophenform (♫Ton) der mittelalterlichen → Spruchdichtung, benannt nach dem Spruchdichter Herger (um 1150–1180). Die siebenzeilige Strophe besteht aus zwei Reimpaaren und einer anschließenden Waisenterzine: aabbxc.

Heroiden.

Ermegarde an Rudolphen

Hier ist ein kleiner Brief mit Schertz und Ernst gefüllet /
Der Gall' und Honigseim in seiner Schoß enthält /

Auß welchen / gläub es mir / dir Todt und Leben quillet /
Erwehle dir nunmehr dieß was dir wohlgefällt.

(...)

(H. v. Hofmannswaldau, Liebe zwischen Rudolphen Königen
in Burgundien und Einer führnehmen Marckgräfin Ermegarden)

Die H. sind eine Untergattung der → Epistel, begründet von Ovid und benannt nach dessen »Heroides«, fiktiven Liebesbriefen mythischer Frauengestalten (z. B. Penelope und Medea) bzw. berühmter antiker Liebespaare (z. B. Paris und Helena sowie Hero und Leander), ihrem Gehalt nach der erotischen → Elegie nahestehend. Sie ist, wie die Briefgattung überhaupt, stark subjektiv geprägt und intendiert den differenzierten Ausdruck menschlicher Empfindungen und Gefühle. Eine Wiederbelebung der Gattung erfolgte, unter Anknüpfung an Ovids Vorbild, in der Renaissance, in Deutschland – in lateinischer Sprache und unter christlichem (mystischem) Vorzeichen – zuerst durch Eobanus Hessus (»Heroides christianae«, 1514–1532). H. in deutscher Sprache wurden dann vielfach im Barock verfaßt. Besonders berühmt wurde die Sammlung von »Helden-Briefen« von Hofmann von Hofmannswaldau. In elegischen → Distichen geschrieben, jeweils genau 100 Verse umfassend, dienen sie den Liebenden, um »in langen satzenreichen Diskursen ihre Situation (zu erwägen)« (Szyrocki). Um eine neuerliche Wiederbelebung bemühten sich im 19. Jahrhundert A. W. Schlegel und Platen, jedoch blieben ihre Versuche vereinzelt und ohne Nachfolge.

Lit.: H. Dörrie: Der Heroische Brief. 1968.

Heterometrie.

Gegenteil von → Isometrie.

Hexameter.

Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus,
Ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
Höret jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.

(J. Chr. Fr. Hölderlin, Der Archipelagus)

Die Bezeichnung »H.« (gr.: sechsfüßig) meint stets den daktylischen H., jenen wohl wichtigsten antiken Vers und »ehrwürdigsten Herrscher unter den alten Silbenmaßen« (Kelletat), der dann auch in der klassischen deutschen Dichtung eine überragende Bedeutung erlangen sollte. Sein Grundschema läßt sich wie folgt angeben: $-\bar{v}\bar{v} - \bar{v}\bar{v} - \bar{v}\bar{v} - \bar{v}\bar{v} - \bar{v}\bar{v} - x$. Der letzte Fuß ist stets \rightarrow katalektisch, und in den ersten vier Füßen lassen sich die beiden Kürzen jeweils durch eine Länge ersetzen, wodurch aus den Daktylen \rightarrow Spondeen werden. In den seltenen Fällen, in denen dies im fünften Fuß geschieht, spricht man von versus spondiaci. Aufgrund des Wechsels zwischen Daktylen und Spondeen kann die Länge des Verses zwischen 13 und 17 Silben schwanken. Rein daktylische bzw. rein spondeische Verse, auch holodaktylische, -spondeische genannt, finden sich nur selten, weil der Wechsel zwischen den Versfüßen neben der Vielfalt der möglichen Zäsuren das wichtigste Mittel ist, dem H. Flexibilität und Mannigfaltigkeit zu verleihen. Aus diesem Grund ist denn auch eine Zäsur obligatorisch, und sind eine oder zwei Nebenzäsuren neben der Hauptzäsur häufig. (\rightarrow Diäresen, bei denen Fuß- und Wortgrenzen zusammenfallen, waren – und sind auch im deutschen H. – verpönt und allenfalls an einer Stelle, meist nach dem vierten Fuß, erlaubt.) Fußwechsel und Zäsurierung ermöglichen 32 verschiedene Hexametertypen. Im Deutschen erlangt der H. zusätzliche Geschmeidigkeit durch die häufige Verwendung des \rightarrow Enjambements. In den deutschen Nachbildungen erscheint der H. als ein sechshebiger Vers ohne Auftakt mit jeweils einer oder zwei Binnensenkungen, also relativ großer Füllungsfreiheit, und (aufgrund der Katalexe) mit weiblicher Kadenz. Das ergibt folgendes Grundschema: $-v(v) - v(v) - v(v) - v$. Die (Haupt-)zäsur liegt meistens im dritten, weniger häufig im vierten Fuß. Vermieden wird die Zäsur unmittelbar vor der vierten Hebung, weil diese für den \rightarrow Pentameter charakteristisch ist. Wagenknecht unterscheidet beim deutschen H. entsprechend der zugrunde liegenden Prosodie zwei Typen: Die strengere Form der Nachbildung, die hauptsächlich von Voß und A. W. Schlegel propagiert wurde, hält sich möglichst eng an die quantitätsprosodische Messung und fügt den H. aus Daktylen und Spondeen zusammen; die primär akzentuierende Gestaltung des H.s mischt Daktylen mit \rightarrow Trochäen, wobei letztere als reguläre metrische Variante und nicht nur als metrische Lizenz gelten. Die ältesten H. in deutscher Sprache finden sich im 14. Jahrhundert; es sind zu-

meist → leoninische Verse. Erst im Humanismus gibt es verstärkt Versuche, den H. im Deutschen nachzubilden, zunächst auf der Grundlage des quantifizierenden Prinzips, so z. B. in der threnetischen → Elegie (anstelle des Distichons). Die ersten deutschen H. nach dem akzentuierenden Prinzip (noch mit Endreim) schrieb Sigmund v. Birken, jedoch blieben die Einbürgerungsversuche im 17. Jahrhundert noch vereinzelt und zuletzt folgenlos. Im 18. Jahrhundert taucht der H. zuerst bei Gottsched auf, der in seiner »Critischen Dichtkunst« u. a. das Vaterunser in H.n vorführt. Uz und Ewald v. Kleist (»Der Frühling«, 1749) schrieben → Alexandriner mit teilweiser Verwendung von Doppelsenkungen, wodurch eine Art aufaktiger H. entstand. Das größte Verdienst bei der Einbürgerung des H.s ins Deutsche gebührt Klopstock, nach dessen Vorbild die Klassiker ihn vielfach verwendeten, aber auch noch Platen und (freilich teilweise schon in parodistischer Absicht) Mörike, im 20. Jahrhundert R. A. Schröder und Brecht. Eine eigentümliche Sonderform von binnengereimten (leoninischen) H.n, die jeweils auf zwei Verszeilen aufgeteilt sind, schuf Rückert (»Über die Gipfel der Berge zu streben, / das wär' ein Leben!«). Der H. ist vor allem das Versmaß des Epos (heroischer H.); in der Lyrik wird er am häufigsten zusammen mit dem Pentameter im → Distichon verwendet, d. h. hauptsächlich in der Elegie und im Epigramm. Sonst findet er sich vorwiegend in umfangreicheren Gedichten, etwa im Lehrgedicht. Er wird dabei stets stichisch gebraucht.

Hildebrandston.

»Ich will zu land,«
 sprach sich maister Hildebrant,
 »der mich die weg tät weisen
 gen Bern wol in die lant;
 di sint mir unkunt gwesen
 vil manchen lieben tag,
 in zwai und dreißig jaren
 fraw Uten ich nier gesach.«
 (Jüngerer Hildebrandslied)

Der H. ist eine der am meisten verbreiteten mittelalterlichen Strophenformen, eine Abart der → Nibelungenstrophe, ohne deren Schlußbeschwörung, benannt nach dem sog. »Jüngerem Hildebrandslied«. Aus den zwei vier- bzw. dreihebigen, freigeüllten Langzeilenpaaren der mittelalterlichen Heldenepik

entstand durch deren Aufspaltung ein zweifach kreuzweise gereimter Achtzeiler, bestehend aus vier weiblich und vier männlich endenden jambischen Dreihebern. Durch Teilung des Achtzeilers wiederum entstand der sog. halbe H. Die ursprünglich epische Strophe wird seit dem 15. Jahrhundert zunehmend auch lyrisch verwendet, vor allem für Volksballaden und historische Lieder, aber auch für Liebeslieder wie z. B. bei Oswald von Wolkenstein. Schließlich wurde sie in die geistliche Lieddichtung übertragen, in der sie seit der Reformationszeit und verstärkt im Barock eine wichtige Rolle spielte; man denke an ihre Verwendung durch Paul Gerhardt (z. B. »Befiehl du deine Wege«) und Friedrich von Spee. Der alte H. der Volksballade erfuhr in der Kunstballade seit Hölty und besonders dann in der Romantik eine Erneuerung. Ein Zeichen für die fortwirkende Volkstümlichkeit der Strophe im 19. Jahrhundert ist schließlich ihre Verwendung für politische Lieder und Zeitgedichte im Vormärz. Beispiele im 20. Jahrhundert finden sich bis Biermann. Heusler sagte von ihr: »Von den altdeutschen Formen, die über vier Kurzverse hinausgehen, hat keine zweite diese Verbreitung erlangt in Zeit und Raum.«

Hinkjambus, Hinkvers = → Choliambus.

Hirtenlied = → Ekloge und → Pastorelle.

Historischer Reim → Augenreim.

Hochtonhiatus = → Hebungsprall.

Hochzeitsgedicht = → Epithalamium.

Holodaktylisch, -spondeisch, -trochäisch.

Sonne, dir jauchzet, bei deinem Erwachen, der Erdkreis entgegen

- v v / - v v / - v v / - v v / - v v / - v

(Fr. L. Graf zu Stolberg, An die Sonne)

Die Bezeichnungen »h.« usw. für Verse, die nur aus → Daktylen (bzw. → Spondeen oder → Trochäen) bestehen, werden vor allem für rein daktylische (spondeische, trochäische) → Hexameter verwendet, die relativ selten vorkommen, weil in den Hexametervers meistens neben den Daktylen auch Spondeen sowie (im Deutschen) Trochäen eingemischt sind. Im holo-

spondeischen Hexameter bleibt der 5. Fuß gewöhnlich daktylisch, so z. B. auch in dem berühmten Beispiel aus der Schrift »Zeitmessung der deutschen Sprache« (1802) von Johann Heinrich Voß:

Als ringsher pechschwarz aufstieg graundrohende Sturm-
nacht.

-- / -- / -- / -- / - v v / --

Hort.

Besonders angesehene Gedichtform des Meistersangs für ein drei- bis sieben-, meist fünfstrophiges Lied, dessen → »Ton« von Strophe zu Strophe wechselt. So wurden z. B. für den sog. »Gekrönten Horst« die »gekrönten« Töne der vier alten Meister Frauenlob, Regenbogen, Marner und Mügeln verwendet.

Huitain.

Aus der französischen Verslehre stammende Bezeichnung (von frz. huit = acht) für eine Strophe oder ein Gedicht von acht Zeilen, meist Acht- oder Zehnsilbler. Das übliche Reimschema lautet: ababbcb. Die deutschen Achtzeiler, nach Frank die »dritte große Formengruppe« bei den Strophenformen (neben den Vier- und den Sechszeilern), sind historisch vornehmlich aus der Tradition der → Nibelungen- und der Hildebrandsstrophe (→ Hildebrandston) abzuleiten. Die am häufigsten vorkommende Reimordnung ababcdcd läßt allerdings erkennen, daß die meisten deutschen Achtzeiler als Verdoppelungen von Kreuzreimstrophen anzusehen sind, während die Hildebrandsstrophe durch Brechung von Vierzeilern entstanden ist. Neben der Kombination zweier verschiedener Kreuzreimstrophen, wie sie Goethe z. B. in seinem »Zauberlehrling« verwendet, ist auch die Kombination einer Kreuzreimstrophe mit einem umarmend gereimten Vierzeiler häufig (ababcdcd) sowie die Verbindung der Kreuzreimstrophe mit zwei Reimpaaren wie z. B. in Schillers »Kranichen des Ibykus« (aabbcdcd). → a. Stanze, Triolett.

Hymne.

Die Begeisterung
An Voß

Heil mir! und reden kann die trunkne Lippe!
Von schneeichten Alpen
Schwebt auf der Abendröte Flügel sie zu mir herab

Weilet nicht, fleugt auf,
 Atmet, ihr blendendes Gewand
 Gegürtet mit Regenbogen,
 Umwunden ihr Haar mit gestirntem Diadem,
 Atmet freiere Lüfte,
 Himmelslüfte!
 Zieht mich ihr nach,
 Tränket mit Tau des näheren Himmels mich!
 Der Unterirdischen schüchternes Geschlecht!
 Heil mir, daß ich kenne
 Die Strahlende!
 Heil mir, daß sie würdiget
 Ihres Fluges mich!

(...)

Ha! wie den Fremdling staunet an
 Der Unterirdischen schüchternes Geschlecht!
 So staunt an der Maulwurf das gezeigte Licht;
 So staunt an der Pöbel,
 Pöbel in Purpur und gehüllt in Schulstaub,
 Den erdehöhnenden Gesang
 Der Begeistrung, und des Dichters, den nur sie gebar!
 (Fr. L. Graf zu Stolberg)

Als feiernde und lobpreisende Anrede eines göttlichen (oder gottgleichen bzw. gottähnlichen) Gegenüber ist die H. wohl die ehrwürdigste aller lyrischen Gattungen. Friedrich Schlegel bezeichnet sie als »Grundform der lyrischen Dichtung« und »Anfang aller Poesie«. Zweifellos gehören religiöse Preisgesänge zu den ältesten literarischen Formen und finden sich in allen Literaturen. Frühe Zeugnisse gibt es aus der sumerisch-akkadischen Kultur, aus der ägyptischen (»Sonnenhymnus« des Echnaton) und aus der jüdischen (die biblischen Psalmen). Reich an hymnischen Dichtungen ist die Antike. Vielfach führen die Preislieder auf Götter und Heroen eigene Bezeichnungen. So heißen die H.n auf Dionysos → Dithyramben, die auf Apollo Pääne. Die Bezeichnung »H.« scheint zunächst für mehr epische Hexameter-Dichtungen verwendet worden zu sein, in denen Göttermythen behandelt wurden. Lyrische H.n kommen als Chor-, Wechsel- oder Einzelgesang vor. Eine christliche Hymnendichtung findet sich zuerst innerhalb der Ostkirche, die sie in ihren Ritus aufnimmt (Hymnus als Teil der Liturgie im Gegensatz zu Hymne!). Die lateinische Hymnendichtung wurde von Ambrosius (gest. 397) begründet. Er

schuf die sog. Ambrosianische H., eine metrisch-strophisch geformte religiöse Gebrauchsliteratur in lateinischer Sprache, später auch gereimt, die in der Karolingischen Renaissance eine erste Blüte erfuhr (Paulus Diaconus, Alkuin). Spätere wichtige Vertreter der mittelalterlichen Hymnendichtung waren Hrabanus Maurus, Strabo, Wipo, Petrus Damianus, Petrus Venerabilis, Bernhard v. Clairvaux, Abälard und Thomas v. Aquin. Mit dem Humanismus fand die Ambrosianische Hymnentradition ihr Ende. Die Herauslösung der Gattung aus dem liturgischen Zusammenhang und ihre (Re-)Literarisierung wurde zu einer wichtigen Zäsur in der Geschichte der Gattung. Als Gemeindegesang war sie, thematisch und funktional eng begrenzt, überindividueller Ausdruck der religiösen Gemeinschaft und damit Gegentyp zur individuellen Lyrik als Form des subjektiven Gefühlsausdrucks. Empfindsamkeit und Sturm und Drang bewirkten vor allem ihre Subjektivierung im 18. Jahrhundert. Nach Klopstock, der seine religiösen Gesänge allerdings Oden nannte, stellten Herder (theoretisch) und der junge Goethe die H. dezidiert in den Dienst subjektiven Ausdrucksverlangens. Sie wird so zu einem »Selbstgespräch des Herzens«. Diesen Ausdruck bezieht Herder auf das lyrische Werk Klopstocks, von dem er sagt: »Seine meisten lyrischen Arbeiten nähern sich dem Hymnus.« Etwa zur selben Zeit erfährt die Gattung inhaltliche Veränderungen, die unmittelbar mit der Aufklärung zusammenhängen. Es sind dies die Ausweitung der hymnischen Gegenstände, zumal die Entstehung einer breiten Naturhymnik als Ausdruck der pantheistischen Vergöttlichung der Natur, sowie die Säkularisierung der Gattung als Mittel zur pseudoreligiösen »Vergottung profaner Gegenstände« (Promies). Schon Opitz hatte in seinem »Buch von der deutschen Poeterey« (1624) eingeräumt, daß H.n »auch zuezeiten was anders loben (als Gott)«, und auf Ronsards H.n »der Gerechtigkeit / der Geister / des Himmels / der Sternen / der Philosophie / der vier Jahreszeiten / des Goldes / etc.« verwiesen. Dementsprechend verwischt sich die Grenze zur → Ode, zumal auch die H., wie diese, bis Klopstock und vielfach über ihn hinaus strophisch geformt ist und beide darin übereinkommen, daß sie durch die Überwindung des starr alternierenden deutschen Verses zu einem neuen lyrischen Sprechen zu gelangen suchen, einer erhabenen Sageweise als Ausdruck höchster Begeisterung und tiefinnerer Gemütsbewegung. Auch können die beiden Gattungsbezeichnungen um so mehr füreinander eintreten, als die »Ode«, als übergreifende Benen-

nung (gleichbedeutend mit ›Lied‹ und ›Gesang‹ in einem sehr allgemeinen Sinn), die H. in gewisser Weise mit einschließt. So hat denn auch Goethe so wenig wie Klopstock seine (hymnischen) Jugendgedichte H.n genannt (freilich auch nicht Oden), und auch Hölderlin verwendet den Begriff zwar für seine Jugendhymnen in der Form Schillerscher Reimstrophen, nicht aber für seine freirhythmischen späten H.n, für die er den Ausdruck »Vaterländische Gesänge« prägt. (Paradoxaer Weise sind damit gerade die beiden Höhepunkte der deutschsprachigen Hymnendichtung terminologisch nicht verbürgt.) – Die Überwindung des Alternationsprinzips erfolgt auch in der H. zunächst mittels der Nachbildung der antiken Odenmaße, vielfach auch des → Hexameters (vgl. die Bezeichnung Hexameter-H.), dann aber vor allem mittels der sog. → Freien Rhythmen, die – hauptsächlich durch Goethes Jugendhymnen – zur wichtigsten Versifikationsform der Gattung wurden. Sie erwiesen sich als das adäquate Ausdrucksmittel der spezifisch hymnischen Stilhaltung, jenem »gehobenen Sprachstil, welcher der Ergriffenheit, der Begeisterung, ja der Ekstase Ausdruck verleiht« (Thomke), und dies zumal bei einer streng religiösen Bestimmung der Gattung, so daß denn auch »das Problem des freien Rhythmus aus der religiösen Perspektive zu erleuchten ist« (Busch). In der Tat behauptete sich in der Klassik und in der Romantik, bei Goethe, Schiller, Hölderlin und Novalis (»Hymnen an die Nacht«), die religiöse Grundidee der Gattung gegenüber ihrer Säkularisierung, nachdem in der aufklärerischen Naturhymnik »Hymnenstil und Gravitationsgesetz (...) in eine eigentümliche Nachbarschaft« geraten waren (Böckmann). Dagegen erfährt die Gattung eine weltliche Umfunktionierung in politisch engagierter Lyrik im Umfeld der Französischen Revolution. (Vgl. den Begriff der Nationalhymne!) Nach der Romantik vollzieht sich ihr scheinbar unaufhaltsamer Niedergang. Er hält an, bis mit den religiös gestimmten vitalistischen Gegenströmungen zum positivistisch-materialistischen Geist des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die vor allem mit den Namen Nietzsches und Bergsons verknüpft sind, eine neue Hymnendichtung von Rang einsetzt. Sie gipfelt in der hymnischen Lyrik des Expressionismus, die außer von Nietzsche (»Dionysos-Dithyramben«, 1888) und dem Belgier Verhaeren vor allem von dem Amerikaner Walt Whitman beeinflusst ist. Eine metaphysisch grundierte leidenschaftliche Daseinsbejahung drängte nach ekstatischer Lebensfeier im übersteigerten lyrischen Ausdruck, allen Ernüchterungen des

Zeitgeists und allem Krisenbewußtsein zum Trotz – so bei Werfel, Stadler, Becher u. a. Sofern freilich diese Dichtung ein Ansingen gegen Katastrophenstimmung und nihilistische Verzweiflung ist, steht auch sie unter einem ähnlichen Vorzeichen wie bei Nietzsche und schon bei Hölderlin, ist sie bedroht von eigener innerer Zwiespältigkeit. Daß sich aber selbst noch in der modernen Lyrik hymnisches Gestimmtsein, wie gefährdet es auch immer sei, glaubhaft auszusprechen vermag, zeigt ein Beispiel wie Ingeborg Bachmanns berühmtes Gedicht »An die Sonne« (1956). Häufiger freilich ist die Umfunktionierung des hymnischen Sprachgestus für parodistische oder satirische Zwecke wie z. B. in einem Gedicht von Karl Mickel mit demselben Titel (in dem Band »Vita nova mea«, 1966), in dem die Sonne mit »Verrücktes Altweib, Sonne, du Glanzkröte« angesprochen wird. Der Band enthält auch einen kurzen Aufsatz Mickels, »Was die Hymne leistet«, in dem er schon Klopstock in dessen Ode »Für den König« satirisch-kritische Absichten unterstellt. Ein eindeutiges Beispiel für die Umwandlung der H. in ihren eigenen parodistischen Gegengesang ist R. D. Brinkmanns »Hymne auf einen italienischen Platz« in dem Band »Westwärts 1 & 2« (1975).

Lit.: E. Busch: Stiltypen der deutschen freirhythmischen H. 1934, Neudr. 1975. – A. Closs: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. 1947. – J. Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. 2 Bde., 1964/65. – P. Böckmann: Hymnische Dichtung im Umkreis Hölderlins (Einleitung). 1965. – L. L. Albertsen: Die freien Rhythmen. 1971. – H. Thomke: Hymnische Dichtung im Expressionismus. 1972.

Hymnenstrophe → Hymnenvers.

Hymnenvers.

Vom Himmel hoch, da komm ich her.
 Ich bring euch gute, neue Mär.
 Der guten Mär bring ich so viel,
 Davon ich sing'n und sagen will.
 (M. Luther, Vom Himmel hoch)

Bezeichnung für die Versform der sog. Ambrosianischen → Hymne: ein jambischer → Dimeter bzw., im akzentuierenden Vers, ein alternierender Vierheber. Vier H.e bilden die sog. Ambrosianische Hymnenstrophe. Aus ihrer reimenden Variante geht die häufigste deutsche Strophenform hervor: ein zwei Reimpaare aus jambischen Vierhebern mit durchgängig männlichen Kadenz umfassender Vierzeiler, der sowohl im

geistlichen wie im weltlichen Volkslied mit Vorliebe verwendet wird. Seit der Reformation ist sie die verbreitetste deutsche Kirchenliedstrophe. In der weltlichen Kunstlyrik findet sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend Verwendung. Durch eingängige Melodien wurde sie seitdem »zu einer besonders populären Liedstrophe« (Frank).

Hyperkatalektisch.

Er stand auf seines Daches Zinnen

v - / v - / v - / v - / v

(Fr. v. Schiller, Polykrates)

(Gr.: über die Grenze hinausgehend.) Aus der antiken Metrik übernommene Bezeichnung für Verse, die über den regulären letzten Versfuß hinaus eine zusätzliche unbetonte Silbe enthalten. → a. akatalektisch u. katalektisch.

Ictus = → Iktus.

Identischer Reim.

Uns ward erst die Liebe Leben;
 Innig wie die Elemente
 Mischen wir des Daseins Fluten,
 Brausend Herz mit Herz.
 Lüstern scheiden sich die Fluten,
 Denn der Kampf der Elemente
 Ist der Liebe höchstes Leben,
 Und des Herzens eignes Herz.
 (Novalis, Lied der Toten)

Wird in Reimstellung dasselbe Wort wiederholt, so entsteht der i. e. R. Er gehört zum → rührenden Reim und stellt eine Variante des → erweiterten Reims dar, die aber vielfach nicht als Reim i. e. S. anerkannt wird. In der orientalischen Lyrik wurde er zum Teil hoch geschätzt (z. B. im → Ghasel), im Deutschen gilt er aber zumindest als fehlerhaft und erscheint nur dann akzeptabel, wenn »die Wiederholung identischer Reimwörter Absicht (ist) und eine besondere Aufgabe (erfüllt)« (W. Kayser), wie in unserem Beispiel. Schon Philipp von Zesen hat in seinem »Deutschen Helicon« (1640) das Reimpaar finden/empfinden gerügt, »weil der laut fast nicht verändert wird, ob schon in einem das p hinzuköm̄t«, d. h., weil die Reimwörter fast identisch sind.

Idcogramm.

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 (E. Gomringer)

Claus Bremer bezeichnet das I. als diejenige »form der konkreten dichtung, die sich primär über die augen mitteilt«. Es ist als ausgesprochener Sehtext eine Form der → visuellen Poesie, die, vorgebildet im barocken → Bildgedicht, die vielleicht wichtigste Richtung der → Konkreten Poesie darstellt. Nach Gomringer ist das I. neben der → Konstellation eine ihrer beiden »Haupterscheinungsformen«. Es veranschaulicht im Schriftbild den Begriffsinhalt der jeweiligen sprachlichen Struktur: »Die form des ideogramms ist ihr inhalt« (Bremer). Zwischen den »piktographischen und phonetischen möglichkeiten« des Textes wird in jedem Fall ein Gleichgewicht angestrebt.

Idylle.**Wald-Idylle**

Unter die Eiche gestreckt, im jung belaubten Gehölze
 Lag ich, ein Büchlein vor mir, das mir das lieblichste bleibt.
 Alle die Märchen erzählts, von der Gänsemagd und vom
 Machandel-
 Baum und des Fischers Frau; wahrlich, man wird sie nicht satt.
 Grünlicher Maienschein warf mir die geringelten Lichter
 Auf das beschattete Buch, neckische Bilder zum Text.
 Schläge der Holzaxt hört ich von fern, ich hörte den Kuckuck
 Und das Gelispel des Bachs wenige Schritte vor mir.
 Märchenhaft fühlt ich mich selbst, mit aufgeschlossenen Sin-
 nen
 Sah ich, wie helle! den Wald, rief mir der Kuckuck, wie fremd!
 Plötzlich da rauscht es im Laub – wird doch Sneewittchen
 nicht kommen
 Oder, bezaubert, ein Reh? Nicht doch, kein Wunder ge-
 schieht.
 Siehe, mein Nachbarskind aus dem Dorf, mein artiges Schätz-
 chen!

(...)

(E. Mörike)

Die I., eigentlich das Idyll (von gr. eidyllion = Bildchen, kleines Gedicht), bezeichnet seit Theokrit ein kleines Genrebild, meist aus dem ländlichen Leben. Die Zuordnung zur Lyrik darf bei der (versifizierten) I. als noch umstrittener gelten als z. B. bei der → Ballade. Für umfangreichere erzählende Idylhendichtungen gibt es den Begriff »idyllische Epik«. Meistens handelt es sich dabei um Kleinepen. Anders steht es, wenn das deskriptive Gedicht idyllische Motive aufnimmt wie in der bürgerlichen Beschreibungspoesie des 18. Jahrhunderts, in der Schäferpoesie jener Zeit und in der anakreontischen Dichtungstradition, doch macht die alleinige Ausrichtung an der Thematik des beschaulichen kleinen Glücks in einem amönen Ambiente den Idyllenbegriff als Gattungsbegriff letztlich unbrauchbar. Daß es aber in der zeitgenössischen poetischen Praxis die generische Vorstellung einer lyrischen Idyllik gibt, zeigen z. B. jene eindeutig lyrischen Gedichte Höltys, die dieser selbst ausdrücklich als I.n bezeichnet, so »Der Gärtner an den Garten im Winter«, »Das Feuer im Wald« und »Christl und Hannchen. Eine Schnitteridylle«. Für Sulzer zählt die I. neben → Hymne, → Ode und → Lied sogar zu den vier »Hauptarten« der Lyrik (während Jean Paul sie als »epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung« bezeichnet). Primär leitet sich die Gattung wohl von der antiken Tradition der bukolischen Hirtendichtung (Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid) her. In der Tat bezeichnet »I.« ursprünglich ein Genre der Hirtendichtung (= → Ekloge). Dementsprechend unterscheidet Schiller zwischen der aus der Antike überlieferten »Gedichtart« der I. und der I. als einer spezifischen Empfindungs- und Darstellungsweise des »sentimentalischen« Dichters, in der das Ideal geglühten menschlichen Daseins dichterisch vergegenwärtigt wird. Noch der heutige Sprachgebrauch legt es nahe, zwischen der I. als Gattung und dem Idyllischen als Idee, Weltzustand oder subjektiver Befindlichkeit zu differenzieren. Als Gattung hat sie an allen drei »Naturformen« der Dichtung Anteil, neben der Lyrik und der Epik auch am Drama, insofern sie seit Theokrit vielfach auch dialogisiert vorkommt, z. B. in dem Idyllenpaar »Die Leibeigenschaft« von J. H. Voß. Demnach ist sie als eine typische Mischgattung anzusehen. Nicht zufällig erlebt sie ihre Blüte im literarischen Rokoko, für das, entsprechend der zeitgenössischen Lehre von den vermischten Empfindungen, das Auftreten von Mischformen besonders kennzeichnend ist. Verstärkt wird der Mischcharakter der I. durch den moralisierenden, d. h. didaktischen Zug, den die

Aufklärung in die Gattung einbringt. Ihn macht Herder in seiner Kritik an den (Prosa-)I.n S. Geßners mitverantwortlich für den Mangel an »Naturwahrheit«, den er diesen vorwirft. Herder – und neben ihm Goethe – bereitet damit die Wendung von der idealisierenden zur realistischen I. vor, die dann z. B. in den »Pfälzer I.n« von Maler Müller (»Die Schaf-Schur«, »Das Nuß-Kernen«), vor allem aber in den sozialkritischen I.n von Voß vollzogen wird. Diesem attestiert die zeitgenössische Kritik »eine ganz neue und originale Behandlungsart« der I., »die er aus dem idealischen, arkadischen Gebiete, in welches sie sich oft zu sehr verlor, in das Gebiet der größeren Wirklichkeit zurückgeführt« (»Neue Allgemeine deutsche Bibliothek«). Dagegen verstärken sich im 19. Jahrhundert wieder die eskapistischen Tendenzen der Gattung, »endet sie in heimeliger Provinzialität und Hausbackenheit« (F. R. Max). Mörikes I.n (»Der alte Turmhahn«, »Wald-I.«) bilden hier eine Ausnahme. Mit ihnen endet im wesentlichen die Geschichte der lyrischen I. (nicht unbedingt der I. überhaupt); präsent bleibt nach F. R. Max vor allem die Idee des Idyllischen, »wenn auch fast grundsätzlich in relativierter Form«. → Ekloge.

Lit.: J. Tismar: Gestörte Idyllen. 1973. – K. Bernhard: Idylle. 1977. – R. Böschstein-Schäfer: Idylle. 1978. – G. Kaiser: Von Arkadien nach Elysium. ²1978. – G. Hämmerling: Die I. von Geßner bis Voß. 1981

Iktus.

(Lat.: Schlag.) In der akzentuierenden Metrik Bezeichnung für den Versakzent, der die → Hebung erzeugt, im Unterschied zum ›logischen‹ oder Wortakzent; auch Bezeichnung für die Markierung der Hebung durch einen Akzentstrich. Wagenknecht lehnt den Begriff I. als metrischen Grundbegriff ab, weil die Metrik eigentlich nur Positionsregelungen im Vers trifft, aber keine Rezitations-, d. h. Betonungsvorschriften erteilt. Andererseits unterscheiden sich freilich die Betonungsverhältnisse im Vers aufgrund der metrischen ›Überstrukturierung‹ von den ›logischen‹ in der natürlichen Rede.

Innenreim = → Inreim.

Inreim.

Leise zieht durch mein Gemüt
liebliches Geläute.

(...)

(H. Heine)

Der I. ist eine Form des Binnenreims, bei der ein Wort im Versinnern mit dem Wort am Versende reimt; nicht gleichbedeutend mit → Mittelreim.

Inzision → Diärese.

Ionicus = → Ionikus.

Ionikus.

Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschar

- v v - / v v - v v / - v v - / v v - -

(Fr. G. Klopstock)

Der I. (gr.: ionisches Versmaß) gehört neben dem → Choriambus zu den wichtigeren der insgesamt 16 viersilbigen Versfüße in der antiken Metrik. Er hat als »steigender I.« (I. a minore) das Schema v v --, als »fallender« (I. a maiore) dagegen das Schema -- v v. Obwohl Klopstock vom »schönen Rhythmus« des I. spricht, wurde er in deutschen antikisierenden Versen – und nur in solchen ist die Bezeichnung I. eigentlich sinnvoll – selten nachgeahmt, weil er den natürlichen Betonungsverhältnissen des Deutschen wenig gemäß ist. Unser Beispiel entstammt einem der von Klopstock frei erfundenen Schemata für »lyrische Silbenmaße«. – Verse, in denen der I. bestimmend ist, heißen ionische Verse.

Ionische Verse → Ionikus.

Irrgedicht.

Im Barock verwendete Bezeichnung für Gedichte, deren Reimschema absichtlich ungeordnet angelegt ist, z. B.: abccdebfdfe; von Schottelius »Irreime« genannt.

Isochronismus.

(Aus griech. isos = gleich und chronos = Zeit.) Der Begriff bezeichnet die Vorstellung der (Heuslerschen) Taktmetrik, nach welcher die Takte, d. h. die rhythmischen Einheiten des akzentuierenden Verses, jeweils von gleicher Dauer sind, wobei für deren Bestimmung die Zeitspanne von → Iktus zu Iktus gemessen wird. Inzwischen ist die Lehre vom isochronen Rhythmus widerlegt: »Rhythmisch korrekte Lesung kennt keinen I. Daß der Einzelvers, selbst bei reiner Alternation, nie

zeitlich streng geregelt ist, ist eine experimentell nachgewiesene Tatsache (...). Die Zeit ist für den Vers überhaupt (...) ein irrelevantes Phänomen« (Schlawe).

Isometrie.

(Aus griech. isos = gleich und metron = Maß.) Unter I. versteht man die metrische Gleichheit zweier oder mehrerer Verse bzw. Strophen, d. h. ihre Übereinstimmung in Silben- und Hebungszahl, wie sie vor allem für → (mono)stichische Verse kennzeichnend ist. Auch → Sonette sind gewöhnlich isometrisch, nicht dagegen die klassischen Odenstrophen. Der Gegenbegriff heißt »heterometrisch«.

Isosyllabismus.

Der Begriff meint die Gleichheit der Silbenzahl in Verstexten als Grundprinzip der silbenzählenden romanischen Metriken. Die Übertragung der Silbenzählung auf den deutschen Vers, die sich schon in der höfischen Poesie des Mittelalters, dann in der Renaissancedichtung und – vor allem – im Barock findet, bedingt die Aufgabe der germanischen Füllungsfreiheit und damit das Prinzip der → Alternation, so daß der I. im fußmetrischen Versbau aufgeht, mit dem er ursprünglich nichts zu tun hat. Das Prinzip der festen Silbenzahl bleibt auch noch bei der vor allem auf Buchner zurückgehenden Erweiterung des alternierenden Verses durch die Zulassung dreisilbiger Füße, d. h. des → Daktylus, gewahrt.

Jambi, Jambik.

(...) Hier wird Pest gefegt
und nicht gefackelt. Keiner geh
Aufatmend heim des Glaubens, daß der fürstliche
Gotteingehauchte Vers, zu stolz,
Die Laus zu spießen, drin die triumphierende
Fleckseuche wandert, eben drum
Auch viel zu hoch zieh, viel zu scheu vor Wirklichkeit,
Zu schweigend des Verachteten,
Als dem schuldigen Nacken Griff, dem Scheitel Blitz
Von ihm grad zu besorgen sei –
Der Blitz ernährt sich hoch im unzugänglichen,
Doch flammt er in die Niedertracht, –
(...)

(R. Borchardt, Nomina odiosa)

Die Jambik ist in der antiken Poetik neben Epos, Elegie und Melik (Lyrik) eine der Hauptgattungen der nicht-dramatischen Dichtung. Nach unserem heutigen Verständnis gehört sie zur Lyrik. Die Bezeichnung verweist auf das Versmaß (→ Jambus), doch finden sich neben dem am häufigsten verwendeten jambischen → Trimeter auch andere Maße, vielfach in Form der → Epode (2). Als Begründer der Gattung gilt Archilochos von Paros (um 650 v. Chr.). Er gebraucht den jambischen Trimeter vor allem für seine Spott- und Schmähdgedichte. So wird die Jambik vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich, mit dem Satirischen zusammengesehen und der Begriff als ›lyrische Satire‹ verstanden. Der wichtigste Vertreter der römischen Jambendichtung ist Horaz, der seine Epoden als »Iambi« bezeichnete. Als Wiederbegründer der Gattung in der Neuzeit gilt der Franzose André Chénier, der seine »Iambi« 1794 als Gefangener in der Französischen Revolution schrieb (er starb als Opfer der jakobinischen ›Terreur‹ auf dem Schafott). Weitere Vertreter einer modernen Jambik sind in Frankreich Auguste Barbier (»Iambes«, 1831), in Italien Giosuè Carducci (»Giambi ed Epodi«, 1882) und in Deutschland Rudolf Borchardt (»Jamben«, posthum 1967, entst. 1935/36). Ausgehend von einer Formel des letzteren (»älteste / Notwehr unsterblicher Einsamkeit«) prägte E. A. Schmidt für die von ihm erstmals dargestellte Gattung den Begriff »Notwehrdichtung«. In ihm soll zum Ausdruck kommen, daß sich die moderne Jambik wesentlich als dichterischer Notwehrakt gegenüber einer heillosen Wirklichkeit (Jakobinerherrschaft, NS-Herrschaft!) versteht, als Widerstandsdichtung in dunkler Zeit, getragen vom »existenziellen Engagement« (Schmidt) des Autors, d. h. als eine Form der politischen Tendenzdichtung, die aber zugleich einen hohen Kunstanspruch erhebt: formbewußte »Bürgerdichtung in nationaler Krise« (ebd.). Bezeichnend dafür ist die antikisierende Vergestaltung etwa bei Borchardt, dessen Jamben sämtlich Epoden sind, in denen die verschiedensten antiken Versmaße zur Anwendung gelangen.

Lit.: E. A. Schmidt: Notwehrdichtung. Moderne Jambik von Chénier bis Borchardt. 1990.

Jambus.

Nur Wehmut, Wehmut überall,
 Wohin die Sonne scheint,
 In Wehmut seufzt die Nachtigall,

Die Liebende vereint,
 Es ist nur ein Vorübergehn,
 Es ist nur ein Hinüberwehn.
 (...)

(A. v. Arnim)

Der J. (von gr. iambos; Herkunft ungeklärt) ist in der antiken Metrik einer der drei zweisilbigen Versfüße (neben → Trochäus und → Spondeus); sein Schema lautet: v – . Im Deutschen sind jambische Verse alternierende Verse mit Auftakt. Aus der Auftaktigkeit ergibt sich – im Gegensatz zum ›fallenden‹ Trochäus – eine ›steigende‹ Bewegung, weshalb der J. auch ›Steiger‹ genannt wird. Storz bezeichnet ihn deshalb als proklitisch (zum Versende hin ausgerichtet), während der zum Anfang zurückgerichtete Trochäus enklitisch ist. Aus dieser Gerichtetheit resultiert nach Storz eine gewisse »Gehaltenheit« des J. Nach Kayser ist er ausgeglichener in der Bewegung sowie schmiegsamer, weicher und gleitender als der Trochäus. Solche Versuche, die spezifische Wirkung des J. in Abgrenzung von der des Trochäus zu bestimmen, gibt es schon sehr früh. Von Anfang an kommen sie freilich zu sehr widersprüchlichen Ergebnissen. So schreibt Philipp von Zesen (1641), der J. sei »zu ernsthaften Liedern und Gedichten mehr / als zu Schertz- und Lustspielen« zu gebrauchen, Enoch Hanmann (1645) hingegen, »ein Jambischer Gesang reimet sich besser zu fröhlichen als trawrigen Sachen«. Der Irrtum liegt darin, daß der Rhythmustyp jeweils allein vom Metrum abhängig gemacht wird. – Der J., nach G. A. Bürger »das einzige, wahre, echte, natürliche, heroische Metrum unserer Sprache«, ist der in der deutschen Dichtung am häufigsten verwendete Versfuß, obwohl es aufgrund der Stammsilbenbetonung im Deutschen weniger »natürliche« Jamben als »natürliche« Trochäen gibt. Heusler lehnte deshalb den J. als ein dem Deutschen nicht angemessenes Metrum ab. Aber abgesehen davon, daß der Trochäus nur auf der Ebene der Wortstruktur dem Deutschen adäquater ist, während dies auf der Ebene der Satzstruktur umgekehrt der J. ist, liegt der spezifische Vorzug jambischer Verse gerade in dem für sie typischen Spannungsverhältnis zwischen Wort- und Versfußgrenzen, durch das die Gefahr des ›Klapperns‹ und der rhythmischen Monotonie vermindert wird. (Zusätzliche metrische Komplexität erlangen jambische Verse u. a. auch dadurch, daß sie häufig ›trochäisch‹ beginnen.) Nach Kayser eignet sich der J. für lange Verszeilen besser als der Trochäus mit seiner »Nei-

gung zum Fallen«: »Das Übergewicht des Jambus über den Trochäus ist tatsächlich in der deutschen Dichtung bei den langen Zeilen noch viel größer als bei den kurzen.« Die größte Bedeutung hat in der deutschen Versdichtung neben dem drei- und vierhebigen der fünfhebige J. erlangt, gereimt als Nachbildung des französischen → vers commun, ungereimt unter der Bezeichnung → »Blankvers«. Fünffüßig ist auch der italienische → Endecasillabo, eigentlich ein silbenzählender Vers, der jedoch im Deutschen als Jambenvers nachgebildet wurde. Er dient vor allem als Versmaß für das → Sonett, die → Stanze und die → Terzine. Der sechsfüßige J., dem in der antiken Metrik der jambische → Trimeter entspricht, hat als → Alexandriner vor allem in der Barockdichtung eine zentrale Rolle gespielt.

Jonikus = → Ionikus.

Kadenz.

Die K. (von lat. cadere = fallen) ist neben dem → Auftakt und dem Versinnern eine der drei »Versgehenden«, die in der Verslehre unterschieden werden. Die von Heusler der Musiktheorie entnommene und in die Metrik eingeführte Bezeichnung meint die metrisch-rhythmische Gestalt des Versschlusses in akzentuierender Dichtung, genauer: die sprachliche Füllung des Verses von der letzten Haupthebung an. Während im neuhochdeutschen Vers die aus der romanischen Metrik stammende Unterscheidung in → männliche und → weibliche K.en (von den Meistersingern dann auch »stumpf« und »klingend« genannt) für die Differenzierung im allgemeinen ausreichend ist, erfordert der mittelhochdeutsche Vers feinere Unterscheidungen, für die Heusler eine etwas komplizierte Terminologie ausgearbeitet hat, die auch heute noch Verwendung findet, obwohl Heuslers Kadenztypologie eigentlich nur im Rahmen seiner Taktlehre Geltung beanspruchen darf. Heusler unterscheidet drei Haupttypen: »stumpfe«, »klingende« und »volle« K.en, die dann entsprechend der Silbenzahl noch weiter unterteilt werden. An das Schema »männlich/ weiblich« angelegt, ergibt sich, daß alle »stumpfen« K.en männlich, alle »klingenden« weiblich, die »vollen« dagegen teils männlich (die Senkung des letzten Taktes bleibt ungefüllt: $\acute{\ } \Lambda$), teils weiblich (mit Senkungsfüllung: $\acute{\ } v$) sind. Gegen verschiedene Versuche einer Reduzierung der (insgesamt acht) verschiedenen Kadenztypen Heuslers hat W. Hoffmann eingewandt, man sollte

»der Vielfalt der geschichtlichen Wirklichkeit eher mit einem möglichst differenzierten als mit einem möglichst einfachen Kadenzsystem gerecht zu werden suchen und sich der terminologischen Möglichkeiten zu feiner Unterscheidung nicht begeben, auch wenn hier manchmal eine eindeutige Festlegung nicht möglich ist.« Tatsächlich wäre dann auch im neuhochdeutschen Vers die einfache Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Versschlüssen zu ergänzen durch die zusätzliche Unterscheidung der letzteren in zwei- und dreisilbige weibliche K.en (Leben / Streben; lebende / strebende). Die Bezeichnungen »männlich« und »weiblich« sind den Termini »stumpf« und »klingend« als die umfassenderen vorzuziehen. (Sie erklären sich daraus, daß im Französischen das Adjektiv in der maskulinen Form stumpf, in der femininen klingend endet: grand / grande). – Den gegenseitigen Austausch von Kadenztypen zwischen den → Halbversen in der → Langzeile (z. B. der → Nibelungenstrophe) sowie den vor allem im → Volkslied auftretenden Wechsel zwischen verschiedenen Kadenztypen in identischen Positionen innerhalb zweier Strophen nennt man Kadenzentausch. → alternance des rimes; (a-, hyper-)katalektisch.

Kanzone.

Herzeliebez frowelîn,
 got gebe dir hiute und iemer guot.
 kund ich baz gedenken dîn,
 des hete ich willeclîchen muot.
 waz mac ich dir sagen mê,
 wan daz dir nieman holder ist?
 owê, dâ von ist mir vil wê.
 (...)

(Walther v. d. Vogelweide)

»K.« bezeichnet entsprechend seiner ursprünglichen Wortbedeutung (ital.: Lied, von lat. cantus) allgemein ein (gesungenes oder rezitiertes) Lied, im besonderen eine formal festgelegte Gedichtart, die durch eine bestimmte Strophenform, die → Stollenstrophe, gekennzeichnet ist. (Man nennt letztere deshalb auch Kanzonenstrophe.) Im Meistersang kam dafür die Bezeichnung → »Bar« auf. Das spezielle Merkmal dieser Strophenform ist die Gliederung in einen zweigeteilten Aufgesang, bestehend aus zwei metrisch und musikalisch symmetrischen »Stollen«, und den metrisch und musikalisch verschiedenen

Abgesang (= → Coda). Der Umfang von Stollen und Abgesang ist variabel, jedoch gilt zumeist, daß der Abgesang größer ist als ein einzelner Stollen, aber kleiner als beide Stollen zusammen. Häufig ist das Verhältnis zwischen Aufgesang und Abgesang 3 : 2 (z. B. 3 + 3 : 4). Eine große Vielfalt herrscht hinsichtlich des Umfangs und Baus der Verse sowie hinsichtlich der Anzahl der Strophen. Die von Dante und vor allem von Petrarca geschaffene klassische Form der K. besteht aus fünf bis sieben Strophen von je sieben bis 21, gewöhnlich neun bis 16 (häufig 13) Versen, meist Elfsilbler, von Siebensilblern durchsetzt – letztere gewöhnlich im 7. und 10. Vers. Oft folgt den stollig gebauten Strophen eine anders gebaute Schlußstrophe (Tornada, Geleitstrophe), die meist kürzer ist als jene und vielfach die Bauform des Abgesangs bzw. eines Teils desselben wiederholt. Die K. entstand wahrscheinlich in der provençalischen Troubadour-Dichtung, in der sie seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nachweisbar ist. Von Südfrankreich gelangte sie nach Italien, wo sie, unter Ablösung von der Musik, zu einer der wichtigsten lyrischen Gattungen avancierte. Noch im 12. Jahrhundert wird die Kanzonenstrophe dann zur Grundform der mittelhochdeutschen Lieddichtung, in der sie geradezu kanonische Geltung erlangen sollte, vor allem im höfischen Minnelied von Reinmar dem Alten über Friedrich von Hausen bis Walther von der Vogelweide, aber auch in der politischen und religiösen Lyrik der Zeit. Sie entwickelt dabei auf der Grundlage des künstlerischen Prinzips, »innerhalb eines bestimmten Rahmens (Stollenstrophe) ein fortgesetztes artistisches Formenspiel zu treiben«, eine große Variationsbreite (U. Müller). (Den stolligen Strophenbau der mittelhochdeutschen Minnelyrik erkannte als erster Jakob Grimm im Jahre 1811.) Nach dem Vorbild des Minnesangs ist auch im Meistersang die Stollenstrophe die vorherrschende Strophenform. Aufgrund der hier üblichen sog. Stollenreprise, d. h. der Wiederholung eines Stollens oder Stollenteils am Ende des Abgesangs, verändert sich jedoch das vorherrschende Grundschema: Statt A / A // B lautet es nun: AA // BA. In der neuzeitlichen deutschen Dichtung kommt die K. nur selten vor. Lediglich von einzelnen Romantikern (A. W. Schlegel: »An Novalis«) sowie von Platen und Rückert wird sie gelegentlich in der klassischen italienischen Form nachgeahmt.

Kanzonenstrophe → Kanzone; Bar; Stollenstrophe.

Karmen = → Carmen.

Kasside.

(Arab. qasida.) Die K. ist die älteste und wichtigste arabische Gedichtform, die später auch in die türkische und persische

Dichtung Eingang fand. Sie ähnelt dem → Ghazel, ist aber umfangreicher als dieses. Das stichische Gedicht umfaßt zwischen 15 und 100 Verspaare mit Monoreim nach dem Schema aa xa xa xa usw. Meistens handelt es sich um Lob- oder Schmähdgedichte oder um Totenklagen, also um Zweckdichtung mit eng begrenzten Inhalten, außerdem mit festen Motiven und dreigliedrigem Aufbau. Goethe übersetzt in seinen »Noten und Abhandlungen zum west-östlichen Divan« eine K. aus der Zeit Mohammeds in → Freien Rhythmen. Formgerechte deutsche Nachahmungen der K. gibt es von Rückert und von Platen.

Kasuallyrik → Gelegenheitsgedicht.

Katalektisch.

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne
Hügel und Wald.
(J. W. v. Goethe, Frühzeit. Frühling)

- v v / - v
- v v / -
- v v / - v
- v v / -

(Gr.: aufgehörend.) Aus der antiken Metrik übernommene Bezeichnung für »unvollzählige« Verse, d. h. für Verse mit unvollständig durchgeführtem metrischen Schema: Der letzte Versfuß ist um eine oder zwei Silben verkürzt. So ist z. B. der → Hexameter stets einsilbig k. (katalektisch in bisyllabum, d. h. auf zwei Silben verkürzt: - x statt - v v). In unserem Beispiel wechseln einsilbig und zweisilbig k.e daktylische → Dimeter einander ab. Der Begriff der Katalexe ist ein spezifisch fußmetrischer Begriff, dessen Anwendung auf andere Versifikationstypen wie dem deutschen → syllabotonischen problematisch ist. So kann z. B. das metrische Schema v - v - v ebenso als k.er Jambus (v - / v - / v) wie als (auftaktiger) akatalektischer Trochäus (v / - v / - v) gelesen werden. → a. akatalektisch; hyperkatalektisch.

Katalexe.

Substantiv zu → katalektisch.

Kata triton trochaion.

Schweigendes Grabgewölbe, das ihm die Gebeine beschattet,
(...)

- v v / - v / - v // v / - v v / - v v / - v

(Fr. G. Klopstock, Rothschilds Gräber)

(Gr.: nach dem 3. Trochäus.) Gemeint ist eine der beiden möglichen Hauptzäsuren des → Hexameters. Diese werden ›heroische Zäsuren‹ genannt und finden sich im 3. Fuß entweder nach der Länge (= → Penthemimeres) oder nach der ersten Kürze (= k. tr. tr.). Jene ist also männlich, diese weiblich. Erstere ist die ungleich häufigere. (Als unschön gilt der Haupteinschnitt nach der 2. Kürze des 3. Fußes, also an dessen Ende, eine → Diärese, die den Vers genau halbiert.)

Kehrreim.

Der Jäger Abschied

Wer hat dich, du schöner Wald,

Aufgebaut so hoch da droben?

Wohl den Meister will ich loben,

Solang noch mein' Stimm erschallt.

Lebe wohl,

Lebe wohl, du schöner Wald!

Tief die Welt verworren schallt,

Oben einsam Rehe grasen,

Und wir ziehen fort und blasen,

Daß es tausendfach verhallt:

Lebe wohl,

Lebe wohl, du schöner Wald!

(...)

(J. Fr. v. Eichendorff)

In dem Wort ›K.‹ (dt. für frz. Refrain) ist noch die alte Bedeutung von Reim (mhd. rîm = Verszeile) lebendig. Die regelmäßige Wiederholung eines oder mehrerer Verse (oder auch nur einzelner Laute oder Worte) in strophischer Dichtung erfolgt gewöhnlich am Strophenende (Endkehrreim), doch gibt es auch Anfangs- (oder Gegen-) und Binnenkehrreime, außerdem den sog. Rahmenreim, einen innerstrophischen Kehrreim, bei dem die erste Zeile einer Strophe an deren Schluß wiederholt wird. (Die beiden letzteren finden sich z. B. im → Rondel, im → Rondeau und im → Triolett.) Ein periodischer Kehrreim liegt vor, wenn er mit Unterbrechungen wiederholt

wird wie z. B. der Anfangskehrreim »Reißt die Kreuze aus der Erden!« in der 1., 4. und 7. Strophe von Herweghs Gedicht »Aufruf« oder wenn ganze Strophen in Abständen wiederholt werden wie in Rückerts »Aus der Jugendzeit«. Schließlich unterscheidet man zwischen dem festen und dem (historisch jüngeren) flüssigen K., je nachdem, ob die Wiederholungen wörtlich sind oder ob der Wortlaut verändert wird, um den Refrain so dem jeweiligen Inhalt anzupassen. Der Ursprung des K.s liegt in der Musik: Er ist vermutlich auf den antiken Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor zurückzuführen. Besondere Bedeutung erlangte er für den Strophenbau des → Volkslieds und des volkstümlichen Kunstlieds, im Kinderreim und im Schlager. Seine wichtigsten Funktionen sind Bedeutungsintensivierung und Sinnbeschwerung sowie die Bannung der Gefahr des ›lyrischen‹ Zerfließens.

Kette.

Der Begriff ›K.‹ stammt aus der Verslehre Sarans, der davon ausgeht, daß viele Verse in der altdeutschen Dichtung zusammengesetzte Gebilde sind, zumal der altdeutsche → Langvers, der aus zwei → Kurzversen besteht, aber auch z. B. der → Hexameter und der → Alexandriner. Saran nennt solche Teilverse Reihen, ihre Verbindung K.n. Verse von mehr als sechs Hebungen sind immer in Reihen zu teilen und stellen demnach K.n dar. Die häufigste Form der Reihe ist in der deutschen Lyrik die vierhebige Kurzzeile.

Kettenreim.

Unterschiedlich verwendeter Begriff der Reimlehre mit folgenden Bedeutungen: 1) ›Äußerer K.‹: er bildet das Reimschema der → Terzine: aba / bcb / ... / zyz / z. Der Reim des Mittelverses eines Terzetts wird jeweils von Anfangs- und Endzeile des folgenden Terzetts aufgenommen. 2) ›Innerer K.‹:

Streu deinen goldnen Regen auf dies Paar und sie erfreue /
Schau sie in vollem Segen und mit Nektar sie betaue.

(G. Neumark)

Der innere K. entsteht aus einer Reimverkettung von Versanfang, Versinnerem und Versende nach dem Schema a... b... a / c... b... c / 3) Als K. bezeichnet man auch die Endreime von sog. → Ketten (Langzeilen). 4) Fälschlich für → Mittenreim.

Kirchenlied.

O Häupt voll blut und wunden /
Voll schmerz und voller hon!

O häupt zu spott gebunden
Mit einer dornen kron!

O häupt sonst schön gezieret
Mit höchster ehr und zier /
Jtzt aber hoch schimpfired!

Gegrüset seyst du mir.

(...)

(P. Gerhardt, An das leydende Angesicht Jesu Christi)

Das K. im strengen Sinn ist jene Unterart des → geistlichen Liedes, die – unter Festlegung auf ein religiöses Bekenntnis – für den Gemeindegesang im gottesdienstlichen Rahmen bestimmt ist. (Allerdings ist zwischen liturgisch verwendetem und anderem Liedgut nicht immer scharf zu trennen.) Erste Belege dafür finden sich im späten Mittelalter. Vorher gab es nur lateinisch vom Chor vorgetragene liturgische Gesänge (lateinische Hymnen und Sequenzen) sowie nicht-liturgische religiöse Lieder wie die sog. → Leisen, Marienlieder, Kreuzzugslieder u. ä. Sie können als Vorläufer des K.s angesehen werden. Insofern K.er dem Gemeindegesang dienen, kann man sie als geistliche Volkslieder bezeichnen. Sie zeigen denn auch in Form und Melodie die Einfachheit des Volksliedes. Der einfachere Bau unterscheidet das K. vom gleichzeitigen Meistersang, an dessen Versifikationsregeln es sich ansonsten anlehnt: Silbenzählung, Alternation, außerdem meist feste Kadenzregelung. Sehr vielfältig sind die Strophenformen des K.s, die zum großen Teil der formenreichen geistlichen Dichtung des Mittelalters entnommen sind. Die einzelne Strophe kann zwischen vier und 14 Verse umfassen, zumeist Vierheber; die Zahl der Strophen ist frei und kann bis zu zehn, 20 und mehr gehen. Häufig sind Vierzeiler nach dem Vorbild der Ambrosianischen Hymnenstrophe, die Hildebrandsstrophe (→ Hildebrandston), verschiedene → Stollenstrophen und die (ebenfalls stollige) siebenzeilige → Lutherstrophe. Inhaltlich unterscheidet man Bittlieder, Lob- und Danklieder, Fest- und Feiertagslieder, Bußlieder, Trostlieder, Bekenntnislieder u. a. Strittig ist die Frage, ob im K. wie im Meistersang → Tonbeugungen üblich waren. Wagenknecht bestreitet es, weil nur die Silbenzahl verbindlich festgelegt gewesen sei. Sicher sind die metrischen Verhältnisse im K. maßgeblich von seinem mu-

sikalischen Bau bestimmt, d. h., sie sind nur aus seiner Funktion für den Gesangsvortrag zu verstehen. Behrmann meint in diesem Zusammenhang: »Das Ohr wird sich mit der Tonbeugung beim Singen einfach abgefunden haben, wie es das ja immer noch tut.« Breuer nimmt an, daß im gesungenen Gemeindechoral »zunächst von einer fast gleichmäßigen Betonung aller Silben auszugehen« sei und Tonbeugungen »erst nach einer historischen Veränderung in der musikalischen Rezitation zum Merkmal des Kirchenlieds geworden« seien. – Als eigentlicher Schöpfer des K.s gilt Luther. Dies hängt mit der Bedeutung zusammen, die der Gemeindegesang (anstelle des Chorgesangs) im protestantischen Gottesdienst erlangte. Luthers K.er – es sind insgesamt 37 von ihm bekannt – sind vielfach von den Psalmen angeregt. Häufig verfaßte er zu bekannten Melodien weltlicher Lieder neue religiöse Texte (→ Kontrafakturen). Schon 1524 erschien in Wittenberg unter Luthers Aufsicht die erste Sammlung von protestantischen K.ern. Eine Blütezeit erlebte das K. im Barock – im Zuge der Gegenreformation nun auch auf katholischer Seite. Der größte K.-Dichter nach Luther wurde Paul Gerhardt. Neben ihm sind P. Schede, A. Lobwasser, N. Decius und Ph. Nicolai zu nennen. Eine starke Verinnerlichung des K.s auf der Grundlage eines neuen bürgerlichen Individualismus bewirkte der Pietismus (N. v. Zinzendorf, G. Tersteegen, J. Rist, J. Franck). In der Aufklärung nahm es teilweise einen stark belehrenden Charakter an (Chr. F. Gellert). Eine – primär historisierende – Wiederbelebung der Gattung versuchte die Romantik. Das Schwergewicht lag dabei auf der theoretischen und sammelnden Beschäftigung damit (E. M. Arndt, »Von dem Wort und dem Kirchenlied«, 1819; Hoffmann v. Fallersleben, »Geschichte des Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit«, 1832).

Klangreim.

Wie sich auch die Zeit will wenden, enden
 Will sich nimmer doch die Ferne,
 Freude mag der Mai mir spenden, senden
 Möcht Dir alles gerne, weil ich Freude lerne
 Wenn Du mit gefaltnen Händen
 Freudig hebst der Augen Sterne.

(C. Brentano)

Der sog. K. dient vornehmlich dem Wohlklang des Verses, weniger der strophischen Gliederung und der Herstellung se-

mantischer Bezüge. Gesteigerte Klangwirkungen wollen zumal die besonders kunstvollen Reimfiguren wie der → erweiterte bzw. der → reiche Reim, der → Schlagreim, der → In- und der → Mittenreim erzielen. Der K. war vor allem im späten Minnesang, im Barock und in der Romantik beliebt.

Klingender Reim, kl. Versschluß.

Die Bezeichnungen werden meistens gleichbedeutend mit denen des → weiblichen Reims bzw. Verschlusses gebraucht, jedoch sind ihnen diese im allgemeinen vorzuziehen, da jene, ursprünglich aus der Terminologie der Meistersinger stammend, von Heusler in seiner Kadenzlehre verwendet wurden und darin ihre spezielle Bedeutung haben.

Klinggedicht.

In der Barockzeit übliche Lehnübersetzung für → Sonett, von Opitz nach holländischem Vorbild eingeführt, »wiewol es (ihm) nicht gefallen wil.«

Knittel(vers).

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.
(J. W. v. Goethe, Westöstlicher Divan. Talismane)

K. ist die auf die Meistersinger zurückgehende Bezeichnung für das wichtigste Versmaß der (frühneuhochdeutschen) Sprechdichtung vor Opitz. Sie wurde in der Barockzeit als Synonym für schwerfällige, holprige Verse verwendet, weil man den Knittelvers im Vergleich zu seinem Nachfolger, dem → Alexandriner, als eher kunst- und formlos empfand. Es handelt sich um einen Reimpaarvers nach dem – freilich mittelbaren – Vorbild des altdeutschen vierhebigen Reimverses, unter Beschränkung des Verschlusses auf männliche und weibliche Kadenz und Verzicht auf das Prinzip der Vierhebigkeit. Es gibt eine alte Form, den sog. Freien Knittel, dessen einzige Strukturierung die Paarreimbindung und die feste Tonstelle in der Kadenz ist, und eine jüngere Form, den Strengen K., mit Festlegung der Silbenzahl auf acht bzw. (bei weiblichem Versschluß) neun Silben und mit der Tendenz zur → Alternation.

(Die Bezeichnungen ›Strenger‹ und ›Freier K.‹ gehen auf Heusler zurück.) Der Freie K. kann aufgrund seiner Füllungs-freiheit von sehr unterschiedlicher Länge sein: Seine Silbenzahl schwankt zwischen sechs und 15 (auch vier- und sechzehnsilbige kommen vor); meistens beträgt sie zwischen sieben und elf Silben. Die Rezitation richtet sich nach der natürlichen Betonung. Während normalerweise im deutschen Vers die Senkungen ein- oder zweisilbig gefüllt sind, können sie im Freien K. auch mehr als zwei Silben umfassen bzw. ganz ausfallen (= → Hebungsprall). Der Freie K. ermöglicht auf diese Weise eine sehr ausdrucksstarke Rhythmisierung. Der Strenge K., der Vers von Hans Sachs, Sebastian Brant und Johann Fischart, ist eine der romanischen Metrik verpflichtete Sonderentwicklung des 16. Jahrhunderts: Die Art seiner Rezitation ist umstritten. Nimmt man strikte Alternation an, so sind leichtere und schwerere Tonbeugungen nicht zu vermeiden. Schon Heusler konnte sich dies (im Gegensatz zur Sachlage beim – gesungenen! – Meistersingervers) nicht vorstellen. Ihm folgen im Prinzip Wagenknecht und Breuer, die von einer freien Tonstellenverteilung beim K. ausgehen. »Viele Forscher aber nehmen rein alternierenden, also leicht tonbeugenden Vortrag an; und er ist auch der wahrscheinlichere, zumal Tonbeugungen vor der Opitzschen Gesetzgebung gar nicht ›strafbar‹ waren« (Schlawe). Die Tendenz zur Alternation ist beim K. nicht zu übersehen, jedoch dürfte z. B. Fußsubstitution (d. h. ein Wechsel vom Jambus zum Trochäus und umgekehrt) eine häufig in Anspruch genommene metrische Lizenz dargestellt haben. Der K. ist in seiner Blütezeit, dem 15. und 16. Jahrhundert, vor allem in dramatischer, erzählender und didaktischer Dichtung verwendet und als Ausdruck des freiheitlichen Denkens des aufstrebenden Stadtbürgertums in vorabsolutistischer Zeit gedeutet worden. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde er aus der Kunstdichtung mehr und mehr in die Volkspoesie (z. B. ins historische Volkslied) abgedrängt und findet sich vor allem in Gelegenheitsgedichten sowie im Zusammenhang mit Scherz, Satire und Parodie – u. a. auch im → Epigramm. Nach der Opitzschen Reform erscheint er in alternierend-geglätteter Form. Nachdem Goethe ihn – als Vierheber mit freier Füllung – für sich wiederentdeckt hatte, wurde er in der Kunstdichtung wieder vermehrt eingesetzt, und keineswegs nur in satirischer Absicht. In Mörikes Idylle »Der alte Turmhahn« konnotiert er eine – freilich ironisch gebrochene – altfränkische Behaglichkeit, in Benns »Morgue«-Gedicht »Blinddarm« eine desillusio-

nierende und provozierende Mediziner-Schnoddrigkeit. Seine Eignung für die Satire hat sich dann z. B. die zeitgenössische politische Lyrik gelegentlich wieder zunutze gemacht.

Koda = → Coda.

Kolon.

(Gr.: Glied.) Aus der antiken Rhetorik stammende Bezeichnung für eine Sprechereinheit mittlerer Größe zwischen Einzelwort und Satz, die von Sinneinschnitten begrenzt wird. Das K. ist also primär grammatikalisch bestimmbar, und dementsprechend erfolgt seine mögliche (jedoch nicht notwendige) graphische Kennzeichnung durch Satzzeichen. Insofern die ein K. begrenzenden Sinnpausen häufig mit Atempausen zusammenfallen, lassen sich Kola auch als Atemeinheiten definieren. Mit Recht hat man sie als »Bausteine des Rhythmus« bezeichnet (Braak): Sie gelten als die rhythmisch bedeutsamsten Sprechereinheiten im Deutschen. In der gebundenen Sprache wird der Rhythmus des Verses wesentlich von dem Zusammenspiel bzw. dem Spannungsverhältnis von Versmaß und Kola mitbestimmt. Häufig sind letztere mit den Verszeilen identisch, wenn diese nicht größer als drei- bis fünfhebzig sind. Kolongrenzen und Versgrenzen müssen sich jedoch nicht decken (→ Enjambement). Die Bestimmung von Kola ist oft schwierig, weil sie nur intuitiv aufgrund des subjektiven Sprachgefühls erfolgen kann. Dementsprechend muß es auch offen bleiben, wieweit der von Klopstock stammende Begriff des Wortfußes mit dem des K.s identisch ist. (Wagenknecht nennt ihn neben anderen wie Sprechtakt, Atemgruppe und rhetorisches Syntagma als Synonym.) Klopstock gliedert den Hexameter »Schrecklich erscholl / der geflügelte / Donnergang / in der Heerschar« in vier Wortfüße, während wir allenfalls drei oder gar nur zwei Kola (mit Pause nach »Donnergang«) darin unterscheiden würden. Auch in der antiken Rhetorik sind die Kola genannten Sprechereinheiten größer als Klopstocks Wortfüße: Sie umfassen zwischen sieben und 16 Silben. Dagegen heißen kurze Sprechereinheiten von zwei oder drei Wörtern, die eher Klopstocks Wortfüßen zu entsprechen scheinen, Komma. Auf Kola des Hexameters hat die antike Metrik Odenmaße wie den → Adoneus, den → Glykoneus und den → Pherekrateus zurückgeführt.

»Konkrete Poesie.

st
 und
 en
 und
 st
 und
 en
 und
 st
 und
 en
 und
 st
 und
 en

(E. Jandl)

Der Begriff der »K.n P.« bezieht sich zwar primär auf eine Stilrichtung der modernen Dichtung, die noch dazu keineswegs auf die Lyrik beschränkt ist, er umschreibt aber darüber hinaus ein allgemeines Formprinzip, das nicht nur in der Entwicklung der sog. lyrischen Moderne eine wichtige Rolle spielt, sondern in der lyrischen Sageweise überhaupt angelegt ist, innerhalb dieser dann freilich zu einem fundamentalen Bruch führt, der die Gattung an ihre Grenze bringt, nämlich zum Verzicht auf die Versform als das wichtigste Konstituens lyrischen Sprechens. Die das Wesen der K.n P. bestimmende Konzentration des dichterischen Produktionsprozesses auf die Materialität der Sprache bedeutet eine Radikalisierung des »Dichtens von der Sprache her«, das die Lyrik vor den anderen Gattungen und die moderne Lyrik im besonderen kennzeichnet. Die Sprache wird von ihrer Abbildfunktion entlastet, um sie als areferentielle Zeichenmaterie für »Sprachspiele« ganz neuer Art einsetzen zu können: für neue Präsentations- und Kompositionsformen jenseits des Verses, dem nach Eugen Gomringer die Fähigkeit zur »Stellvertretung für Zeitsprache und Zeitgefühl«, d. h. zum zeitgemäßen dichterischen Ausdruck fehlt. Dabei gehören zur Materialität der Sprache neben deren sinnlichen (akustischen und visuellen) ausdrücklich auch ihre semantischen Qualitäten, die z. B. in eine »Kombinatorik mit den Unbestimmtheitshöfen der Bedeutung« (Heißenbüttel) eingebracht werden. Entsprechend den beiden Sinnenberei-

chen entwickelten sich zwei Hauptrichtungen der K.n P.: einmal eine sog. akustische Dichtung (→ Laut- und Sprechgedichte), zum andern die sog. → Visuelle Poesie, die vielfach mit der K.n P. überhaupt gleichgesetzt wird. In ihr wird die zeitliche Erstreckung des Verses durch räumliche Strukturen ersetzt. Dementsprechend lautet z. B. der Titel von Gomringers theoretischem Manifest von 1953, das den Beginn der K.n P. in Deutschland markiert: »Vom Vers zur Konstellation«. Neben dem, was Gomringer → Konstellationen nennt, bilden sich eine Fülle weiterer konkretistischer Techniken, Textbildungsverfahren und Textsorten heraus, die alle die »primitive Materialerfahrung« der Sprache voraussetzen. Jedoch muß betont werden, daß erst der Umschlag in eine »konkrete Semantik«, in geistige Verarbeitungsprozesse, in Reflexion, Meditation, »Exerzitium« (Heißenbüttel) die »technokratisch«, experimentell hergestellten Sprachgegenstände in den Rang von ästhetischen Artefakten erhebt. Die Vielfalt »konkreter« Texttypen reicht von Lautreihungen, Buchstabenakkumulationen (→ Lettrismus), Typogrammen, Palindromen, Text-(Zitat-)Collagen und Permutationen, → Piktogrammen und → Ideogrammen bis zu Textüberlagerungen und Experimenten mit Gedichtformen. Sie haben zwar keinen gemeinsamen Nenner, ähneln sich aber in ihrem Konstrukt-Charakter, in der Selbstbezüglichkeit des sie konstituierenden sprachlichen Materials, in der Abkehr von der subjektivistischen Gefühlslyrik und überhaupt von jeglicher individualisierenden Ausdrucksästhetik zugunsten einer apersonalen Experimentalästhetik, die vor allem auch die Dehumanisierung des dichterischen Sprechens und die Entauratisierung des traditionellen Werkbegriffs zur Folge hatte, schließlich in der Ausbildung eines »konkreten« Lakonismus, in dem »Klarheit, Formbestimmtheit, Rationalität und Präzision dominieren über Dunkelheit, Subjektivität, Tiefsinn und Emotion« (S. J. Schmidt). Unter dem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt ist vor allem auf den hohen Grad von Offenheit und Polyvalenz hinzuweisen, der sich aus dem semantischen Schwebezustand des Sprachmaterials ergibt und der den Rezipienten in besonders starkem Maße zum Mitautor der Texte macht. Der zentrale sprachreflektorische Impuls der K.n P. hat zu ihrer Gleichsetzung mit der von Weinrich sogenannten »linguistischen Poesie« geführt, jedoch ist das eine Reduktion auf ein – freilich besonders wichtiges – Einzelmotiv der K.n P., das darauf abzielt, eine Art Selbstbegegnung der Sprache zu stiften, mittels einer »Reise ins

Innere der Sprache« (Jandl) Sprachkritik als Gesellschaftskritik zu betreiben und Gegenentwürfe zur etablierten, vorgeformten Sprache vorzustellen. Im Gegensatz zu deren Metasprachlichkeit ist unser Beispiel von Jandl als Weltanschauungslyrik auf der objektsprachlichen Ebene angesiedelt.

Lit.: Th. Kopfermann (Hrsg.): Theoretische Positionen zur K.n P. 1974. – H. Hartung: Experimentelle Literatur und k. P. 1975. – D. Kessler: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. 1976. – H. Brög u. a.: Konkrete Kunst, k. P. 1977. – D. Schmieder u. G. Rückert: Kreativer Umgang mit k.r P. 1977. – M. Wulff: K. P. und sprachimmanente Lüge. 1978. – Th. Kopfermann: K. P. 1981.

Konstellation.

sehen trennen verbinden

sehen und
trennen

sehen und
verbinden

verbinden und
sehen

trennen
und sehen

sehen und
verbinden

(E. Gomringer)

Der von Eugen Gomringer eingeführte, auf Mallarmé zurückgehende Begriff bezeichnet einen der wichtigsten Texttypen der → Konkreten Poesie. Eine K. besteht aus einer »Gruppierung von wenigen, verschiedenen Worten, so daß ihre gegenseitige Beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische Mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete Anwesenheit im selben Raum. Dadurch entstehen statt der einen Beziehung meist deren mehrere in verschiedenen Richtungen, was dem Leser erlaubt, in der vom Dichter (durch die Wahl der Worte) bestimmten Struktur verschiedene Sinndeutungen anzunehmen und auszuprobieren« (Gomringer). Es gibt Buchstaben-, Wort- und Satz-K.en. Immer geht es darum, verabsolutierte Sprachpartikel mittels ihrer Kombination bzw. Permutation in bestimmte Arrangements überzuführen, deren assoziative Muster Gedankenbewegungen und Sinnerlebnisse initiieren (sollen). Gomringer betont, daß K.en nicht nur Produkte des methodischen Kalküls sind, sondern »eine tiefere

fundierung« verlangen; sie müssen »eng verknüpft sein mit der herausforderung der individuellen existenz«.

Kontrafaktur.

(Mittellat.: Nachbildung, Umdichtung.) Als K. bezeichnet man ursprünglich und vor allem die Unterlegung der Melodie eines bekannten Liedes mit einem neuen Text bzw. das auf diese Weise entstandene neue Lied selbst (auch Kontrafakt genannt). Strophenform und Melodie des Vorbildes können dabei auch Änderungen erfahren, während umgekehrt inhaltliche Elemente oft teilweise beibehalten werden, etwa der Aufbau, die Motive und Teile des Wortschatzes. Als eine bestimmte Form von Nachbildung ist die K. eine in der Lyrik ausgebildete Abart der Parodie: Die Grenze zu dieser ist fließend, zumal der Begriff K. heute vielfach auch in einem allgemeineren und umfassenderen Sinn verwendet wird. Die frühesten bezeugten Beispiele von K.en sind die Übernahmen von Melodien der romanischen Troubadourichtung im deutschen Minnesang. Im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit entstanden vor allem zahlreiche geistliche Umdichtungen von weltlichen Liedern. Indem diese K.en bekannte weltliche Texte, zumal solche mit erotischer Thematik, religiös umfunktionierten, wurden sie zur Kampfansage gegen den weltlichen Geist. Das gilt nicht zuletzt für die vielen protestantischen → Kirchenlieder, die auf K.en zurückgehen. Der erste bedeutende K.en-Dichter ist der Geistliche Heinrich von Laufenberg (gest. 1460), der in enger Beziehung zur Mystik stand. Aus dem 16. Jahrhundert, dem Höhepunkt der K. in Deutschland, ist neben den Kirchenlieddichtern u. a. auch Hans Sachs zu nennen. Wenn die Umdichtung allzu moralisierend bzw. propagandistisch gerät, bezeugt sie nur die häufig festzustellende poetische Überlegenheit des Originals gegenüber seiner Bearbeitung.

Korn.

Die Bezeichnung »K.« stammt aus der Meistersinger-Terminologie; gemeint sind damit solche Verszeilen (in der mittelhochdeutschen Lyrik), die innerhalb ihrer Strophe → Waisen sind, die aber an der entsprechenden Stelle der folgenden Strophe ihren Reimpartner bekommen. In dem Lied »Sô die bluomen ûz dem grase dringent« von Walther v. d. Vogelweide weisen die ersten beiden Strophen folgendes Reimschema auf: abcabcddeke (k = Korn). Die vorletzten Verse bilden also ei-

nen Kornreim. Bei Gottfried von Neifen gibt es ein Lied, in dem alle Verse Körner sind, weil sämtliche Zeilen einer Strophe jeweils erst in der folgenden ihre Reimentsprechung haben.

Krasis.

(Gr.: Mischung.) Eine Form von Metaplasmus in der mittelhochdeutschen Dichtung, nämlich die Zusammenziehung von zwei einsilbigen Wörtern zu einem Wort durch Verschmelzung der Vokale und, falls nötig, Ausfall eines Konsonanten, vor allem beim Zusammentreffen von daz oder einem Personalpronomen mit dem Hilfsverb ist: daz ist = deist; si ist = siest u. a. Sie ist entweder artikulatorisch oder metrisch bedingt.

Kretikus.

(Gr.: der kretische (Vers); vermutlich aufgrund seiner kretischen Herkunft so genannt. Andere Bezeichnung: ›Amphimacer.‹) Dreisilbiger antiker Versfuß der Form – v –, Umkehrung des → Amphibrachys. Die Längen können durch je zwei Kürzen aufgelöst werden. Im Deutschen wird er kaum verwendet, wenn man von seinem Vorkommen als metrische Floskel absieht.

Kreuzreim.

Wer Freude mehr als Freuden hat,
Der hat das größte Recht.

Wer wie die Raupe auf dem Blatt
Sich nährt, ist nur ein Knecht

(O. Loerke, Schlechte Nüsse vom Weihnachtsbaum)

Der K. ist eine der häufigsten Reimanordnungen. Zwei Reimpaare werden miteinander gekreuzt, so daß der erste mit dem dritten und der zweite mit dem vierten Vers reimt (Schema abab). Er findet sich vor allem in der vierzeiligen Volksliedstrophe, in der → Vagantenstrophe, der Hildebrandstrophe (→ Hildebrandston), der → Romanzenstrophe und dem elegischen Alexandrinergedicht, aber auch in größeren und komplexeren Strophenformen wie z. B. der → Lutherstrophe.

Kürenbergerstrophe = → Nibelungenstrophe.

Kürze.

Quantitierende metrische Systeme wie die antike Metrik differenzieren die metrischen Positionen nach dem Prinzip der

Silbenquantität, d. h. sie unterscheiden zwischen langen und kurzen Silben. (In → akzentuierender Dichtung entsprechen ihnen → Hebung und → Senkung.) Zwei kurze Silben haben den Zeitwert einer langen, so daß sie einander in dem Verhältnis 1:2 ersetzen können. (Allerdings gab es schon unter den griechischen Metrikern eine Richtung, die sog. Rhythmikoi, die lange und kurze Silben hinsichtlich ihrer Quantität noch weiter zu differenzieren suchten.) Trotz völlig unterschiedlicher Prosodie hat sich auch die Versifikation in der deutschen Dichtung zeitweise nach der antiken auszurichten versucht. So wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts von deutschen Grammatikern, z. B. Clajus, eine Quantitätsprosodie mit Regeln zur Unterscheidung zwischen kurzen und langen Silben festgelegt und zur Grundlage einer fußmessenden Metrik gemacht. Diese Versuche blieben im Stadium des Experiments stecken. Auch die Prosodie der antikisierenden Dichtung im 18. Jahrhundert unterscheidet zwischen langen und kurzen Silben, »so zwar, daß über die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Klasse nun vor allem der Akzent bestimmt« (Wagenknecht). Das führt bei den »Metrikern von der strengen Observanz« (vor allem Voß, nicht aber Klopstock und Goethe) zu der Forderung, betonte und lange Silben müßten jeweils zusammenfallen. Dabei werden alle Stammsilben als lang und damit als akzentuiert angesehen, auch wenn sie gar nicht den Hauptakzent tragen, z. B. in Zusammensetzungen wie ›aufsteigt‹ (´ ˘) und ›Springquell‹ (´ ˘).

Kunstballade.

Gegenbegriff zu dem Terminus ›Volksballade‹; gemeint ist die von Hölty und Bürger begründete neuere Ballade, die das Produkt eines individuellen Kunstwillens ist – im Gegensatz zu den im Volk verbreiteten, von unbekanntem Verfassern stammenden erzählenden Gedichten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, die Volksballaden genannt werden. → Ballade.

Kurzvers, Kurzzeile.

Allg. kürzere Verse, d. h. solche bis zu etwa acht Silben bzw. vier Hebungen oder Takten; im besonderen die Halbverse von sog. → Langzeilen, die auch → An- und Abverse genannt werden und unselbständige Teileinheiten von Versen darstellen, die aufgrund ihrer Länge einer Gliederung bedürfen. Solche Kurzzeilen als Bestandteile von Langzeilen sind gewöhnlich ungleich gebaut. Handelt es sich um identisch gebaute Teil-

verse, so bilden sie keine Langzeile, sondern es handelt sich um ein Reimpaar mit besonderer Schreibweise, das aufgrund dieser nur als Langzeile erscheint. → Langvers, Langzeile.

Länge.

Als L. bezeichnet man in quantifizierenden Metriken die mit einer langen Silbe zu füllende metrische Position im Gegensatz zur → Kürze. Neben den von Natur aus langen Silben, also Silben mit langen Vokalen bzw. Diphthongen, gibt es in der antiken Prosodik auch noch sog. Positionslängen, d. h. Silben, die aufgrund von Übereinkunft als lang gelten, z. B. solche mit kurzem Vokal vor zwei oder mehr Konsonanten. Solche Positionslängen mußten in der griechischen Metrik »als Ersatz für mangelnde natürliche Längen herhalten, um ein stabiles und ausbalanciertes metrisches System zu gewährleisten« (Küper). → Kürze.

Langvers, Langzeile.

Beliebige längere Verse, d. h. solche mit fünf oder mehr Hebungen bzw. Takten, werden allenfalls Langvers, nicht jedoch Langzeile genannt. Die letztere Bezeichnung bleibt jenen Langversen vorbehalten, die aus zwei Halbversen, d. h. → Kurzversen im engeren Sinn (An- und Abvers) bestehen, also durch eine feste → Zäsur in zwei Hälften getrennt sind, aber einheitliche Gebilde darstellen. Umstritten ist die zusätzliche Bestimmung, daß An- und Abvers prinzipiell verschieden gebaut sind. Nach dieser Definition wäre der Otfried-Vers (→ Altdeutscher Reimvers) keine Langzeile, sondern eigentlich ein Reimpaar. Dagegen sieht Fr. Maurer in der (binnen gereimten) Langzeile »das Grundmaß der altdeutschen Reimverse«, wie sie sich nach dem Vorbild des Otfried-Verses entwickelt haben. Ebenso ist sie es natürlich für den altgermanischen Stabreimvers und für den Vers der endgereimten Nibelungenstrophe und ihrer Varianten. Zu den Langversen – nicht aber Langzeilen – zählt u. a. auch der → Alexandriner.

Lautgedicht.

Das große Lalula
Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokrontro – praſriplo:
Bifzi, baſzi; hulalemi:

quasti basti bo ...
 Lalu lalu lalu lalu la!
 (...)

(Chr. Morgenstern)

Gedichte, die ihrer Machart nach vor allem auf das Gesprochen- und Gehörtwerden abzielen, deren Rezeption also defizient wäre, würden sie bloß gelesen, bezeichnet man sinnvollerweise als → Sprechgedichte. Eine Unterart des Sprechgedichts ist das L. Es »geht ohne Wörter vor sich«, wie Ernst Jandl (mit seinem berühmten Band »Laut und Luise« wohl der wichtigste Vertreter der Gattung) formulierte. Das heißt, daß nicht Wörter, sondern einzelne Laute und allenfalls Silben als Sprachmaterial verwendet werden. Jandl unterscheidet zwei Arten von L.en: »Das eine (...) setzt Laute und Silben zu wortähnlichen Gebilden zusammen; das andre (...) arbeitet mit den Möglichkeiten der Stimme und befreit diese weitgehend oder total von den Fesseln einer aus Wörtern bestehenden Sprache« (»Das Öffnen und Schließen des Mundes«). (Als eine weitere Möglichkeit nennt er eine »Lautdichtung unter Benützung elektronischer Apparaturen«.) L.e – man spricht auch von phonetischer oder akustischer Poesie, und Franz Mon nennt die seinen »Artikulationen« – können unterschiedliche Intentionen verfolgen: Sie können auf primär komische bzw. satirische Wirkungen abzielen, oder sie können zu linguistischen Demonstrationen dienen und den Hörer zu akustischen »Kontemplationen« anregen. Dabei schließt die Konzentration auf die »artikulatorische Geste« Semantik nicht aus, wenn auch die Reduktion auf die phonetische Ebene der Sprache deren Bedeutungspotential zurückdrängt. Chris Bezzel fordert in seinem »2te(n) manifest für eine akustische poesie« (1965) nichts weniger, als daß die »komponierten Lautfolgen (...) – als Modell – die Struktur der Wirklichkeit sichtbar machen«. Die Dichter »sollten begreifen, daß die Lautfolge expressiver ist als die Rede«. Jandl fühlt sich mit Gerhard Rühm darin einig, »daß es schwieriger ist, ein Lautgedicht zu schreiben, als ein Gedicht, das aus Wörtern besteht«. – Als frühe Beispiele der Gattung werden u. a. das »Lallgedicht« von J. H. Voß und »Das große Lalula« von Morgenstern genannt. Insofern betrachtete sich Hugo Ball mit seinem Gedicht »Karawane« (1916) zu Unrecht als der Erfinder des L.s, doch ist es in der Tat hauptsächlich eine Gattung des Dadaismus. Neben Ball sind Raoul Hausmann und Kurt Schwitters (»Ursonate«) als wichtige Vertreter zu nennen. Der Neuansatz

am Anfang der 50er Jahre steht in engem Zusammenhang mit der Ausbildung der → Konkreten Poesie, deren zweite wichtige Richtung das L. neben der sog. → Visuellen Poesie ist. Außer den bereits Genannten (Jandl, Mon, Rühm, Bezzel) sind u. a. Eugen Gomringer, Heißenbüttel, F. Kriwet, Achleitner und H. C. Artmann zu nennen.

Lautreim = → Alliteration.

Lehrgedicht.

Die Ameise

In dieser holden Frühlingszeit,
Da alles voller Glanz und neuer Herrlichkeit,
Trat ich, gerührt durch solchen Schein,
In Frommholds schönen Garten ein,
Woselbst in reinem Schmuck die saftgen Bäume blühten,
Woselbst in bunter Glut der Floren Kinder glühten.

(...)

In diesem holden Ort und schönen Lust-Revier
Erblickt ich einen Ameishaufen.

Ich sah verwundrungsvoll dies kleine Tier,
Mit unverdroßnem Fleiß und eifriger Begier,
Sich stets bewegen, rennen, laufen.

Es eilte sonder Ruh, und hatte keine Zeit,
Die ungemaine Pracht, die holde Zierlichkeit,
Veränderung, Farben, Glanz, Schmuck, Ordnung, Seltenheit
Des Gartens anzusehn. Ach! rief ich überlaut:

Du scheinst, wie sehr mir auch vor der Vergleichung graut,
Uns zum belehrenden Exempel vorgestellt.

Die Ameis ist der Mensch. Der Garten ist die Welt.

(B. H. Brockes)

Der Begriff des L.s hatte im 18. Jahrhundert, als er eine wichtige Rolle spielte, eine umfassendere Bedeutung als heute, weil ›Gedicht‹ auch erzählende und dramatische Dichtungen bezeichnen konnte. Inzwischen beschränken wir die Bezeichnung ›L.‹ auf jenen Teilbereich der Literatur, in dem sich die beiden Großgattungen Lyrik und Didaktik überschneiden. Außerdem sind solche eigenständigen Formen wie die versifizierte Fabel, die poetische → Epistel, das → Spruchgedicht und das → Epigramm auszuklammern. L.e in diesem eingeschränkten Sinn gibt es seit der Antike. Allerdings zählte Aristoteles sie nicht zur Dichtung. Die Abgrenzungen von ande-

ren Gattungen sind vor allem deshalb schwierig, weil L.e entgegen dem in der Lyrik geltenden Gebot der Kürze meist mehr oder weniger umfangreich sind (sie können mehrere tausend Verse umfassen). Hinsichtlich des Inhalts sind vor allem zwei Unterarten zu nennen: das moralisch oder weltanschaulich belehrende und das wissensvermittelnde L. Zu letzterem gehören Gedichte, die Fragen der Lebenspraxis thematisieren, z. B. des Landlebens sowie des Landbaus, der Jagd und der Fischerei, sodann naturwissenschaftliche, medizinische und juristische L.e, schließlich poetologische Gedichte. Schon im Hellenismus gab es Gedichte über die Bienenzucht, über die Behandlung von Vergiftungen u. ä. Im Mittelalter wird die Gattung vor allem von geistlicher Lehrdichtung (z. B. das »Memento mori«) und von dichterischen Darstellungen der höfischen Tugendlehre vertreten. In dem starken didaktischen Grundzug der Barocklyrik kommt bereits der Geist des rationalistischen Zeitalters zum Ausdruck. Seine Blüte erlebt das L. dann naturgemäß in der Aufklärung, vor allem in den Jahrzehnten von 1730 bis 1760. Vorherrschend ist jetzt das philosophische L., das das Gedankengut der Zeit durch dessen poetische Aufbereitung, und das heißt vor allem durch seine Veranschaulichung und sinnlich-bildhafte Verlebendigung, einem breiten Publikum nahezubringen sucht, »wodurch die Harmonie zwischen dem mundo intellectualis & visibili (...) nicht ohne Ergetzen wahrgenommen wird« (Breitinger). Am Anfang des aufklärerischen L.s stehen Brockes und Haller; ihr Werk macht deutlich, daß das L. jener Zeit wesentlich deskriptive Poesie ist. Bodmer spricht von »dogmatischen Beschreibungen«; eine andere zeitgenössische Bezeichnung lautet »moralische Gemälde«. Einen bedeutsamen Wandel erfuhr das L. im Gefolge des Gefühlssubjektivismus in der Zeit der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang: An die Stelle der Denk- und Wissensinhalte traten deren Gefühls- und Stimmungswerte, ihr emotionales Wirkpotential. So entstand das emotionale L., das sich nicht mehr primär dem bürgerlichen Nützlichkeitsprinzip verpflichtet weiß, sondern das vor allem das individuelle Gefühlserlebnis anstrebt, das zur eigentlichen Domäne der Poesie erhoben wird. Die damit verbundene »Lyrisierung« des L.s hat Jean Paul in seiner »Vorschule der Ästhetik« (21815) auf die Formel gebracht: »Das Lehrgedicht läßt auf innere geistige Gegenstände den Brennpunkt der Empfindung fallen, und in diesem leuchten und brennen sie; Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht an sich zur Lehre, sondern für das Herz zur Einheit

der Empfindung gereiht«. Ein wichtiger Beleg für diesen Wandel ist die Herausbildung der sog. »Lehrode«, auch »didactische« oder »philosophische Ode« genannt (ein Beispiel dafür ist die »Theodicee« von Joh. Peter Uz), insofern die Vermittlung von Reflexion und Gefühl ein spezifisches Gattungsmerkmal der Ode ist. In der idealistischen Epoche wandelt sich das L. schließlich zum »idealistischen L.«, als dessen bedeutendster Vertreter immer schon Schiller gegolten hat (»Das Ideal und das Leben«, »Der Spaziergang« u. a.). Es will im Besonderen das Allgemeine sichtbar machen und den Menschen ins Reich der Ideen führen. Man hat es als das »höhere L.« vom »niederen« unterschieden (G. Reinbeck, 1817). Im übrigen gilt auch für das »idealistische L.«, daß es die »Ideen der Vernunft nicht nach ihrem Verhältnisse zum Gebiete der menschlichen Erkenntniß (wie z. B. in der Metaphysik, in der Sittenlehre etc.), sondern nach ihrer Wirkung auf das Gefühlsvermögen darstellt« (K. H. L. Pölit, 1825). Im 19. Jahrhundert geht dann die Beziehung zum L. in dem Maße verloren, in dem das Didaktische überhaupt – wie schon bei Aristoteles – als unpoetisch angesehen wird.

Lit.: W. Ulrich: Studien zur Geschichte des deutschen L.s im 17. und 18. Jahrhundert. 1959. – L. L. Albertsen: Das L. 1967. – B. Sowinski: Lehrhafte Dichtung im Mittelalter. 1971. – Ch. Siegrist: Das L. der Aufklärung. 1974. – B. Boesch: Lehrhafte Literatur. 1977.

Leich.

(Von ahd. leih = gespielte Weise; ursprüngliche Bedeutung: Tanz, Spiel.) Neben → Lied und → Spruch eine der Hauptgattungen der mittelhochdeutschen Lyrik, kunstvolle und komplizierte, entsprechend selten vorkommende nicht-strophische, in Perikopen gegliederte und gesungene Großform unklaren Ursprungs, jedoch verwandt mit der lateinischen Sequenz und dem provençalisch-französischen Lai. Wesentliches gemeinsames Merkmal der vielfältigen Bauformen des L.s ist die ein- oder mehrfache, zum Teil variierende Wiederkehr von ungleichen Formeinheiten (Versgruppen), den sog. Versikeln. Deren Umfang ist sehr verschieden; häufig sind solche von vier bis acht Zeilen, jedoch umfassen sie z. B. bei Frauenlob bis zu 46 Zeilen. Thematisch unterscheidet man religiöse und Minne-L.s. Die ersten L.s entstanden im ausgehenden 12. Jahrhundert. Damals dichtete Ulrich v. Gutenberg den ersten Minne-L., Heinrich v. Rugge den ersten Kreuz(zugs)l. und Walther von der Vogelweide seinen bedeutenden Marienl. Nach

einer Veräußerlichung der Form, die z. B. bei Frauenlob erkennbar wird, läuft die Gattung Mitte des 14. Jahrhunderts langsam aus.

Leipogramm, leipogrammatisch.

Nachdem die Sonne jüngst seit zweimal fünfzehn Tagen
Die neubeblümete Welt beständig angelacht,
Schwamm alles, was man sah, in Wollust und Behagen.
Die Glut, die alles hell, die alles lebhaft macht,
Besloß so Stadt als Land, bedeckte See und Flüsse.
Sie senkte sich so tief in Tellus' Schoß hinein,
Daß Feld und Felsen glüht'; es glänzte Sand und Stein;
Man kennete fast nicht die feuchten Wolkengüsse,
Bis endlich sich einmal bei schwülen Mittagsstunden
Ein kleines Wölkchen zeigt' und in dem Augenblick
Sich auszuspannen schien (...)

(B. H. Brockes, Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte
Stille)

Als L. (gr.: Weglassung von Buchstaben) bezeichnet man einen Text, dessen besonderes Merkmal darin besteht, daß ein bestimmter Buchstabe in ihm nicht verwendet wird. Es handelt sich dabei um eine sehr artifizielle Schreibweise, die entweder mehr sprachspielerisch oder aber primär buchstabenmystisch ausgerichtet ist. Onomatopoetisch begründet Brockes sein Vorgehen, wenn er im ersten Teil seines Gedichts »Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille« ein »schönes angenehmes Wetter mit gänzlicher Vermeidung des sonst männlich und etwas hart lautenden R beschreibet«, bei der Beschreibung des nachfolgenden Unwetters dagegen »diesen Buchstaben häufig (...) wiederholet«. Die schon in der Antike geübte Schreibweise taucht vor allem in manieristischen Literaturepochen immer wieder auf, im Deutschen z. B. im Barock, u. a. bei Harsdörffer, dann nicht zuletzt im Dadaismus, schließlich in der → Konkreten Poesie (Jandl, »ottos mops«). Von dem mit vielen Formen experimentierenden Weinheber gibt es Gedichte ohne e, ohne r und ohne s (vgl. seinen Gedichtband »Hier ist das Wort«).

Leis.

Der L., eigentlich Kyrieleis (mhd. kirleis, von gr. kýrie eléison = »Herr, erbarme dich!«), ist ein volkssprachliches geistliches Lied des Mittelalters, dessen Entstehung und Verwendung im

Rahmen der Liturgie ihn als eine Frühform des → Kirchenliedes ausweisen. L.e wurden vor allem an kirchlichen Festtagen, bei religiösen Umzügen, Prozessionen, Pilger- und Wallfahrten sowie Geißlerfahrten gesungen. Dementsprechend gibt es u. a. Weihnachts-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Kreuzfahrerl.e. Die meist vierzeiligen Strophen enden mit dem Refrain »Kyrieleis«, der als die Keimzelle der L.e anzusehen ist. Als ältester L. gilt das althochdeutsche »Petruslied« (um 885). Einer der bekanntesten L.e ist das Osterl. »Christ ist erstanden« aus dem 12. Jahrhundert.

Leoninischer Hexameter.

En habeo versus te praecipiente reversus;
sit tibi fons laeta versus recitante poeta.

(...)

(Heimgekehrt entsprechend deinem Wunsch, bringe ich Verse mit.

Möge deine Stirn sich erhellen, wenn der Dichter sie vorträgt.)
(Archipoeta, Heimkehr von Salerno)

Der L.e H., so benannt entweder nach Papst Leo I. oder nach einem unbekanntem Dichter namens Leo oder Leoninus, der im 12. Jahrhundert gelebt haben soll, ist ein zäsurgereimter → Hexameter, vielleicht entstanden aus dem in der klassischen römischen Dichtung (Ovid) gelegentlich vorkommenden zäsurgereimten → Pentameter. Die sog. → Penthemimeres und das Versende sind durch (häufig zweisilbige) Reime miteinander verbunden. Der L.e H. findet sich vor allem in der spätantiken und frühmittelalterlichen lateinischen Dichtung und gilt als ein mögliches Vorbild für den Reimvers Otfrieds. Seine Blütezeit sind das 10. und 11. Jahrhundert. Im Deutschen wird er selten verwendet. Als Autoren werden genannt Eberhard von Cersne (»Regel der Minne«) und Johannes Rothe (»Von den Ämtern der Städte und den Rathgebern der Fürsten«) sowie Fischart.

Leoninischer Vers = → Leoninischer Hexameter.

Lettrismus.

(Von frz. lettre = Buchstabe, Laut.) »L.« im engeren Sinn ist die Bezeichnung für eine literarische Bewegung, die 1945 in Frankreich von Isidor Ison begründet wurde und deren Programm nach dem Vorbild gleichgerichteter Bestrebungen der

literarischen Avantgarde, vor allem des Dadaismus, darin bestand, die Sprache poetisch neu verfügbar zu machen, indem man sie auf ihre kleinsten Bausteine, die Buchstaben bzw. die Laute reduzierte, um mit ihnen als unbelastetem und originärem Material eine neue Art von poetischer Rede zu gewinnen: »Wir wollen aus Buchstaben vollkommene Schönheiten schaffen.« Im weiteren Sinn ist jede akustische Dichtung »L.«, die nicht mit Wörtern oder Silben der etablierten Sprache, sondern mit isolierten Buchstaben (Lauten) arbeitet, d. h., die aus der Materialität des Alphabets quasi-sprachliche Lautgebilde kreiert: Letterngedichte als einer Unterart des → Lautgedichts. Neben den genannten avantgardistischen Vorläufern gehören vor allem auch entsprechende Bestrebungen innerhalb der → Konkreten Poesie dazu. Ihrer aller Anspruch wurde von dem Dadaisten Hugo Ball 1916 wie folgt formuliert: »Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk.« Unter kulturkritischem Gesichtspunkt erscheint der L. als die letzte Stufe avantgardistischer Zerrümmern der Sprache und als – stark ästhetizistisch motivierte – totale Preisgabe ihrer Sinndimension. → a. Lautgedicht.

Lied.

Wohin

Ich hört ein Bächlein rauschen
 Wohl aus dem Felsenquell,
 Hinab zum Tale rauschen
 So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,
 Nicht, wer den Rat mir gab,
 Ich mußte gleich hinunter
 Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter,
 Und immer dem Bache nach,
 Und immer frischer rauschte,
 Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?
 O Bächlein, sprich, wohin?
 Du hast mit deinem Rauschen
 Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn von Rauschen?
 Das kann kein Rauschen sein:
 Es singen wohl die Nixen
 Dort unten ihren Reihn.

Laß singen, Gesell, laß rauschen
 Und wandre fröhlich nach!
 Es gehn ja Mühlenräder
 In jedem klaren Bach.

(...)

(W. Müller)

Obwohl das L. in der zeitgenössischen Lyrik, zumal in der sog. Lyrik der Moderne, eine eher untergeordnete Rolle spielt, gilt es vielfach immer noch als Inbegriff der lyrischen Gattung. Das mag damit zusammenhängen, daß sein ursprüngliches Hauptmerkmal, die Sangbarkeit, auch im Lyrik-Begriff selbst erhalten ist und demnach einmal alle Lyrik kennzeichnete. Vor allem aber kommt die Vorzugsstellung des L.s in der deutschen Lyrik-Theorie von der auf die Goethe-Zeit zurückgehenden Reduktion des Lyrik-Begriffs auf die Vorstellung eines unmittelbaren, primär gefühlhaften Sich-Aussprechens des auf die eigene Innerlichkeit gerichteten Subjekts. Dieses subjektivistische Lyrik-Konzept, das die Poetiken des 19. Jahrhunderts durchzieht, führte dazu, daß das L., das noch im 18. Jahrhundert gegenüber den klassischen Gedichtformen → Hymne, → Ode und → Elegie stark zurücktrat, nun als »reiner Gemüths-klang« und »eigentliche Lyrik der Empfindung«, die »die Melodie der Seele als solcher ausspricht«, zur »Grundweise der Lyrik« und zur »wahre(n) lyrische(n) Mitte« erklärt wurde (Carriere, Vischer). Dieses Gattungskonzept, nach welchem das L. als Prototyp der subjektivistischen Gefühlslirik gilt, ist, gemessen an den historischen Befunden, in zweifacher Hinsicht anfechtbar: Einmal ist gerade das L. über weite Strecken seiner Entwicklung hin Gesellschaftsdichtung par excellence, also alles andere als private Ich-Aussage. Das gilt für weltliche L.-Typen wie Arbeitslieder, Tanz- und Trinklieder, Wanderlieder und die verschiedensten Arten von Gruppenliedern, deren wesentliches Merkmal ihre soziale Funktion ist, und auch für das von Hoffmann von Fallersleben so genannte → Gesellschaftslied. Aber auch das geistliche L. (einschließlich dem → Kirchenlied) ist lange Zeit Gemeinschaftslied (Gemeindegesang), bevor es, vor allem im Pietismus, vom Wir-L. zum Ich-L. wird. Von dieser L.-Tradition aus »erscheinen Stimmungs-

Lyrik und L. eher als Gegensätze« (Asmuth). Der zweite Einwand gegen die vorherrschende L.-Auffassung bezieht sich auf deren irrationalistische Verengung. Dieser liegt ein Vorurteil zugrunde, das noch Staiger (1946) in dem Satz zusammenfaßt: »Denken und Singen vertragen sich nicht«. Stimmung, Gemüt, Gefühl seien die Domänen des L.s, jede Art von Gedanklichkeit zerstöre es. Im Gegensatz dazu hat selbst Hegel die seiner Ansicht nach für die Lyrik konstitutive Innerlichkeit weiter gefaßt als seine auf die irrationalen Komponenten der Lyrik festgelegten Nachfolger. Auch Hegel bezeichnet das L. als den »vollständigsten« Ausdruck des Lyrischen; zugleich sieht er in ihm jedoch die »ganze unendliche Mannigfaltigkeit der lyrischen Stimmung und Reflexion« enthalten, d. h., er begreift das Emotionale und das Gedankliche als gleichberechtigte Inhalte des L.s. So bereitet es ihm denn auch keine Schwierigkeit, selbst Schillers gedankenschwere »Lieder« der Gattung L. zu subsumieren. Dagegen zieht Gottschall (1858) aus der in der Zeit nach Hegel üblichen Reduktion des L.s zum »Erguß der Empfindung« den Schluß, daß es die »ärmste Form« und »schüchterndste Blüte der Lyrik« sei, und zieht ihr die »gedankenvolle Lyrik« aufgrund ihrer größeren Tiefe und Bedeutung vor. Hier wird deutlich, daß die Festlegung der Gattung auf Stimmung und Gefühl eng mit einer anderen Merkmalszuweisung verknüpft ist, die unsere Vorstellung vom L. bis heute wesentlich mitbestimmt hat: Seitdem Klopstock von der »erhabenen Schreibart« der → Ode die »sanftere« des L.s abgrenzt und Herder die Vorbildfunktion der Volksdichtung verkündet hatte, galten Einfachheit, Natürlichkeit und Schlichtheit als Kennzeichen des L.s. Eine einfache Diktion (Parataxe!) und einfache Strophenformen (vorwiegend Vierzeiler) sowie die Anlehnung an den naiven »Volkston« sollen jene »vorzügliche Simplicität« bewirken, die das L. zum »Gedicht im populären Styl« macht (Bouterwek, 1806). Noch Wolf Biermann stellt sich in diese Traditionslinie, wenn er das L. als »eine mehr demokratische Kunstform« vom Gedicht abgrenzt. Die politischen Implikationen einer solchen Definition sind schon im Herderschen Ansatz enthalten: Als unverstellter Naturlaut des Herzens erlangte das L. Anteil am Selbstfindungsprozeß des aufstrebenden Bürgertums. Die ideologische Überfrachtung, die das so verstandene L. später erfuhr, die Wendung ins Volkhafte, ist nicht dem kosmopolitischen Humanisten Herder anzulasten. Sie fand ihren Höhepunkt im Nationalsozialismus und hat zeitweise die Gattung in Verruf

gebracht. Um so schwerer wiegt das Urteil des ideologisch unverdächtigen Heine, der das L. und die Philosophie als »die höchsten Blüten des deutschen Geistes« bezeichnet hat. Die Geschichte des deutschen L.s beginnt mit dem mittelhochdeutschen liet, das seinerseits vom lateinischen Hymnus beeinflusst ist. Zu seinen Quellen gehört außerdem das mittelhochdeutsche → Leich. Daß das liet zunächst grundsätzlich vertont war, geht aus der ursprünglichen Bedeutung des Wortes im Germanischen (Gesungenes) hervor. Die Sangbarkeit bedingt den strophischen Bau. (Mhd. liet heißt Strophe; für die Bezeichnung des ganzen Gedichts verwendete man die Pluralform: diu liet.) Die Strophenform bedingt, daß die Sangbarkeit strukturell bis heute erhalten blieb. Für den L.-Begriff konstitutiv war die Verbindung von Text und Melodie bis ins 17. Jahrhundert (für das Volkslied noch länger); seitdem gibt es daneben auch das nur-literarische Kunstlied. Die ersten Beispiele der Gattung sind religiöse L.er, die im Gefolge der ambrosianischen Hymnentradition entstanden sind: das »Petruslied« (9. Jahrhundert), »Ezzos Lied« (1063) und das »Melker Marienlied« (Anfang des 12. Jahrhunderts). (Mit dem letzteren möchte G. Müller »die Geschichte des deutschen Liedes beginnen lassen«. Es zeige »jenen echt liedhaften Charakter bei strophischer Gliederung, der im ganzen weiteren Verlauf zu beobachten ist.«) Die Geschichte des deutschen weltlichen L.s beginnt mit dem Minnesang. In ihm entwickelt sich aus der Einstrophigkeit der ersten Zeugnisse weltlicher Lyrik in Deutschland (z. B. des »Tegernseer Liebesgrußes«: »Du bist mîn, ich bin dîn«) über die Zweistrophigkeit der sog. Frauenstrophe und des Wechsels (mit je einer Männer- und einer Frauenstrophe) die Mehrstrophigkeit. Eine Reihe von Einzelformen entstehen, vor allem das → Tagelied, das → Mädchenlied, die → Pastourelle (Gräserlied) und das Kreuzzugslied. Später schuf Steinmar das Sauf- und Freßlied und wandelte das Tagelied zum bäuerlichen Tagelied um. Außerdem entstand das autobiographische L., dessen wichtigster Vertreter Oswald v. Wolkenstein wurde. Außerhalb des Minnesangs dichteten die fahrenden Kleriker und Studenten, Gaukler und Spielleute ihre Trink- und Spiellieder, Liebeslieder und Tanzlieder und schufen so eine gesellschaftliche Lieddichtung, die man unter der Bezeichnung Goliarden- und Vagantenlieder zusammenfaßt. (Berühmt wurde vor allem der sog. Archipoeta und die Sammlung mittellateinischer Vagantenlyrik »Carmina burana«.) Die Entstehung des bürgerlichen Gesellschaftsliedes

(Handwerkerlieder, Festlieder, Trink- und Tanzlieder u. a.) im 13. Jahrhundert weist auf den Übergang vom Minnesang zum Meistersang voraus, der jenen teilweise epigonal fortsetzt, zugleich aber eine eigene didaktisch-religiöse Poesie und eine vielfältige Kasualyrik, auch Zechlieder, Bußlieder und historische L. er schafft. Im 16. Jahrhundert läuft diese ganze reiche volkssprachliche Liedtradition aus; übrig bleiben das → Volkslied und das volkssprachliche → Kirchenlied. Unter ihrem Einfluß entwickelt sich am Ende des Jahrhunderts, ausgehend vom Gesellschaftslied, das sich auch an romanischen, vor allem italienischen Vorbildern orientiert (→ Madrigal, → Kanzone, → Villanelle) und in Anlehnung an die Traditionen der lateinischen Kunstlyrik der Humanisten das deutsche Kunstlied der Neuzeit. Es wird »aus dem Geist der Musik geboren«, macht sich aber dann »als Wortkunstwerk eigenen Ranges selbständig« (Haller). An seinem Anfang stehen J. Regnart (»Kurzweilige Teutsche Lieder ...«, 1576), H. L. Hasler und Joh. H. Schein. Seine Fortsetzung findet diese gesellschaftliche Lieddichtung in den Dichterkreisen des Barock, vor allem dem »Königsberger Dichterkreis« um Simon Dach. Noch ist das barocke L. – nach G. Müllers Unterscheidung – »Distanzlied«, nicht »Ausdruckslied«, jedoch zeigen sich (z. B. schon bei Dach) unter dem Einfluß der geistlichen Dichtung erste Ansätze eines individuellen Gefühlsausdrucks. Zum wichtigsten Vorläufer Goethes, des Schöpfers des persönlich gestimmten »Seelenliedes«, wurde Joh. Chr. Günther. Der Führer des jungen Goethe auf dem Weg von der Unverbindlichkeit und dem Distanzcharakter des anakreontischen L.s im Rokoko-Geschmack zum L. als unmittelbarem Naturlaut der Seele wurde Herder, für den das L. die »Tochter der menschlichen Seele« und »singende Natur« zugleich war. Goethe blieb aber an diesem Punkt nicht stehen, sondern schritt von der reinen Gefühlsaussprache weiter zu einer liedhaften Reflexionslyrik, in der Gefühl und Gedanke in einer beide umgreifenden Einheit miteinander vermittelt sind. Höhepunkt dieser Goetheschen »Gedankenlied-Produktion« (Braak) ist der »Westöstliche Divan«. Die weitere Geschichte des L.s im 19. Jahrhundert wird aber hauptsächlich vom Seelenlied-Typus des jungen Goethe bestimmt, zumal von dessen »Grundmerkmale(n)«, »daß es frischweg, leicht, im Entstehen schon wie gesungen, einfach, naiv hervorfleiß« (Fr. Th. Vischer). Von der Romantik, in der das L. »tönende Suggestion« wird (Hugo Friedrich), über die politischen L. er der Befreiungskriege und des Vormärz bis zu

den sog. »Epigonen« in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entfaltet sich ein reiches Liedschaffen, das jedoch in dem Maße immer problematischer wird, in dem die Desillusionierung von Ich und Welt, ihr Auseinandertreten und ihr inneres Zerschneiden den Einheitscharakter und Totalitätsgestus des L.s denunzieren. Mit voller Wucht bricht diese Problematik bereits bei Heine auf, dessen gebrochenes Verhältnis zur tradierten Form sich im Auseinandertreten von Erlebnis und Ausdruck zeigt. »Vergiftet sind meine Lieder«, sagt er selbst und begrüßt einen neuen Typ von »modernen Liedern, die keine harmonische Harmonie von Gefühlen erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen« (Vorwort zur 2. Aufl. der »Reisebilder«, Teil 2). Seitdem steht alles ursprünglich liedhafte, naive Aussingen der Seele in der Gefahr, zum Kitsch zu verkommen, z. B. in der Schnulze und im Schlager. Mehr und mehr verliert deshalb das L. das spezifisch Liedhafte, bzw. wird es von objektiveren lyrischen Formen wie dem Dinggedicht verdrängt. Im »Lahrer Kommersbuch« von 1914 klagt der Anthologist: »Die Auguren der modernen Lyrik haben keine Lieder«. Das L. ist trotzdem auch heute noch keine tote Gattung. Vor allem in der politischen Lyrik bildeten sich im 20. Jahrhundert – teilweise in Anlehnung an vorhandene Traditionen – neue Ansätze eines gesellschaftskritischen oder agitatorischen L.s heraus, vor allem in der Form des → Songs, für die vor allem der Name Brechts, nach 1945 der von Wolf Biermann steht, der sich ausdrücklich »Liedermacher« nennt, in seinen L.ern aber gezielt gegen die abgenutzte Ästhetik des Belcanto ansingt. Da (politische) L.er nach Biermanns Ansicht »nun mal eine Kunstform (sind), die auch in die Arena muß«, sind sie nicht ausdrucksästhetisch, sondern wirkungsästhetisch motiviert. So wird man in der Tat »bei den »Liedermachern« von einer neuen Distanzhaltung sprechen müssen« (Else Rapp). Neben dem → Song ist es das – zum Teil gleichfalls politisch intendierte – → Chanson, in dem das traditionelle L. eine moderne Fortsetzung gefunden hat.

Lit.: H. Kretzschmar: Geschichte des neuen deutschen L.s. 1911, Ndr. 1966. – G. Müller: Geschichte des deutschen L.s vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. 1925, Ndr. 1959. – F. Gennrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen L.s (...). 1932, Ndr. 1970. – A. Sydow: Das L. Ursprung, Wesen und Wandel, 1962. – H. W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstl. Studien zu L. und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770–1814. 1965. – W. Wiora: Das deutsche L. 1971. – E. Brody/R. A. Fowkes: The German L. and its Poetry. 1971. – W. Suppan: Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock (...). 1973. – H. Kreuzer (Hrsg.): Das L. (Lili 9) 1979. – D. Lohmeier/B.

Olssen (Hrsg.): *Weltliches und geistliches L. des Barock* (...). 1979. — I. Scheitler: *Das geistliche L. im deutschen Barock*. 1982. — J. W. Smeed: *German Song and its Poetry*. 1987.

Lindenschmidstrophe.

Was wöllen wir singen und heben an?
 das best das wir gelernet han,
 ein newes lied zu singen;
 wir singen von einem edelman
 der heißt Schmid von der Linden
 (...)

(Volkslied)

Die L., schon im frühen Minnesang belegt (»Waere diu werlt alle mîn«), ist eine der häufigsten Volksliedstrophen (vor allem im 16. und 17. Jahrhundert), die sich aber auch in volksliedhafter Kunstlyrik findet. Sie ist eine Abwandlung der → Morlofstrophe, von der sie sich in der Abfolge der Kadenzten unterscheidet.

Lipogramm = → Leipogramm.

Logaödische Verse (Versmaße) = → äolische Versmaße.

Lutherstrophe.

»Was hör ich draußen vor dem Tor,
 Was auf der Brücke schallen?
 Laß den Gesang vor unserm Ohr
 Im Saale widerschallen!«
 Der König sprach, der Page lief;
 Der Knabe kam, der König rief:
 »Laßt mir herein den Alten!«
 (...)

(J. W. v. Goethe, *Der Sänger*)

Die L. ist eine siebenzeilige → Stollenstrophe aus vier- bzw. dreihebigen Jambenversen mit dem Reimschema ababccx oder ababccb, von Luther (deshalb der Name) aus dem Volkslied für das Kirchenlied übernommen, später auch in historischen Liedern und in Bänkelliedern vielfach verwendet. Sie ist der in der deutschen Dichtung am häufigsten vorkommende Siebenzeiler und findet sich schon im Minnesang, dann in weltlichen und geistlichen Liedern des 14. und 15. Jahrhunderts

(H. J. Frank). Nach ihrer Blütezeit als Choralstrophe für das Kirchenlied fand sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt profane Verwendung, z. B. in geselligen Liedern, in Hochzeits- und Trinkliedern, Handwerks- und Soldatenliedern, schließlich auch für politische Lieder. Im 20. Jahrhundert begegnet sie nur noch vereinzelt.

Madrigal.

Madrigal

Mein Mädchen sagte mir: Wie schön
Ist nicht Olind! Ich hab ihn heut gesehn,
Lang sah ich ihn bewundernd an;
Wer hätt' ihn nicht bewundern sollen?
Geliebter, du wirst doch nicht schmollen,
Daß ich's getan?
Ich sprach: Mein Herz fühlt nichts vom Neide,
Was auch dein Mund für Lob der Schönheit gibt;
Denn liebtest du die schönen Leute,
Sprich, hättest du mich je geliebt?

(J. W. v. Goethe)

Das M. gehört zu jenen Gedichtformen, die aus dem Italienischen ins Deutsche gelangten. In der italienischen Literatur ist sie als wichtige Gattung gesungener Lyrik seit 1313 bezeugt. Dante, Boccaccio, Petrarca und Donato verwendeten sie als nur-literarisches Kunstlied. Nach Ausweis des Gattungsnamens (ital. madriale = Schäferlied) war das M. ursprünglich eine Form der Hirtendichtung. Vor allem Petrarca verfaßte M.e über bukolische Themen. Die Verwendung des M.s für satirische und moralische Zwecke bringt es in die Nähe des → Epigramms. In der Renaissance und in der Barockzeit ist es die bedeutendste Gattung weltlicher Vokalmusik und findet sich vor allem in der Oper, im Oratorium und im Singpiel. Das wichtigste formale Kennzeichen des M.s war stets die wechselnde Länge der Verszeilen, des sog. Madrigalverses. Er war meist jambisch und umfaßte sieben bis elf Silben. Strophisch war das M. anfangs relativ streng geregelt. Es war ursprünglich einstrophig und bestand aus ein bis drei → Terzetten, an die sich ein oder zwei Reimpaare anschlossen, z. B. nach folgendem Schema: abbcbdddee. Seit dem 16. Jahrhundert bildeten sich freiere Formen heraus. Sie waren meist sechs- bis 13zeilig, frei in der Reimstellung und gestatteten den Einschub von → Waisen. Als sich dann, vor allem im 17. Jahrhundert, die stren-

gere Form erneut durchsetzte, geschah dies hauptsächlich in der 13zeiligen Version, die aus drei Terzetten und zwei Reimpaaren bestand (Schema: abbcddffggghh). – In die deutsche Dichtung gelangte das M. über die Musik: Es war der Komponist H. L. Hassler, der es gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus der italienischen Singspiieldichtung übernahm, italienische M.e übersetzte und die ersten deutschen verfaßte. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts fand die Gattung zunehmend weitere Verbreitung. Am häufigsten wurde sie im Deutschen in der Zeit vom Barock bis zur Romantik verwendet. Eine erste theoretische Darstellung erfährt sie 1653 durch Caspar Ziegler (»Von den Madrigalen«); dieser legte den Strophenumfang auf fünf bis 15 Zeilen fest. Besonders beliebt war das M., entsprechend seiner Herkunft, in der Anakreontik. Kennzeichnend sind ländlich-idyllische Inhalte und ein witzig-spielerischer Ton, so z. B. auch bei dem jungen Goethe in seiner frühen Rokoko-Lyrik. Das M. wird im Deutschen gewöhnlich in sehr freier Form verwendet. Es findet sich sowohl strophisch wie nicht-strophisch und ist von sehr unterschiedlicher Länge; der Vers ist meist alternierend, von beliebiger Hebungsanzahl und in dieser Form mit dem französischen → vers libre identisch, mit dessen deutscher Nachbildung er sich vermischt. (Er darf aber – als alternierender Reimvers – nicht mit den → Freien Versen gleichgesetzt werden.) Völlige Freiheit herrscht auch in der Reimstellung. Aufgrund dieser unregelmäßigen Vers- und Reimbehandlung nannte Gottsched das M. eine »libertinistische Dichtungsart« und qualifizierte es als »Poesie der Faulen« ab, doch gerade dieses Hauptmerkmal des M.s macht es zu einer »Dichtart von größter Beweglichkeit und Eleganz« (Schlawe). Voßler sah die historische Bedeutung des M.s darin, daß es »mitgeholfen (hat), den freien Vers zur Geltung zu bringen. Mit der Erreichung dieses Ziels war seine Mission zu Ende, seine Rolle ausgespielt.« Dieses Urteil von 1898 ist inzwischen zu revidieren, denn viele Vertreter der »Modernen Lyrik« des 20. Jahrhunderts sind zum Reim zurückgekehrt, und wenn sie ihn mit der Flexibilität des Freien Verses verbinden wollten, gelangten sie zwangsläufig zu madrigalischen Formen.

Madrigalon.

Bezeichnung für ein → Madrigal, das länger ist als ein → Sonnett, also mehr als 14 Verse umfaßt.

Mädchenlied.

Nicht sehr treffende, aber in der Literaturwissenschaft eingebürgerte Bezeichnung für jene Form der mittelhochdeutschen Minnelyrik, die nicht mehr die sog. »hohe Minne«, d. h. die unerfüllt bleibende Liebe im Rahmen der höfischen Gesellschaft des Mittelalters, sondern die »niedere Minne«, die von Walther von der Vogelweide so genannte »herzeliebe« (zwischen einem adeligen Herrn und einem einfachen Mädchen) besingt, welche auf ihrer Erfüllung besteht. Sie wurde von Walther in seiner berühmten öffentlichen Auseinandersetzung mit Reinmar dem Alten vertreten (1197). Sieben solcher M. er sind von ihm erhalten, u. a. »Under der linden«. Eine Anlehnung an die Vagantenlyrik ist denkbar, die Nähe zur → Pastourelle nicht zu übersehen.

Männlicher Reim oder Vers(schluß).

Die aus dem Französischen kommende Terminologie, nach der Verse mit betonter Endsilbe männlich, mit unbetonter aber weiblich genannt werden, findet sich schon bei Opitz und war dementsprechend schon den deutschen Barockdichtern vertraut. Die unterschiedliche Kadenzgestaltung (→ Kadenz) ist vor allem in der Reimdichtung bedeutsam; so spricht man von männlichen (Zelt / Welt) und weiblichen Reimen (Leben / Streben). Ihre gezielte Verwendung kann klangliche oder strukturelle Gründe haben, aber auch auf besondere Ausdruckswirkungen abheben. So stellt z. B. Kayser fest, daß der männliche Vers »viel kräftiger« schließe als der weibliche. Die Beschränkung auf männliche Versschlüsse in der → Chevy-Chase-Strophe z. B. hängt damit zusammen. Im Gegensatz dazu wechseln in der Volksliedstrophe gewöhnlich weibliche und männliche Ausgänge (→ alternance des rimes). Prosodisch gesehen, ist im Deutschen der männliche Versschluß gegenüber dem weiblichen der naheliegendere, während es im Italienischen umgekehrt ist.

Maskulinus = → männlicher Reim.

Meister(sang)lied.

Von Wirzburk Konrad baß
polieret hat dins lobes glas,
der aller blünde sprüche was
ein former und ein houbetsmit.

Wan ich getichtes twerk
 von Möglin Heinrich sulches werk
 florieren mak: der künste berk
 mir ist zu hoch, ich stüre bit.

des reich genaden hant mir ungelernten;
 laß mich zusamme kluben die verrerten
 sprüche des hochgeerten
 getichtes risen sunder guft.

(Heinrich v. Mügeln, Marienpreis)

Das M. ist die von den Meistersingern geprägte Liedform und wurde von diesen selbst auch → Bar genannt. Es wurde stets einstimmig und ohne Instrumentalbegleitung (a capella) gesungen. Wesentliches Bauelement ist der sog. ›ton‹, d. h. die sprachlich-musikalische Einheit von Strophenform und Melodie. Seine lange Zeit gültige Vorrangstellung gegenüber dem Wortlaut des Textes erwuchs aus dem Prinzip der Silbenzählung, das die Meistersinger erstmals in die deutsche Versdichtung einführten. Die Anzahl der Silben ist verschieden; selbst einsilbige Verse sind nicht selten. Weil die Verszeilen gewöhnlich als Ateleinheiten gelten, wird die Silbenzahl später auf maximal 13 begrenzt. Abgesehen vom sog. → Hort ist das M. gleichstrophig. Die Zahl der Strophen (= ›Gesätz‹) ist meist ungerade; häufig sind drei Strophen, doch gibt es auch umfangreichere Lieder mit fünf oder sieben Strophen. Auch kann ihre Zahl ein Mehrfaches von drei betragen. Für ihren Bau ist die Stollenform verbindlich (→ Barform und Stollenstrophe). Die Länge der Strophen schwankt zwischen drei und hundert Versen; normal sind 20 bis 30 Verse. Strittig ist die Frage, wie weit im M. das Alternationsprinzip herrschte. Führte der gewöhnlich jambische Versgang zur strengen Alternation, so waren häufige Tonbeugungen unvermeidlich, die allerdings beim Singen nicht so störend hervortreten wie beim Sprechvortrag. Die Gegner dieser Auffassung, die davon ausgehen, daß sich die Meistersinger an die natürlichen Betonungsverhältnisse der deutschen Sprache hielten, was dann aber eine freie Tonstellenverteilung innerhalb der festen Silbenzahl anstelle der Alternation bedingt, können sich auf den Hans-Sachs-Schüler und Theoretiker des Meistersangs Adam Puschmann berufen, der forderte, daß die Wörter »nicht wider die Grammatica und den Donaten, ausgesprochen oder geschrieben werden« dürfen (»Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges«, 1571), sowie auf Harsdörffer, der in seinen

»Gesprächsspielen« (1644) über die Meistersinger schreibt: »Sie beobachten allein die Anzahl der Sylben und den Reimen; daß aber eine Sylbe lang, die andre kurzlautend sei, das gilt ihnen gleich viel«. Breuer nimmt deshalb an, daß zwar eine (jambische) Regulierung der an sich freien Tonstellen angestrebt wurde, daß dies aber »keine starre Skansionsvorschrift (ist), sondern eine zusätzliche kunstvolle Rhythmisierungsmöglichkeit«. Die große Bedeutung des Reims im M. zeigt sich darin, daß sich die meisten Regeln der sog. ›Tabulaturen‹ auf die Reimtechnik beziehen. Eine raffinierte Reimbehandlung wird besonders geschätzt, umgekehrt gelten Reimverstöße als besonders schwerwiegend. Entscheidend bleibt aber nach Nagel »die Herrschaft der musikalischen Form, die weithin einer Überwältigung der Sprache gleichkommt«. Dabei beschränkte man sich hinsichtlich des ›Tons‹ auf den vorhandenen Vorrat der sog. zwölf alten Meister, den angeblichen Begründern des Meistersangs, zu denen u. a. Reinmar, Walther, Neidhart, Regenbogen, Frauenlob, Mügeln und der Marner gezählt wurden. Nur ihre ›Töne‹ durften verwendet werden. Erst nach der sog. Meistersangreform in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war es erlaubt, eigene ›Töne‹ zu erfinden, und seit 1480 war die Erfindung eines neuen ›Tons‹ sogar Voraussetzung für die Beförderung zum ›Meister‹. Das Innovationsgebot führte dazu, daß die ›Töne‹ in der Folge immer komplizierter wurden. Dies spiegelt sich in den seltsamen Namen, mit denen sie bezeichnet wurden, z. B. »Traurige Semmelweis«, »Kurze Affenweis«, »Hochsteigende Adlerweis« usw. Bei ungewöhnlicher Kürze oder Länge des M.s sprach man von überkurzen bzw. überlangen ›Tönen‹. – Die Inhalte der M.er sind sehr vielfältig und umfassen sowohl geistliche wie weltliche (u. a. auch geschichtliche) Stoffe. Sie können der Belehrung und Erbauung, aber auch dem schwankhaften Erzählen dienen, z. B. beim sog. Zechsingen im Wirtshaus.

Lit.: C. Mey: Der Meistersang in Geschichte und Kunst. ²1901, (Nachdruck 1973). – B. Nagel: Der deutsche Meistersang. 1952. – B. Nagel: Meistersang. 1962, ²1971. – B. Nagel (Hrsg.): Der deutsche Meistersang. 1967. – E. Schumann: Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. 1972. – H. Brunner: Die alten Meister. 1975. – R. Halm: Meistersang. 1985.

Meistersangstrophe.

Die von den Meistersingern verwendete → Stollenstrophe, auch Kanzonenstrophe genannt (→ Kanzone). → a. Bar(form) und Meisterlied.

Meistersonett.

Fünfzehntes und letztes Sonett eines → Sonettenkranzes.

Melik.

(Von gr. melos = Lied, Melodie.) Bezeichnung der griechischen Poetik für die (gesungene) Lyrik (melische Dichtung: Chorlied, → Ode, → Hymne), weitgehend synonym zu dem Begriff Lyrik, jedoch im Gegensatz zu diesem vorwiegend im theoretischen Zusammenhang verwendet, im Lateinischen schließlich von diesem verdrängt.

Melisma.

Eine besondere Kadenzgestaltung im Sangvers, nämlich die ›Verzierung‹ des Verses durch eine mehrtonige Formung der Schlußsilbe.

Melos.

(Gr.: Lied, Melodie.) Inbegriff für die Klangqualitäten eines dichterischen Textes, seine sprachmelodische Gestalt.

Mengtrittig.

Bezeichnung für Verse, in denen verschiedene Versfüße kombiniert vorkommen. Nachdem Opitz das strenge → Alternationsprinzip eingeführt hatte, war Ph. v. Zesen der erste, der sich für Verse aussprach, »in welchen bald Jambische / bald Trochäische / bald Dactylische pedes mit untergemischt werden«. Damit bereitete er den Weg für die Nachbildung der antiken Odenmaße im Deutschen (→ äolische Versmaße), die dann ihrerseits für deutsche ›mengtrittige‹ Verse Vorbildfunktion erlangten.

Mesostichon → Akrostichon.**Metrische Drückung.**

Im deutschen Vers herrscht das sog. wägende Prinzip, nach welchem die normalsprachlichen und die metrischen Betonungsverhältnisse gewöhnlich übereinstimmen. Wenn abweichend davon eine Silbe mit natürlicher Betonung, also eine hebungsfordernde Silbe, in die metrische Senkung gestellt ist, spricht man von einer m.n Dr., im umgekehrten Fall, wenn eine eigentlich unbetonte Silbe in die Hebung gerät, von einer metrischen Erhebung. Solche Fälle führen keineswegs zwangsläufig zu sog. → Tonbeugungen. Für die Rezitation solcher

Stellen ist vielmehr entscheidend, wie die sprachliche Realisation des metrischen Schemas jeweils geregelt ist. Häufig erfolgt sie z. B. in der Form einer sog. → schwebenden Betonung oder durch → Anaklasis, die zu einer sog. → versetzten Betonung führt.

Metrische Erhebung → metrische Drückung.

Metrische Floskel.

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

(G. Benn, Orpheus' Tod)

Von m.n F.n spricht man, wenn in metrisch ungebundenen Versen, vor allem in freirhythmischen Gedichten (→ Freie Rhythmen), identifizierbare metrische Figuren (bestimmte Versfüße) deutlich hervortreten. So fiel z. B. A. Behrmann in Benns Gedicht »Orpheus' Tod« die häufige Verwendung des → Amphibrachys (v – v) auf, der u. a. in 38 von 54 Versausgängen erscheint.

Metrische Lizenz.

Der Begriff bezeichnet Abweichungen von der metrischen Norm, die als erlaubt gelten. Eine der häufigsten m.n L.en ist die Akzentversetzung am Anfang alternierender Verse, auch »Fußsubstitution« genannt, so wenn ein »metrischer« Jambus durch einen Trochäus realisiert wird. Nicht mehr durch Lizenzierung gedeckt wäre nach dem berühmten englischen Lyriker und Theoretiker G. M. Hopkins dagegen die Folge von zwei solchen Fußsubstitutionen hintereinander. Sie wiese vielmehr auf »great want of ear« hin – außer sie verfolgte einen spezifischen stilistischen Zweck (»a calculated effect«), der sie aber nur jeweils im besonderen Fall zu rechtfertigen vermag. Die Inanspruchnahme m.r L.en erhöht die metrische Komplexität eines Verses. Insofern sie metrische Monotonie verhindert, ist die

›Institution‹ der m.n L. ein systemkonformer Bestandteil metrischer Versifikation. Allerdings müssen auch lizenzierte Abweichungen »immer wieder kompensiert (werden), damit die metrische Erwartung erhalten bleibt und auch in abweichenden (komplexen) Passagen das Schema als vorhanden wahrgenommen werden kann« (Küper).

Metron → **Metrum**.

Metrum.

(Lat.: Maß, von gr. metron.) Gemäß der engeren und weiteren Bedeutung des Wortes entspricht es den beiden deutschen Bezeichnungen ›Versfuß‹ und ›Versmaß‹, meint also einmal einen Bestandteil des Verses, zum andern die je besondere Struktur einer Verszeile. Die in der klassischen Philologie gebräuchliche griechische Bezeichnung Metron bezieht sich nur auf die engere Bedeutung, d. h. auf die kleinste metrische Einheit in fußmessenden Metriken. Eine terminologische Schwierigkeit ergibt sich dabei daraus, daß in der antiken Metrik zwar ein → Daktylus als vollständiges M. oder Metron gilt, daß aber bei den Zweisilblern Jambus und Trochäus jeweils erst zwei Füße zusammen ein M. bilden (→ Dipodie). – Ist die engere Bedeutung des Wortes ›M.‹ gemeint, so sprechen wir heute gewöhnlich von Versfuß (den Heusler dann durch den → Taktbegriff ersetzt hat). Als M. bezeichnen wir dagegen das abstrakte, außersprachliche (›musikalische‹) Schema, dem die Silbenabfolge in einem (metrischen) Vers unterliegt. Der Begriff meint also das metrische Gesetz des Versbaus, das den jeweiligen Verstyp bedingt. Im akzentuierenden Vers regelt es die Tonstellenverteilung und schafft so die Grundlage für die rhythmische Stilisierung der Versrede. Eine wichtige Rolle spielt für das Verständnis des Begriffs die Opposition zwischen M. und → Rhythmus, auf die zum erstenmal die russischen Formalisten hingewiesen haben. Das M. ist als ideale Norm ein theoretisches Konstrukt; dessen sprachliche Realisierung erzeugt erst den Rhythmus des Verses. Insofern ist das metrische Schema in ihm mitenthalten, er erschöpft sich aber nicht in ihm, wie aus der Verschiedenheit zwischen der Skandierung des Verses und seiner Rezitation erhellt. Die Opposition zwischen M. und Rhythmus ergibt sich daraus, daß (nach einer Formulierung von Küper) »zwischen (metrischem) Schema und Realisierung (...) nicht notwendig eine eindeutige Beziehung« besteht. Nicht ganz zu Unrecht meint Storz, daß der Rhythmus nicht

in Opposition zum M. gesehen werden dürfe, weil sich gerade in der metrischen Gliederung der Rhythmus des Verses anzeigt, jedoch handelt es sich hier letztlich nur um ein terminologisches Problem, das sich aus der verschiedenen Verwendung des Rhythmus-Begriffs ergibt. Jedenfalls wird man das Verhältnis zwischen M. und Rhythmus dialektisch deuten müssen: Die »poetisch-rhythmische Sprache« steht unter der »Gerichtsbarkeit« des M.s, wie Schiller sich ausdrückte, jedoch muß dieses umgekehrt den »natürlichen« rhythmischen Bewegungen des Textkörpers Rechnung tragen. Ästhetische Relevanz erlangt das M. durch das Spiel des Autors mit der Erwartungshaltung, die ein bestimmtes M. im Rezipienten erzeugt. Es steuert ihn in der Weise, daß es seine Erwartung teils erfüllt, teils aber auch immer wieder frustriert, und insofern ist die ästhetische Qualität des metrischen Verses nicht zuletzt eine Funktion seiner metrischen Komplexität. Den Charakter eines Zeichens erlangt das M., wenn es innerhalb eines bestimmten (historischen) poetischen Systems einen spezifischen Stellenwert erlangt wie z. B. das elegische → Distichon in der antiken Dichtung.

Minnebrief.

Untergattung des → Briefgedichts, nämlich ein unmittelbar an die Geliebte bzw. an den Geliebten gerichteter Liebesgruß in Form eines Reimpaargedichts. Die ersten M.e finden sich als Handlungselemente im höfischen Epos, z. B. im »Parzival« Wolframs von Eschenbach. Im Spätmittelalter entsteht daraus unter dem Einfluß des provençalischen salut d'amour eine eigenständige Form, so z. B. bei Hugo v. Montfort (14. Jahrhundert).

Minnelied.

Nein, ja!

Frouwe, wil du mich gern,
 sô sich mich ein vil lützel an.
 ich enmac mich langer niht erwern,
 den lip muoz ich verloren hân.
 ich bin siech, mîn herze ist wunt.
 frouwe, daz hânt mir getân
 mîn ougen und dîn rôter munt.
 Frouwe, mîne swêre sich,

ê ich verliese mînen lîp.
 ein wort du sprêche wider mich:
 verkêre daz, du sêlic wîp!
 sprichest iemer neinâ nein
 neinâ neinâ neinâ nein,
 daz brichet mir mîn herze enzwein.
 maht doch etswan sprechen jâ,
 jâ ja ja ja ja ja ja?
 daz lît mir an dem herzen nâ.

(Heinrich v. Morungen)

Das M. ist die wichtigste Gattung des Minnesangs und neben → Leich und → Spruch eine der Hauptgattungen der mittelhochdeutschen Lyrik überhaupt. Als das Liebeslied der ritterlich-höfischen Gesellschaft des Mittelalters schlechthin ist es (adelige) Ständedichtung, die nicht zuletzt auch die Funktion der Vermittlung feudalistischer Normen und Wertvorstellungen erfüllt. (Die Beziehung zwischen ›ritter‹ und ›frouwe‹ ist in der Form des feudalen Lehensdienstes gestaltet.) Das zentrale Motiv ist die aus gesellschaftlichen Gründen unerfüllbare Liebe eines Ritters zu einer hochstehenden, oft verheirateten Frau. Die gesellschaftlichen Widerstände gegen die Beziehung der in Minne Verbundenen verkörpern sich in der sog. ›huote‹. Den wesentlichen Erlebnisgehalt bildet das Leiden an der unerfüllten Liebe, weshalb neben der Werbung und dem Frauenpreis die Klage zu den wichtigsten Motiven des M.s gehört. Jedoch ist es kaum Ausdruck individuellen Erlebens, sondern Gesellschaftskunst in der Form von Rollenlyrik. – Lange Zeit ist die Einheit von Wort und Melodie (›wîse‹) für das M. konstitutiv; erst vom ausgehenden 13. Jahrhundert an gibt es auch nur-literarische Lieder, die ohne Melodie gedichtet wurden und allenfalls für den Sprechvortrag bzw. zum Lesen bestimmt waren. Im musikalischen Lied ist der sog. ›dôn‹, d. h. die Einheit von metrischer Form und Melodie, von zentraler Bedeutung. Der Reichtum an verschiedenen ›Tönen‹ ist in der Blüte- und Spätzeit des Minnesangs fast unübersehbar. Die Sangbarkeit des M.s bedingt seinen strophischen Bau. Die weitaus häufigste metrische Form ist die → Kanzonenstrophe. Aufgrund der zentralen Stellung des M.s in der mittelhochdeutschen Lyrik bedingt die Minnekanzone die »systemprägende Dominanz« (H. R. Jaub) der Kanzonenform auch in den anderen lyrischen Gattungen des Mittelalters, d. h. auch in der religiösen und in der politischen Lyrik. Neben der Kanzonenstrophe

gehören die Langzeilenstrophe und die durchgereimte bzw. durchkomponierte Strophe zu den metrischen Haupttypen. Kennzeichnend für die Strophenbehandlung im Minnesang ist die strenge Beachtung der Gleichstrophigkeit, d. h. die exakte Durchführung formaler und inhaltlicher Korrespondenzen zwischen den Strophen bzw. Strophenteilen, also z. B. von Klang- oder Sinnentsprechungen in den Reimen, sog. → Responsionen. Der kunstvollen Strophenbehandlung entspricht – vor allem im 13. Jahrhundert – die Vorliebe für virtuose Reispiele (das Reimschema dient nicht zuletzt zur strophischen Gliederung der Gedichte). Diese Virtuosität hebt sich deutlich von der vielfach noch recht ungeschickten Reimbehandlung am Anfang des Minnesangs ab, die sich in den vielen unreinen Reimen zeigt, so z. B. selbst noch bei Friedrich von Hausen. – Die verschiedenen Untergattungen des M.s wie Frauenlied, → Wechsel, Kreuzlied, Tanzlied, → Mädchenlied, → Pastourelle, → Tagelied sind primär thematisch bedingt. Zum Teil sind sie für bestimmte zeitliche Stufen des Minnesangs kennzeichnend. So ist für den Beginn um 1150/60 (beim Kürenberger, bei Dietmar von Eist u. a.) das Frauenlied typisch, außerdem übrigens die Langzeilenstrophe, auch Kürenbergstrophe genannt (→ Nibelungenstrophe). In der zweiten Phase erfährt das Lied der sog. »hohen Minne« unter dem Einfluß der provençalisch-französischen Troubadourlyrik eine reiche formale Differenzierung: Der bisher vorherrschende Viertakter verliert an Bedeutung, die Langzeilenstrophe wird von einer Fülle neuer kunstvoller (meist stolliger) Strophenformen verdrängt. Außerdem beginnt sich die Alternation durchzusetzen. Bei Fr. v. Hausen finden sich auch bereits die sog. mittelhochdeutschen Daktylen, d. h. daktylische Verse, die offensichtlich von den romanischen 10- bzw. 11-Silblern abgeleitet sind. Höhe- und Wendepunkt dieser hochartistischen Lyrik mit ihrer idealistischen Stilisierung der Frau und ihrer extremen Spiritualisierung der Liebe im Minne-Konzept ist das Auftreten Walthers v. d. Vogelweide, der den Vertretern der »hohen Minne« (Reinmar, Heinrich v. Morungen) sein Gegenkonzept der »herzeliebe« entgegenstellt und so den Übergang zur »niedereren Minne« einleitet. Der Minnesang nach Walther wendet sich zunehmend von der höfischen Konvention ab, nicht zuletzt in der Parodierung der »hohen Minne« wie z. B. bei Neidhart. »Danach sind zwar noch unendlich viele Variationen des traditionellen Minnegedankens möglich (...), der Einbruch in die Tradition läßt sich jedoch nicht mehr rückgängig machen« (H. D.

Schlosser). Im 14. Jahrhundert wird der Minnesang historisch und vom Meistersang (→ Meisterlied) abgelöst.

Lit.: H. Kuhn: Minnesangs Wende. 1952, ³1967. – H. Kolb: Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik. 1958. – H. Fromm (Hrsg.): Der deutsche Minnesang. 1961, ⁵1972, Band II 1985. – I. Lindner: Minnelyrik des Mittelalters. 1968. – R. Grimminger: Poetik des frühen Minnesangs. 1969. – P. Wapnewski: Waz ist minne. 1975, ²1979. – S. Ranawake: Höfische Strophenkunst. 1976. – H. H. Räkel: Der deutsche Minnesang. 1986. – G. Schweikle: Minnesang. 1989.

Mittelreim.

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
(...)
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben
(...)

(Fr. v. Schiller, Das Lied von der Glocke)

Der M. ist eine Form des → Binnenreims. Er liegt vor, wenn Wörter im Innern zweier aufeinanderfolgender Verse reimen, sofern es sich dabei nicht um einen → Zäsurreim handelt. Er ist nicht zu verwechseln mit dem → Mittenreim, der aber öfters ebenso bezeichnet wird.

Mittenreim.

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in den enen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören.
(...)

(Fr. Schlegel, Der Wasserfall)

Beim M. reimt ein Wort am Versende mit einem Wort im Innern eines benachbarten (vorausgehenden oder nachfolgenden) Verses.

Molossus.

Etymologisch umstrittene, wahrscheinlich von dem illyrischen Volksstamm der Molosser abgeleitete Bezeichnung für einen seltenen dreisilbigen antiken Versfuß aus lauter Längen: – – –. Er entsteht aus viersilbigen Füßen mit zwei Kürzen, die durch eine Länge ersetzt werden, z. B. aus dem → Choriambus (– v v –).

Monodie.

(Gr.: Einzelgesang.) Der einstimmige Gesang im Gegensatz vor allem zum Chorlied. In der griechischen Dichtung waren Teile der → Melik (d. h. vor allem die Oden) sowie die → Jambik und die → Elegie monodisch, in der deutschen gesungenen Dichtung der Minnesang und der Meistersang.

Monodistichon.

An die Muse

Was ich ohne dich wäre, ich weiß es nicht – aber mir grauet,
Seh' ich, was ohne dich Hundert und Tausende sind.

(Fr. v. Schiller)

Ein M. (zu gr. monos = allein) ist ein selbständiger Zweizeiler, der vor allem für das → Epigramm Verwendung fand, sei's in der Form des elegischen → Distichons (wie vor allem in der Klassik, etwa in Goethes und Schillers »Xenien«), sei's in der Form des Alexandriner-Distichons (so vor allem im Barock, z. B. bei Angelus Silesius).

Monometer.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.
(J. W. v. Goethe, Gefunden)

In der antiken Metrik werden Verse, die nur aus einem Metron (→ Metrum), d. h. aus einer metrischen Grundeinheit bestehen, M. genannt. Ähnlich heißen solche aus zwei Einheiten → Dimeter, die aus drei → Trimeter usw. Dabei ist zu beachten, daß, außer beim → Daktylus, jeweils zwei Füße ein Metron bilden, ein jambischer M. z. B. demnach aus zwei Jamben besteht.

Monopodie.

(Gr.: Einzelfuß.) Im Gegensatz zu Jambus, Trochäus und Anapäst, bei denen jeweils zwei Füße zu einem Metron (→ Metrum, → Dipodie) zusammengefaßt werden, wird der Daktylus in der griechischen Metrik als Einzelfuß, d. h. monopodisch gemessen. In der deutschen Metrik ist zwischen metrischer und rhythmischer M. zu unterscheiden. Erstere liegt in den seltenen Fällen vor, in denen ein Vers nur aus einem

Versfuß besteht (gewöhnlich nur als Träger des Reims in Verbindung mit mehrfüßigen Versen), letztere dagegen, wenn die Hebungen in einem Vers alle gleichwertig realisiert sind (im Gegensatz etwa zur regelmäßigen Abfolge von Haupt- und Nebenhebungen, die zur rhythmischen Dipodie führt), so daß die einzelnen Füße deutlich als »selbständige« metrisch-rhythmische Einheiten hervortreten. Nur aus einem einzelnen Versfuß besteht z. B. die zweite Zeile von Goethes berühmtem Gedicht »Ein Gleiches«:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
(...)

Monostichisch.

(...)

Töricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,
Wenn ihr der Stab gebriecht, woran zum Himmel sie aufwächst,

Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern
Durch die Zonen der Erd', o Vater Aether! vergebens,
Denn es treibt uns die Lust in deinen Gärten zu wohnen.

(...)

(J. Chr. Fr. Hölderlin, An den Aether)

(Gr.: in Form von Einzelversen.) Als m. bezeichnet man die Abfolge metrisch gleich gebauter Verse im Gegensatz zur distichischen, d. h. paarweisen Anordnung von Versen wie z. B. beim elegischen → Distichon. M. wurde vor allem der → Hexameter (etwa in der Hexameter-Elegie), der → Alexandriner und der → Blankvers verwendet.

Monostrophisch.

(Gr.: in der Form einer Einzelstrophe.) Bezeichnung für ein Gedicht, das entweder nur aus einer Strophe besteht oder aus mehreren von derselben metrischen Bauart.

Mora, More.

Von G. Hermann eingeführte Bezeichnung für den Grundwert der Zeitmessung in quantifizierenden Metriken. Danach besteht eine Kürze aus einer M., eine Länge aus zwei Moren. Heusler hat die Bezeichnung für seine Taktmetrik übernommen und meint damit einen Vierteltakt. In der deutschen Dichtung ist

die Messung nach Moren allenfalls für den altdeutschen Vers von Belang, insofern sich allein bei ihm feststellen läßt, daß die »Länge oder Kürze der Tonsilben eine gewisse Rolle spielt (...), der neudeutsche Vers kennt diese Unterschiede nicht« (Paul/Glier).

Moritat.

Das Wort, nach umstrittener Etymologie durch Zerdehnung aus »Mordtat« entstanden, also auf ein Hauptthema des → Bänkelsangs verweisend, bezeichnet allgemein die von den Bänkelsängern vorgetragenen Geschichten ohne deren inhaltliche Festlegung auf Mordfälle. Ihre Verbreitung erfolgte in der Form des Bänkellieds, einer dazugehörigen gedruckten Prosafassung, die während oder nach dem Liedvortrag verkauft wurde, sowie bildlichen Darstellungen auf sog. Moritatablen, auf denen dem Publikum die wichtigsten Stationen des erzählten Geschehens gezeigt wurden.

Morolfstrophe.

Die M. (nach dem Spielmannsepos »Salman und Morolf« benannt) ist wie die → Lindenschmidstrophe eine Variante eines fünfzeiligen Strophentyps, der in der mittelhochdeutschen Lyrik weite Verbreitung gefunden hat, erstere vor allem in der Epik, letztere in der Lyrik. Seiner Herkunft nach gehört dieser Strophentyp zu den (vierzeiligen) Reimpaarstrophen, jedoch besteht seine Besonderheit darin, daß sich zwischen das zweite Reimpaar ein reimloser Vers schiebt, so daß die Strophe von einer sog. → Waisenterzine abgeschlossen wird. Das für die M. und die Lindenschmidstrophe gleiche Reimschema lautet demnach: aabxb, jedoch unterliegt es ebenso Abwandlungen wie die Hebungsahlen und die Kadenzfolge. Die Beliebtheit des Strophentyps nahm nach dem 16. Jahrhundert rapide ab.

Nebenhebung.

Und der Haifisch, der hat Zähne,

(...)

$\acute{v} \acute{v} / \acute{v} \acute{v} (v)$

(B. Brecht, Die Moritat von Mackie Messer)

Der auf Heusler zurückgehende Begriff »N.« trägt dem Umstand Rechnung, daß Hebungen im gesprochenen Vers unterschiedlich stark sprachlich realisiert werden (können), daß es also unterschiedliche Hebungsschweren gibt. So wichtig dies

für die Rezitation ist, metrisch relevant sind N.en nur, wenn die Folge von Haupt- und Nebenhebungen reguliert ist und das so entstehende feste Schema in der → Skansion hörbar wird, wie es vor allem in der sog. → Dipodie (i. e. S.) der Fall ist. Paul/Glier betonen, daß die Bezeichnung ›N.‹ nur berechtigt ist, wenn sich der regelmäßige Wechsel von Haupt- und Nebenhebung »nicht nur auf einzelne Verse, sondern über ganze Abschnitte eines Gedichts« erstreckt. Wagenknecht ist allerdings der Ansicht, daß »mit einer ›Abstufung‹ von Hebungen, die verschiedentlich als ›Dipodie‹ bezeichnet (...) wird, metrisch wohl nicht zu rechnen« sei. Sehr zweifelhaft ist jedenfalls Heuslers metrische Deutung des germanischen → Stabreimverses, für den er einen gleichmäßigen Wechsel zwischen Haupt- und Nebenhebungen annimmt.

Nebenzäsur.

Die Unterscheidung verschieden starker → Zäsuren spielt vor allem im → Hexameter eine Rolle, der stets eine Hauptzäsur aufweisen muß, zu der dann – an verschiedenen Stellen – noch eine oder mehrere N.en treten können.

Neumen → Ton.

Nibelungenstrophe.

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
 dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
 und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
 er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.

(Der von Kûrenberg)

Die N., benannt nach dem Nibelungenlied, ist die berühmteste Strophenform der mittelalterlichen deutschen Dichtung. Verwendet wurde sie vor allem im mittelhochdeutschen Heldenepos, aber auch in der Lyrik. Hier ist sie erstmals beim Kûrenberger belegt, und deshalb heißt sie auch Kûrenbergstrophe. Walther von der Vogelweide benützt das Versmaß der Strophe in seiner sog. »Elegie«. Während Heusler annahm, daß die Strophe eine Schöpfung des Kûrenbergers gewesen sei, wurde sie nach anderer Auffassung von diesem aus der Heldenepik übernommen. Nach einer dritten These verlaufen die epische und die lyrische Traditionslinie parallel, wobei man an eine eigenständige Verwendung der Strophe in einstrophigen Gelegenheitsliedern des 11. und 12. Jahrhunderts (wie in unserem

Beispiel) als Ausgangspunkt für die lyrische Traditionslinie denkt. Die Herkunft ist umstritten. Früh schon erwog man den → Alexandriner als Vorbild, während andere einen mittellateinischen Ursprung (in der → Vagantenstrophe) vermuteten. – Die N. besteht aus vier paarweise gereimten → Langzeilen mit festen Zäsuren, die den Vers in → An- und Abverse teilen. Neben den Endreimen kommen auch → Zäsuren vor. Wichtige Merkmale der metrischen Gestaltung sind die Füllungsfreiheit und das Streben nach Deckung von metrischer und syntaktischer Gliederung mit der Tendenz zum Zeilenstil. Die Halbverse der N. wurden von Heusler als Viertakter gedeutet, wobei der letzte Takt der Abverse als pausiert zu denken ist. Jedoch sind sowohl in den An- wie in den Abversen jeweils nur drei Hebungen sprachlich realisiert – mit Ausnahme des letzten Abverses, dessen zusätzliche (vierte) Hebung der Beschwerung des Strophenschlusses dient. Die Kadenz sind gewöhnlich streng geregelt: Sie sind klingend (weiblich) im Anvers und stumpf bzw. voll (männlich) im Abvers. Kadenzwechsel kommt vor. – Die N. wurde auch in späterer Zeit in Lied und Ballade noch häufig verwendet, meist freilich in der abgewandelten Form des sog. → Hildebrandstons. In dieser (achtzeiligen) Form hat vor allem die Romantik sie benutzt, wobei sie typographisch teilweise wieder zur ursprünglichen (vierzeiligen) Gestalt zurückkehrte. Man nennt diese Strophe auch die »neuere N.«. Ihr wichtigster Unterschied zur alten ist die Gleichförmigkeit der Verse: Der letzte Abvers wird bei ihr an das Metrum der anderen Halbverse angeglichen. »So wurde der Vierzeiler für die Spät- und Nachromantik in ihren historisierenden Tendenzen eine geschätzte Erzähl-, Balladen- und Romanzenstrophe« (H. F. Frank). Bekannte Beispiele sind Uhlands »Des Sängers Fluch«, Chamisso's »Das Riesenspielzeug« und C. F. Meyers »Bettlerballade«. Im 20. Jahrhundert wurde die Form so gut wie nicht mehr benutzt.

Nichtalternierende Metren.

Nichtalternierend sind alle Versmaße außer → Jambus und → Trochäus, im Deutschen vor allem der → Daktylus und der → Anapäst. → Alternation.

Nonarime.

(Ital.: Neunzeiler). Eine italienische Abart der → Stanzenstrophe. Die an diese angehängte neunte Zeile wiederholt den Reim des 2., 4. und 6. Verses, so daß folgendes Schema

entsteht: abababccb. In der deutschen Dichtung fand sie ebensowenig Anklang wie die andere Variante der Stanze, die → Spenser-Strophe.

Ode.

Abendphantasie

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts
Geschäftger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich,
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid!
Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wirds und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,
Du ruhelose, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

(J. Chr. Fr. Hölderlin)

Das Wort ›O.‹ bezeichnete im Griechischen ursprünglich jede Art (gesungener) Dichtung im Gegensatz zum Logos, erfuhr aber dann mehrfach Bedeutungsverengungen, aufgrund deren sich zwei unterschiedliche Bedeutungen herauschälten: Die Einengung auf die Lyrik führte zu der Bedeutung ›Lied‹, ›Gesang‹ im allgemeinen Sinn, als Bezeichnung für alle gesungenen (in der Regel mit Instrumentalbegleitung vorgetragenen) Gedichte einschließlich der Chorgesänge. Die weitere Einschränkung der Bedeutung auf die von Alkaios und Sappho im

7. Jahrhundert v. Chr. begründete »äolische Lyrik« erfolgte erst durch die sog. Kommentatoren der Kaiserzeit in Rom. Noch Horaz, der das wichtigste formale Merkmal der äolischen Lyrik, die → Odenmaße, in die römische Dichtung einführte und zum bedeutendsten Vermittler der Gattung wurde, nannte seine Gedichte in den »odischen« Strophenformen »carmina«, was nichts anderes als die Übersetzung des griechischen Wortes »O.« in seiner allgemeinen Bedeutung von »Lied« ist. Aus ihr ergibt sich auch die Bezeichnung der Lyrik Pindars als »O.n«. Pindars Gesänge sind ihrem Ursprung nach gattungsmäßig streng von der äolischen bzw. Horazischen O. zu unterscheiden, zumal sie zur Chorlyrik gehören, während die äolische Lyrik monodisch ist, d. h. im Einzelgesang vorgetragen wurde. Demnach ist es also, alles in allem, nötig, einmal genau zwischen Wortgeschichte und Gattungsgeschichte zu unterscheiden, zum andern – innerhalb der Gattung – die äolische und die Pindarische Tradition voneinander abzugrenzen, wobei aber zugleich deren vielfältige Wechselbeziehungen zu beachten sind, die schon bei Horaz erkennbar werden und im weiteren Fortgang der Gattungsgeschichte eine wichtige Rolle spielen. – Diese erfährt im Mittelalter zunächst einmal eine lange Unterbrechung. Zwar finden sich sapphische Strophen in lateinischer Sprache z. B. bei Walahfrid Strabo im 9. Jahrhundert und in der Vagantenlyrik, Nachahmungen der Odenmaße in deutscher Sprache gibt es jedoch nicht. Zeitgenössische Definitionen des Odenbegriffs zeigen, daß man ihn auf hymnische Preisgesänge bezog. Ganz anders ist dann das Verständnis der O. bei Konrad Celtis, dem Verfasser der ersten neulateinischen O.n der Neuzeit in antiken Strophenformen (»Libri odarum quatuor«, 1513): Celtis steht ganz im Bann des Horaz, und so tendiert der Wortgebrauch nun wieder stark dahin, unter der O. (= carmen) das (ursprünglich sangbare) Kunstlied überhaupt zu verstehen. In der religiösen Lyrik der Zeit konnte sich der Odenbegriff aufgrund der spezifischen Thematik freilich wieder mit dem der Hymne vermischen, doch gilt auch in der (neulateinischen) geistlichen Kunstlyrik des 17. Jahrhunderts, z. B. bei Jakob Balde, den schon die Zeitgenossen den deutschen Horaz nannten, das antike Vers- und Strophenmaß als wesentliches Gattungsmerkmal. Schwierig gestaltete sich jedoch deren Einbürgerung in die volkssprachliche Dichtung, weil sich das Deutsche gegen die antiken Odenmaße sperrt. Obwohl die französische Dichtung hier gleichsam mit gutem Beispiel vorangegangen war und vor allem das Odenwerk

Ronsards und anderer Mitglieder der Pléiade als Vorbild wirken konnte, Weckherlin sich auch als erster davon zur Abfassung eigener O.n in deutscher Sprache hatte anregen lassen, äußerte sich Opitz doch skeptisch über die Gattung. So meinte er in seiner Poetik, daß die »die Saphischen gesänge (...) in unseren sprachen sonderlich / nimmermehr können angenehme sein / wann sie nicht mit lebendigen stimmen und in musicalische instrumente eingesungen werden«. Diese Auffassung förderte die – zugleich wortgeschichtlich motivierte – Gleichsetzung von O. und Lied, die sich auch in seinen eigenen »Oden« zeigt. Andererseits bewirkte das Vorbild des Horaz eine Sensibilisierung und Steigerung des Formbewußtseins, die erkennbar wird in einer gehobenen Stillage, einer kunstvollen sprachlichen Darstellung und einer Neigung zu rhetorischem Pathos. Zugleich kreuzt sich die Rezeption von Horaz mit der Pindars, dessen → Epinikien seit Ronsard und den anderen Dichtern der Pléiade als Muster der »hohen O.« gelten. Die triadische Einteilung der → Pindarischen Ode findet sich schon bei Weckherlin, vor allem aber dann bei Gryphius, ihrem bedeutendsten Vertreter in der deutschen Barocklyrik, bei dem diese Einteilung – in antithetischer oder steigernder Funktion – dem Ausdruck des spannungsvollen barocken Lebensgefühls dient. – Im Nebeneinander von Horazischer und Pindarischer Dichtungstradition wird der Variationsspielraum für die weitere Entwicklung der Gattung sichtbar. Dabei wirkte Horaz vor allem für die sog. »gesellige O.« stilbildend, die schon bei Ronsard vorherrschte. Sie markiert die Ablösung vom hohen Stilideal der höfischen Barockdichtung sowie die einsetzende Verbürgerlichung der Literatur in der Aufklärung und tendiert dementsprechend zu einer mittleren Stillage und einer »natürlichen« Sprache. Im Gegensatz dazu fordern Pietismus und Empfindsamkeit sowie die Geniebewegung die enthusiastisierte »Sprache des Herzens« und gelangen so zum »Pindarisieren«, zur Wiederentdeckung der alten Pindarischen Formel von der heiligen Trunkenheit des Dichters, zur Stilisierung der (»hohen«) O. ins Feierlich-Erhabene und zu ihrer Annäherung an den Hymnus. Profanität und Intimität der bürgerlichen Lebenswelt einerseits, das (zum Teil religiös gesteigerte) Emanzipationspathos des neuen bürgerlichen Selbstbewußtseins andererseits waren die Pole, zwischen denen die Gattung schließlich eine spezifische, ihr Bild bis heute bestimmende Kontur gewann. Dabei geht die Entwicklungstendenz jedoch schon bald in Richtung auf den zweiten Pol, d. h. in Richtung auf die

»enthusiastische O.« Klopstocks. Mit diesem wird die O. zur »genialischen« Gattung schlechthin und als solche zum Inbegriff der Poesie. So sieht Herder in ihr den Ursprung der Dichtkunst, und Sulzer schreibt in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« (1771), alle Kunstrichter kämen darin überein, daß »die Oden die höchste Dichtart ausmachen« und »mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch nehmen« können. Die große Leistung Klopstocks, mit dem die bis Hölderlin reichende eigentliche Blütezeit der deutschen O. beginnt, bestand darin, daß er mit seinen deutschen Nach- (und Fort)bildungen der antiken Odenmaße diese für das leidenschaftlich gesteigerte dichterische Ausdrucksverlangen der Genie-Generation verfügbar machte. Dies war auch seinem wichtigsten Vorläufer, S. G. Lange (nach Celtis und Balde als der dritte deutsche Horaz gerühmt), noch nicht gelungen, wengleich er versucht hatte, den deutschen alternierenden Vers durch dessen Auflockerung dem Horazischen Versduktus anzunähern. Als konstitutives Element der O. sah freilich selbst Klopstock die antiken Metren nicht an, und noch für Viëtor, den Historiker der Gattung, gilt, daß diese »keineswegs an die antiken Strophenformen gebunden« sei. Andererseits schließt Viëtor aber auch Goethes freirhythmische Frankfurter »Hymnen« (für Goethe selbst sehr wohl O.n!) aus der Gattung aus. Alles in allem setzt sich in ihrer Geschichte immer wieder ein vermittelndes generisches Konzept durch, nach welchem der hohe Odenschwung im streng formbezogenen Kunstkalkül sein Gegengewicht finden sollte. Entsprechend dem Grundzug des Lyrik-Verständnisses im 17. und in den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts, dessen wesentliche Elemente die Vorbildfunktion Pindars und eines stark auf Pindar reduzierten Horaz, die Theorie vom Erhabenen des Pseudo-Longinus und die (noch von Goethe so genannte) »enthusiastisch aufgeregte« Schreibweise waren, galt die sog. »enthusiastische Ode« als der Prototyp oder zumindest als die höchste Ausprägung der O. Doch das mit der klassizistischen Kunstauffassung sich durchsetzende Stilisierungsgebot mit seinem Streben nach Formstrenge hat sich letztlich als wesentliches Motiv der Gattungsentwicklung von Klopstock bis Hölderlin erwiesen. (Deshalb ist denn auch die Verwendung der antiken Odenmaße mehr als nur eine »historische Konvention«, wie Viëtor meint.) Hölderlin hat wie kein anderer vor oder nach ihm die polare Struktur der Gattung in seinem Werk ausgetragen und »aufgehoben« und die Gattung so zur Vollen-

dung geführt. Seinem Bekenntnis zu Pindar, dessen Gesänge für ihn das »Summum der Dichtkunst« waren, stellt er den Satz entgegen: »Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung.« – Die Auffassung, daß die Gattung mit Hölderlin ihren Abschluß gefunden habe, vor allem weil die zunehmende Subjektivierung der Lyrik nicht mehr ins Gattungskonzept integrierbar war, könnte eine Stütze darin finden, daß ihre Fortsetzung im 19. und 20. Jahrhundert, von Platen bis zu R. A. Schröder und Weinheber, epigonal blieb und daß sie zunehmend ihr hohes Ansehen einbüßte. (H. Hettner z. B. spricht in seiner »Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert«, 1862–70, von der »stetzfüßigen Odendichtung«.) Die bis heute gängige begriffliche Entgegensetzung von O. und → Lied, die einmal zusammengesehen wurden, erfolgt oft so, daß sie zu Lasten der ersteren geht. J. J. Eschenburg hatte sie 1783 wie folgt unterschieden: »Jene hat erhabnere Gegenstände, stärkere Empfindungen, höhern Schwung der Gedanken und des Ausdrucks; dieses wird gewöhnlich durch leichtere und sanftere Gefühle veranlaßt, und hat daher auch einen leichtern, gemäßigtern Ton.« Für das 20. Jahrhundert gilt das Urteil Viëtors: »Was hätte auch die Epoche des Liedes (...) anfangen sollen mit der hohen, abseitigen und strengen Gattung der Ode?« Vor allem volkstümliche Schlichtheit, Sinnfälligkeit, Innigkeit und Gefühlsechtheit werden dem Lied im Vergleich mit der O. zugute gehalten. Ob die O., während das Lied »nationalkonservativistisch« vereinnahmt wurde, bei sozialistischen Dichtern wie J. R. Becher und Ernst Arendt (»Flug-Oden«, 1959) eine Erneuerung aus dem Geist des »realen Humanismus« erfuhr, bedürfte genauerer Untersuchung. Wo immer sonst der Begriff »O.« in der modernen Lyrik auftaucht, scheint das Gattungskonzept nur noch mehr oder weniger gebrochen oder entstellt in den Texten anwesend, ist aber gerade durch seine Entstellung neu verwendbar gemacht. Früh schon, bereits in der Aufklärung, mußte sich die O. ihre Parodierung bzw. ihre Verwendung in parodistischer oder satirischer Absicht gefallen lassen; beides findet sich in der Gegenwart häufig.

Lit.: K. Viëtor: Geschichte der deutschen O. 1923 (Nachdruck 1961). – O. Fäh: Klopstock und Hölderlin. Grenzen der Odenstrophe. 1952. – H. W. Fischer: Die O. bei Voß und Platen. 1960. – C. Maddison: Apollo and the Nine. 1960. – R. Hossfeld: Die deutsche horazische O. von Opitz bis Klopstock. 1961. – W. Bennett: German Verse in Classical Meters. 1963. – P. Derks: Die Sapphische O. in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. 1970. – K. G. Hartmann: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen. 1976.

Odenmaße.

Die zum größten Teil aus der äolischen Lyrik stammenden Vers- und Strophenformen (→ äolische Versmaße) der antiken → Ode (im engeren ›Horazischen‹ Sinn) verdanken ihre Aufnahme ins Deutsche vor allem der neuzeitlichen Horaz-Rezeption und -Nachfolge seit der Renaissance. Frühe Nachahmungsversuche, etwa im (freilich gereimten) protestantischen → Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts, blieben metrisch unbefriedigend. Das gilt selbst noch für Klopstocks unmittelbare Vorläufer Pyrus und Lange, die zwar die Reimlosigkeit durchsetzten, jedoch der Ansicht waren, »das ganz-rein und lediglich-lateinische Sylbenmaaß müsse nicht in deutschen Gedichten gebraucht werden« (Lange). Erst Klopstock strebte metrisch getreue Nachbildungen an, um mittels der größeren Ausdrucksfülle der antiken O. die rhythmische Einförmigkeit des streng alternierenden Schemas zu durchbrechen. Er ging dabei von der Erkenntnis aus, »daß die Eindrücke des Sylbenmaßes stärker sind, als man vermuten sollte«. Zusätzlich zu den von Horaz übernommenen antiken O.n hat er neue, eigene metrische Formen entwickelt schließlich bis hin zu freirhythmischen Strophen. Die antiken Odenstrophen sind entweder distichisch wie die drei → archilochischen und die beiden → pythiambischen Strophen sowie das sog. asklepiadeische Distichon, das jedoch gewöhnlich als vierzeilige Strophe (= 4. → asklepiadeische Strophe) gemessen wird, oder sie sind vierzeilig wie die vor allem durch Horaz berühmt gewordenen und auch im Deutschen am meisten nachgeahmten drei Formen der → sapphischen, der → alkäischen und der → asklepiadeischen Strophe (letztere mit fünf Varianten). Für sie alle gilt im besonderen Maße, was eigentlich auf jedes metrische Schema zutrifft, daß es »nur Voraussetzung ist« und »mit ausgeprägter rhythmischer Eigenwilligkeit jeweils neu und frei gestaltet, nicht einfach ausgefüllt wird« (Paul/Glier). Gerade dieser Umstand hat Klopstock zur Erfindung eigener Strophenschemata und schließlich zum freirhythmischen Vers geführt. Beide Formen bezeugen aber nur in besonderer Weise das Ziel der von Klopstock so erfolgreich betriebenen Einbürgerung der antiken Odenmaße in die deutsche Dichtung: »der Vielheit ein größeres Gewicht gegenüber der Gleichförmigkeit zu verschaffen, ja, Abstufungen und Differenzen geradezu gegen das metrische Identitätsgesetz auszuspielen« (Menninghaus). Diese Zielsetzung steht in engstem Zusammenhang mit der Ästhetik des Movere und der damit verbundenen Theorie des Erhabe-

nen, zwei zentralen Elementen der zeitgenössischen Dichtungstheorie, die zumal für die lyrische Gattung bestimmend waren. Das metrisch-rhythmische Bewegungspotential der O. erweist sich als spezifisch dichterisches Mittel für die – »erhabene« – Darstellung des Erhabenen und für die Auslösung »erhabener« Empfindungen beim Rezipienten. Neben diesem primär wirkungsästhetischen gibt es jedoch auch einen ausdrucksästhetischen Aspekt der Odenmetrik: Sie wird aufgrund ihres emanzipatorischen Potentials zum Mittel des Selbstausspruchs des auf Freiheit pochenden bürgerlichen Subjektivismus in der Genie-Zeit. »Dem Wandel im metrischen Ordnungsdenken entspricht, politisch gesehen, eine zunehmend kritische Haltung gegenüber der fürstabsolutistischen Ordnung von Staat und Gesellschaft« (Breuer).

Oktave = → Stanze.

Oktett.

Befehl du deine Wege
 Und was dein Herze kränkt
 Der allertreusten Pflege
 des, der den Himmel lenkt.
 Der Wolken, Luft und Winden
 Gibt Wege, Lauf und Bahn,
 Der wird auch Wege finden,
 Da dein Fuß gehen kann.
 (P. Gerhardt, Befehl du deine Wege)

(Von lat. octo = acht.) Allgemein jeder Achtzeiler, im besonderen der aus zwei → Quartetten bestehende erste Teil eines → Sonetts. Die achtzeiligen Strophen bilden nach Frank neben den vier- und den sechszeiligen die dritte große Gruppe von Strophenformen im Deutschen. Ihr Anteil erreichte in der Aufklärungszeit seinen Höhepunkt, während die Strophe im 20. Jahrhundert stark zurücktrat. Die meisten deutschen Achtzeiler sind aus der Verdoppelung von vierzeiligen Kreuzreimstrophen entstanden, so die am häufigsten vorkommende Strophe aus jambischen Dreihebern mit dem Reimschema ababcdcd und alternierenden Kadenz (s. unser Beispiel). Daneben gibt es Kombinationen aus einer Kreuzreimstrophe und einem umarmend gereimten Vierzeiler (ababccdd), aus einer Kreuzreimstrophe und zwei Reimpaaren (ababccdd) oder auch aus vier Reimpaaren (aabbccdd) wie in der barocken

»Ode trochaica«. Während die meisten deutschen Achtzeiler symmetrisch (in zwei Vierzeiler) gegliedert sind, ist die aus dem Italienischen stammende → Stanze unsymmetrisch gebaut.

Otfried-Vers = → Altdeutscher Reimvers.

Ottava (rima), Ottaverime = → Stanze.

Paarreim.

Die Welt vergehet nicht

Schau / dise Welt vergeht. Was? sie vergeht auch nicht /
Es ist nur Finsternuß was GOtt an Jhr zerbricht.

(A. Silesius)

Der P. (aa bb cc usw.) ist das einfachste, aber nicht das häufigste Reimschema. Er findet sich mehr in epischer als in lyrischer Dichtung, in dieser naturgemäß vor allem in zweizeiligen Strophen, z. B. im → Alexandrinercouplet, der Strophenform vieler Sprüche und Epigramme in der Barockzeit, dann aber auch in fortlaufenden Reimen. »Auffallend ist im Vergleich zum 19. Jahrhundert die steigende Beliebtheit des Verspaares in der modernen Lyrik, freilich oft auch in freien Versen und reimlos« (H. J. Frank). Bei den Vierzeilern ist der P. ungleich seltener als der → Kreuzreim, weil Vierzeiler aus Reimpaaren »generell in der Gefahr (stehen), sich in Zweizeiler aufzulösen« (Frank).

Päon, Paion.

(Gr. nach der vom Beinamen Apollos abgeleiteten Bezeichnung für den Götterhymnus »Päan«.) Der antike Versfuß aus einer Länge und drei Kürzen kommt in der antiken Lyrik in zwei Formen vor, entweder nach dem Schema – v v v oder in der Stellung v v v –, und kann als → Kretikus mit einer (in zwei Kürzen) aufgelösten Länge angesehen werden. Im Deutschen fand er kaum Verwendung. Klopstock nennt ein von ihm erfundenes und in dem Gedicht »Der Kamin« benütztes Versmaß nach dem vorherrschenden Fuß (hier aber in der Form v v – v) das päonische. Die Anfangszeilen des Gedichts lauten:

»Wenn der Morgen in dem May mit der Blüten
Erstem Geruch erwacht;

So begrüßet ihn entzückt vom bethauten
Zweige des Waldes Lied;
(...)

Palimbacchius = → Antibacchius.

Par = → Bar.

Pasto(u)relle.

(Frz.: Schäferlied.) Höfisch-ritterliche Variante bukolischer Poesie, vielleicht aus alten volkstümlichen Liedformen (etwa ländlichen Tanzliedern) und zum Teil unter dem Einfluß der antiken Schäferdichtung zu einem aristokratisch-ständischen Genre gewendet, dessen Hauptgegenstand die Liebesbeziehung zwischen einem Ritter oder Scholaren und einem Landmädchen ist. Aufgrund ihres erzählenden Charakters wurde sie von dem Romanisten A. Jeanroy neben dem → Tagelied als ›objektive‹ Form der mittelalterlichen Liebeslyrik dem mehr reflektierenden → Minnelied gegenübergestellt. Die P. weist ein festes Handlungsschema auf und besteht gewöhnlich aus einem bukolischen Natureingang und einem der Werbung oder der Verführung dienenden Dialog zwischen Mann und Frau. Vorstellbar ist die gelegentliche Aufführung als Tanz oder als Spiel. Während eine geistliche P., ein Zwiegespräch zwischen einem werbenden Mann und einer den Antrag zurückweisenden Nonne, bereits aus der Zeit um 1000 bezeugt ist, findet sich die weltliche vor allem in der provencalischen Lyrik des späten 12. und des 13. Jahrhunderts. Sie ist in der mittellateinischen und in der romanischen Liebesdichtung weit verbreitet, weniger in der deutschen, in der sie aber zum Vorbild für die → Mädchenlieder (vor allem von Walther v. d. Vogelweide) und die sog. ›Sommerlieder‹ Neidharts wurde. Verfasser deutscher P.n sind Gottfried von Neifen, der Tannhäuser und Oswald von Wolkenstein.

Lit.: S. C. Brinkmann: Die deutschsprachige P. 1985.

Pause.

Muget ir schouwen, waz dem meien
wunders ist beschert?

- v v / - v / - v / - v /

- v / - v / - Λ /

(Walther v. d. Vogelweide)

Pausen im Versfluß werden durch die Versenden bzw. durch → Zäsuren (bzw. → Diäresen) im Versinnern verlangt. Darüber hinaus gibt es in der Heuslerschen Taktmetrik den Begriff der pausierten Takteinheit. Es handelt sich dabei um sprachlich nicht realisierte Takte oder Taktteile innerhalb des metrischen Schemas, ohne deren Postulierung das letztere unvollständig oder defizient wäre. Solche P.n finden sich vor allem an Verschlüssen. In der Fußmetrik entspricht ihnen die → Katalexe. Ihre metrische Notation erfolgt meistens mit dem Zeichen Λ. – Als P. bezeichnet man gelegentlich auch den → Pausenreim.

Pausenreim.

Wol vierzec jâr hab ich gesungen oder mê
von minnen und als iemen sol.

(...)

nû bin ich alt und hâst mit mir dû gampelspil:
und zûrn ich daz, sô lachest dû.

(Walther v. d. Vogelweide)

Beim P. reimen jeweils das erste und das letzte Wort einer Verszeile, eines Verspaares oder einer Strophe. Er findet sich hauptsächlich im Minne- und Meistersang. Er darf nicht mit dem → überschlagenden Reim verwechselt werden.

Pentameter.

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter be-
zwinget,
nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.

(...)

- v / - v v / - // - v v / - v v / -

(Fr. v. Schiller, Nänie)

(Gr.: fünffüßig.) P. heißt eigentlich jeder Vers, der aus fünf Versfüßen bzw. Metra besteht, insbesondere aber meint man damit den elegischen P., der fast nur zusammen mit dem → Hexameter im sog. elegischen → Distichon vorkommt (unser Beispiel). Er ist trotz seines (durch falsche Fußmessung entstandenen) Namens in Wirklichkeit eine Variante des Hexameters, nämlich ein sechsfüßiger → Daktylus mit (zweisilbiger) Katalexe (→ katalektisch) im 3. und 6. Fuß. In akzentuierender Dichtung ist er demnach sechshebzig. Seine spezifische rhythmische Gestalt entsteht durch den (durch die Katalexe bedingten) Zusammenstoß zweier Hebungen in der

P.n sind z. B. die Triaden, aus denen die sog. → Pindarische Ode besteht. Sie setzen sich aus Strophe, Antistrophe und → Epode zusammen. In P.n, nämlich Versikelgruppen, ist auch das mittelhochdeutsche → Leich gegliedert.

Periode.

Der Begriff kommt aus der Rhetorik und bezieht sich in dieser auf die syntaktische Gestaltung der Rede. In der Metrik dient er als Bezeichnung für eine mittelgroße metrische Einheit, die mehrere (meist zwei bis vier) Kola (→ Kolon) umfaßt. Er spielt so gut wie keine Rolle in der Versanalyse.

Persischer Vierzeiler = → Rubâi.

Petrarca-Sonett.

Bezeichnung für den in Italien gebräuchlichen, auf Petrarca zurückgeführten Grundtyp des → Sonetts. Seine häufigsten metrischen Schemata lauten: abba / abba / cdc / dcd und, mit veränderter Reimordnung im → Sextett: abba / abba / cde / cde. Ersatz des → umarmenden Reims im → Oktett ist möglich (abab / ...). Andere Grundtypen des Sonetts sind nach Mönch das Ronsard-Sonett und das → Shakespeare-Sonett.

Phaläkischer Vers → Sapphische Strophe.

Pherekrateus.

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

- v / - v v / - v

(Fr. G. Klopstock, Der Zürchersee)

Das nach dem attischen Komödiendichter Pherekrates benannte tripodische (siebensilbige) → äolische Versmaß gehört zu den logaödischen Versen, also zu den trochäisch-daktylischen Mischformen. Es soll aus einem daktylischen → Trimeter mit → Spondeen entstanden sein (ursprüngliche Form: - x / - v v / - (x)). Je nach der Stellung des Daktylus an erster oder zweiter Stelle unterscheidet man zwischen dem 1. und dem 2. Ph. Beide können sowohl katalektisch wie akatalektisch gebraucht werden. Der Ph. findet sich häufig zusammen mit dem → Glykoneus, so in der 3. (nach anderer Zählung: der 2.) → asklepiadeischen Strophe (s. unser Beispiel).

Photogramm.

So haben wir ihn an die Wand gestellt:
Mensch unsresgleichen, einer Mutter Sohn
Ihn umzubringen. Und damit die Welt
Es wisse, machten wir ein Bild davon.

(B. Brecht, Kriegsfibel, Nr. 12)

Während seines Exils, vor allem während des 2. Weltkriegs, verfaßte Brecht zu Pressefotos kurze poetische Kommentare in der Form von vierzeiligen → Epigrammen, die er Ph.e oder Foto-Epigramme nannte. Bild und Bildunterschrift verhalten sich zueinander wie *pictura* und *subscriptio* im Emblem, indem sie sich wechselseitig erhellen. Ein Teil dieser Gedichte erschien mit den dazugehörigen Bildern erstmals 1955 unter dem Titel »Kriegsfibel« in der DDR.

Piktogramm.

Als P.e bezeichnen die Vertreter der → Konkreten Poesie ihre → Bild- oder Figurengedichte. Eugen Gomringer definiert sie als »textanordnungen, deren erscheinungsbild absichtlich abbildende umrisse hat. (...) Der anteil der poesie besteht darin, das verhältnis von grafischer figur und textlicher aussage semantisch und semiotisch zu bestimmen (...)«. → Visuelle Poesie.

Pindarische Ode.

Die nach dem wohl berühmtesten griechischen Lyriker Pindar benannte triadische Form des antiken Chorliedes, die vor allem durch Pindars → Epinikien stil- und traditionsbildend wirkte, heißt »Ode« eigentlich nur in dem allgemeinen Sinn von »Gesang« und hat mit der Horazischen → Ode, die zur monodischen Lyrik gehört, herkunftsmäßig nichts zu tun. Im Gegensatz zu dieser, die sich an feste metrische Formen hält (→ Odenmaße), wurden für die Chorlieder immer wieder neue Melodien und damit auch neue metrische Formen erfunden. Die Einheit der Gattung ist vor allem in dem Aufbau begründet, d. h. der Gliederung in zwei gleichgebaute Strophen (Ode und Antode genannt) und einer metrisch abweichenden dritten (der → Epode). Als typische stilistische Merkmale gelten Pathos, Erhabenheit und Feierlichkeit, aber auch der sog. *beau désordre*, die »harte Fügung«, Sprunghaftigkeit der Gedanken und Dunkelheit der Aussage. Die deutschen Nachbildungen, die vornehmlich den triadischen Aufbau übernehmen, hin-

sichtlich der Versmaße und der Verwendung des Reims jedoch eigene Wege gehen, stammen, wenn man von Hölderlin abieht, alle aus dem 17. Jahrhundert. Der Anstoß zur Übernahme der Form, die damals ausschließlich panegyrischen Zwecken diente, in die volkssprachliche Dichtung, kam von der französischen Pléiade; ihre wichtigsten deutschen Vertreter waren Weckherlin und Gryphius.

Plattreim = → **Paarreim**.

Poème en prose = → **Prosagedicht**.

Polymetrie.

(Gr.: viele Maße.) P. liegt vor, wenn in einem Gedicht bzw. in einer Strophe verschiedene Versmaße verwendet sind, wie dies z. B. bei den Odenstrophen (→ Odenmaße), aber auch in vielen mittelalterlichen Strophenformen der Fall ist, während die neudeutschen Strophen in der Regel auf der fortgesetzten Anwendung des gleichen Metrums beruhen, d. h. → (mono)stichisch gebaut sind.

Position.

In neueren Metriken Bezeichnung für die kleinste Einheit metrischer Schemata, die gewöhnlich entweder → Längen und → Kürzen oder → Hebungen und → Senkungen genannt werden. Die Bezeichnung ›P.‹ verweist auf den abstrakten Charakter metrischer Einheiten: Sie konstituieren ein abstraktes Schema, das im konkreten Vers seine sprachliche Realisation erfährt. Erst durch diese erfolgt die Zuordnung von Silben zu den einzelnen metrischen P.en.

Positionslänge → **Länge**.

Priamel.

Wer einem wolf trawt auf die haid
Vnd einem pawrn gelaubt auf seinen aid
Vnd einem münch auf sein gewissen,
Der ist hie vnd dort beschissen.

(H. Rosenplüt)

(Von mlat. praeeambulum = Vorspruch.) Die P. ist eine im Mittelalter, vor allem im 14. und 15. Jahrhundert gebräuchliche Sonderform der Spruchdichtung, genauer des → Epi-

gramms, die ursprünglich in der Volkspoesie beheimatet war. Sie ist meist einstrophiß und paargereimt und besteht aus einer – oft anaphorisch gereihten – Aufzählung von scheinbar unverbundenen Vordersätzen, die am Schluß in eine spannungsaflösende Pointe münden. Wegen dieses überraschenden ›Abschnappens‹ der Reihung hieß sie früher auch ›Schnepper‹. Sie hat oft scherzhaften Charakter, verfolgt aber zugleich eine moralisch-didaktische Intention. Nach Vorformen im 12. und 13. Jahrhundert (bei Herger, Spervogel und Freidank) gelangte die nur im Deutschen belegte Gattung im Meistersang zu ihrer Blüte. Die beiden Nürnberger H. Folz und H. Rosenplüt sind ihre wichtigsten Vertreter. Eine späte Fortsetzung fand die P. im Spruchbüchlein von H. Steinberger (1631), bei Logau und in der volkstümlichen Gelegenheitspoesie des 18. Jahrhunderts, in neuerer Zeit z. B. bei Strachwitz.

Prokephal.

(Gr.: vor dem Kopf.) In der antiken Metrik ein Vers, dem – außerhalb des metrischen Schemas – eine kurze, unbetonte Silbe vorgeschaltet ist. Im Deutschen spricht man besser von → Auftakt. Der Gegenbegriff heißt → akephal.

Prosagedicht.

Hier draußen

Wir merken, daß uns vom Ufer gar niemand sehen, gar niemand helfen kann. Wir sind ja alle hier draußen. Um nicht zu ertrinken, fuchteln wir, mehr oder weniger, im Wasser, in der Luft, schlagen wir um uns. Eine Art zu schwimmen? Warum unterscheiden wir nicht? Warum tun wir so, als wäre es das Schwimmen, das wir als Kinder gelernt haben?

(W. H. Fritz)

Der Gattungsbegriff ›P.‹ (frz. *poème en prose*) stammt aus der französischen Literatur, in der sich diese Mischform zwischen Prosa und Lyrik, ausgehend von A. Bertrands »Gaspard de la nuit« (posthum 1842), zu einer eigenständigen Gattung entwickelte, in der sich so berühmte Lyriker wie Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Fr. Ponge und Saint-John Perse versuchten. Man hat das P. als »Vor- oder Nebenform« des → Freien Verses bezeichnet, jedoch kann dieser nicht aus ihm abgeleitet werden, wie auch umgekehrt eine Ableitung des P.s vom Freien Vers (etwa im Sinn einer Überbietungsform) auszuschließen ist, weil der *vers libre* in Frankreich erst in der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftrat. Eher ist an einen Zusammenhang mit der romantischen Tendenz zur Gattungsvermischung zu denken. In Deutschland gibt es vergleichbare Formen schon vor der Begründung der Gattung in Frankreich. Ob man z. B. die Prosa-Idyllen von S. Geßner zum P. rechnen soll, ist eine definitorisch-terminologische Frage. Es ist sicher nicht sinnvoll, jede rhythmisierte oder sonstwie »poetische« Prosa als P. zu bezeichnen. Der Einwand gilt z. B. für Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, den Breuer ein »langes Prosagedicht« nennt. Geht man von Fülleborns Definition des Gedichts »als begrenztes und komplexes sprachlich-ästhetisches Gebilde, das sich aus einer besonderen Sprachverwendung ergibt«, aus, so sind generische Großformen auszuschließen. Anders steht es mit den Prosapassagen von Novalis' »Hymnen an die Nacht«, mit den »Polymetern« oder »Streckversen« von Jean Paul, mit den diversen expressionistischen Versuchen in poetischer, rhythmisierter Prosa, die dem »Bedürfnis nach einer weiträumigen, freieren Form zur pathosgeleiteten Darstellung eines neuen Menschenbildes« (Breuer) entgegenkam (so u. a. bei J. R. Becher und Yvan Goll), schließlich mit den »Maulwürfen« von Günter Eich. — D. Lamping lehnt den Begriff »P.« generell ab. Weil er das Gedicht ausschließlich als Versrede definiert, kann nach seiner Auffassung das P., da eindeutig nicht in Versen geschrieben, nicht zu den Gedichten — und damit auch nicht zur Lyrik gezählt werden. Zwar verweist er zu Recht darauf, daß man früher den Begriff »Gedicht« in einem sehr allgemeinen Sinn gebraucht hat, so wenn z. B. Gellert vom Roman als einem »prosaischen Gedicht« sprach, daß deshalb heute aber niemand mehr den Roman als P. bezeichnen würde. Er übersieht jedoch, daß zum Vers nicht nur die Zeilenbrechung gehört, sondern auch eine spezifische Sprachverwendung und Redeweise, die auch dann noch beibehalten sein kann, wenn auf die äußere (typographische) Einteilung des Textes in Verse verzichtet wird, und daß der betreffende Text demnach immer noch wesentliche Merkmale der Versrede bewahren, also durchaus als Gedicht angesehen werden kann. Daß die Zeilenbrechung allein nicht ausreicht, Versrede zu konstituieren, zeigt sich darin, daß wir zögern, solchen Texten Gedichtcharakter zuzuerkennen, die nichts anderes als in Verszeilen gebrochene Alltagssprache sind. Übrigens geht auch Breuers Bezeichnung des P.s als einer »Überdehnungsform des traditionellen Versbaus« davon aus, daß es auch im Prosa-Kleid wesentliche Strukturelemente des Verses bewahrt. Freilich er-

gibt sich gerade daraus die oben gemachte Einschränkung, daß nicht jede poetische (im emphatischen Sinn lyrische) Prosa ein P. ist, daß es sich aber bei ihm »sowohl um Prosa wie um ein Gedicht« handelt (Fülleborn), wird man nicht bezweifeln können. Auch läßt die ziemlich breite Begriffsverwendung bei den Autoren von P.en (in der Gegenwart u. a. J. Poethen, Chr. Meckel, W. H. Fritz und Sarah Kirsch) eine präzisere Bestimmung kaum zu. → Vers.

Lit.: W. H. Fritz: Möglichkeiten des P.s. 1970. – U. Fülleborn: Das deutsche P. 1970.

Pyrrhichius.

(Gr.: zum Waffentanz gehörend.) Zweisilbiger antiker Versfuß, bestehend aus zwei Kürzen: v v. Wie sein Gegenstück, der → Spondeus, ist er eigentlich nur eine fallweise verwendete rhythmische Variante anderer Versfüße, in seinem Fall des → Jambus oder des → Trochäus, durch deren Kürzung er entsteht. In deutschen Gedichten liegt scheinbar ein P. vor, wenn in jambisch-trochäischen Versen eine Hebung »gedrückt«, d. h. nicht realisiert ist, wie das bei der Verwendung »daktylischer« Wörter geschieht, die eigentlich nicht ins metrische Schema passen, so z. B. in dem Vers von J. M. R. Lenz (zugleich mit Fußsubstitution im 1. Fuß): »(Die Weisheit) / Lacht meines glühenden Gedichtes« (– v / v – / v v / v – / v). Was hier als ein P. erscheint, hat nichts mit dem metrischen Schema zu tun, sondern ist ausschließlich eine Sache der Rezitation, die die Realisierung der im Metrum vorgesehenen Hebung nicht zuläßt.

Pythiambische Strophe.

Kunstlos war der Gesang, auch prunklos waren die Singer,
Und selber schmucklos war die Flur.

(Fr. Rückert, Wettgesang)

Die zweizeilige antike Strophenform erscheint wie eine Variante des elegischen → Distichons. Sie besteht wie dieses aus einem → Hexameter, auf den jedoch statt eines → Pentameters ein jambischer → Dimeter (1. P. Str.) oder ein jambischer → Trimeter (2. P. Str.) folgt. Der Name verweist auf die beiden Versmaße, die in der Strophe zur Verwendung gelangen (der Hexameter gilt als das Versmaß der pythischen Orakelsprüche).

Qaside = → **Kasside**.

Quantität.

(Lat. *quantitas* = Menge.) In der Metrik Bezeichnung für die Dauer der Zeit, die man für die Aussprache einer Silbe benötigt (Tondauer im Unterschied zu Tonhöhe und Tonstärke). Sie ist die zentrale metrische Größe in quantitierender Dichtung. Im Griechischen wie im Lateinischen wird zwischen langen und kurzen Silben unterschieden (→ Kürze und → Länge), deren je unterschiedlicher Wechsel den metrischen Rhythmus von Versen bestimmt. Nach konventioneller Festlegung dauert eine Länge genau doppelt so lang wie eine Kürze: diese umfaßt eine → More, jene zwei. Deshalb kann unter bestimmten Voraussetzungen eine Länge in zwei Kürzen aufgelöst, bzw. können umgekehrt zwei Kürzen durch eine Länge ersetzt werden. Während die sog. *metrikoi* unter den griechischen Sprachtheoretikern nur zwischen Länge und Kürze unterschieden, differenzierten die *rhythmikoi* zusätzlich zwischen verschiedenen Längen und Kürzen von jeweils unterschiedlicher Dauer. Ist für die metrische Analyse antiker Verse entsprechend dem → quantitierenden Versprinzip die Kenntnis der Silbenquantitäten unabdinglich, so erweist sich diese in der neuhochdeutschen Metrik in der Regel als unerheblich. Dagegen können im altdeutschen Vers Quantitätsunterschiede eine Rolle spielen.

Quantitierendes Versprinzip.

Das Versprinzip der antiken Metrik beruht, entsprechend der Prosodie des Griechischen und Lateinischen, auf der Unterscheidung zwischen kurzen und langen Silben, also auf Quantitätsmerkmalen, und heißt deshalb »quantitierend«, im Gegensatz zum → akzentuierenden Versprinzip im Deutschen. Im Lateinischen galt ursprünglich gleichfalls das letztere, doch übernahm die römische Dichtung das griechische quantitative System aufgrund des dominierenden Einflusses der griechischen auf die römische Kultur. Möglich war dies aufgrund des Zusammenhangs zwischen Quantität und Wortakzent, und dieser spielte denn auch nach der Übernahme des quantitierenden Prinzips in der römischen Dichtung weiterhin eine – freilich untergeordnete – Rolle. Aufgrund des sog. »Quantitätenkollapses« in spätantiker Zeit setzte sich dann im 3./4. Jahrhundert wieder ein starker dynamischer Akzent durch und bewirkte so den Übergang vom quantitierenden zum ak-

zentuierenden Vers. Jedoch blieb neben dem ›rhythmic‹, d. h. akzentuierend gebauten Vers der ›metric‹, d. h. der nach dem quantitierenden Prinzip gebaute in der gelehrten Poesie noch erhalten. – Auch im Deutschen, vor allem auf den älteren Sprachstufen, ist die Tondauer prosodisch von Belang und damit auch in der Metrik nicht völlig irrelevant. Verse in den älteren germanischen Mundarten kennen noch die Opposition von langen und kurzen Silben, wodurch das vorherrschende akzentuierende Prinzip modifiziert wird. In der altdeutschen wie in der neueren deutschen Dichtung spielt das Quantitätsprinzip insoweit eine Rolle, als der Vers nach der Heuslerschen Definition »taktierte, takthaltige Rede« ist, d. h. soweit er als eine in → Takte eingeteilte Wortreihe gelten kann, wobei Takt als die Zeitspanne zwischen zwei → Ikten definiert ist. Im mittelhochdeutschen Vers sind die Silbenquantitäten bei der → beschwerten Hebung und bei der → Hebungsspaltung zu beachten, zumal am Versschluß bei der Gestaltung der klingenden oder weiblichen, genauer der zweisilbig klingenden (z. B. *sínge*n) und der zweisilbig vollen → Kadenz (diese mit Spaltung der letzten Hebung: *sínge*n). Den grundsätzlichen Unterschied zwischen einer quantitierenden und einer akzentuierenden Vergestaltung hat Opitz betont, jedoch blieben die alten Positionsregeln (ein Vokal gilt als lang entweder aufgrund seiner natürlichen → Länge oder aber aufgrund seiner Stellung vor zwei Konsonanten) und die Quantitätsregel 2:1 für lange und kurze Silben noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gültig, und J. H. Voß suchte durch seine Quantitätslehre des deutschen Wortschatzes (in seiner »Zeitmessung der deutschen Sprache«, erstmals 1802) dem quantitierenden Prinzip wieder neue Geltung zu verschaffen. Dabei ging es ihm darum, letzteres mit dem akzentuierenden Prinzip zur Deckung zu bringen, nachdem schon die Humanisten die beiden Prinzipien gleichgesetzt hatten. Zwar wurde gerade in den Versuchen von Voß die Fragwürdigkeit einer solchen Gleichsetzung »bis zur Skurrilität« offenbar (Storz), jedoch verdanken wir seinem Irrtum »größte Kostbarkeiten unserer Dichtung, die durch die Namen ihrer Schöpfer angedeutet werden sollen – Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin, Mörke« (ders.). Die besondere Wirkung dieser antikisierenden deutschen Dichtung beruht nicht zuletzt auf einer gewissen Annäherung des deutschen Verses an die spezifische Rezitationsweise für quantifizierende Dichtung, deren Vortrag man sich als eine Art psalmodierenden Sprechgesangs vorzustellen hat. In ihm

kommt die größere Künstlichkeit einer quantifizierenden Versgestaltung gegenüber der akzentuierenden zum Ausdruck. (Die akzentuierenden Metren sind insofern »natürlicher«, als ihnen die alltagssprachlichen Betonungsverhältnisse zugrunde liegen.)

Quartett.

(Lat. quartus = vierter.) Allgemein ein Vierzeiler, im besonderen die beiden vierzeiligen Strophen eines → Sonetts. Der Vierzeiler ist die bei weitem häufigste Strophenform in der deutschen Lyrik. Er ist vor allem auch die wichtigste Strophenform des → Volksliedes. H. J. Frank hat errechnet, daß 60% aller Gedichte in vierzeiligen Strophen geschrieben sind. Dabei hat sich ihr Anteil im Zusammenhang mit der Tendenz zur Strophenverkürzung seit dem 18. Jahrhundert gegenüber früher noch vermehrt. Unter allen vierzeiligen Strophen dominieren wiederum die Vierheber, deren Anteil Frank mit etwa der Hälfte angibt. Das häufigste Reimschema ist der → Kreuzreim (abab), gewöhnlich mit alternierenden Kadenz, d. h. mit wechselndem Reimgeschlecht (hauptsächlich wmw). → Quatrain.

Quatrain.

Was man dir sagt solt du zum besten wenden /
 Vnd wie du kanst des nechsten seine schuld
 Beseite thun / vnd tragen mit gedult:
 Zum loben schnell / vnd langsam sein zum schenden.
 (M. Opitz, aus dem Französischen)

(Frz.: Vierzeiler.) Die französische Bezeichnung für ein → Quartett wird vor allem für vierzeilige Strophen aus → Alexandrinern oder aus → vers communs, meist mit → umarmendem Reim (abba), verwendet. Seine häufigste Anwendung fand der Qu. (manchmal auch: das Qu.) im → Epigramm, in der → Gnome und in der Sentenz. Für das erstere hat ihn auch Opitz empfohlen, der ihn in die deutsche Dichtung einführte. Er findet sich im Barock häufig, so bei Czepko, Zesen und Logau, später u. a. bei Lessing und Platen. Verwandte Formen wie Vierzeiler aus jambischen Fünf- oder Sechshebern gehören mit zu den meistverwendeten deutschen Strophenformen.

Quintett.

(Lat. quintus = fünfter.) Kaum verwendete Bezeichnung für eine fünfzeilige Strophe bzw. ein fünfzeiliges Gedicht. Fünfzeiler sind in der deutschen Dichtung relativ selten. Die meisten von ihnen sind erweiterte Vierzeiler, die aus zwei verschiedenen, alternierend angeordneten Verstypen bestehen und deren Erweiterung durch Verdoppelung des vorletzten Verses erfolgt (ABAB > ABAAB). Dementsprechend lautet das häufigste Reimschema beim Fünfzeiler abaab, manchmal auch in der Variante xbaab.

Rahmenreim → Kehrreim.

Reduktionsgedicht.

Der Begriff wird für Textformen der → Konkreten Poesie (und rückwirkend ihrer expressionistischen und dadaistischen Vorläufer) verwendet, die auf der Beschränkung des Sprachkörpers sowohl hinsichtlich seiner Materialität wie seiner Semantik beruhen, d. h. hinsichtlich der Zahl der (verschiedenen) Wörter, aber auch hinsichtlich ihres Wirklichkeitsbezugs. Das R. intendiert die »Reduzierung der Sprache auf sich selbst« (Heißenbüttel), genauer auf ihre Immanenz, und damit die Konzentration des dichterischen Prozesses auf eine »werkinterne Semantik« (S. J. Schmidt). Demnach meint Reduktion letztlich soviel wie Verdichtung und Intensivierung. Schon Hans Arp sagte von seinen Gedichten: »Die Beschränkung in der Zahl der Wörter bedeutet keine Verarmung des Gedichtes, vielmehr wird durch die vereinfachte Darstellung der unendliche Reichtum in der Verteilung, Stellung, Anordnung sichtbar.« Sowohl Gomringers → Konstellationen wie die »Sprech-Wörter« von Heißenbüttel sind R.e in diesem Sinn. Von letzterem stammt die Forderung: »Reduktion muß Witz entwickeln.«

Refrain = → Kehrreim.

Reicher Reim.

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,

Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts,

(...)

(A. v. Platen)

Uneinheitlich verwendeter Begriff der Reimlehre, der verschiedene Varianten des → erweiterten Reims bezeichnet, teilweise auch mit Einschluß des → rührenden Reims. Der r.e R. entsteht durch Übererfüllung der Minimalforderung an den → Reim, speziell wenn nicht nur einer, sondern zwei oder mehr (betonte) Vokale an der Reimbildung beteiligt sind. Ein r. R. ist demnach u. a. der → Doppelreim. In einem noch engeren Sinn ist er die Verbindung eines Vollreims mit einem ihm folgenden → identischen Reim, häufig in der Form des → Kretikus, wie in unserem Beispiel. Eine häufigere Verwendung fand der r.e R. vor allem als Schmuckfigur des → Ghassels.

Reihe → Kette.

Reihenreim = → Einreim.

Reim.

Das Wort ›R.‹ stammt wahrscheinlich von ahd. rīm = Verszeile, (End)reim. (Die Bedeutung ›Verszeile‹ hat sich noch in ›Kehreim‹ und ›Kinderreim‹ erhalten.) Zwar stellen auch → Alliteration (Stabreim) und → Assonanz Reimformen dar, doch bezeichnet man seit der Mitte des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich jene Klangfigur der Versrede als R., die aus dem Gleichklang zweier oder mehrerer Wörter vom letzten voll betonten Vokal an entsteht. Die den R. konstituierende Redeinheit kann demnach – wenn man von erweiterten Formen absieht (→ erweiterter R.) ein-, zwei- oder dreisilbig sein. Der R. in diesem Sinn findet sich vor allem an Versenden als sog. → Endreim, außerdem als → Anfangs- und als → Binnenreim. Linguistisch betrachtet, handelt es sich bei ihm um Rekurrenzen auf der Ebene der Phoneme, die zu strukturbildenden Äquivalenzfiguren zusammentreten. Küper betont, daß es sich beim R., ähnlich wie bei den → Metren, um eine abstrakte poetische Einheit (das Element eines Schemas) handelt, die erst sprachlich aktualisiert werden muß. Als Element der Schallform des Verses gehört er zu dessen Klangschicht und ist aufgrund seiner hohen Sprachmusikalität ein besonders häufig verwendetes Stilmittel der Versrede. Dabei kann er sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen. Daß er viel mehr ist als bloßer Redeschmuck, ist in der neueren Poetologie des R.s fast schon ein Gemeinplatz. Loerke stellt in seinem Essay »Vom Reimen« fest, daß er ihn »dem Verse selten als ein Geschmeide angelegt

sah«, und Rühmkorf sucht ihn in seinem Buch »agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven« (1981) in einer fundamental-anthropologischen Deutung als Teil einer »menschlichen Naturpoesie« aus dem »genetisch veranlagte(n) Drang des Kindes zur Lautwiederholung« zu erklären, nachdem ihn W. Muschg schon 1933 mit dem menschlichen »Trieb zur Wiederholung« zusammengebracht hatte. Rühmkorf sieht im R. ein zentrales »literarisches Beschwörungsmittel«, das aufgrund seines »Bindezaubers« den Menschen über dessen »Anklangsnerven« in besonderem Maße zu affizieren vermag. Zur Differenzierung der verschiedenen Funktionen des R.s unterscheidet man am besten zwischen seiner Eigenschaft als Bauelement und als Stilmittel. Als ersteres dient er der formalen Gliederung der Versrede, der Sonderung, Parallelisierung und strukturellen Verknüpfung. Mehr als bloßes Bauelement ist er, wenn die Reimstrukturen sinnkonstituierend sind. Als »Echo von Gedanken« wird er zum wichtigen Bedeutungsträger. Soll er primär als der sinnliche Zauber melodischen Zusammenklangs wirken, dann liegt seine Deutung als Ausdruck harmonischen Welterlebens nahe. So heißt es bei Loerke: »Der Reim macht heimisch in der Welt, er trifft überall brüderliche Geschlechter an.« Umgekehrt kann er aber auch dem Durchbrechen von Zusammenhängen, der Entstellung und Deformation und auf diese Weise kritischen und satirischen Wirkungsabsichten dienen: »Als Zusammenklang des Ungehörigen« (Beispiel: Prälat / Salat) wird er, wie Rühmkorf sagt, zur »Destruktionsmethode«. – Die wechselvolle Geschichte des R.s reicht bis in die Antike zurück, jedoch gibt es ihn nicht in der antiken Versdichtung, sondern nur als Schmuckfigur der Prosa (Homoio-teleuton). Als konstitutives Bauelement des Verses kommt er in der christlich-lateinischen Hymnenpoesie des 4. und 5. Jahrhunderts auf. Endgültig setzte er sich im 9. Jahrhundert durch, als der germanische → Stabreimvers durch den → altdeutschen (End-)Reimvers abgelöst wurde, doch sind Gleichklänge an den Versenden schon vorher, d. h. vor Otfrieds Evangeliendichtung (entstanden um 865), nachweisbar. Neben der Hymnendichtung ist der → Leoninische Hexameter als Vorläufer des Endreims im Otfried-Vers zu nennen. Zunächst herrschte in der altdeutschen Dichtung der → Paarreim vor, oft noch in »unreiner« Form (→ unreiner R.). Weitere Reimschemata kommen seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hinzu; sie verdanken sich hauptsächlich französischen Vorbil-

dern. Erst im Minnesang (seit Friedrich von Hausen) setzt sich der → reine R. durch. Schon im Mittelalter taucht aber auch erste Kritik am R. auf, der, als bloßes ästhetisches Reizmittel betrachtet, in Gegensatz zum Ernsthaftigkeitsanspruch dichterischer Rede gerät. Diese Kritik findet – im Zusammenhang mit der Erneuerung antiker Dichtungsnormen in der Renaissance – ihre Fortsetzung im frühen 16. Jahrhundert in Italien, dann auch in England. Milton nennt den R. später gar die »Erfindung eines barbarischen Zeitalters«. In Deutschland beherrschte der R. die Versdichtung bis ins 18. Jahrhundert, wenn man von ersten Versuchen gegen Ende des 17. Jahrhunderts, englische → Blankverse ins Deutsche zu übersetzen, absieht. Unter englischem Einfluß wandten sich als erste Bodmer, Breitinger und Drollinger gegen den R. Gottsched räumte immerhin die Zulässigkeit reimloser Gedichte ein und machte selbst den Versuch einer Übersetzung Anakreons in reimlosen Versen. Von größter Bedeutung ist der Verzicht auf den R. in der antikisierenden Versdichtung seit Pyra, Lange und Klopstock. In der theoretischen Begründung des Reimverzichts durch Langes Freund G. Fr. Meier (»Vorrede vom Werthe der Reime« zu Langes »Horatizischen Oden«, 1747) wird dem R. »Monotonie« vorgeworfen, durch die das neue Stilideal des »Schwunges«, der erhabenen Schreibweise, die in der poetischen Begeisterung gründet, gefährdet werde. Schon Lessing nimmt gegenüber dieser Auffassung einen vermittelnden Standpunkt ein. Immerhin schafft die Problematisierung des R.s eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung sowohl des antikisierenden wie auch des → Freien Verses in der Klopstock- und Goethezeit. Die Romantik und in deren Gefolge das 19. Jahrhundert kehren freilich zum R. zurück. Erst mit Arno Holz setzt jene neuerliche und nunmehr sehr viel dezidiertere Abkehr vom R. ein, die für die sog. moderne Lyrik kennzeichnend ist. Holz nennt als Gründe für seine Ablehnung des R.s vor allem dessen Abgenutztheit, die zur bloßen Wiederholung des bereits Gedachten führt, und die Schwierigkeit im Deutschen, passende Reimwörter zu finden (im Gegensatz zu dem Reichtum an R.en in den romanischen Sprachen), die eine – für den Naturalisten unannehmbare – sprachliche Begrenzung des der Lyrik zugänglichen Wirklichkeitsausschnittes bedingt. Trotz solcher Einwände, trotz der »Ungunst der neuhochdeutschen Sprache für den Reim« (Storz) und trotz Brechts Plädoyer für eine »reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« sowie deren schulbildender Wir-

kung fand und findet der R. auch im 20. Jahrhundert immer wieder Verteidiger wie Loerke, Fr. G. Jünger («Rhythmus und Sprache im Gedicht», 1952) oder, in neuerer Zeit, Peter Rühmkorf, zu dessen Selbstverständnis als »Reimartist« es gehört, daß er die Neubelebung des R.s zu seinen »dichterischen Hauptgeschäften« zählt. Als Gewährsleute für eine »geradezu reimenthusiastische moderne Lyrik« nennt B. Nagel u. a. Georg Britting und Peter Huchel. Zwar konstatierte W. Kayser in seiner »Kleinen deutschen Versschule« (1. Auflage 1946) wohl etwas voreilig, daß die »Zeit der Abneigung gegen Reim und Metrum wieder im Schwinden begriffen sei« (die Konjunktur, die die traditionelle lyrische Schreibweise nach dem Krieg erlebte, dauerte nur wenige Jahre), doch erfuhr der R. im Zusammenhang mit der sog. »Rückkehr zur Form« in der Lyrik der 80er Jahre eine vielleicht doch mehr als bloß modische Renaissance, die im Augenblick jedenfalls noch andauert.

Reimbindung → Reimbrechung.

Reimbrechung.

Sâ neic ich der schoenen dô.
ich wart an mînem lîbe frô

dâ von ir saluieren.
si bat mich ir tschantiren

(...)

(Der Tannhäuser, Der Winter ist zergangen)

Bei dieser Unterart der → Brechung wird ein Reimpaar in der Weise getrennt, daß die beiden Reimwörter verschiedenen Sätzen angehören, Reimschema und syntaktische Gliederung also gegeneinander verschoben sind. Sie findet sich als absichtsvoll gehandhabtes Stilmittel vor allem in der mittelhochdeutschen Dichtung, zumal in der Epik, und soll der Gefahr der Monotonie begegnen, die sich leicht bei der sog. Reimbindung einstellt, d. h., wenn die Reimverspaare zugleich syntaktische Einheiten bilden. Mit ihrer Hilfe »lassen sich spannungsreiche und komplexe Beziehungen und vielfältig abgestufte Gliederungen der Verse erreichen« (Paul/Glier). → Enjambement.

Reimgeschlecht.

Der Ausdruck bezieht sich auf die Unterscheidung zwischen → männlichem und → weiblichem Reim.

Reimhäufung = → Haufenreim.

Reimpaar.

Wer einsam ist, der hat es gut,	a
Weil keiner da, der ihm was tut.	a
Ihn stört in seinem Lustrevier	b
Kein Tier, kein Mensch und kein Klavier,	b
(...)	

(W. Busch, Der Einsame)

Das durch → Paarreim verbundene Verspaar, das sowohl stichisch (wie in unserem Beispiel) als auch – so vorwiegend in der Lyrik – strophisch vorkommt, löst versgeschichtlich den Otfriedschen binnengereimten → Langvers ab. Nach Fr. Maurer bedeutete der Wechsel einen »tiefen Einschnitt und eine weitreichende Neuerung«: »An die Stelle der Aussagen in Langzeilen und in Blöcken von Langzeilenstrophen, über die hin sich der Gedanke wölbt und mit denen er abschließt, tritt die neue Weise, in fortlaufenden, stets weiter eilenden Reimpaaren zu sprechen«. Im Neuhochdeutschen findet sich das R. vor allem in volkstümlicher Dichtung. Meisterhaft wurde die Form z. B. von Wilhelm Busch verwendet. Seitdem erscheint sie mit Vorliebe in humoristischer Lyrik, so u. a. bei Chr. Morgenstern.

Reimresponsion.

Owê,
 Sol aber mir iemer mê
 geliuhten dur die naht
 noch wîzer danne ein snê
 ir lîp vil wol geslaht?
 (...)
 Owê,
 Sol aber er iemer mê
 den morgen hie betagen?
 als uns diu naht engê,
 daz wir niht durfen klagen:
 (...)

(Heinrich v. Morungen)

Reimresponsionen sind eine der häufigsten Formen von → Responsionen und bestehen aus Reimkorrespondenzen zwischen einzelnen Strophen oder Strophenteilen, die den im

Reimschema angelegten Klangwiederholungen weitere hinzufügen. Sie sind vor allem für den hochartistischen Charakter der höfischen Liedkunst des Mittelalters sowie des → Meisterlieds bezeichnend. Korrespondenzen zwischen ganzen Reimwörtern (→ identische Reime) nennt man dementsprechend Reimwort-R.en.

Reimstrophe.

»Im Wesen des Reimgedichts liegt es, daß es zur Bildung von Strophen hinführt« (Storz). Die Gestalt dieser Strophen wird wesentlich von dem Reimschema bestimmt, das ihrem Bau zugrunde liegt, im Gegensatz etwa zu den antiken → Odenstrophen. Bei solchen Schemata für R.n sind die festen Formen mit ihrem konventionalisierten Gebrauch von individuellen Strophenbildungen zu unterscheiden, die sich dem freien Gestaltungswillen des Dichters verdanken. Zu den ersteren gehören z. B. die → Stanze und die → Terzine. → Strophe.

Reimvers.

Die Bezeichnung »R.« dient vor allem zur Unterscheidung des endgereimten Verses vom germanischen → Stabreimvers und meint im engeren Sinn den von Otfried geschaffenen → altdeutschen Reimvers, durch den der germanische Stabreimvers seit etwa 870 ersetzt wurde.

Reimwortresponion → Reimresponion.

Reiner Reim.

Reine Reime zeichnen sich durch die genaue klangliche Übereinstimmung der an der Reimbildung beteiligten Vokale und Konsonanten aus. Diese war nicht vom Anfang der deutschen Versgeschichte an gefordert, sondern erlangte erst seit Ende des 12. Jahrhunderts, zuerst bei Heinrich von Veldeke, normative Geltung. In der neueren deutschen Literatur trat vor allem Platen für die Reinheit des Reims ein. Von ihm sagte Jakob Grimm: »Seine Reime sind fast ohne Tadel und stechen vorteilhaft ab von der Freiheit und Nachlässigkeit, die sich Schiller, zum Teil auch Goethe zuschulden kommen lassen.« Die Entscheidung über die Reinheit des Reims trifft nicht das Auge, sondern allein das Ohr. Zur Gleichartigkeit des Klangwerts gehört insbesondere auch Übereinstimmung in der Quantität: einem langen Vokal muß ein langer, einem kurzen

ein kurzer entsprechen. Zu Recht bemerkt W. Kayser, daß bei Reimen zwischen langen und kurzen Vokalen (z. B. Straßen / verlassen oder Luft / ruft) die Unreinheit stark ins Ohr fällt. → Unreiner Reim.

Reprisesenbar.

Der R. ist eine Form des → Meistersanglieds, genauer eine Abwandlung der → Barform, die durch Stollenreprise gekennzeichnet ist, d. h. bei der am Ende des → Abgesangs der → Stollen ganz oder teilweise metrisch und/oder musikalisch wiederholt wird, so daß sich das Schema A A // B A ergibt. Weist eine (gleichfalls stollig gebaute) → Kanzone Stollenreprise auf, so spricht man von einer Reprisesenkanzone. Sie findet sich seit dem 13. Jahrhundert immer häufiger, wobei der wiederholte (sog. dritte) Stollen zum Teil auch die Reimklänge der ersten beiden Stollen übernimmt.

Reprisesenkanzone → Reprisesenbar.

Responsion.

Von E. Schmidt eingeführte Bezeichnung für inhaltliche oder formale Korrespondenzen zwischen einzelnen Strophen oder Strophenteilen, so vor allem die sog. → Reimresponsionen. Sie finden sich häufig in mittelhochdeutscher Lyrik, die »nicht zuletzt durch die Fülle der Responsionen zu einer sehr bewußten und subtilen Kunst« wird (W. Hoffmann). Besteht eine Strophe aus zwei gleichgebauten Versgruppen, deren einzelne formale Elemente genau miteinander übereinstimmen, so nennt man die beiden Strophenhälften Responsionsgruppen.

Responsionsgruppe → Responsion.

Rezitation.

(Von lat. recitare = (laut) vortragen, vorlesen.) Der aus der antiken Metrik übernommene Begriff meint den ganzheitlichen Gedichtvortrag, der die je besondere klanglich-rhythmische Eigengestalt eines Verstextes in ihrem Wechselbezug zu dessen Gehalt hörbar zu machen versucht. Insofern ist R. der Gegenbegriff zur → Skansion, die bei metrisch gebundenen Texten zwar eine Voraussetzung der R. darstellt, diese aber nicht dominieren darf, sondern in ihr aufgehen muß, so daß sie im Doppelsinn des Wortes in ihr aufgehoben ist. Eine Verslehre, die nicht nur auf den Skansionsregeln aufbaut, sondern die

sich auf die R. der Texte gründet, nennt man Rezitationsmetrik. Vor allem Heusler hatte erkannt, »daß zu einer deutschen Verslehre notwendig die Lehre von der *Rezitation* gehört« (Breuer). Als Rezitationsmetriker machte er das von ihm so genannte »rhythmische Erlebnis« zum Ausgangspunkt der metrischen Analyse. Freilich stellte sich ihm damit das Problem der Objektivität. Jede Realisierung der Schallform eines Textes ist subjektgebunden, also bis zu einem gewissen Grad subjektiv. Während z. B. Saran noch annahm, daß es für jeden Vers eine einzige richtige Vortragsweise gebe, betont W. Mohr im RL aus diesem Grund, daß deutsche Verse »grundsätzlich rhythmisch mehrdeutig« sind. Jede rhythmische Deutung eines Textes ist überdies historisch relativ. Damit wird die »historische Rezitation« zu einer »wichtige(n) Frage in der Rezeptionsgeschichte von Verstexten: Wie hat man früher gelesen? Wie lese ich jetzt? Warum?« (Breuer) Was aber die alte Streitfrage »Skansion oder R.« betrifft, so erscheint sie heute überholt. Wagenknecht meint zwar, es dürfte »mit zwei verschiedenen Vortragsweisen zu rechnen sein«, gesteht aber immerhin zu: »Der Vortrag kann zwischen Rezitation und Skansion auch zu *vermitteln* suchen.« Die Formulierung ignoriert allerdings, daß bei Verstexten die R. selbst bereits ein vermittelnder Vorgang ist, in den die Skansion immer schon eingegangen ist.

Rezitationsmetrik → Rezitation.

Rhapsodie.

(Von gr. Rhapsode = »Flicksänger«, d. h. Zusammenfüger (von Einzelgesängen), aus gr. rhaptein = reihen, nähen.) Die Bezeichnung meint in der griechischen Dichtung das von einem Rhapsoden vorgetragene epische Gedicht, dessen einzelne »Bücher« (z. B. in den Ausgaben der »Ilias« und der »Odyssee«) Rh.n genannt wurden. Als Bezeichnung für ein formal ungebundenes, ekstatisches Gedicht in → Freien Rhythmen taucht der Begriff vor allem im Sturm und Drang auf. Auch im »rhapsodischen« Stil verfaßte Prosatexte der Zeit werden so genannt, z. B. Hamanns für den Sturm und Drang grundlegende philosophische Schrift »Aesthetica in nuce« (1762) mit dem Untertitel »Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose«. Schubart bezeichnet deshalb sein Gedicht »Der ewige Jude« ausdrücklich als eine »lyrische Rhapsodie«, ebenso K. Ph. Conz sein (gereimtes) Gedicht »Die Wahlstatt«. Der Begriff ist allerdings als Gattungsbegriff wenig brauchbar und allenfalls als

Stilbegriff verwendbar. Am ehesten entspricht der → Dithyrambus der Vorstellung einer rhapsodischen Lyrik. Deren Merkmale wären ein übersteigter Irrationalismus und Gefühlsenthusiasmus, Begeisterung und Trunkenheit der Rede, die das lyrische Sprechen ins Alogische verfremden, grammatische Konstruktionen und den Satzbau aufbrechen und den sprachlichen Ausdruck verdunkeln, der sog. beau désordre als Stilform des exaltierten »Herzensergusses« (gleichfalls eine Gedichtbezeichnung Schubarts).

Rhythmisches Leitmotiv.

Der von W. Kayser geprägte Begriff dient zur Bezeichnung von mehrfach wiederkehrenden rhythmischen Figuren, die die Lautgestalt eines Gedichts wesentlich mitbestimmen. Ein rh. L. ist nach Kayser z. B. die metrische Einheit v v – v in Brentanos »Wiegenlied«, die sich fast in jedem Vers des Gedichts (meistens sogar zweimal) wiederfindet. Der Begriff ist »zwar metrisch nicht exakt zu fassen und zu definieren«, läßt »sich aber für die metrisch-rhythmische Interpretation von Gedichten vielseitig« verwenden (Paul/Glier).

Rhythmus.

(Von gr. *rhythmos* = gleichmäßig fließende Bewegung.) Obwohl der Rh. eine wichtige literaturwissenschaftliche Kategorie ist, wichtig vor allem für die Analyse von Verstexten, und obwohl der Begriff »Rh.«, vielfach sogar als Inbegriff des Dichterischen angesehen, zu den am meisten diskutierten Begriffen der Verswissenschaft gehört, stiftet er »dennoch eher Verwirrung als Klärung« und erscheint »als Fachbegriff der Verslehre zur Zeit denkbar ungeeignet« (Asmuth). Seine anthropologische Definition als ein allgemeines »psychophysisches Gestaltphänomen« (Mohr, RL) ist auch poetologisch bedeutsam, weil sich der Rh. auch im Vers nicht in seiner sprachlich-ästhetischen Funktion erschöpft. Sein besonderer Stellenwert in der Dichtung, vor allem in der Lyrik, besteht wesentlich darin, daß er die individuelle Eigenart eines Sprachkunstwerks, seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit entscheidend mitbestimmt bzw. primär konstituiert, indem er mit dessen Schallform das darin mitschwingende geistige Fluidum prägt. Die größte Uneinigkeit bei der Verwendung des Rh.-Begriffs in der Verslehre ergibt sich daraus, daß er von den einen entsprechend seiner allgemeinen Definition als Strukturierung eines Bewegungsablaufs in der Zeit auch für die »na-

türliche« Gliederung der Schallform der Alltagssprache verwendet wird, während ihn andere auf die ästhetisch intendierte Strukturierung der Tonbewegung in der Versrede beschränken wollen. Letztere bestehen darauf, daß Rh. i. e. S. auf dem Prinzip der regelmäßigen Wiederkehr des Gleichen oder doch Ähnlichen beruht, also auf der mehr oder weniger klaren Ge- regeltheit der jeweiligen Bewegungsabläufe (dies wohl in der Meinung, nur so erfülle er seine ästhetische Funktion, d. h. die Forderung nach ›Wohlgefälligkeit‹). So möchte z. B. W. Kay- ser den Begriff des Rh. »am liebsten auf den Versrhythmus ein- schränken«, und G. Storz sagt von ihm, er wolle »nichts als die verlässlich regelmäßige Wiederkehr des Gleichen«. Umge- kehrt hat aber schon Heusler betont: »die Sprache als solche hat Rhythmus«. Dementsprechend unterscheidet man dann zwi- schen Prosa- und Versrhythmus. Jener wird von den ›natürli- chen« Gliederungs- und Betonungsverhältnissen der Sprache bestimmt (Kola, Pausen, Wort-, Satz- und Sinnakzent); er dient der logischen Strukturierung und der emotionalen Tö- nung der Rede. Der Versrhythmus entsteht dagegen durch die künstlerische Verfremdung des ›natürlichen« Sprachrhythmus mittels der Verwendung zusätzlicher rhythmisch relevanter Stilisierungselemente. Das wichtigste Mittel solcher rhythmischen Stilisierung der Versrede ist das → Metrum. Seit den rus- sischen Formalisten gilt deshalb der Versrhythmus als Produkt der Verschmelzung von Metrum und ›natürlichem« Sprach- fluß. Wenn er aber im Kern nichts anderes ist als ein (metrisch oder auch anderweitig) stilisierter Prosarhythmus, dann be- steht zwischen beiden kein prinzipieller, sondern nur ein gra- dueller Unterschied. Der Versrhythmus erscheint als ein arti- fiziell gesteigerter Prosarhythmus. Als solcher kann er ver- schiedene Funktionen erfüllen: Er kann der Ästhetisierung der Rede dienen, der Steigerung ihrer emotionalen Wirkung, der Emphase, der Bedeutungsintensivierung u. ä. Wie der → Freie Vers und die → Freien Rhythmen zeigen, ist die metrische Überstrukturierung des Sprachrhythmus nicht das einzige Mittel zu seiner Stilisierung und Steigerung, vielmehr führt z. B. bereits die Verlangsamung des Sprechduktus sowie die Vermehrung und Verstärkung der Tondruckstellen neben der nachdrücklicheren Gliederung der Versrede durch Pausen zu einer spezifischen Verfremdung des Rh. im Vers mit primär steigernder Wirkung. (Nicht haltbar ist die vor allem von Kayser – wohl in Anlehnung an Heuslers Taktmetrik – ver- tretene Auffassung, daß die Betonungen im Vers »in fast glei-

chen Abständen« wiederkehren. Ein absolutes Zeitmaß gibt es nicht einmal in der zeitmessenden antiken Metrik. → Isochronismus.) Nur für den metrisch gebundenen Vers gilt, daß der Rh. auf der geregelten Wiederkehr gleicher oder ähnlicher rhythmischer Einheiten beruht, die sich aus der gegenseitigen Durchdringung von metrischem Schema und »natürlicher« Intonation ergibt. Soll der Begriff des Versrhythmus möglichst allgemein gelten und sich nicht nur auf metrische Verse beschränken, dann sind Bestimmungselemente wie Regelmäßigkeit und Wohlgeordnetheit für seine Definition unbrauchbar; als Inbegriff der spezifischen Zeit-, Gliederungs- und Betonungsverhältnisse im Vers ist er kaum einheitlich festzulegen. In etwa entspricht der Unterschied zwischen metrisch gebundenem und nicht-metrischem Versrhythmus der auf Saran zurückgehenden Unterscheidung zwischen »orchestischem« (regelmäßig gegliedertem) und »melischem« (frei fließendem) Rh. Nach Mohr (RL) ist es »unverkennbar, daß der Versrhythmus sich im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Extremen verwirklicht«. Versuche einer Typisierung des Versrhythmus erscheinen angesichts seines individuellen Charakters, aber auch angesichts des Umstandes, daß seine Bestimmung immer nur im subjektiven Nachvollzug mit seinem breiten Interpretationsspielraum möglich ist, von vornherein wenig erfolgversprechend. Der bekannteste Versuch stammt von W. Kayser, der (außer dem »metrischen«) zwischen fließendem, bauendem, gestautem und strömendem Rh. unterscheidet. Einen neueren Versuch gibt es von Walter Jost, der auf dem Wege der »stilistische(n) Abstraktion« zu drei Typen gelangt, dem schweren (Beispiel: Storm, »Die Stadt«), dem leichten (Beispiel: Eichendorff, »In einem kühlen Grunde«) und dem pathetischen oder gespannten Typus (Beispiel: C. F. Meyer, »Die Füße im Feuer«). Er versteht sie im Sinne einer »idealtypischen Begrifflichkeit«. Der Vorwurf mangelnder Präzision und unverbindlicher Subjektivität kann gegen alle solche Versuche erhoben werden, Erkenntniswert ist ihnen trotzdem nicht abzuspochen. Jede wissenschaftliche Rh.-Analyse wird sich natürlich möglichst eng an die objektiven Befunde halten müssen. Objektiv nachweisbar ist z. B. der Unterschied zwischen »tief-welliger« und »flach-welliger« rhythmischer Bewegung (J. Pfeiffer): Bei der ersteren ist das »Gefälle« zwischen betonten und unbetonten Silben besonders groß, bei letzterer sind die Druckunterschiede geringer. Allgemein üblich ist die Unterscheidung zwischen steigendem und fallendem Rh., die

aber nur auf die einzelne Verszeile angewendet werden kann. Bei ihr ist zu beachten, daß es weniger vom Metrum, genauer vom Versfuß abhängt, ob ein Rh. steigend oder fallend ist, d. h., daß trochäische Verse nicht unbedingt fallend, jambische nicht notwendig steigend sind, sondern wesentlich von der Art der sprachlichen Füllung des Metrums. So können jambische Verse einen ausgesprochen fallenden Rh. aufweisen, wenn die Mehrzahl ihrer Wörter ›trochäisch‹ betont werden, d. h. auf der ersten Silbe, wie z. B. in Rilkes berühmtem Herbst-Gedicht: »Die Blätter fallen, fallen wie von weit«. Dasselbe gilt umgekehrt.

Ringelgedicht = → Rondeau.

Ringkomposition.

Kulisse

Regen –

Regen rauscht auf den Rummel.

Das Glücksrad verliert seine Farbe,

der Würfelbecher wird klebrig;

in der Schießbude schlafen die Schüsse.

Wills keiner mehr wagen?

Will keiner mehr würfeln?

Will keiner mehr drehn?

Regen –

Regen rauscht auf den Rummel.

(W. Schnurre)

Die R. ist eine Wiederholungsfigur, bei der der Anfang eines Textes wörtlich oder variiert am Schluß wiederkehrt, so daß der Text wieder in seinen Ausgangspunkt mündet. Sie kann eine vorwiegend formale, tektonische Funktion haben, indem sie die Geschlossenheit des Ganzen unterstreicht, sie kann aber auch semantisiert sein, etwa wenn zwischen Anfang und Schluß – trotz des gleichen Wortlauts – Bedeutungsverschiebungen eintreten. In unserem Beispiel dient die R. nicht nur der emotionalen Verstärkung, sondern erlangt Aussagecharakter: Der Regen, der seinerseits Monotonie und Melancholie konnotiert, behält das letzte Wort.

Ritornell.

Bescheidenes Veilchen!

Du sagst: »Wann ich gehe, kommt die Rose.«

Schön, daß sie kommt, doch weile noch ein Weilchen!
(Fr. Rückert)

(Ital. ritornello, von ritorno = Wiederkehr, Rückkehr.) Das R. ist eine italienische Gedichtform, die ihren Ursprung in der Volksdichtung hat. Sie bedient sich der unverbundenen → Terzinenstrophe, d. h. einer dreizeiligen Strophe mit dem Reimschema axa (gelegentlich auch aax oder xaa), wobei x für eine → Waise steht. Manchmal ist der Reim durch → Assonanz ersetzt. Besteht das R. aus einem einzigen solchen Dreizeiler, wie gewöhnlich die deutschen Nachbildungen, so hat es oft epigrammatischen Charakter (→ Epigramm). In liedhafter Verwendung kann es eine beliebige Zahl von Strophen umfassen. Eine bestimmte Versform ist nicht vorgeschrieben, doch wird in der Kunstdichtung gewöhnlich der → Endecasillabo verwendet. Im Deutschen entspricht diesem der → hyperkatalektische jambische Fünfheber. Eine Besonderheit der R.-Strophe besteht darin, daß der erste Vers gegenüber den beiden anderen häufig stark verkürzt ist und dann meist nur aus einem Wort besteht. Großer Beliebtheit erfreuten sich, auch im Deutschen, vor allem die sog. Blumen-R.e, zu denen auch unser Beispiel gehört. Deutsche Nachbildungen finden sich außer bei Rückert u. a. bei Wilhelm Müller, Storm und Heysse.

Rollengedicht, Rollenlyrik.

Die Droste

Der Nachtfalter stößt
an mein blaues Fenster.
Von Erwartung, Levin, leb ich
und mit zerbrochenen Knien.

Was zählte, Du Lieber, was zählt?
Die Rezension eines Unbekannten?
Sein Name: Friedrich Engels.

Die Zeit ist hier eingefroren.
Die Menschen warten so geduckt
auf irgendetwas.

(Woher sollen sie wissen, könnte man später fragen,
daß eine Revolution ausgebrochen ist?)

Ich bin so voller Unruhe,
wenn das Korn in die Ähren schießt,
wenn Sturm das Wasser schwellt,

wenn ...

in des Feuers Geraun ...

Worte, Worte. Verlaßt mich nicht.

Die Luft ist schon lange

zu rau und schwer für mich.

(R. Wieland)

Als Gegenpol zum autobiographischen Erlebnisgedicht weist das R. den höchsten Grad von Fiktionalität in der Lyrik auf. Für K. Hamburger ist es ein »struktureller Fremdling im lyrischen Raum«, weil für sie das Erlebnissubjekt in der Lyrik immer »nur als ein reales und niemals als ein fiktives vorgefunden werden kann«. Was im Erlebnisgedicht denkbar ist, die Gleichsetzung von lyrischem Ich und Verfasser, ist im R. von vornherein unmöglich, weil die lyrische Rede vom Autor einer anderen Person in den Mund gelegt wird. Wo sie trotzdem erfolgt, führt sie nur allzuleicht zu den aus dem Biographismus bekannten Fehlurteilen. — R.e treten in der Form lyrischer Monologe von Einzelpersonen auf oder in der Form des sog. Dialoggedichts, das die Rollenträger in eine kommunikative Situation hineinstellt, so z. B. den Schäfer und die Schäferin in der Hirtendichtung, etwa in → Eklogen in der Form des → Wechselgesangs. Zumal in der bukolischen Rollenlyrik wird die zentrale Funktion der Rolle als Maske deutlich, deren Zweck die Enthüllung in der Verhüllung ist: Sie soll sagbar machen, was sich direkter Mitteilung entzieht. Neben Typen als Rollenträgern (außer dem Schäfer z. B. der Liebende, die Herrin, das verlassene Mädchen) treten in späterer Zeit mehr und mehr auch individuelle Personen, wie in unserem Beispiel Annette von Droste-Hülshoff. Besondere Bedeutung erlangte das R. vor allem im Minnesang (z. B. in den sog. Frauenstrophen) bzw. in der mittelalterlichen Lyrik überhaupt, bei der es sich allgemein »in sehr viel stärkerem Maße um Rollenlyrik handelt als um Erlebnislyrik (wie es der »naive« Leser so gern anzunehmen bereit ist)« (U. Müller), sodann im Petrarkismus und in der Anakreontik, aber auch in → Volkslied und Volksballade. Als bekannteste Form des R.s gilt die → Heroide. In der Gegenwartsllyrik ist vor allem das Porträtgedicht zu nennen, besonders das lyrische Künstlerporträt. Beispiele sind: Arno Holz, »Eichendorff«; Benn, »Der junge Hebbel«; Loerke, »Eine Nacht des Simon Dach«; Bobrowski, »Rabelais«; Heinz Piontek, »Walthers Valet«.

Romanze.

Der Asra

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!

Und der Sklave sprach: ich heiße
Mohamet, ich bin aus Jemen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.

(H. Heine)

(Von span. romance = in der Volkssprache verfaßt.) Ursprünglich Bezeichnung für ein volkstümliches Erzählgedicht spanischer Herkunft mit bestimmten formalen Merkmalen, im 14. Jahrhundert entstanden, seit dem 16. Jahrhundert als episch-lyrische Mischgattung auch in der Kunstdichtung gepflegt, in der sich neben der zunächst vorherrschenden (historischen) Helden-R. und der Liebesromanze weitere inhaltlich bestimmte Untergattungen herausbilden, so die Ritter-R., die pastorale, die komische und die satirische R. Aufbauelement ist die sog. → Romanzenstrophe, die aus einer geraden Zahl von assonierenden 16silbigen Langversen, später von entweder ungereimten oder assonierenden oder (teil)gereimten Achtsilblern besteht, genauer vierhebigen (sog. → Spanischen) Trochäen, zum Teil mit Mittelzäsur. Die enge Verwandtschaft der R. mit der → Ballade läßt es verständlich erscheinen, daß die beiden Gattungsbezeichnungen seit der Einführung der R. in die deutsche Dichtung durch Gleim (Übertragung einer R. von Moncrif 1756) mit der – kaum erreichten – Absicht, den → Bänkelsang zu veredeln, lange völlig unterschiedslos verwendet wurden. So nennt Bürger seine »Lenore«, die am Anfang der Geschichte der deutschen Kunstballade steht, selbst

sowohl eine Ballade als auch eine R. J. J. Eschenburg schreibt in seinem »Entwurf einer Theorie und Literatur der Schönen Künste und Wissenschaften« (1783): »Zwischen Romanzen und Balladen scheint durchaus kein wesentlicher Unterschied zu sein.« Das gilt auch für die Begriffsverwendung bei Herder, Goethe und Schiller. Dagegen finden sich Ansätze zu einer (hauptsächlich formalen) Differenzierung in der Romantik. Allein in ihr läßt sich so etwas wie eine eigenständige Gattungsentwicklung der R. erkennen, die bei Tieck sogar zum »Inbegriff der romanischen Poesie überhaupt« wird (R. Wildbolz, RL). Der wichtigste Vertreter der romantischen R. ist A. W. Schlegel. In Anknüpfung an Herder geht er zu den spanischen Wurzeln der Gattung zurück und berücksichtigt vor allem auch ihre volkstümliche Herkunft. Als dichterischer Höhepunkt der romantischen R. in Deutschland gelten Brentanos »Romanzen vom Rosenkranz«. Einen zweiten Höhepunkt und zugleich ihren Endpunkt (insofern sie hier auch bereits parodistisch verwendet wird) bilden die R.n Heines, vor allem sein »Romanzero« (1851). Genauere Abgrenzungsversuche zwischen Ballade und R. gibt es u. a. von Hegel, Echtermeyer und Vischer. Die Tendenz geht dahin, in der Ballade mehr die nordisch-deutsche, ernste und dunkle, in der R. mehr die südlich-heitere, hellere Variante zu sehen. In einem Poetik-Leitfaden von 1897 heißt es von der R., sie führe »den Sieg einer sittlichen Idee in farbenreicherer und breiterer Darstellung und in edlerer, gewählterer Sprache vor, als die Ballade«. Dementsprechend werden Schillers heute gern als Ideenballaden bezeichneten Gedichte »Der Kampf mit dem Drachen«, »Die Bürgschaft« und »Der Handschuh« – teilweise allerdings in Übereinstimmung mit Schillers eigener Terminologie – R.n genannt. Noch problematischer erscheint die Verwendung des R.n-Begriffs in der Erzähllyrik des 20. Jahrhunderts. Trakls »Romanze zur Nacht« ist Ausdruck leidvoller Existenz Erfahrung jenseits des Erzählgestus, der doch ein Grundelement der Gattung darstellt. Aber auch die gesellschaftskritischen, ironisch-satirischen Erzähllieder in der von Wedekind ausgehenden Traditionslinie, die über Klabend, Mehring, Tucholsky und Erich Kästner (»Sachliche Romanze«) bis zu Brecht reicht, können nur teilweise bzw. bedingt der Gattung zugerechnet werden. Alles in allem tendieren sie stark zum Balladesken und Bänkelsängerischen bzw. zum → Song. Nach 1945 taucht der Gattungsbegriff der R. (im Gegensatz zu dem der Ballade) kaum mehr auf. Die wohl wichtigste Ausnahme ist Heinz

Piontek, in dessen Werk sich u. a. »Romanzen vom Abschied«, »Romanzen aus den Städten« und »Romanzen, reflektiert« finden. Sie sind in Freien Versen geschrieben und haben sich jedenfalls formal von der Gattungstradition weit entfernt. Wie Piontek im Vorwort zu seiner Anthologie »Neue deutsche Erzählgedichte« schreibt, hält er die R. »für heller, luftiger als die Ballade«, und außerdem scheint ihm »der Romanzentext von höherem poetischen Karat«. Dieser Versuch einer poetischen Aufwertung der R. (in Abgrenzung zur zeitgenössischen Entwicklung der Ballade) läßt die Gattungsentwicklung gewissermaßen wieder in ihren Anfang bei Gleim einmünden, der mit der Einführung der Gattung die Absicht verfolgte, »dem ›Volke‹ gehobene (...) Dichtung darzubieten« (Wildbolz, RL).

Lit.: D. Bodmer: Die Granadinischen R.n in der europäischen Literatur. Diss. 1955. – J. Müller: R. und Ballade. GRM 40, 1959. – M. Staub: Die spanische R. in der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. 1970. – E. Elschenbroich: Die R. in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts und der Frühromantik. JFDH 1975. – H. G. Reck: Die spanische R. im Werk Heinrich Heines. 1987.

Romanzenstrophe.

Nicht Gelegenheit macht Diebe,
 Sie ist selbst der größte Dieb;
 Denn sie stahl den Rest der Liebe,
 Die mir noch im Herzen blieb.

(J. W. v. Goethe, Westöstlicher Divan, Buch Suleika)

Die aus der spanischen → Romanze bekannte vierzeilige Strophe aus trochäischen Vierhebern, entweder ungereimt oder assonierend oder auch mit → Kreuzreim bzw. → unterbrochenem Reim, findet sich in der deutschen Dichtung erst in der Neuzeit, häufiger erstmals im Barock, und tritt erst in der Goethezeit ihren Siegeszug an, in dessen Verlauf sie nach Frank zur dritthäufigsten Strophenform der neueren deutschen Lyrik wird. Seit die Romantiker sie dann zu ihrer »lyrischen Universalstrophe« machten, gilt sie »unserem Gehör als die eigentümlich romantische Lied- und Lyrikstrophe« (ders.), vor allem in der Liebeslyrik. Jedoch findet sie sich z. B. auch in epigrammatischer Verwendung in lehrhafter und politischer Lyrik. Besondere Berühmtheit erlangte die Strophe in der Form, in der Goethe sie in seinem »Westöstlichen Divan«, vor allem im »Buch Suleika« verwendete: mit alternierenden Kadenz, d. h. mit regelmäßigem Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Versausgängen (wmwm). Man nennt

diese Form Suleika-Strophe. Eine andere Variante, mit durchgehenden weiblichen Kadenzen, wurde von Goethe im »Divan« sogar noch häufiger verwendet und heißt nach dem darin enthaltenen »Schenkenbuch« die Schenkenstrophe. Die sog. Doppelte Romanzenstrophe verknüpft zwei Vierzeiler zu einem Achtzeiler und ist die häufigste achtzeilige Strophe im Deutschen, obwohl sie in der geistlichen Lyrik nur selten Verwendung fand und »als weltliche Lyrikstrophe erst verhältnismäßig spät geläufig« wurde (Frank).

Rondeau.

An die Marina. Ein Rund-vmb
 Jhr wisset was für schwere klagen,
 Für grosse schmerzen, sorg vnd plagen
 Mich ewre Schönheit zart und rein,
 Vnd ewrer braunen augen schein
 Schon lange zeit hat machen tragen.
 Was solt ich euch dan weiters sagen,
 Weil vns die lieb zugleich geschlagen,
 Dan das vns jetz kan füglich sein
 Jhr wisset was.
 Derhalben länger nicht zu zagen,
 So wollet mir nu nicht versagen
 Vil tausent küß für tausent pein;
 Vnd weil wir beed jetzund allein
 So lasset vns auch vollends wagen
 Jhr wisset was.

(G. R. Weckherlin)

(Von frz. rond = rund.) Das R., in Frankreich entstanden und dort seit dem 13. Jahrhundert belegt, war ursprünglich ein Tanzlied. Es entwickelte sich zu einer eigenständigen Gedichtform mit mehreren Varianten, teilweise auch → Rondel genannt. In seiner klassischen Form besteht es aus 13 meist acht- oder zehnsilbigen Versen mit zwei Besonderheiten: Zum einen dürfen nur zwei Reime verwendet werden, und außerdem wird die erste Zeile oder (häufiger) deren Anfang jeweils nach dem achten Vers und am Ende des Gedichts als nicht-reimender Refrain wiederholt, so daß sich folgendes Reimschema ergibt: aabba / aabR // aabbaR. Die Dreiteiligkeit und der damit verbundene symmetrische Bau ergeben sich bei der Unterteilung des 1. Abschnitts durch einen syntaktisch-inhaltlichen Einschnitt nach dem 5. Vers. In die deutsche Literatur

fand das R. Eingang im 16. Jahrhundert. Es findet sich u. a. bei Fischart, dann vor allem – seit Weckherlin – bei den Barockdichtern. Unter verschiedenen Bezeichnungen (Ringelgedicht, Ringel-Ode, Ringelreimung, Rundum, Rundreim, Serpentinum Carmen = Schlangengedicht) und in einer Reihe von Abwandlungen begegnet es bei Schottelius und anderen Pegnitz-Schäfern wie Klaj und Zesen. Später wurde die Form noch von den Anakreontikern, z. B. von J. N. Götz, verwendet, dessen R.s, von ihm selbst so genannt, jedoch nach strengem Wortgebrauch Rondels sind. Eine besondere Pointe des R.s, zugleich die besondere Schwierigkeit bei der Handhabung des Refrains, besteht darin, daß die Kehrverse bei gleichbleibendem Wortlaut Bedeutungsverschiebungen erfahren, die dann wesentlich die Aussage des Gedichts konstituieren. – Mit dem R. verwandt ist das → Triolett.

Rondel.

.. Rondell von der Posaune
 Die Posaune Ükriki
 Spielt der Rotbart im Federvieh.
 Mit dem Rufe Ükriki
 Wird die Welt erst die und die:
 Kriecht die Sonne Gott ums Knie,
 Mondhorn spricht zu Mondhorn: Flich.
 Denn posauend Ükriki
 Wird die Welt erst die und die,
 Wird der Traum Mythologie,
 Das Geschehen spricht: Geschieh!
 Und die Last zum Schimmel: Zieh',
 Und zur Last der Schimmel: Nie!
 Und die Welt ist die und die.

(O. Loerke)

Das R. ist eine Variante des → Rondeaus, vielleicht dessen ältere Form. Es besteht meistens aus 13 oder 14 Versen mit nur zwei Reimen wie das Rondeau, jedoch kehren im Gegensatz zu diesem nicht nur die Anfangswörter, sondern die ersten zwei (manchmal auch drei) Zeilen in der Mitte, genauer nach dem 6. Vers, und am Schluß als Refrain wieder. So ergibt sich z. B. folgendes Reimschema: ABbaabABabbaAB. (Loerke hat in seinen »Ländlichen Rondellen« die Grundform frei variiert. In unserem Beispiel beschränkt er sich außerdem auf einen ein-

zigen Reim.) Das R. hat eine besonders starke Ähnlichkeit mit dem → Triolett. Die Bezeichnung ›R.‹ wurde früher denn auch für Gedichte verwendet, die aus mehreren (gewöhnlich drei) Strophen in der Form von Trioletts bestehen. Trakl benützt sie als Überschrift für ein fünfzeiliges Gedicht (›Verflossen ist das Gold der Tage«), dessen strenge → Ringkomposition sich im Reimschema widerspiegelt: ABbBA.

Rubâi, Robai; Rubayat-Strophe.

Kein drückender Gefühl ist als zu wissen,
 Daß, wo du gehst, dich niemand wird vermissen.
 Drum danke Gott, hast du ein Herz gefunden,
 Das weinen wird, wenn du ihm wirst entrissen.

(Fr. Rückert)

(Persisch = Vierer.) Vierzeiliges Gedicht persischer Herkunft, deshalb auch ›Persische Vierzeile‹ genannt, mit dem Reimschema aaxa, also mit einer → Waise. Die Verse sind isometrisch; im Deutschen werden meistens jambische Fünfheber verwendet. Deutsche Nachbildungen finden sich u. a. bei Rückert, Platen, Schack und Bodenstedt. Die häufigste Anwendung findet die Gedichtform in der didaktischen Spruchdichtung.

Rührender Reim.

Doch schau! der Reif wird Blütenstaub,
 Ein Lorbeerhain der Tannenwald,
 Das fahle, halb erstorbne Laub
 Wie bunte Blumenwogen wallt!

(G. Keller, In Duft und Reif)

Von einem r.n R. spricht man, wenn der reimende Versteil nicht erst mit dem letzten voll betonten Vokal beginnt, sondern wenn auch die diesem vorausgehende Konsonanz am Gleichklang beteiligt ist, sofern die identischen Lautfolgen nicht auch bedeutungsgleich sind, d. h., wenn nicht genau dasselbe Reimwort wiederholt wird (in diesem Fall spricht man von → identischem Reim). R.e R.e liegen demnach vor bei Homonymie (z. B.: Weise / Waise), aber auch in Fällen wie Gewalt / wallt (Lenau). In der mittelhochdeutschen Dichtung findet sich der r.e R. häufig, und auch in der Renaissancedichtung gilt er entsprechend dem französischen Vorbild (dem ›rime riche‹) noch durchaus als korrekt. Von Opitz wird er da-

gegen verworfen, und seither ist er eigentlich nur noch als bewußt eingesetztes Stilmittel zulässig. Nach Paul/Glier begegnet er – ähnlich wie der identische Reim – »häufig in Zeiten manieristisch übersteigter Formkunst«. Kayser urteilt über ihn: »Der Eindruck ist auf uns heutige Leser vernichtend.«

Rundum = → Rondeau.

Sangspruchdichtung.

Von H. Schneider eingeführte Bezeichnung für die mittelhochdeutsche → Spruchdichtung, soweit sie im Gesang vorgelesen wurde. Sie dient der Abgrenzung vom sog. Sprechspruch, der seit dem 14. Jahrhundert die zunächst ausschließlich verwendeten gesungenen Formen mehr und mehr ablöste.

Sapphische Strophe.

Deinem Los sei'n Klagen geweiht, Europa!
Aus dem Unheil schleudert in ein neues Schrecknis
Dich ein Gott stets; ewig umsonst erfleht du
Frieden und Freiheit!

(A. v. Platen, Cassandra)

Die angeblich von Alkaios erfundene, aber nach der griechischen Dichterin Sappho benannte antike Odenstrophe besteht aus drei sog. sapphischen Versen und einem als abschließende vierte Verszeile gesetzten → Adoneus. Der sapphische Vers ist ein Elfsilbler, fünfhebzig trochäisch, und weist in der Mitte einen Daktylus auf. Demnach liegt ihm in seiner allgemeinen Form folgendes Schema zugrunde: – v – x – v v – v – x. Der dritte Vers besitzt keine deutliche Versgrenze, ja an seinem Ende war nicht einmal eine Wortgrenze vorgeschrieben, so daß er und der abschließende Adoneus oft wie zu einem einzigen Vers verschmolzen erscheinen. Catull und Horaz führten die s. Str. in die römische Dichtung ein. Letzterer bildete den Elfsilbler mit einer → Zäsur nach der 5. Silbe, die aber in den deutschen Nachbildungen aufgrund der damit verbundenen verstechnischen Schwierigkeiten zumeist nicht beachtet wurde. In die deutsche Literatur fand die Strophe Eingang über die lateinische Hymnendichtung des Mittelalters, wurde jedoch im Vergleich zu den anderen → Odenmaßen relativ wenig verwendet. (Bei Hölderlin findet sich z. B. nur eine einzige sapphische Ode.) Im Barock taucht sie vereinzelt auf, so bei Klaj und Birken, jedoch gereimt und unter Voranstellung des

Daktylus in den drei Elfsilblern, wodurch die Einhaltung der Horazischen Zäsur erleichtert wurde. Für diese barocke Variante ergibt sich demnach das Schema: - v v - v / - v - v - v. Eine weitere Variante, in jambischer Form, fand vor allem im → geistlichen Lied Verwendung. Zum erstenmal reimlos, aber gleichfalls noch alternierend gestaltete der Klopstock-Vorläufer S. G. Lange die Strophe in seinen »Horatzischen Oden« (1747). Erst Klopstock selbst und die »Hain«-Dichter (Hölty, Stolberg, Voß) schrieben streng antikisierende s. Str.n, wobei aber Klopstock als wichtige Neuerung den sog. Wander-Daktylus einführte: Er stellte den Daktylus im 1. Vers an den Anfang, im 2. in den zweiten und im 3. in den dritten Fuß. Wird dagegen der Daktylus durchgehend an die zweite Stelle gesetzt, ergibt sich der sog. phaläkische Vers, der sich im Deutschen z. B. bei Hölty, Matthisson und Rückert findet. Eine formstrenge Erneuerung erfuhr die s. Str. im 19. Jahrhundert bei Platen. Sonst fand sie nur noch wenig Beachtung, bis sie Anfang des 20. Jahrhunderts von traditionsbewußten Lyrikern wie R. A. Schröder (»Sapphische Oden«) und Weinheber wiederentdeckt wurde. So kann Frank zusammenfassend feststellen, sie habe »bis ins 20. Jahrhundert stets aufs neue erhabenen, wehmütigen oder leidenschaftlichen Empfindungen eine gemessene dichterische Form zu geben vermocht.«

Sapphisches Versmaß → sapphische Strophe.

Schachtelreim = → umarmender Reim.

Schenkenstrophe → Romanzenstrophe.

Schillerton.

Mein hertz das mag nit haben rhuo,	a
seyt das mir täglich fellet zuo	a
zuo dichten vnd zuo singen.	b
Nun wölt jch geren lassen ab,	c
so jch mein fuenff sinne hab,	c
die thound mich dar zuo zwingen,	b
Vnd das ich Got muß halten war	d
vnd alß ich hab versprochen,	e
meyn sinn vnd meyn gemuete gar	d
hab jch damit zuobrochen	e
Was jch hab vor gesungen von der welte,	f

noch hab jch nicht gemelte	f
die sund vnd vnderscheyt,	g
daz ist mir sicher leit.	g

(...)

(J. Schiller, Von dem Lucifer vnd seinen kinden)

Die nach seinem Erfinder, dem Meistersinger J. Schiller (oder Schilher), benannte Liedstrophe, die u.a. auch von Hans Sachs verwendet wurde, ist die einzige vierzeilige Strophe, die Frank in seinem »Handbuch der deutschen Strophenformen« erwähnt, zugleich die längste überhaupt, die er anführt. Die Strophe verwendet nacheinander den → Schweifreim, den → Kreuzreim und den → Paarreim. Die jambischen Verse umfassen zwischen drei und fünf Hebungen und enden teils männlich, teils weiblich.

Schlagreim.

Quellende, schwellende Nacht
(Chr. F. Hebbel, Nachtlied)

Als Schl. bezeichnet man jene Variante des → Binnenreims, bei der die beiden Reimwörter unmittelbar aufeinanderfolgen. Er findet sich häufig im späteren Minnesang seit Walther (u. a. bei Konrad von Würzburg), im Meistersang und in der Barocklyrik. Eine Sonderform des Schl.s wiederum ist der sog. übergehende oder → überschlagende Reim.

Schüttelreim.

Liebste, ich sing: an dich
denk ich bei Tag und Nacht;
weil mich das Dingansich
trübsinnig macht.
(P. Rühmkorf, Gemeines Liebeslied).

Als »Spaßmacher« unter den Reimarten ist der Sch. der spezifische Beitrag der Reimkunst zur humoristischen Literatur. Er ist eine Form des → Doppelreims und entsteht durch die Vertauschung der Anfangskonsonanten der Reimwörter. Wir finden ihn schon bei Konrad von Würzburg, dem großen Reimkünstler des Mittelalters, im Barock bei Philipp von Zesen, im 19. Jahrhundert bei Rückert. Berühmte »Schüttler« in neuerer Zeit waren F. Dülberg, E. Mühsam, der Verleger A. Kippenberg (= Benno Papentrigk) und E. Gürster. W. Kayser stellte fest: »Die edle Kunst hat viele stille Freunde.« Neben dem paa-

rigen gibt es auch gekreuzte und umarmend angeordnete Sch.e. Ein halber gekreuzter Sch. ist unser Beispiel von Rühmkorf, der den Sch. zwar als »Uding« bezeichnete, aber doch bekannte, daß er ihn »als eine ernst zu nehmende dichterische Herausforderung« annehme.

Schwebende Betonung.

Und durch die Stille braust das Meer
eintönig um die Stadt.

v - v - v - v -

(-) (-) v - v -

(Th. Storm, Die Stadt)

In bestimmten Fällen der Nicht-Übereinstimmung von »natürlicher« Betonung und metrischem Schema bietet sich zum Ausgleich des dadurch entstehenden Spannungsverhältnisses die sog. schw. B. an. Vor allem am Versanfang ist relativ häufig eine betonte (d. h. hebungsheischende) Silbe in die metrische Senkung gestellt (= → metrische Drückung). Die Erfüllung des metrischen Schemas verlangt eigentlich eine → Tonbeugung. Eine solche wird vermieden oder wenigstens abgemildert, indem der quasi falsch plazierte Tondruck auf die beiden beteiligten Silben verteilt wird. So kommt es unter Verschleifung der Hebung zu einem Ausgleich der metrischen Drückung. Dabei ist wichtig zu betonen, daß die schw. B. kein metrisches Phänomen darstellt, sondern zur Ebene der → Rezitation gehört. Sie ist ein »legitimes« Mittel der Überführung der → Skansion in die Rezitation und insofern keineswegs bloß eine – möglichst zu vermeidende – Verlegenheitslösung (und schon gar nicht Anzeichen eines »kranken Verses«, wie Heusler meinte). Vielfach ist sie sogar ein bewußt gehandhabtes Stilmittel, das absichtsvoll zur Steigerung der Ausdrucksqualität des Verses bzw. zu seiner Belebung eingesetzt wird – so auch in unserem Beispiel. – Von der schw.n B. ist die versetzte Betonung oder → Anaklasis zu unterscheiden.

Schweifreim.

Vieles blieb ihm noch zu tun.	a
Doch er muß im Staube ruhn,	a
Klaglos hingestreckt.	b
Wie er irdisch ausgelebt,	c
Ist's sein Geist, der ruhlos schwebt	c

terscheidung die zwischen ›guten‹ und ›schlechten‹ Taktteilen.
Näheres → Hebung.

Senkungsspaltung.

dêst ein nôt, die ich niemer überwinde,
- v / - v v / - v / - v / - v
(Heinrich v. Morungen, Ez tuot vil wê)

Bei der S. handelt es sich wie bei der → Hebungsspaltung um eine Erscheinung der alternierenden mittelhochdeutschen Versdichtung. Sie besteht darin, daß eine → Senkung anstelle der normalen einsilbigen Füllung durch zwei (unbetonte) Silben realisiert wird, so daß ein dreisilbiger Takt entsteht. Gewöhnlich besteht die vorangehende Hebung aus einer langen betonten Silbe. Allerdings ist nicht immer klar erkennbar, ob in einem dreisilbigen Takt die Hebung oder die Senkung gespalten ist. Gelegentlich können sich auch Hebungs- und Senkungsspaltung miteinander verbinden, so daß ein viersilbiger Takt entsteht.

Septett.

Mond schlug in mich seine Kralle,	a
Den kein Dunkel auf Armen mehr trug.	b
Im lautlosen Sternenfalle	a
Rann bitter wie Schöpsengalle	a
Die Zeit in den Mitternachtskrug,	b
In die Luft, die sich rollte wie Schlangen,	c
Wie sie kühl in der Schwärze gehangen.	c

(K. Krolow, Ballade)

(Von lat. septem = sieben.) Bezeichnung für die verschiedenen Formen siebenzeiliger Strophen. Sie finden sich in der deutschen Dichtung früh im → Volkslied, in der Volksballade und im → Kirchenlied. Aber auch in der Kunstdichtung lassen sie sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen. Frank nennt sie die »vielleicht interessanteste Gruppe deutscher Strophenformen«. Sie beginnen gewöhnlich mit einem (meist kreuzgereimten) Vierzeiler, der sich als besondere Versgruppe vom Schluß der Strophe abhebt. »So ergibt sich jene arithmetisch naheliegende und ästhetisch befriedigende Gliederung 4 + 3« (Frank) und damit ein barförmiger Strophenbau (→ Bar und Stollenstrophe). Die häufigste Form ist die sog. → Lutherstrophe, doch herrscht unter den Siebenzeilern eine große Formenvielfalt.

Unser modernes Beispiel verwendet ein Reimschema, das sich nicht an den sonst üblichen barförmigen Aufbau hält. Außerdem ersetzt Krolow die üblicherweise metrisch streng geregelten Verse mit fester Silbenzahl durch Dreiheber mit freier Senkungsfüllung.

Sequenz.

Die S. ist eine Form des liturgischen Chorgesangs, die bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann und gattungsmäßig der → Hymne nahesteht. Als ihr Begründer gilt Notker von St. Gallen, doch stammt sie offensichtlich aus Frankreich. Sie entwickelte sich aus einer ursprünglich rein musikalischen (textlosen) Erweiterung des Alleluja nach dem Graduale der Messe, welcher später gegliederte Prosatexte und seit dem 11. Jahrhundert auch metrisch gebundene und gereimte Verstexte unterlegt wurden. In dieser Form wurde die lateinische S. dann auch in den Volkssprachen nachgebildet und seitdem auch für weltliche Themen verwendet. Typisch für die S. ist die Einteilung in Doppelstrophen. Die jeweils zusammengehörenden Strophen stimmen in der Silbenzahl der einander entsprechenden Verse überein (sog. Silbenparallelismus). Später wurde der rhythmische Bau von der Silbenmessung auf die Taktgliederung umgestellt. Inhaltlich unterscheidet man u. a. Oster-, Pfingst- und Fronleichnamsequenzen. Besondere Erwähnung verdienen die Mariensequenzen. Die »Mariensequenz von St. Lambrecht« (in Kärnten) gilt als »der erste, noch unvollkommene Versuch, diese schwierige kirchlich-lateinische Form deutsch nachzubilden« (de Boor). Eng verwandt mit der Vers-S. ist der mittelhochdeutsche → Leich. Während man früher jedoch diesen aus jener ableitete, nimmt man heute eher einen gemeinsamen Ursprung der beiden Formen an.

Serbischer Trochäus.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
(...) (A. v. Platen, Tristan)

Bezeichnung für einen fünffüßigen trochäischen Vers, benannt nach einem ungereimten und zäsurlosen → katalektischen Zehnsilbler, der in der serbischen Volksdichtung, vor allem in den unstrophischen Heldenliedern der Serben verwendet und von Herder ins Deutsche eingeführt wurde. Ersatz der Trochäen durch Spondeen ist möglich. Der Vers findet sich vor

allem in Balladen, ist aber im Deutschen relativ selten, zumal in seiner gereimten Form. Schlawe nimmt an, daß daran »ein elementares metametrisches Moment« schuld sei: »das Versmaß wirkt schwer«. Der wahre Grund dürfte aber in den Schwierigkeiten liegen, die für den deutschen trochäischen Vers überhaupt typisch sind (→ Trochäus).

Sestine, Sextine (Sixtine).

Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
 Und lauten Fußtritts durch die Flur der Frost
 Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
 Dann ist es schön, geschirmt vorm Wintersturm,
 Und unvertrieben von der holden Glut
 Des eignen Herds, zu sitzen still daheim.
 O dürft' ich sitzen jetzt bei der daheim,
 Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
 Die mit der sonn'gen Augen sanfter Glut
 Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
 Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
 Und tauen sollte meines Busens Eis.

(...)

Mit Blütenschnee schmückt sich der kahle Frost,
 Das Eis wird Lichtkristall und Wohllaut Sturm,
 Wo ich voll Glut zu dir mich denke heim.

(Fr. Rückert, Sestine)

(Von ital. *sesto* = sechster.) Allgemein Bezeichnung für eine sechszeilige Strophe, im besonderen aber für eine romanische Gedichtform, die als eine der artifizielsten überhaupt gilt. Sie ist von provençalisch-italienischer Herkunft, erfunden angeblich von dem provençalischen Troubadour Arnaut Daniel (geb. um 1150/60), im Italienischen weiter ausgebildet von Dante und Petrarca, und gelangt in der Barockzeit durch Weckherlin auch nach Deutschland, wo sie seitdem auch Sechster genannt wird. Bereits seit dem 16. Jahrhundert gibt es auch Doppel-S.n. In ihrer Grundform besteht die S. aus sechs Strophen zu je sechs Zeilen, an die sich ein Dreizeiler als Coda (Cauda) oder → Geleit anschließt. Das Besondere an ihr ist die komplizierte Reimfolge. Dabei sind die einzelnen Strophen in sich ungereimt (Reimstrophen finden sich als Variante seit dem 16. Jahrhundert), jedoch werden die Endwörter der Verse der ersten Strophe in den folgenden in veränderter Reihenfolge

wiederholt, so daß alle Strophen untereinander durch → identische Reime verbunden sind. Diese Art der Reimung kann nach zwei verschiedenen Schemata erfolgen, einem einfacheren und einem komplizierteren. Für beide gilt, daß das Endwort des letzten Verses einer Strophe zum Endwort des ersten Verses der folgenden Strophe wird. Bei der einfacheren Form ergibt sich auf diese Weise eine Verschiebung der Reime um eins (1. Str.: 1 2 3 4 5 6; 2. Str.: 6 1 2 3 4 5; usw.). Die schwierigere Form hat folgendes Anordnungsschema:

1. Str.: 1 2 3 4 5 6
2. Str.: 6 1 5 2 4 3
3. Str.: 3 6 4 1 2 5
4. Str.: 5 3 2 6 1 4
5. Str.: 4 5 1 3 6 2
6. Str.: 2 4 6 5 3 1.

Im »Geleit« werden sämtliche sechs Reimwörter in der Reihenfolge der ersten Strophe noch einmal wiederholt, und zwar so, daß sich drei in der Mitte und drei am Ende der Verse befinden. In neueren S.n kommt es oft zu Auflockerungen dieser ursprünglichen Schemata. Als Versmaß wird der → Endecasillabo verwendet, der im Deutschen gewöhnlich durch den fünfhebigen Jambus wiedergegeben wird. Doch konnte die S. in der deutschen Dichtung nicht sehr heimisch werden. Sie kommt vor allem im Barock (als Alexandriner-S.) und in der Romantik vor, im 20. Jahrhundert etwa bei Borchardt. Die Urteile über die Gattung sind recht konträr. Während W. Kayser von der »Ingeniosität« der kunstvollen Form spricht, nennt sie Storz »mehr pedantisch als virtuos«. Ohne Zweifel verlangt sie »ein hohes Maß von spielerischer Beweglichkeit der Sprache und Gedankenführung« (Paul/Glier). Im geistreichen Gedankenspiel und der beziehungsreichen Verknüpfung der Teile liegt denn auch ihr besonderer Reiz. Demgegenüber treten die Klangwirkungen des Reims in den Hintergrund, weil die Reime aufgrund der großen Abstände zwischen ihnen kaum wahrgenommen werden.

Sextett.

Ihr Junker mit den Federhüten,
Verachtet mich nur immerhin,
Daß meinen Strohhut ich mit Blüten
Nur kränze, und ein Bauer bin!

Gern bin ich arm, schlecht und gerecht,
Bin ich nur Gretchen nicht zu schlecht.

(A. Fr. E. Langbein, Lied eines
vergnügten Bauerpürschgens)

(Von lat. sex = sechs.) Allgemein jeder Sechszweiler, im besonderen der gewöhnlich aus zwei → Terzetten bestehende zweite Teil eines → Sonetts. Sechszweiler sind in der deutschen Lyrik bis in die Gegenwart hinein relativ häufig. Die meisten von ihnen entstammen nach Frank »der älteren Lieddichtung, insbesondere dem geistlichen Lied des 16. und 17. Jahrhunderts«. Dagegen sind sie dem 19. Jahrhundert nach Franks Urteil »vielfach schon fremd geworden«. Die wichtigste Bauart ist die sog. → Schweifreim(strophe). Weitere Grundmuster ergeben sich durch die Verbindung von drei → Reimpaaren (aabbcc) und durch die Verbindung eines Vierzeilers mit einem Reimpaar (z. B.: ababcc oder: aabccb). Außerdem gibt es Sechszweiler, die aus der Verbindung eines Langzeilenpaars mit einem Reimpaar entstanden sind; ihr Schema lautet: xaxabb. Die beiden → Waisen (x) erklären sich aus der Herkunft von der → Langzeile. Aus Sechszweilern besteht auch die → Sestine.

Shakespeare-Sonett.

Die englische Variante des → Sonetts (auch englisches, elisabethanisches oder Spenser-S. genannt) fand zwar in Shakespeare ihren bedeutendsten Vertreter, wurde aber in England schon vor ihm, hauptsächlich von Surrey (1517–1547), durch Abwandlung der italienischen Grundform entwickelt. Anstelle der Einteilung in → Oktett und → Sextett tritt die Gliederung in drei → Quartette und ein abschließendes Reimpaar (couplet). Damit ergibt sich folgendes Hauptschema: abab / cdcd / efef / gg. Diese Form, die nach Shakespeare auch in England von der italienischen Grundform, dem sog. → Petrarca-S., wieder zurückgedrängt wurde, fand im Deutschen nur wenig Anklang, zumal das Barock wie die Romantik, die beiden Blütezeiten der deutschen Sonettichtung, in der Lyrik vornehmlich von romanischen Einflüssen geprägt sind. In dem ebenso umfangreichen wie variantenreichen Sonettwerk von J. R. Becher kommt dagegen das Sh.-S. kaum weniger häufig vor als die romanischen Formen.

Silbenreim.

Die Bezeichnung des uns geläufigen (End)reims als S. im Gegensatz zum Lautreim dient seiner deutlicheren terminologi-

schen Unterscheidung vom → Stabreim, der nicht auf Silben basiert, sondern nur auf einzelnen Lauten.

Silbenzählendes Versprinzip.

Neben dem → akzentuierenden und dem → quantifizierenden ist das silbenzählende oder syllabische das dritte wichtige Versprinzip, das uns in der Geschichte der Metrik begegnet. Nach ihm wird der Vers primär durch die Anzahl der Silben, d. h. im Hinblick auf seine Länge reguliert. Dies geschah zuerst in der mittellateinischen Hymnendichtung und in der mittelalterlichen Vagantenpoesie. In der französischen Dichtung wurde die Silbenzählung neben dem Reim früh zum bestimmenden Versifikationsmittel, in der deutschen Dichtung, in der von alters her das akzentuierende Prinzip und → Füllungsfreiheit (später → Alternation) vorherrschten, waren allein der Meistersang, das frühe → Kirchenlied und der strenge → Knittel silbenzählend, während im → Volkslied zur gleichen Zeit Füllungsfreiheit herrschte. Zeitlich fällt demnach die Geltung des s.n V.s, das stets mit dem Endreim gekoppelt ist, hauptsächlich in das 16. Jahrhundert. Der französische Einfluß, unter den die deutsche Literatur im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zunehmend geriet, verstärkte zunächst eher noch seine Rolle in der deutschen Versdichtung. (Soweit sich langsam Alternation einstellte, lagen ihr keine metrischen Vorschriften zugrunde, sondern war sie ausschließlich prosodisch bedingt.) Nicht nur Weckherlin, sondern selbst noch der junge Opitz sah die Silbenzählung als metrisches Haupterfordernis an, bevor er dann 1624 in seinem »Buch von der deutschen Poeterey« für den deutschen Vers das silbenwägende Prinzip (zusammen mit der Alternationsregel) vorschrieb. Da in den germanischen Sprachen das sprachrhythmische Erleben vor allem von den Betonungsunterschieden bestimmt wird, »ist es nicht überraschend, daß der (...) rein syllabische Vers der vor-Opitzschen Tradition (etwa bei Weckherlin) den (...) Opitzschen Reformen (...) praktisch keinen Widerstand entgegensetzen hatte« (Küper).

Silvae, Silven, ›Wälder‹.

(Von lat. silva = Wald.) Die Bezeichnung ›S.‹ für vermischte Gelegenheitsgedichte (oder sonstige vermischte Schriften) geht auf den Titel einer Gedichtsammlung des römischen Dichters Papinius Statius (1. Jahrhundert n. Chr.) zurück und wurde vor allem im Barock, der Blütezeit der Kasuallyrik (→

Gelegenheitsgedicht), für ähnliche Sammlungen verwendet, so von S. von Birken (»Birkenwälder«, »Poetische Lorbeerwälder«) und von Chr. Gryphius (»Poetische Wälder«). Opitz nennt in seinem »Buch von der deutschen Poeterey« zwei Merkmale solcher Gelegenheitsgedichte, denen sich die Bezeichnung »S.« verdankt: Ähnlich wie der Baum im Wald von selbst aus dem Boden wächst, sind sie »auß geschwinder anregung vnnnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht«, und wie im Wald »vieler art vnd sorten Bäume zue finden sindt«, so umfassen sie »allerley geistliche vnnnd weltliche getichte / als da sind Hochzeit- vnd Geburtlieder / Glückwündtschungen nach außgestandener krankheit / item auff reisen / oder auff die zuerückkunft von denselben / vnd dergleichen«.

Sinngedicht = → Epigramm.

Siziliane.

Sphinx in Rosen

Aus weißem Stein geformt, im Junigarten,
Liegt eine Sphinx, die greulichste der Katzen.

Es küssen ihr die zierlichsten Standarten,
Die Rosen, windgeschaukelt, leicht die Tatzen.

Das Untier schweigt, die Lippen offenbarten
Wie schon zu Ramses Zeiten – leere Fratzen.

Und schweigt, und schweigt, und läßt auf Antwort warten –
Im stillen Garten schwatzen nur die Spatzen.

(D. v. Liliencron)

(Ital. siciliana = aus Sizilien stammend.) Die S. ist eine in der Volksdichtung beheimatete sizilianische Variante der → Stanze (auch sizilianische Stanze genannt). Wie diese ist sie eine achtzeilige Strophe, meist aus → Endecasillabi, also mit durchgehend weiblichen Versausgängen, doch ist das Reimschema von dem der Stanze verschieden: Anstelle eines abschließenden Reimpaars wird in der S. der vorausgehende halbe Kreuzreim noch einmal wiederholt, so daß sich die drei Reimklänge der Stanze auf zwei verkürzen. Als Schema ergibt sich demnach ein doppelter Kreuzreim: abababab. In der deutschen Dichtung, in der die Endecasillabi gewöhnlich durch fünffüßige Jamben mit wechselnden Kadenzten ersetzt werden, findet sich die Form nur selten, vor allem weil ihr die Reimarmut des Deutschen entgegsteht, so daß sie, wie W. Kayser zu Recht

bemerkt, leicht zu bloßer Artistik mißrät. Außerdem zerfließe die Strophe aufgrund des Wegfalls des abschließenden Reimpaars. Letzteres fällt um so mehr ins Gewicht, als sie im Deutschen meist als Gedichtform, also einzeln, verwendet wird. Von Rückert aus dem Italienischen übernommen, wurde sie außer von diesem einmal von Georg Weerth sowie von Liliencron (in »Adjutantenritte und andere Gedichte«, 1883) und von Weinheber (»Lied vom Tod«) verwendet.

Skansion.

(Von lat. scandere = emporsteigen, sich erheben.) Der Begriff stammt wie sein Gegenbegriff → Rezitation aus der antiken Metrik. Man versteht darunter die Bestimmung der metrischen Struktur eines Verstextes, also des Versmaßes. Dies geschieht im Deutschen dadurch, daß im gezielt unterscheidenden Deklamieren die Abfolge von betonten und unbetonten Silben und damit die Verteilung der Hebungen und Senkungen festgestellt wird. »Erst wo wir Klarheit über die betonten und unbetonten Stellen im Vers haben, können wir Zuordnungen zu bestimmten Metren treffen, sofern uns solche bekannt sind« (Breuer). Da das Skandieren einseitig das metrische Schema hervorhebt, ist es als Vortragsweise für Verstexte im allgemeinen nicht geeignet, vielmehr führt es leicht zu dem berüchtigten »Leiern«. Es ist jedoch eine Voraussetzung für die Konkretisierung des abstrakten Metrums mittels der Rezitation, und in Einzelfällen kann es sehr wohl auch die geeignete Art des Vortrags sein: wenn es sich um Texte handelt, in denen das Metrum gezielt zur Verstärkung der Expressivität des Verses, also zur Steigerung der sprachlichen Ausdruckskraft eingesetzt wird. Storz nennt als Beispiel dafür Mörikes Ballade »Der Feuerreiter«.

Skazon = → Choliambus.

Sonett.

An die Geliebte

Wenn ich, von deinem Anschauen tief gestillt,	a
Mich stumm an deinem heiligen Wert vergnüge,	b
Dann hör ich recht die leisen Atemzüge	b
Des Engels, welcher sich in dir verhüllt,	a

Und ein erstaunt, ein fragend Lächeln quillt	a
Auf meinem Mund, ob mich kein Traum betrüge,	b
Daß nun in dir, zu ewiger Genüge,	b
Mein kühnster Wunsch, mein einzger, sich erfüllt?	a
Von Tiefe dann zu Tiefen stürzt mein Sinn,	c
Ich höre aus der Gottheit nächtger Ferne	d
Die Quellen des Geschicks melodisch rauschen.	e
Betäubt kehr ich den Blick nach oben hin,	c
Zum Himmel auf – da lächeln alle Sterne;	d
Ich knie, ihrem Lichtgesang zu lauschen.	e

(E. Mörike)

Das S. (von lat. sonus = Klang, Schall; afrz. sonet und ital. sonetto = Lied), eine der berühmtesten lyrischen Gattungen, gilt als die strengste Form der europäischen Versdichtung, hat aber im Lauf seiner Geschichte vielfältige Variationen erfahren, die seine große Wandlungsfähigkeit bezeugen. Seiner Grundform nach ist es ein vierzeiliges Gedicht, das aus zwei vierzeiligen (→ Quartette genannten) und zwei dreizeiligen (als → Terzette bezeichneten) Strophen mit einem bestimmten Reimschema besteht, und zwar wurde für die Quartette früh der → umarmende Reim vorherrschend, während die Reimordnung in den Terzetten von Anfang an stark variiert. Unser Beispiel verdeutlicht das Grundscheina; die wichtigsten Varianten in den Terzetten lauten: cdc / dcd und cde / dce. Wichtig ist die Feststellung, daß die beiden Quartette und die beiden Terzette aufgrund der Reimordnung zwei mehr oder weniger in sich geschlossene Teileinheiten bilden, die man Oktett (oder Oktave) und Sextett nennt. Kennzeichnend für die Versform ist die bevorzugte Verwendung alternierender Versmaße, besonders des → Jambus, die sich aus der romanischen Herkunft der Gattung erklärt. – Über den Ursprung des S.s weiß man, daß es kurz nach 1215 am Hof des Stauferkaisers Friedrich II. in Sizilien entstanden ist. Giacomo da Lentini gilt als sein Erfinder. Offensichtlich besteht ein Zusammenhang mit der Ausbildung einer volkssprachlichen Kunstdichtung, die von Friedrich II. gefördert wurde, und also mit dessen Modernitätskonzept. Historische Herleitungen, z. B. von der provençalischen → Kanzone, sind hypothetisch, jedoch erinnert das Schema des S.s eindeutig an das lyrische Aufbauprinzip von Aufgesang (bestehend aus zwei → Stollen) und Abgesang (→ Barform), wie es in der Kanzonendichtung verwen-

det wurde. – In seinem Ursprungsland Italien wurde das S. im 14. Jahrhundert von Petrarca zu einem absoluten Höhepunkt geführt, und so gewann es denn auch im Petrarkismus besondere Bedeutung. Etwa seit dem 16. Jahrhundert wird es auch in anderen, zunächst romanischen Literaturen heimisch: in der spanischen (Lope de Vega), in der portugiesischen (Camões) und in der französischen. In Frankreich, vor allem im Dichterkreis der Pléiade, bildet sich ein eigener Sonett-Typ, das sog. Ronsard-S., mit der Grundform: abba / abba / ccd / eed (oder: ccd / ede) heraus, der dann für die Nachbildung des S.s in den Niederlanden und in Deutschland maßgeblich wurde. Auch in England entsteht eine Sonderform, das sog. → Shakespeare-S. Die übliche Versform ist im italienischen S. der → Endecasillabo mit weiblicher Kadenz. Ihm entspricht der vor allem im Englischen verwendete fünfhebige Jambus mit männlichem oder (seltener) weiblichem Versausgang, der später zur häufigsten Versform des S.s wurde. Dagegen setzte sich in Frankreich der → Alexandriner durch, der dann auch von den deutschen Barockdichtern übernommen wurde. – Sieht man von frühen Übersetzungen (u. a. von Fischart) und von Paul Schede, von dem nur ein S. überliefert ist, ab, so kann Weckherlin als erster deutscher Sonett-dichter gelten. Den bedeutendsten Einfluß auf die weitere Entwicklung der Gattung übte Opitz aus. Höhepunkt der deutschen Sonett-dichtung im Barock ist das Sonettwerk von Andreas Gryphius. Neben ihm sind Fleming, C. R. von Greiffenberg, Kuhlmann und Hofmannswaldau zu nennen. Zur Zeit der Zweiten Schlesischen Schule setzt der Niedergang des S.s ein. Die Aufklärungspoetik lehnt die Form als unnatürlichen Zwang ab. Erst mit Bürgers Gedichtsammlung von 1789 beginnt ein zweiter bedeutsamer Abschnitt in der Geschichte des deutschen S.s. Sein wichtigster Theoretiker ist in dieser Zeit A. W. Schlegel (»Vorlesung über das Sonett«, 1803/04). Vorbild ist nicht mehr das französische Alexandriner-S., sondern das italienische S., vor allem das Werk Petrarcas. Neben Goethe, der nach anfänglicher Ablehnung der Gattung ein kleines, aber bedeutsames Sonettwerk schuf, sind vor allem die Romantiker (Tieck, Novalis, von Arnim, Brentano, Eichendorff) zu nennen, während Schiller und Hölderlin keine S.e schrieben. Gegen die ausbrechende »Sonettenwut« wandten sich Herder, Jean Paul und vor allem J. H. Voß, so daß es zwischen 1808 und 1810 geradezu zu einem »Sonett-Krieg« kam. In den Befreiungskriegen und in der Restaurationszeit gewann die Gattung neue Bedeutung im Rah-

men einer engagierten politischen Lyrik. Die wichtigsten Vertreter dieser politischen Sonettistik sind Rückert (»Geharnischte Sonette«, 1814), Herwegh, Freiligrath und Heine. Aus der reichen nicht-politischen Sonettdichtung des 19. Jahrhunderts ragen vor allem Platen (»Sonette aus Venedig«, 1825), Lenau, Mörike und Hebbel hervor. Einen dritten Höhepunkt erfährt die deutsche Sonettdichtung zur Zeit der Jahrhundertwende und im Expressionismus. Neben Hofmannsthal, George (vor allem als Übersetzer), Rilke (»Sonette an Orpheus«, 1923) und R. A. Schröder sind die Expressionisten Trakl, Heym, Werfel und J. R. Becher zu nennen. An Bedeutung kommt keiner Rilke gleich, der die Gattung mit größter Souveränität und Elastizität weiterentwickelt hat (vor allem im Sinn einer »Dynamisierung« der primär statuarischen Sonettform) und der wie kein anderer die Variationsfähigkeit und Flexibilität der Gattung bezeugt hat. Merkwürdigerweise fand sein Vorbild dennoch kaum produktiven Nachhall. Erlangte in der Zeit des Dritten Reiches das S. noch eine gewisse Bedeutung in der Literatur des Widerstands (Haushofer, »Moabiter Sonette«), der »Inneren Emigration« und des Exils (Brecht), aber auch in affirmativer Dichtung der Zeit (Weinheber), so erscheint es nach 1945 vorwiegend in parodistischem Zusammenhang. Zugleich setzt sich die Auflösung der Form bis zum Reimverzicht fort. – Spätestens an diesem Punkt der Entwicklung stellt sich freilich das Problem der Gattungsgrenzen. Die klassische Formstrenge ist ungeachtet aller Freiheiten, die sich die Dichter im Lauf der Zeit ihr gegenüber herausnahmen, beim S. prinzipiell unverzichtbar, weil sie eines der beiden Glieder seiner dipolaren Grundstruktur ist. Diese findet sich sowohl auf der Ebene der äußeren wie auf der der sog. inneren Form. Die äußere Formstringenz, die sich gegen die vielfältigen formalen Aufweichungs- und Dynamisierungstendenzen in der geschichtlichen Entwicklung der Gattung doch immer wieder zu behaupten sucht, spiegelt die rationale Künstlichkeit des S.s, die es seinem (mutmaßlichen) intellektuellen Ursprung verdankt und die in seiner Neigung zur epigrammatischen Zuspitzung der Aussage sowie zu einem logisch-strengen Aufbau deutlich wird, die aber die verschiedensten Argumentationsformen zuläßt: syllogistische, antithetische bzw. dialektische, steigende – so daß der formalen ein hoher Grad an gedanklicher Flexibilität entspricht. Der gemeinsame Nenner dieser unterschiedlichen logischen Figuren besteht in der reflexiven Durchdringung der Emotionalität des lyrischen Ichs, die

innerhalb des Gattungskonzepts den Gegenpol zum rationalen Prinzip bildet. Das S. ist ja primär Liebesdichtung, dies jedoch von Anfang an mit der Neigung, »Gefühle in Reflexionen aufzulösen« (Mettler) und in ein »Formenspiel der Vernunft« einzuschmelzen (Hugo Friedrich). Schon A. W. Schlegel hat betont, daß im S. die »schwebende Empfindung« zur Strenge des »entschiedenen Gedankens« geläutert wird. Insofern wird die Formstrenge überhaupt erst durch die Intensität des Gefühls und die Gewalt der sinnlich-seelischen Regungen bedingt und legitimiert. Andererseits verweist der Gattungsname, der etymologisch die Nähe des S.s zum Lied bezeugt (vgl. auch die deutsche Bezeichnung ›Klinggedicht‹ für das S.), auf das Erstgeburtsrecht des emotionalen Gehalts im generischen Prozeß. Demnach ist anzunehmen, daß die Dialektik zwischen dem emotionalen Gehalt und der ›Vernunft der Form‹ zur Grundidee der Gattung gehört, die sich zwar der zentralen Liebesthematik verdankt (wobei es naheliegt, an eine Herkunft aus der Liebeslyrik der provençalischen Troubadours zu denken), die als Grundmuster aber auch auf andere Themen mit einer ähnlichen Formproblematik übertragbar war, d. h. vor allem auf die Religion und die Politik. (Man denke an die Rolle des religiösen S.s im Barock und des politischen im 19. Jahrhundert!) – Die Bedeutung der dialektischen Grundstruktur des S.s für das Gattungskonzept zeigt sich vor allem in der überragenden Rolle, die die platonische Tradition des Petrarkismus in der Geschichte der Gattung spielt. Dieser zielt auf die Spiritualisierung der Liebe und deutet deren Sinnlichkeitspotential als Ausdruck einer metaphysischen Sehnsucht. Diese Liebesauffassung erfordert den ›hohen Stil‹ mit seiner Tendenz zum Prätiösen, aber auch zur Konzentration und Verdichtung. Wo immer jedoch der Petrarkismus sich selbst problematisch wird und die innere Dialektik von Spiritualität und Sinnlichkeit, von Geist und Natur nach dichterischem Ausdruck drängt, muß das auf die Gestaltungssphäre durchschlagen, und dies nicht nur in der Weise einer Bevorzugung antithetischer Argumentationsstrukturen, sondern auch in einer vermittelnden Sprachbehandlung, die die stilistische Höhenlage des S.s im Doppelsinn des Wortes aufhebt, so wie es in vorbildhafter Weise z. B. bei Goethe geschieht, der »den formalisierten Stil mit einer umgangssprachlichen, fast absichtslosen Redeweise, die er doch eigentlich ausschließt«, verbindet (Mettler). So kann denn auch Thomas Mann in einem »eigentümlich kunstgeläuterten Parlando« den besonderen Stiltypus der Gattung

sehen. Jedenfalls spiegelt sich in dem Spannungsverhältnis zwischen »hohem Stil« und »natürlicher« Rede die dipolare Grundstruktur des S.s zwischen strenger Form und Entformalisierung wider, die die Gattung zum »Paradigma einer grundsätzlichen Formproblematik« der Lyrik macht (A. v. Bormann).

Lit.: W. Mönch: Das S. Gestalt und Geschichte. 1955. – J.-U. Fechner (Hg.): Das deutsche S. Dichtungen, Gattungspoetik. Dokumente. 1969. – J.-H. Schlüter: S. Mit Beiträgen v. R. Borgmeier u. H. W. Wittschier. 1979. – W. E. Yates: Tradition in the German Sonnet. 1981. – D. Schindelbeck: Die Veränderung der Sonettstruktur. 1988. – Fr. Jost: Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations. 1989.

Sonettenkranz.

Der S. stellt die strengste Form eines Sonettzyklus dar. Er besteht aus insgesamt 15 Sonetten. Die ersten vierzehn sind dadurch miteinander verklammert, daß die letzte Zeile eines Sonetts jeweils als Anfangsvers des nachfolgenden Sonetts verwendet wird (die Anfangszeile des ersten Sonetts ist mit dem Schlußvers des vierzehnten identisch). Das abschließende (oder auch dem S. vorangestellte) fünfzehnte Sonett besteht aus den Anfangszeilen aller 14 vorhergehenden Sonette und bildet deren gedankliche Zusammenfassung. Es wird als Meistersonett bezeichnet. (Von ihm geht der Dichter bei der Abfassung des ganzen S.es aus.) Im Deutschen seit der Barockzeit nachweisbar (Vorform bei G. Schoch), »hat sich der Sonettenkranz in Deutschland zu wahrhaftem Leben nicht erwecken lassen« (Behrmann). Beispiele sind der S. »Späte Krone« von Josef Weinheber, der in der Form »die Erhebung des Sonetts zur höheren Potenz« sieht, und J. R. Bechers S. »Auf Deutschlands Tote im 2. Weltkrieg« (mit den Schlußzeilen des Meistersonetts: »Ein Strahlenkranz, geflochten aus Sonetten, / Soll, Deutschland, deiner Toten Denkmal sein!«). Die Parodierung der Form intendieren G. Rühms »Dokumentarische Sonette« (1970).

Song.

Der Kanonen-Song

I

John war darunter und Jim war dabei
 Und Georgie ist Sergeant geworden
 Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
 Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.
 Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen

Vom Cap bis Couch Behar.
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete
 Ihnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.
 (...)

(B. Brecht)

Das englische Wort für Lied hat im Deutschen mittels einer Bedeutungsverengung Bürgerrecht erlangt. Vor allem sein politisch-gesellschaftlicher Gebrauchswert macht den S. zu einem eigenen Genre gesungener Lyrik. Er bedingt, daß beim S. ästhetisch-formale Ansprüche hinter dem pragmatisch-wirkungsästhetischen Gesichtspunkt zurücktreten. Eingängigkeit und Volkstümlichkeit sind deshalb typische Forderungen an den S. und bringen ihn in die Nähe zum kommerziellen Schlager. Brecht behauptet, er sei nach dem 1. Weltkrieg »wie ein Volkslied der großen Städte auf diesen Kontinent« gekommen und zu einer »faulen, gefühlsseligen und eitlen Form« geworden, bevor er, Brecht, sich dieser zum Zwecke des lyrischen Protests in parodierender Umformung bediente. Sie kommt ihm vor allem für die Liedeinlagen in seinen Stücken zupaß – zuerst für einzelne balladeske, mit Jazz-Elementen vermischte Lieder bzw. Moritaten-Parodien in seiner »Dreigroschenoper« (1928). Balladenartige S.s finden sich seither fast in allen Stücken Brechts; auch die von ihm so genannten (teilweise englisch geschriebenen) »Mahagonny-Gesänge« (»Alabama-Song«, »Benares-Song«) gehören zu ihnen. Für Brecht sind diese S.s Mustertypen seiner neuen Lyrik-Auffassung, genauer einer öffentlichkeitsbewußten gesungenen Gebrauchslyrik, die die bürgerlich-individuelle »Druckkunst« überwinden soll. In Analogie zu Brechts S.s wird der Begriff auch auf vergleichbare vertonte Texte von Wedekind, Tucholsky, Mehring u. a. angewandt, doch hat er erst in der politischen Lyrik nach 1945 eine breitere, von den Autoren selbst sanktionierte Verwendung gefunden. Die Folksong- und Protestsong-Welle, die etwa 1966 aus den USA kam, wo sie von so berühmten Sängern (»Topical Singers«) wie Bob Dylan u. a. getragen wurde, und die Politisierung der westdeutschen Lyrik zur selben Zeit bewirkten eine Blüte des »linken Politsongs« (J. Hermand) in Deutschland, der allerdings keine lange Dauer beschieden war. Immerhin kann A. von Bormann noch 1971 konstatieren: »Zumeist tritt das politische Gedicht heute als Song auf.« Die

wichtigsten Namen der deutschen Politsongbewegung sind F. J. Degenhardt, Dieter Süverkrüp, H. D. Hüsch, Uwe Wandrey, der einen ganzen Gedichtband »Songs« nennt (1970), sowie der Gruppenname »Floh de Cologne«. Die S.-Dichter nennen sich mit Vorliebe »Liedermacher«, wie auch der literarisch bedeutendste unter ihnen, Wolf Biermann, der aber den Begriff »S.« nirgends verwendet. Gegenüber den amerikanischen Folk-Sängern argumentieren die deutschen »zwar komplizierter, dafür aber auch reflektierter« (R.-U. Kaiser). »Ihr politisches Engagement beruht auf politischer Einsicht und nicht bloß auf einem privaten, persönlichen Erlebnis« (ders.). Neben diesen politisch orientierten Sängern, die ihre aggressiv-kritischen, operativen Lieder als Aktion verstehen und deshalb vielfach vom (bloßen) Protest zur Agitation weiterschreiten, gibt es auch in Deutschland eine Richtung, die mehr das private Lied pflegt und sich eher melancholisch als protestierend geriert (Reinhard Mey, Walter Moßmann, Hannes Wader). Gelegentlich wird die Bezeichnung S. auch für Sprech- (oder Lese-)Lyrik verwendet, so z. B. von H.-J. Heise (»Song of Yourself«). Einen zusammenfassenden Überblick über das Genre vermitteln mehrere, innerhalb weniger Jahre erschienene Anthologien: Klaus Budzinski, »Linke Lieder. Protestsongs«, 1966; R.-U. Kaiser, »Das Song-Buch«, 1967; Manfred Vosz, »Kürbiskern Songbuch«, 1968.

Spaltvers(e).

Treu und Liebe

soll mich krönen,

Doris lebenslang
bey dir.

Aber nur

bey Lisimenen

Geb ich falsches
Schmäucheln für.

Meine Seele

wird entzückt,

Wenn ich täglich
bey dir bin:

So sie jenes

Bild erblicket,

Sterb ich bald
vor Grauen hin.
(Chr. Fr. Hunold)

Bezeichnung für eine spielerische Versgestaltung, bei der die Verszeilen eines Gedichts durch → Zäsuren in je zwei Halb-

verse unterteilt sind, und zwar so, daß sich, liest man die halben Verse untereinander, zwei Kolumnen ergeben, deren jede ein eigenständiges Sinn Ganzes darstellt. Die sich so ergebenden Teilaussagen stehen vielfach in einem Spannungsverhältnis zur Aussage des Gesamtgedichts. Sp. finden sich in der Barocklyrik, z. B. bei Zesen.

Spanische Trochäen.

Bezeichnung für die deutsche Nachbildung des spanischen Nationalverses, des ungereimten oder assonierenden trochäischen Vierhebers (- v - v - v - v). Das vor allem in der Romantik beliebte Versmaß findet seine häufigste Verwendung in der → Romanzenstrophe, meist halb oder ganz gereimt. → Katalexe ist möglich. → Trochäus.

Spenserstrophe, Spenserstanze.

Die nach ihrem Erfinder benannte berühmte englische Strophenform stammt nicht von der italienischen → Stanze, sondern von der aus dem Französischen übernommenen englischen Balladenstrophe ab (die Bezeichnung ›Stanze‹ erklärt sich aus engl. stanza = Strophe). Der Aufbau der neunzeiligen Strophe macht deutlich, daß sie als Erweiterung eines Achtzeilers entstanden ist. Sie besteht aus acht jambischen Fünfhebern und einem angehängten → Alexandriner, der den Abschluß der Strophe markiert und besonders hervorhebt. Die Reimfolge lautet: ababbcbcc. Sie ist im Deutschen aufgrund der Reimarmut unserer Sprache nur schwer nachzubilden, und deshalb hat die »kunstvoll gegliederte Strophe, in der sich der ganze Zauber einer längst versunkenen Welt (...) anschaulich und eindrucksvoll entfalten konnte« (J. Raith), in der deutschen Dichtung außer in Übersetzungen keine Nachahmung gefunden.

Spondeus.

Drauf ántwortete Zeus' bláuäugichte Tochter Athene (...)

-- / - v v / -- / - v v / - v v / - v

(J. H. Voß)

(Gr. spondē = Trankopfer; ursprünglich Versmaß von Opferliedern, für die es zuerst verwendet wurde.) Der antike Versfuß, bestehend aus zwei Längen (--), damit Gegenstück zum → Pyrrhichius, kann an bestimmten Stellen im Vers (vor allem im → Hexameter) einen anderen Versfuß ersetzen, »ist jedoch

nicht metrisch konstitutiv« (Küper), d. h., er tritt gewöhnlich nur als rhythmische Variante anderer Versfüße auf, hauptsächlich des → Daktylus und des → Anapästs, bei denen die Umbildung durch Kontraktion der beiden Kürzen zu einer Länge erfolgt, aber auch von → Jambus und → Trochäus. Er ist derjenige griechische Versfuß, an dem sich die Problematik der Nachbildung antiker Versmaße im Deutschen am deutlichsten zeigte: Er wurde zum »eigentlichen Streitfuß in Fragen der antiken Maße« (Kelletat). Zugleich erwies sich bei ihm die Lösung dieser Problematik wohl am dringlichsten, weil die Ausdruckskraft des Hexameters wesentlich mitbedingt wird durch die vielfältigen Möglichkeiten des Wechsels zwischen Daktylen und Spondeen in diesem Versmaß. Am intensivsten und folgenreichsten bemühte sich J. H. Voß um die Herausbildung eines deutschen Sp., der dem griechischen möglichst nahekommen sollte. Mit seiner Hilfe sollte zumal der Hexameter ebenso feierlich-getragen und nachdrücklich-fließend gestaltet werden wie im griechischen Original, und dies, obwohl zwei aufeinanderfolgende betonte Silben, durch die die zwei »griechischen« Längen im Deutschen zu ersetzen waren, den Versrhythmus eher stauen und um seine Wirkung zu bringen drohen. Voß will gerade den Akzentprall dazu benützen, jenen zur Feierlichkeit stimmenden Rhythmus zu erzeugen, den der spondeische Vers im Opfergesang von alters her intendierte. Seine Lösung für das Problem ist der sog. »geschleifte« oder »umgedrehte Spondeus«. Während beim »gleichgewogenen Spondeus« eine Folge von zwei einsilbigen betonten Wörtern oder von zwei betonten Wurzelsilben so ins Metrum eingedrückt wird, daß der jeweils »schwerere« Teil in die Hebung, der »schwächere« in die Senkung fällt, besteht beim »geschleiften Sp.« der Kunstgriff darin, daß von zwei aufeinanderfolgenden akzentuierten Silben die stärker betonte in die (metrische) Senkung, die schwächere in die (metrische) Hebung gestellt wird. In der → Rezitation wird dann durch Verschleifung bewirkt, daß beide Silben die gleiche Tonstärke erhalten. Man kann solche Spondeen als (gegenmetrisch gesetzte) Jamben mit schwerer Senkung auffassen. In der Tat nennt Heusler, Voßens entschiedenster Kritiker, sie »falsche Spondeen«. Für ihn gibt es nur eine Entsprechung für die griechischen Spondeen: den Trochäus. Den Vorwurf der → Tonbeugung kann Heusler Voß freilich nur insofern machen, als er Rezitation mit → Skansion gleichsetzt. Voß selbst hat offensichtlich im Vortrag die gegenseitige Verschleifung von Wort- und Versakzent in

vorbildlicher Weise vorgeführt, wie die Zeugnisse von Wieland, Herder, Goethe u. a. beweisen. Problematisch für den deutschen Vers wird das Vorgehen von Voß allerdings dort, wo er, um »schweren Gang, Anstrengung, Nachdruck, Feierlichkeit zu mahlen«, geschleifte Spondeen häuft, wie in seinem berühmten (oder berüchtigten) Musterbeispiel: »Als ringsher pechschwarz aufstieg graudrohende Sturmnacht« (mit vier Spondeen hintereinander). Im übrigen konnte sich sein »Rigorismus« (Behrmann) ohnehin nicht durchsetzen: Wie vor ihm schon Klopstock, so neigen nach ihm auch Goethe, Schiller und Hölderlin dazu, das Problem der Senkungslänge im Sp. durch die Verwendung des Trochäus (anstelle des Daktylus) zu umgehen.

Sprechgedicht.

die zeit vergeht

lustig

lulustigtig

lululustigtigtig

lulululustigtigtigtig

lululululustigtigtigtigtig

lulululululustigtigtigtigtigtig

lululululululustigtigtigtigtigtigtig

lulululululululustigtigtigtigtigtigtigtig

(E. Jandl)

Der Begriff ›Spr.‹ bezeichnet bei Ernst Jandl ein Gedicht, das speziell für den lauten Vortrag bestimmt ist und seiner bedarf, »um zu werden, was es ist«, wie er selbst formuliert. Es erlangt erst durch seine akustische Realisation »die Vollständigkeit eines Gedichts«. In Jandls Poetologie stellt es eine von vier Arten von Gedichten dar, die er in seinem Gesamtwerk unterscheidet. Die anderen drei sind das »Gedicht in Normalsprache«, das → »Visuelle Gedicht« und das → »Lautgedicht«. Letzteres ist eigentlich eine Sonderform des Spr.s. Der Unterschied zwischen Jandls Konzeption des Spr.s und solchen traditionellen Gedichten, die aufgrund ihrer Klangqualitäten (etwa als Produkt des Reims, des Rhythmus, der Sprachmelodie) nicht nur (wie die sog. Leselyrik) gelesen, sondern vorgetragen sein wollen, deutet sich in Jandls Feststellung an, daß »im Sprechgedicht statt der Verszeile (. . .) eine Art ›beat‹ ins Gedicht« kommt, »also gleichmäßige rhythmische Schläge«.

Spruch, Spruchlyrik.

Von Rôme keiser hêre, ir hânt alsô getân
 ze mînen dingen, daz ich iu muoz danken lân:
 ich enkan iu selbe niht gedanken als ich willen hân.
 Ir habet iuwer kerzen kûneclîchen mir gesendet.
 diu hât unser hâr vil gar besenget an den brân,
 und hânt si mir des wîzen alle vil gewendet.
 iedoch hât si ouch in der ougen vil erblendet:
 sus mîn frum und iuwer êre ir schilhen hât geschendet.
 (Walther v. d. Vogelweide)

Empfehlung

Sich nicht zu ducken:

Das Schiff liefe nicht vorwärts,
 Stünde nicht aufrecht im Wind
 Das Segel.

(G. Kunert, Sprüche)

Die Bezeichnung ›Spruch‹ ist aufgrund unterschiedlicher Verwendungsweisen als Gattungsbezeichnung wenig geeignet, und dies selbst dann, wenn man sie auf lyrische Formen begrenzt. Wegen seines weiten Umfangs ist der Begriff von ähnlichen Gattungsbegriffen wie → Epigramm, → Gnome, → Priamel, Sentenz nur schwer zu unterscheiden. Selbst als Bezeichnung für die mittelalterliche Spruchdichtung, der er seine spezielle Anwendung verdankt, ist er nur bedingt brauchbar, vor allem weil er in seiner gesungenen Form nur schwer vom → Lied abzugrenzen ist. – Als Kleinform einer gedanklich-lehrhaften Gebrauchslyrik, die in knapper, prägnanter Form Erfahrungen, Erkenntnisse und Lehren aus den verschiedensten Lebensbereichen, auch aus Politik und Religion, Lebensweisheiten und Ratschläge vermittelt, aber auch der Kritik und Anklage bzw. dem Lobpreis (etwa von Tugenden) und der Danksagung dienen kann, gehört die Spruchdichtung zu den ältesten literarischen Gattungen. Sie läßt sich bei den Sumerern, Assyrern und Ägyptern ebenso nachweisen wie im Alten Testament (Sprüche Salomons), in der Antike wie in der germanischen (altnordischen) Dichtung. Abgesehen von Spuren althochdeutscher Reimsprüche wird eine gnomische Spruchlyrik erstmals Mitte des 12. Jahrhunderts greifbar in den gleichzeitig mit dem frühen Minnesang entstandenen mittelhochdeutschen Spruchdichtungen, die unter den Namen Herger und Spervogel überliefert sind. Es handelt sich bei diesen

frühen, meist anonymen Sprüchen um gesungene Lyrik mit fließenden Grenzen zum Lied, genauer zum Minnelied. Man spricht deshalb von Sangspruch oder auch Spruchlied im Gegensatz zum Sprechspruch, der sich ebenfalls seit dem 12. Jahrhundert parallel zu jenem entwickelt, um ihn im 13. und 14. Jahrhundert immer mehr zurückzudrängen. Diese mittelhochdeutsche Spruchdichtung, die also teils Sangverslyrik, teils Sprechverslyrik ist, gilt neben dem Lied und dem → Leich als eine der drei Hauptgattungen der mittelhochdeutschen Lyrik. Als eigentlicher Begründer des Sangspruchs gilt Walther von der Vogelweide mit seiner umfangreichen Spruchdichtung, die er teilweise in den Dienst der tagespolitischen Auseinandersetzungen stellte. Er hat für sie 15 verschiedene ›Töne‹ geschaffen, so den »Reichston«, den »Wiener Hofston«, den »Unmutston« usw. Im Gegensatz zum Minnesang ist beim Spr. die Mehrfachverwendung eines ›Tons‹, d. h. einer Strophenform erlaubt, so daß diese, wenn ein Autor nur sie verwendet, zum »Ursprungszeichen des Dichters« (Wehrli) werden kann. Die Spruch-Strophen sind oft umfangreicher und komplizierter als die Liedstrophen im Minnesang, jedoch übernehmen auch sie seit Walther zunehmend deren stolligen Bau (→ Stollenstrophe). In der Nachfolge Walthers stehen zahlreiche adelige und nicht-adelige Spruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts wie Reinmar von Zweter, Bruder Werner, Heinrich von Mügeln, der Marner, Konrad von Würzburg und Heinrich von Meissen (Frauenlob). Im Gegensatz zum Sangspruch, der thematisch sehr vielfältig ist, verfolgt der Sprechspruch vor allem behelrende Absichten. Hauptvertreter des letzteren ist der Autor der berühmten Spruchsammlung »Freidanks Bescheidenheit« (d. h. Bescheidwissen) aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, deren etwa 4500 Verse im Mittelalter weite Verbreitung fanden. Die wichtigste Form des Sprechspruchs (mhd. spruch) ist das unstrophig verwendete vierhebige Reimpaar, bei Freidank meist zweizeilig oder – seltener – vierzeilig. Erst später verwischen sich aufgrund der »Neigung zu behelrenden Aufschwellungen wie auch zu Formspielereien« (Sowinski) die Grenzen zwischen dem knappen Spr. und dem längeren Lehrgedicht. Unter den zahlreichen bürgerlichen Spruchdichtern des Spätmittelalters sind Heinrich der Teichner und Peter Suchenwirt hervorzuheben. Mit ihnen geht die Spruchdichtung in den Meistersang über. – Durch die Übernahme der antiken Form des → Epigramms in der Renaissance, vor allem in den neulateinischen Dichtungen der Huma-

nisten, erfährt die Tradition der Spruchdichtung eine Unterbrechung. Sowohl im Barock wie im Zeitalter der Aufklärung nimmt das Epigramm die Stelle des Spr.s ein. Auch Angelus Silesius knüpft in seinem »Cherubinischen Wandersmann« eher an dieses als an Freidank an. Bei Logau, der für seine erste Sammlung von Sinngedichten die Bezeichnung »Reimen-Sprüche« erfand, scheinen sich zwei Traditionsstränge unauflösbar zu vermischen: die martialisch-neulateinische Epigramm-Tradition und die Tradition volkssprachlicher gnomischer Kleinformen. Auch eine formale Unterscheidung zwischen dem hauptsächlich distichischen Epigramm und den (meist) vierhebigen Reimpaarsprüchen führt nicht weiter, wie sich z. B. bei Goethe zeigt, der den Titel »Epigrammatisch« für Sprüche verwendet, andererseits aber nicht-distichische »Zahme Xenien« schreibt, die ihrer Bezeichnung nach in die Epigramm-Tradition gehören. Außerdem gibt es sowohl für den Spr. wie für das Epigramm noch andere metrische Formen wie den → Alexandriner, die Persische Vierzeile (→ Rubâi) und das → Ghasel. Versuche zur Differenzierung bleiben notwendig vage wie z. B. der folgende von Rudolf Lehmann in seiner »Deutschen Poetik« (1908): »Wo der Gedanke in seiner allgemeinen Bedeutung kurz und einfach vorgetragen wird, ist die Bezeichnung Spruch oder Sentenz (Gnome) besser am Platz als der Name Epigramm.« Vielfach dient der Begriff »Spruchgedicht« als Oberbegriff, unter den dann auch das Epigramm fällt, jedoch gehen solche Systematisierungsversuche an der Tatsache vorbei, daß sich Epigramm und Spr. allererst nach ihrer historischen Herkunft unterscheiden, in ihrer Entwicklung sich aber vielfältig miteinander vermischen. – Im 19. und 20. Jahrhundert taucht die Gattungsbezeichnung »Spr.« immer wieder auf, nach 1945 zunehmend innerhalb der politischen Lyrik und in der Form des → Freien Verses. Während die Überschrift »Sprüche« bei Brecht, soweit sie in seinen Gedichtsammlungen vorkommt, nicht authentisch ist, findet sie sich z. B. bei dem Brecht-Schüler G. Kunert (»Der ungebetene Gast«, 1965). In Erich Frieds »Warngedichten« (1964) gibt es eine Abteilung mit dem Titel »Sprüche und Widersprüche«, in dem Band »Kerbholz« (1965) von F. C. Delius ein Kapitel »Sprüche«, und Martin Walser hat »99 Sprüche zur Erbauung des Bewußtseins« in seinem Band »Der Grund zur Freude« (1978) gesammelt.

Lit.: W. Preisendanz: Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte. 1952. – F. Maurer: Die politischen Lieder Walthers von der Vo-

gelweide. 1954, ²1964. – K. Ruh: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem*. DVJ 42, 1968. – H. Moser (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*. 1972. – K. Franz: *Studien zur Soziologie des Spruchdichters in Deutschland im 13. Jahrhundert*. 1974. – Ch. Huber: *Wort sint der dinge zeichen. Untersuchung zum Sprachdenken der mittelhochdeutschen Spruchdichtung bis Frauenlob*. 1977.

Stabreim, Stabreimvers.

Thu biguolen Sinthgunt, / Sunna era suister
(Da besprach ihn S. und S., ihre Schwester)
(Merseburger Zauberspruch)

Als St. bezeichnet man nach dem Vorbild des altnordischen Dichters Snorri Sturluson die für den Vers konstitutive → Alliteration in der germanischen Versdichtung. Seine ›lyrische‹ Verwendung ist im wesentlichen durch die sog. Merseburger Zaubersprüche (entstanden vor 750) belegt. Die Alliteration dient im stabreimenden → Langvers, in dem der St. hauptsächlich vorkommt, der zusätzlichen Hervorhebung der Haupttonstellen, d. h. der Verstärkung des dynamischen Wort-, Satz- und Sinnakzents, durch die der germanische Langvers seine besondere rhythmische Ausdruckskraft erlangt. Mit dieser Funktion der Alliteration hängt es zusammen, daß hauptsächlich Nomina Träger des St.s sind, daneben Verben, während Formwörter nicht stabfähig waren. Von den beiden Teilen des Langverses hat der Anvers einen oder zwei Stäbe (aa, ax oder xa), der Abvers nur einen, der die erste Hebung markiert und als Hauptstab gilt, von dem aus die anderen Stäbe bestimmt werden können. Daraus ergibt sich (bei drei Stäben) folgendes Normalschema: aa / ax. Daß auch zwei Stäbe im Abvers gelegentlich vorkommen, zeigt unser Beispiel. Da im Stabreim → Füllungsfreiheit herrscht, kann er von unterschiedlicher Länge sein. Die Senkungen können mit maximal sechs Silben gefüllt sein. Verse mit hoher Silbenzahl nennt man Schwellverse oder auch Steckverse. Indem der St. den ›natürlichen‹ Sprechrhythmus hervorhebt und steigert, erlangt er einen stark gestischen Charakter. Er ist seinem Wesen nach »hoch stilisierte, nachdrücklich gesteigerte Prosarede« (Kl. v. See). Daß der St. nicht nur ein »angehängter Schmuck« ist, sondern eine »rhythmische Triebkraft«, hat schon Heusler betont. Und da »die Placierung der Ikten und somit auch der Stäbe innerhalb des Verses nicht festliegt und überdies die Silbenzahl vor der ersten Hebung und zwischen den Hebungen ständig wechselt, ist die rhythmische Kurve der Stabreimverse äußerlich vielgestaltig und in sich bewegt« (W. Hoffmann).

Stammsilbenreim.

Die im Deutschen übliche Form des (End)reims schreibt die klangliche Übereinstimmung der Reimwörter vom letzten betonten Vokal an vor, d. h. vom Vokal der Stammsilbe an. Der Gleichklang von Endungen reicht also für die Reimbildung nicht aus. Es reimen demnach z. B. Wangen / bängen, nicht aber Wangen / bringen. Endsilben konnten nur so lange alleiniger Träger des Gleichklangs sein, wie sie noch volltonig waren, d. h. im Althochdeutschen. Die Reimfähigkeit von vollvokalischen Ableitungssuffixen wie -heit, -keit, -sam u. ä. wird von den Dichtern unterschiedlich beurteilt, doch sind Reime, die nur auf dem Gleichklang von solchen Nachsilben beruhen, selten.

Stanze.

Von meinem Fenster, einer Straße zu –	a
Nein, erst muß ich in Training mich befinden,	b
Dann läuft die Strophe munter, und in Ruh'	a
Kann Stanze sich an Stanzenschnüre binden.	b
Auch muß ich vorher noch ein Rendezvous	a
Dort unter Linden in den Frühlingswinden	b
Abmachen; leider sind wir im Oktober,	c
So bleib ich denn Ottaverime-Tober.	c

(D. v. Liliencron, In Poggfred)

(Ital. stanza = Zimmer, Strophe.) Die St., auch Ottave oder Ottaverima (Ottava rima) genannt, ist die ›heroische‹ Strophe der italienischen Dichtung, ursprünglich vor allem im Epos verwendet und erst im 14./15. Jahrhundert in die Lyrik übernommen. Ihre feste Form erhielt sie durch Boccaccio. Danach besteht die achtzeilige Strophe aus → Endecasillabi mit weiblichen Reimen nach obigem Schema. Deutsche Nachbildungen gibt es seit dem 17. Jahrhundert, zunächst in → Alexandrinern. Der Begründer der deutschen St. in strenger Form wurde aber erst Wilhelm Heinse, der als Vers den jambischen Fünfheber verwendete und geregelten Kadenzwechsel einführte. Danach sind die a- und c-Reime weiblich, die b-Reime männlich. Diese Heinsesche Nachbildung wurde zur Hauptform der deutschen St. Daneben gibt es verschiedene Varianten: Neben der strengsten Nachbildung der italienischen Originalform (mit durchgehenden weiblichen Reimen) ist eine Form zu nennen, die den Heinseschen Kadenzwechsel umkehrt, so daß die a- und c-Reime männlich, die b-Reime weib-

lich sind, sowie eine Form mit ausschließlich männlichen Versausgängen. Relativ häufig findet sich die Verwendung verschiedener Varianten der Strophe in einem Gedicht, zumal in längeren. Eine Sonderform ist schließlich die auf sechs Zeilen verkürzte St., die Goethe in seiner »Marienbader Elegie« verwendet. Ihr Reimschema lautet: ababcc. Schiller hat die St. in einem Distichon wie folgt charakterisiert: »Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende; dreimal / Fiehst du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.« Diese Grundbewegung wird vom abschließenden Reimpaar aufgefangen, wobei dieses ähnliche Funktionen zu erfüllen hat wie der abgesetzte Zweizeiler am Schluß des sog. → Shakespeare-Sonetts oder auch wie das → Sextett in der italienischen Form des → Sonetts, also z. B. die Funktion der Steigerung, der Zusammenfassung, der Entgegensetzung usw. Die St. wurde »in strenger Formung und hohem, oft rhetorischem Stil zur repräsentativen lyrischen Strophenform für Prologe, Festgedichte, Widmungen und Betrachtungen« (Frank). Vor allem für Huldigungen, aber auch zum Totengedenken wurde sie vielfach verwendet. Überhaupt fand sie in der deutschen Dichtung seit Goethe und Schiller großen Anklang, so bei den Romantikern, bei vielen Dichtern des 19. Jahrhunderts wie Rückert, Platen, Droste-Hülshoff, Gottfried Keller, C. F. Meyer und Liliencron, aber auch noch im 20. Jahrhundert, z. B. bei Hofmannsthal und bei Rilke (»Winterliche Stanzen«).

Steiger.

Eindeutschende Bezeichnung für den → Jambus. Entsprechend nennt man den Anapäst Doppelsteiger. Die Termini haben sich, ebenso wie → Faller und Doppelfaller, bis heute in der Metrik nicht durchgesetzt, obwohl die griechischen Bezeichnungen für die Versfüße wegen der unterschiedlichen Versifikationstypen für die deutsche Lyrik eigentlich nicht zutreffen.

Stichisch = → monostichisch.

Stilreim.

Von einem St. spricht man, wenn die Reimwörter derselben Wortart angehören wie z. B. bei Leben / Streben oder leben / streben im Gegensatz zu Leben / streben.

Stollen, Stollenstrophe.

Der St. ist Bestandteil des → Bar, d. h. der → Kanzonen- bzw. → Meistersangstrophe, die wegen ihres »stolligen« Baus auch St.strophe genannt wird. Diese zerfällt in Aufgesang und Abgesang. Ersterer wiederum besteht aus zwei gleich langen und gleichgebauten Strophenabschnitten, die nach dem Vorbild der Meistersinger als St. (auch als St. und Gegenst.) bezeichnet werden. Das Wort, das eigentlich »Stütze«, »Pfeiler« bedeutet, ist etwa seit 1350 als metrischer terminus technicus belegt. Es besagt, daß die St. den Abgesang »stützen«. Ein St. muß aus mindestens zwei (gleich oder ungleich gebauten) Versen bestehen, die gewöhnlich durch Kreuzreim mit den Versen des zweiten St.s verbunden sind. Dreiversige St. nennt man Terzinenstollen. »Die Gleichheit der Stollen gründet sich auf die Melodie (...) wie auf den metrischen Bau: Die Verszahl, die Hebungszahl der Verse, ihre Kadenz, Art und Stellung der Reime sind in den Stollen gleich« (Hoffmann). Vertauschungen der Reimfolge und Unterschiede in der Regelung des Auftakts und in der Senkungsfüllung sind jedoch möglich. Die St.grenze kann syntaktisch überspielt werden; die St. rücken so enger zusammen.

Stollenreprise → Reprisebar.

Streckvers → Stabreimvers.

Strophe.

(Gr.: Wendung.) Bezeichnung für die größte metrische Teileinheit in der Lyrik. Als nächsthöhere Einheit nach dem → Vers dient die Str. der Zusammenfassung zweier oder mehrerer Verse zu einer geschlossenen Reihe. Bei formgleicher Wiederkehr ermöglicht sie im Rahmen der musikalischen Darbietung – und darin liegt ihre ursprüngliche Funktion – die Wiederholung derselben Melodie. Daneben finden Str.n Verwendung als einstrophige Gedichte und als Bausteine in gemischtstrophigen Gedichtformen wie z. B. dem → Sonett, aber auch in freien Bildungen wie z. B. Goethes Gedicht »Auf dem See«, in denen die Str.n zwar ungleich gebaut, jedoch wie alle Str.n metrisch fest gefügt sind. Die ungleich gebauten und metrisch unregelmäßigen Versgruppen in den sog. → Freien Rhythmen und → Freien Versen sind dagegen nicht als Str.n zu bezeichnen. Den Gegensatz zu strophigen bilden → (mono)stichisch gefügte Gedichte. Die kleinsten Str.n sind die Zweizeiler wie

z. B. das sog. elegische → Distichon, als längste Str. bezeichnet Frank in seinem »Handbuch der deutschen Strophenformen« den sog. → Schillerton, einen Vierzehnzeiler, mit dem »im allgemeinen längstens die Grenze des neueren deutschen Strophenbaus erreicht« ist. Schon Neunzeiler sind in der deutschen Dichtung recht selten, Zehnzeiler kommen zwar wieder häufiger vor, sind aber »zumeist aus gängigen kürzeren Formen zusammengesetzt« (ders.). Noch längere Str.n sind größtenteils eine Besonderheit des Meistersangs. Str.n mit fünf oder mehr Zeilen sind meistens zwei- oder dreiteilig gegliedert. Solche Untergliederungen lassen sich vor allem am Reimschema ablesen. Dazu einige Beispiele: aa / bxb; aab / ccb; abab / cc; abab / ccb; abab / cddc / ee. Die jeweilige Reimordnung ist – seit Otfried von Weissenburg (→ altdeutscher Reimvers) – eine der sechs Unterscheidungsgrößen, die nach Frank die je besondere Strophenform, auch Strophenmaß genannt, regeln; die anderen fünf sind die Zeilenzahl, die Anzahl der Hebungen im Vers, der Verseingang (mit oder ohne → Auftakt), die Versfüllung (einsilbig alternierend oder daktylisch) und der Versschluß (männliche oder weibliche → Kadenz). In den einzelnen Epochen der Literaturgeschichte können bestimmte Strophen Typen bevorzugt Verwendung finden, so z. B. die → Stollenstrophe im Minnesang und im Meistersang. Die Str. kann überhaupt als Formelement eine unterschiedlich wichtige Rolle in der Dichtung spielen. So erlangte sie im Minnesang, aber auch z. B. in der italienischen Renaissancedichtung besondere Bedeutung. – In der griechischen Antike bezeichneten Str. und Anti-Str. ursprünglich die aus Bewegungsabläufen resultierenden Abschnitte im Gesang eines Tanzchors. Zusammen mit dem Begriff → »Epode« wurden die beiden Bezeichnungen dann auf die dreigeteilten Chorlieder, z. B. die → Pindar-Ode, übertragen. Eine strophische Gliederung unter formgleicher Wiederkehr der einzelnen Gedichtabschnitte findet sich sodann in der monodischen Lyrik der äolischen Schule, in der sich die berühmten antiken Odenmaße (→ alkäische, asklepiadeische und sapphische Str.) herausbildeten. Im Deutschen findet die Bezeichnung »Str.« erst im 17. Jahrhundert Verwendung. Vorher sprach man von Lied (mhd. liet), Gesätz (so im Minnesang) und Vers (im Kirchenlied; so teilweise noch heute anstelle von Str.). Der Reim wird in der christlichen Dichtung des Frühmittelalters konstitutiv für die Str. Am Anfang der Entwicklung der Reimstr. stehen die Ambrosianische Hymnenstr. und vor allem die Otfried-Str., die aus zwei vierhebi-

gen Langzeilen besteht. Langzeilen und viertaktige Kurzverse sind die metrischen Grundelemente der ungewöhnlich vielfältigen Strophenformen der mittelhochdeutschen Lyrik. In ihr lassen sich drei Haupttypen von Str.n unterscheiden (nach W. Hoffmann): 1) die einteilig gebaute Str. mit Betonung des Strophenschlusses, wie sie in der → Nibelungenstrophe (Kürenbergerstrophe), der → Lindenschmidstrophe und der → Hergerstrophe vorliegt; 2) die durchgereimte Str. ohne klare Gliederung durch die Reimordnung (aabb usw.); 3) die stollig gebaute Kanzonenstr. (→ Stollenstr. und Bar). »Im Gegensatz zu der außerordentlich hochentwickelten Baukunst der mittelhochdeutschen Strophik gibt es im neueren Strophenbau relativ wenige verbindliche Strukturmuster« (Schlawe). Eine Ausnahme bildet die Barocklyrik. Nach ihr dominieren in der deutschen Dichtung eindeutig die Vierzeiler, und dies bis in unser Jahrhundert hinein mit steigender Tendenz. Ihr Anteil an dem von Frank untersuchten Textkorpus von über 34.000 Gedichten beträgt 60%. Unter ihnen ist wiederum die häufigste (und damit die im Deutschen überhaupt am meisten verwendete) Strophenform die vor allem in der Lieddichtung gebräuchliche Str. aus zwei paargereimten jambischen oder frei gefüllten Vierhebern mit durchgehender männlicher Kadenz. Sie wird von der Ambrosianischen Hymnenstrophe abgeleitet und fand ursprünglich vor allem als Kirchenliedstrophe und als Str. des geistlichen Volksliedes weite Verbreitung. Seit Goethes »Erkönig« wurde sie zur beliebten Str. für Balladen und Romanzen, schließlich zur »besonders populären Liedstrophe« (Frank). Eine große Bereicherung erfuhren die strophischen Gestaltungsmöglichkeiten in der deutschen Dichtung schon im Mittelalter, verstärkt aber dann seit der Renaissance durch die Übernahme von Strophenformen aus der Antike sowie aus modernen fremdsprachigen, vor allem romanischen Literaturen. Aus diesen kommen u. a. die → Stanze, die → Terzine und die → Dezime. Daneben kommt es immer wieder zu individuellen Strophenbildungen einzelner Autoren. Experimentierfreude und die Lust an der Variation spielen dabei eine große Rolle. So hat z. B. Goethe die Reimstrophe in immer neuen Formen variiert, und Schiller hat nie eine Balladenstrophe zweimal in der gleichen Gestalt verwendet (Storz). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob und wieweit einzelne Strophenformen bestimmte Ausdrucksqualitäten besitzen. Sie darf um so eher – vorsichtig! – bejaht werden, je charakteristischer eine Strophenform ist

und je stärker sie durch eine lange Gebrauchstradition spezifisch geprägt ist. »So besitzt eine Strophenform also keinen Ausdruckswert an sich. Ihr Ausdruck ist von der ersten Verwendung der Form an historisch mitbedingt und also dem Wandel unterworfen« (Frank).

Strophenmaß → Strophe.

Strophensprung.

Oft zog er lässig mit gekrümmter Zehe
Geheimnisvolle Zeichen in den Sand.
Es jagten sich im Nußstrauch und in Schlehe
Die Sommervögel. Seine braune Hand

Bog sich zum Angelstock die starke Rute
Und schnitt die helle Flöte aus dem Rohr.

(...)

(K. Krolow, Sommer eines Knaben)

Der Str. ist eine Sonderform des → Enjambements, die entsteht, wenn das Ende einer Strophe syntaktisch überspielt wird, wenn sich also ein Satz in die nachfolgende Strophe hinein erstreckt. Wo der Str. gehäuft auftritt, bewirkt er eine Einebnung der strophischen Gliederung. Wagenknecht hält ihn in Reimstrophen (außer in → Terzinen) für unzulässig, »während er in Odenmaßen antiker Herkunft eine gern genutzte Lizenz bildet«.

Stumpfer Reim, stumpfer Versschluß.

Außerhalb von Heuslers Terminologie gleichbedeutend mit → männlichem Reim bzw. Versschluß. → Klingender Reim.

Suleikastrophe → Romanzenstrophe.

Syllabischer Versbau → silbenzählendes Versprinzip.

Syllabotonischer Versbau.

Der nach dem syllabotonischen Versifikationsprinzip organisierte Vers ist der in der neuhochdeutschen Dichtung seit Opitz am häufigsten verwendete. Sein Bau wird bestimmt durch die Anzahl der metrischen Positionen (Silben) und die Anzahl und Art der Versfüße (Hebungen und Senkungen). Akzentverteilung und numerische Regulierung spielen also bei ihm

gleichermaßen eine Rolle. Diese »doppelte Fixierung seiner Bauelemente: erstens durch die Zahl (...), und zweitens durch die exakte Angabe, wie diese Bauelemente arrangiert sind« (Küper), unterscheidet ihn vom germanischen akzentuierenden Versifikationstyp mit seiner → Füllungsfreiheit, aufgrund deren die Silbenzahl der Verse differiert.

Synalöphe.

(Gr.: Verschmelzung.) Aus der antiken in die altdeutsche Metrik übernommene Bezeichnung für die Zusammenziehung zweier Vokale an einer Wortgrenze zur Vermeidung des Hiatus, gewöhnlich aus metrischen Gründen. Beispiele sind im Mittelhochdeutschen dôch (aus: dô ich) und sôst (aus sô ist).

Synaphie.

Nu râtent liebe vrouwen,
waz ich singen muge,
(...)
v - v - v - v
- v - v - v
(Heinrich v. Morungen)

(Gr.: Zusammenfügung.) In der altdeutschen Metrik verwendete Bezeichnung für die metrische ›Verfügung‹ zweier Verse, durch die diese zu einer höheren Einheit verknüpft werden. Gefugte Verse liegen dann vor, wenn der regelmäßige Wechsel zwischen Hebung und Senkung kontinuierlich über die Versgrenze hinweg weitergeht. → Männlicher Versschluß bedingt demnach einen Folgevers mit → Auftakt, → weiblicher einen auftaktlosen. Eine Zeilenbindung hingegen, bei der Hebung auf Hebung bzw. Senkung auf Senkung stößt, nennt man Asynaphie.

Synkope.

Doch ist mir einst das Heil'ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,
(...)
(J. Chr. Fr. Hölderlin, An die Parzen)

(Von gr. synkoptein = zusammenschlagen.) Der sprachwissenschaftliche Begriff, der den Ausfall eines unbetonten Vokals zwischen zwei Konsonanten im Wortinnern bezeichnet, ist für die Verslehre insoweit relevant, als S.n im Vers oft metrisch

bedingt sind. Außerdem wird in der Metrik auch die Drückung einer Senkung, die einen → Hebungsprall zur Folge hat, S. genannt (nicht zu verwechseln mit dem durch → Anaklasis entstehenden Hebungsprall).

Tagelied.

»Slâfest du, friedel ziere?
man weckt uns leider schiere:
ein vogellîn sô wol getân
daz ist der linden an daz zwî gegân.«

»Ich wās vil sanfte entslâfen:
nu rüefestu kint wâfen.
Liep âne leit mac niht gesîn.
swaz du gebiust, daz leiste ich, friundîn mîn.«

Diu frouwe begunde weinen.
»du rîst und lâst mich eine.
wenne wilt du wider her zuo mir?
owê du fuerst mîn fröide sament dir.«

(Dietmar v. Aist)

Als T. bezeichnen wir eine Untergattung der mittelalterlichen Liebeslyrik, genauer die häufigste Form erzählender Liebeslieder des Mittelalters, die in vielen Literaturen sowie auch noch in späteren Zeiten bis in die unmittelbare Gegenwart hinein nachweisbar ist. U. Müller betont, »daß die Tagelieder dem Grund nach keine Erzählungen aus dem damaligen Alltag sind, sondern daß sie eine bestimmte, fast archetypische Grundsituation menschlicher Existenz in zeichenhafter Symbolik verdichten.« Ihr Kernmotiv, der von der gesellschaftlichen Konvention geforderte morgendliche Abschied eines Liebespaares nach einer heimlichen Liebesnacht, findet sich in der chinesischen, antiken und arabischen Dichtung ebenso wie in modernen Liebesgedichten etwa von George, Brecht (»Entdeckung an einer jungen Frau«), Enzensberger, Sarah Kirsch und Ulla Hahn. Insofern es von erfüllter Liebe handelt, steht das T. in deutlichem Gegensatz zum ›hohen‹ Minnesang. Allerdings wird dabei die moralische Norm zwar verletzt, aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt, so daß sich die Subversivität der Form in Grenzen hält. Um so ausgeprägter erscheint die Ventilfunktion des T.s, aufgrund deren es ein Gegengewicht zum Rigorismus der ›hohen Minne‹ bildete (»Ventil-Theorie«) und die auch seine große Beliebtheit im Mittelalter zu erklären

vermag. (In der mittelhochdeutschen Lyrik sind immerhin über zweihundert T.er überliefert.) Typische Merkmale der häufig dreistrophigen Lieder sind die Eingangssituation (der Tagesanbruch) mit dem Aufbruchsignal, gegeben entweder durch die Natur (Sonnenaufgang, Vogellaut) oder – im sog. ›Wächterlied‹ – durch einen Wächter, der die Liebenden warnt, dann letzte Vereinigung und Abschied, häufig in Form der Wechselrede, schließlich die Klage über die Trennung. In der Verschmelzung von lyrischer Liedform, Erzählduktus und dramatischem Dialog gewinnt das T. etwas Balladeskes. Die Ausbildung der Gattung im Deutschen erfolgte wohl unter dem Einfluß ihrer Entsprechung in der Troubadourlyrik, der provençalischen Alba (eigentlich ›Lied der Morgendämmerung‹). Als ältestes deutsches T. gilt unser Beispiel (entstanden um 1170). Die wichtigsten Vertreter der Gattung sind Wolfram von Eschenbach, dessen fünf Tagelieder »alle anderen durch die Intensität ihrer Darstellung« überragen (U. Müller), Heinrich von Morungen und – im Spätmittelalter – Oswald von Wolkenstein, dessen reiche Produktion sich durch Innovation und Artifizialität auszeichnet. Bei Steinmar wird die Handlung in parodistischer Absicht ins bauerliche Milieu verlegt, während die Gattung bei Hadlaub bürgerliche Züge annimmt. Damit setzt der Übergang zum volksliedhaften T. ein. Als Sonderform, nämlich als eine Art religiöser Weckruf, entstand außerdem im Spätmittelalter das geistliche T., häufig als Kontrafaktur weltlicher Lieder.

Takt → taktierendes Versprinzip.

Taktierendes Versprinzip, Taktmetrik.

(Lat. *tactus* = Berührung.) Bezeichnung für das Bauprinzip von solchen Versen, die nach Heuslers berühmter Definition »taktierte, takthaltige Rede« sind. Ihre grundlegende Gliederungseinheit ist der Takt, d. h. »die geregelte Zeitspanne von → Iktus zu Iktus« (Heusler). Der Takt umfaßt eine → Hebung (»guter Taktteil« genannt) und die darauffolgende → Senkung bzw. die darauffolgenden Senkungen (»schlechte Taktteile«). In taktierenden Versen herrscht demnach, wie bei den akzentuierenden, Füllungsfreiheit, wenngleich sie von ihr »bei weitem nicht so einen rigorosen Gebrauch machen wie jene« (Küper). Der Takt kann jedenfalls aus einer unterschiedlichen Zahl von Silben bestehen, jedoch wird die Zeitdauer der Takte als ungefähr gleich lang angenommen. Man spricht in diesem

Zusammenhang von der »Tendenz zur Isochronie« (Küper). Daß die »zeitliche Äquivalenz« der Bauelemente des Verses in taktierenden Versen deutlicher ist als bei akzentuierenden, wird als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Versifikationstypen angesehen. Der wesentlichste Unterschied zwischen ihnen besteht jedoch nach Küper darin, daß Takte oder Takteile pausiert werden können. Demnach gibt es sprachlich gefüllte und »leere« Takte bzw. Takteile. Schließlich scheint die Tendenz zur Viertaktigkeit für den taktierten Vers typisch zu sein. Bei einem Wechsel zwischen drei- und vierhebigen Verszeilen werden die ersteren deshalb als eigentlich viertaktig (mit einem pausierten Takt) aufgefaßt. Nach der Anzahl der Silben eines Taktes unterscheidet man nach dem Vorbild Heuslers im wesentlichen vier sog. Taktgeschlechter. Die wichtigsten sind der zweisilbige »Zweivierteltakt« und der dreisilbige »Dreivierteltakt« (Grundeinheit ist, entsprechend der griechischen → Mora, das Viertel). Einsilbige Takte führen zu → beschwerten Hebungen. – Während Heusler glaubte, die Verse aller Zeiten taktmetrisch analysieren zu können, gilt heute die Anwendung des Taktprinzips auf den germanischen Stabreimvers mit seiner extremen Füllungsfreiheit wie auch auf den neudeutschen Vers als diesen unangemessen. Dagegen erscheint sie berechtigt beim altdeutschen Vers, dessen metrisches Grundmaß der Viertakter ist und in dem das Zeitmaß der Silben in bestimmten Fällen wie bei der beschwerten Hebung und bei der Unterscheidung der verschiedenen → Kadenzen eine Rolle spielt. Allerdings mutet die Anwendung des Taktprinzips auf mittelhochdeutsche Verse anachronistisch an, weil sich das Taktprinzip in der Musik erst um 1700 durchsetzte. Als Ganzes verworfen wird »Heuslers System« u. a. von Blank, der die Übertragung der musikalischen Taktdefinition auf den Vers als einen »Grundirrtum« bezeichnet und vor allem die Annahme von Pausen im Vers und nach den Kadenzen als »bare Spekulation, private Phantasmen« ansieht. In der Tat erscheint es problematisch, beim Wechsel von Vier- und Dreitaktern aufgrund der postulierten Tendenz des deutschen Verses zur Viertaktigkeit diese zum Grundmuster zu erheben und dementsprechend bei den Dreitaktern grundsätzlich auf einen pausierten Takt zu schließen, wo schlicht eine heterometrische Strophenbildung vorliegt. Nach Schlawe bleibt von der ganzen Takttheorie Heuslers »nichts anderes übrig als eine zeitfreie, diskontinuierliche, irreguläre Wellenbewegung als Basis unserer rhythmischen Empfindung«. Alles in allem ist der Streit um den Taktbegriff in der Metrik noch in vollem Gange.

Telestichon → Akrostichon.

Terzarima = → Terzine.

Terzett.

Um Johanni

Das Erdenelend ist wohl groß,
Doch hüpf't der Vogel Makellos
Wie aus der Ewigkeit hinein

Und dreht sein Köpfchen her und hin,
So säuberts sich, und bunter Sinn
Spielt auf sein Wams schon einen Widerschein.

(O. Loerke)

(Von lat. tertius, ital. terzo = dritter.) Allgemein Bezeichnung für dreizeilige Strophen, insbesondere im → Sonett. Da Reimbindungen gewöhnlich paarweise strukturiert sind, sind Dreizeiler in Reimgedichten relativ selten. Außer der verkettenden Reimanordnung in der → Terzine kommen der → Dreireim (aaa / bbb / ...) und die Verbindung eines Paarreims mit einer → Waise (aax oder xaa oder axa; letzteres vornehmlich im → Ritornell) vor. Strophenübergreifende Reimbindung der Waisen untereinander (als → Körner) wie in unserem Beispiel findet sich einigermaßen häufig, so z. B. bei Brentano, Uhland, Chamisso, Liliencron, Heym und Trakl. Der reimlose Dreizeiler gehört seit Klopstocks berühmtem Gedicht »Das Rosenband« (1753) zum »Formenbestand der anakreontisch tändelnden Liebesdichtung« (Frank).

Terzine, Terzarima.

An die Schönheit

So sind wir deinen Wundern nachgegangen
wie Kinder · die vom Sonnenleuchten trunken ·
ein Lächeln um den Mund · voll süßem Bangen

und ganz im Strudel goldnen Lichts versunken ·
aus dämmergrauen Abendtoren liefen.

Fern ist im Rauch die große Stadt ertrunken ·

kühl schauernd steigt die Nacht aus braunen Tiefen.

Nun legen zitternd sie die heißen Wangen
an feuchte Blätter · die von Dunkel triefen ·

und ihre Hände tasten voll Verlangen
 auf zu dem letzten Sommertagsgefunkel ·
 das hinter roten Wäldern hingegangen --

ihr leises Weinen schwimmt und stirbt im Dunkel.

(E. Stadler)

(Ital.: Dreizeiler, von terzo = dritter.) Die berühmte italienische Strophenform gehört zu den in der deutschen Dichtung relativ seltenen Dreizeilern und gilt als deren »vornehmste Gestalt« (Frank). Ähnlich wie beim → Ritornell reimen der erste und der dritte Vers. Während aber bei jenem der Mittelvers reimlos bleibt, reimt dieser bei der T. mit dem ersten und dritten Vers der folgenden Strophe. Die so entstehende strophenübergreifende Reimverschlingung bewirkt eine Verkettung der Strophen, die deren Geschlossenheit zugunsten eines stetigen Fortschreitens aufbricht. Diese Wirkung wird durch häufigen → Strophensprung noch zusätzlich verstärkt. Für die Reimbindung des letzten Mittelverses ist eine abschließende Reimzeile nötig, die entweder, wie in unserem Beispiel, als Einzelvers gesetzt wird (yzy / z) oder an den letzten Dreizeiler angefügt wird, so daß dieser zu einem Vierzeiler (mit → Kreuzreim) erweitert wird (yzyz). Das ursprüngliche Versmaß der T. ist der → Endecasillabo, im Deutschen der jambische Fünfheber (bei strenger Nachahmung mit weiblichem Versausgang). Die vor allem von Dante in seiner »Divina Commedia« ausgebildete Form, die außer im Epos vor allem in der Lehrdichtung, später auch in der Liebesdichtung verwendet wurde, findet sich im Deutschen erstmals bei den Barockdichtern Paul Schede und Chr. D. Schallenberg. Breitere Beachtung wurde ihr erst nach der Wiederentdeckung Dantes in der Romantik zuteil. Nun bedienten sich ihrer die Brüder Schlegel, Tieck, Rückert, Platen und Chamisso, aber auch Goethe, der an dem »Silbenmaß« zunächst rügte, daß »es gar keine Ruhe hat und man wegen der fortschreitenden Reime nirgends schließen kann« (Brief an Schiller vom 21. 2. 1798), später aber in seinem Terzinengedicht »Bei Betrachtung von Schillers Schädel« (1826) seine »innere Form« als Ausdruck der »Gott-Natur« selbst deutet: »Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, / Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.« Entsprechend ihrer Herkunft von Dante wurde die T. im Deutschen vor allem als Balladenstrophe für erzählende Gedichte (so bei Chamisso) und als »Form der ahnungsvollen, assoziativen Traumerlebnisse« (Frank) verwendet (so z. B. in Hofmannsthals T.n »Ein

Traum von großer Magie«). Reflexionslyrik in Form von T.n geschrieben u. a. George, Hofmannsthal, Borchardt, Däubler und Weinheber.

Lit.: R. Bernheim: Die T. in der deutschen Dichtung. Diss. 1954.

Tetrameter.

Heute fanden meine Schritte mein vergeßnes Jugendtal,
Seine Sohle lag verödet, seine Berge standen kahl.
Meine Bäume, meine Träume, meine buchendunkeln Höhn –
Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein ist ewig schön.
(...)

(C. F. Meyer, Ewig jung ist nur die Sonne)

(Von gr. tetra = vier.) In der antiken Metrik Bezeichnung für trochäische, jambische oder anapästische Verse aus vier → Dipodien. Im Deutschen entsprechen ihnen Achtheber oder Achttakter. Am häufigsten ist – auch in der deutschen Dichtung – der (→ katalektische) trochäische T., und dieser ist gewöhnlich gemeint, wenn der Begriff ohne nähere Kennzeichnung verwendet wird. Im Griechischen erstmals bei Archilochos (um 650 v. Chr.) belegt, findet er sich im Deutschen zuerst bei den Barockdichtern (Opitz, Gryphius, Logau), dann vor allem im 19. Jahrhundert bei Platen und Rückert, Herwegh, Freiligrath und C. F. Meyer. Die aufgrund der Länge des Verses übliche Mittelzäsur wurde im 19. Jahrhundert nicht durchwegs beachtet.

Thesis → **Arsis.**

Tiradenreim = → **Haufenreim.**

Ton.

Das mittelhochdeutsche Wort *ḍôn* bezeichnete in der mittelalterlichen gesungenen Dichtung einschließlich des Meistersangs die metrisch-musikalische Einheit von Strophenform und Melodie, bezog sich also auch auf den metrischen Bau des Gedichts und nicht nur auf die Art seiner Vertonung. In aller Regel waren die Dichter zugleich die Komponisten und die Sänger ihrer Lieder bzw. Sprüche. Erst in späterer Zeit finden sich Gegenbeispiele zu dieser Regel wie Hugo von Montfort. Die Melodie (mhd. *wîse*) wird also nicht nachträglich einem vorgegebenen Text unterlegt – häufig ist es vielmehr gerade umgekehrt so, daß für vorhandene Töne neue Texte, sog.

Kontrafakturen, verfaßt wurden. Dies gilt vor allem für den Meistersang, während im Minnesang die Erfindung neuer Töne einen wichtigen Bestandteil der künstlerischen Leistung bildete. Daraus erklärt sich die Vielzahl von Tönen vor allem in der mittelhochdeutschen Lieddichtung (aus der Zeit bis 1300 sind etwa 200 Töne überliefert). Von ihnen ist allerdings in der Regel nur der Strophenbau, nicht aber die Melodie überliefert. Soweit überhaupt in späteren Handschriften Angaben über die Melodien gemacht werden, erfolgen sie fast stets in der Form von sog. Neumen, die nur die relative Tonhöhe verdeutlichen, nicht aber Taktarten und Zeitwerte. Deshalb bleibt uns »die komplexe Ganzheit eines Tones, das Mit- und Gegeneinander seiner metrischen, syntaktischen und musikalischen Struktur (...) in der Mehrzahl der Fälle ungreifbar« (Paul/Glier). Die Tatsache, daß ein und derselbe Ton für verschiedene Texte verwendet wurde, verdeutlicht, daß die Verbindung von Text und Melodie recht locker war. Die Töne waren nicht spezifischer Ausdruck individueller Gefühlslagen oder Erlebnisinhalte, sondern semantisch neutrale Baumuster für die Zwecke einer Dichtung, die sich vor allem als Formkunst mit hohem artistischen Anspruch verstand. Zwar kann man gewisse Melodientypen »auch für mittelalterliche Lieder und Sprüche feststellen: Tanzlied – Minnekanzone – einfach deklamierende und ausgeschmückte Spruchtone. Wie weit sie jedoch inhaltlich gebunden sind, bleibt zu fragen« (Paul/Glier). Bei den Meistersingern war es üblich, den einzelnen Tönen eigene, oft recht ausgefallene Bezeichnungen zu geben (→ Meisterlied); nach ihrem Vorbild hat man dann im 19. Jahrhundert auch Walthers Sangspruch-Töne mit Namen versehen (→ Spruch). – Zum Ton als »Inbegriff des akzentuellen Gewichts einer Silbe« (Wagenknecht) → Akzent und Iktus.

Tonbeugung.

Unter T. versteht man die Verletzung (›Beugung‹) der Vorschriften für die ›natürliche‹ Wortbetonung, soweit die metrische Regelung des Verses eine solche verlangt. Sie entsteht, wenn entgegen dem deutschen Wort-, Satz- und Sinnakzent metrumbedingt eine unbetonte Silbe ›gehoben‹ (betont) bzw. eine betonte Silbe ›gesenkt‹ wird (d. h. ihren Akzent verliert). In dem folgenden Beispiel von Hans Sachs verlangt die Alternation, daß ›Venedig‹ entgegen der üblichen Aussprache auf der ersten und dritten Silbe betont wird:

Zu Venedig ein kaufmann saß,
 der über mer gefären was
 nach kaufmannschaft, als ich es las;
 (...)

(Der eiszapf)

Die Frage ist, wieweit das jeweilige (historische) Versifikationssystem bzw. die jeweils gültigen Regeln für den Versvortrag bei Nicht-Übereinstimmung von Metrum und normalsprachlichen Betonungsverhältnissen T.en vorsehen. Man hat mit ihnen vor allem im Meistersang und im (gleichfalls gesungenen) → Kirchenlied, im strengen → Knittel sowie bei der Nachahmung antiker Metren vor Opitz zu rechnen. Schlawe nimmt an, daß vor den Opitzschen Reformen T.en grundsätzlich nicht ›strafbar‹ waren. Bei gesungener Dichtung gilt die Frage heute als müßig, weil in ihr die Betonungsverhältnisse von der Melodie überlagert werden, so daß T.en gar nicht als solche empfunden werden. Bert Nagel stellt zu Recht fest, daß Sprache »nicht eigentlich gebeugt werden kann, wenn sie als Bestandteil eines musikalischen Gebildes gar nicht reine Sprache ist«. Wo im alternierenden Vers nach Opitz Sprach- und Versakzent miteinander kollidieren, ist davon auszugehen, daß dies aus stilistischen Gründen geschieht. Inkongruenz dient in solchen Fällen der Erzeugung metrischer Komplexität, etwa zur Verhinderung rhythmischer Monotonie (des ›Leierns‹) oder zur Steigerung der rhetorischen Wirkung. Häufig verlangt dann die sprachliche Realisation des Metrums sog. → schwebende Betonung. Zum Teil bewegen sich angebliche T.en im Rahmen von auch alltagssprachlich üblichen Tonstellenverschiebungen – etwa zur Erzeugung emphatischer Wirkungen oder allgemein mit dem Ziel einer gehobenen Vortragsweise. Von sprach- oder sinnwidrigen Betonungen kann man in diesen Fällen nur bedingt sprechen.

Tonischer Versbau.

(Gr. tonos = Akzent.) Der in der altruss. Lyrik verwendete t.e V. stimmt mit dem → akzentuierenden Versprinzip überein, d. h., er beruht auf dem Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Gewöhnlich ist die Abfolge der Akzente, genauer der → Hebungen, reguliert, während hinsichtlich der → Senkungen sog. → Füllungsfreiheit herrscht.

Tribrachys.

(Gr.: dreimal kurz.) Antiker Versfuß, der aus drei Kürzen besteht: v v v. Er entsteht gewöhnlich innerhalb eines fußmetrisch geregelten Verses durch die Auflösung eines → Jambus oder → Trochäus. Deren Länge wird dabei jeweils in zwei Kürzen verwandelt: \acute{v} v v oder v \acute{v} v.

Trimeter.

Der Teufel hat die Welt verlassen, weil er weiß,
Die Menschen machen selbst die Höll einander heiß.
(Fr. Rückert, Die Weisheit des Brahmanen)

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

(Von gr. tria = drei.) In der antiken Metrik Bezeichnung für trochäische, jambische oder anapästische Verse aus drei → Dipodien. Im Deutschen entsprechen ihnen Sechsheber oder Sechstakter. In der Regel bezieht sich die Bezeichnung auf den → akatalektischen jambischen T. mit → Zäsur nach der 5. oder (seltener) 7. Silbe. Von Archilochos (7. Jahrhundert v. Chr.) zuerst verwendet, wurde dieser hauptsächlich in der → Jambik und im Drama benutzt. Bereits Aristoteles vermerkt seine Prosanähe. Römische Nachbildungen finden sich u. a. in den → Epoden des Horaz. In der deutschen Dichtung tritt er meist als reimloser Sechsheber mit männlicher Kadenz und dipodischer Gliederung auf, d. h. mit Hauptton auf der 2., 4. und 6. Hebung, wobei die Zäsur kaum beachtet wird. Er hat im Deutschen nach Frank einen mehr »beschaulichen Ton«. Varianten entstehen durch Doppelsenkungen, → Spondeen anstelle der Jamben, durch Auftaktlosigkeit bzw. durch Fußsubstitution am Versanfang. Der (jambische) T. wurde im Deutschen früh durch den → Alexandriner bzw. durch den → Blankvers ersetzt und hinfort in der Lyrik nur noch vereinzelt verwendet, so von A. W. Schlegel (»Der Jamb«), Platen, Mörike und Hofmannsthal. Noch seltener ist im Deutschen der trochäische T. Gereimt kommt er vor allem bei Rückert vor. (Ein gereimter T. ist auch der Alexandriner.) – Eine Sonderform des jambischen T.s ist der → Choliambus.

Triolett.

Der erste Mai

Der erste Tag im Monat Mai

Ist mir der glücklichste von allen.

Dich sah ich und gestand dir frei,
 Den ersten Tag im Monat Mai,
 Daß dir mein Herz ergeben sei.
 Wenn mein Geständnis dir gefallen,
 So ist der erste Tag im Monat Mai
 Für mich der glücklichste von allen.

(Fr. v. Hagedorn)

(Frz. triolet, von ital. trio = drei.) Die erstmals im Frankreich des 13. Jahrhunderts belegte einstrophige Gedichtform ist mit dem → Rondeau verwandt. Gemeinsame Kennzeichen sind die Beschränkung auf zwei Reimklänge und die refrainartige Wiederholung von einzelnen Verszeilen oder Teilen davon. Wiederholt werden der erste Vers als vierter und siebter (sein dreimaliges Vorkommen gab dem Gedicht den Namen) und der zweite Vers als achter. Das achtzeilige Gedicht besteht in der französischen Form aus alternierenden Achtsilblern mit oder ohne Auftakt. Ihnen entsprechen im Deutschen jambische oder trochäische Vierheber, gewöhnlich mit Kadenzwechsel. Die schwierige Einfügung der Wiederholungszeilen in den Sinnzusammenhang, u. U. mit pointierender Verschiebung der Bedeutung, bedingt zum Teil leichte Abwandlungen ihres Wortlauts. Ins Deutsche wurde das T. von Hagedorn und Gleim eingeführt. Außer in der Anakreontik und später in der Romantik wurde sie jedoch nur selten verwendet. Beispiele finden sich bei Goethe, A. W. Schlegel, Rückert, Platen und Chamisso, häufig formal vereinfacht, so daß die ebenso kunstvolle wie verspielte Form in zahlreichen Varianten vorkommt.

Tripodie.

(Gr.: Dreifüßler.) Bezeichnung der antiken Metrik für eine metrisch-rhythmische Einheit, die aus drei Versfüßen besteht. Eine T. wird dadurch zu einer rhythmisch wirksamen Größe, daß die Hebung des ersten Fußes als Haupthebung hervortritt, der sich die beiden folgenden als Nebenhebungen unterordnen. Zur Verwendung des Begriffs in der deutschen Metrik → Dipodie.

Trithemimeres.

Wasserkothurn, du warest der Heilenden einer; (...)

- v v / - // v / - v v / - v v / - v // (...)

(Fr. G. Klopstock, Winterfreuden)

(Gr.: dritter Halbteil.) In der antiken Metrik eine → Zäsur nach dem dritten Halbfuß eines Verses, d. h. ein Einschnitt im zweiten Versfuß, vor allem im → Hexameter, in dem sie, ähnlich wie die → Hephthemimeres, als Nebenzäsur der Hauptzäsur (→ Penthemimeres) »assistiert« (Kelletat) oder den sie, zusammen mit ersterer, in drei Teile gliedert – häufig nach dem sog. Gesetz der wachsenden Glieder. Alle drei genannten Zäsuren sind meistens männlich, d. h., sie zerschneiden den Versfuß unmittelbar nach der Hebung. Weibliche Zäsuren (zwischen den beiden Senkungen des Daktylus) sind seltener.

Trochäus.

(Gr.: Läufer.) Der T., griechisch auch Choreus (= Tänzer) genannt, ist unter den zweisilbigen Versfüßen das Gegenstück zum → Jambus. Er besteht aus einer Hebung mit nachfolgender Senkung: – v. In der deutschen Dichtung sind → Alternation und Auftaktlosigkeit (→ Auftakt) die Kennzeichen trochäischer Verse. Da man diesen aufgrund ihrer Auftaktlosigkeit einen »fallenden« Rhythmus zuschreibt, heißt der T. im Deutschen auch »Faller«. Allerdings beruht diese Auffassung auf einer Verwechslung von Metrum und Rhythmus. Gemessen an letzterem sind die Begriffe »steigend« und »fallend« für jambische bzw. trochäische Verse, wie u. a. Storz betont, »bisweilen sogar irreführend«, weil »mit Hebung und Senkung keineswegs ein Wechsel der Tonhöhe verbunden ist«. Andererseits geht es nicht an, wie Pretzel vorschlägt, statt zwischen Jamben und Trochäen nur zwischen »Trochäen mit und ohne Auftakt« zu unterscheiden. (Von Trochäen und nicht von Jamben mit und ohne Auftakt spricht er wegen des vorwiegend »trochäischen« Betonungssystems der deutschen Sprache, d. h. wegen der germanischen Stammsilbenbetonung, derentwegen schon Heusler den T. als den Grundtakt des deutschen Verses ansah. Allerdings sind, worauf Asmuth hinweist, »die trochäischen Wörter gar nicht so häufig, wie man meinen könnte«.) Vor allem W. Kayser hat hervorgehoben, »daß der kleine Unterschied des vorhandenen oder fehlenden Auftakts (...) dem Vers einen völlig anderen Charakter gibt«, und auch Storz hält daran fest, »daß den beiden Metren eine verschiedene Ausdruckswirkung, zumindest potentiell, zu eigen ist«. Freilich ist Kaysers Begründung falsch; vor allem bedenkt er nicht, daß der Rhythmus eines Verses nicht nur vom Metrum bestimmt wird, sondern vor allem auch von Faktoren wie dessen sprachlicher Realisation und dem Verhältnis zwischen →

Wortfüßen und → Versfüßen. So wird man von verallgemeinernden Charakterisierungen wie der von Storz, daß dem trochäischen Vers »eine gewisse Beschwingtheit« zu eigen sei, nicht viel halten können, jedoch ist die Feststellung richtig, daß er stärker zu rhythmischer Monotonie neigt als der jambische, weil in ihm Wort- und Versfüße häufiger konvergieren. Sicher ist diese prinzipielle Schwierigkeit des trochäischen Verses der Grund dafür, daß er in der deutschen Dichtung ungleich seltener verwendet wird als der jambische, der eine größere Natürlichkeit des dichterischen Sprechens ermöglicht. Ausgesprochen selten ist z. B. der fünffüßige T. (→ serbischer T.), während der fünffüßige Jambus zu den verbreitetsten Versmaßen im Deutschen zählt (→ Blankvers). Nur »in der Kleinpik und in der Balladendichtung« macht der T. (unter ausländischem Einfluß) »dem Jambus die Herrschaft streitig« (Schlawe). → Anakreontische, spanische T.en.

Übergehender Reim = → überschlagender Reim.

Überschlagender Reim.

Marienpreis

Mensch wilt du volgen meiner *ler*,
ker dich von arger *tat*,
rat ich dir hie mit *trew*,
rew hab uber dein *schuld*;
huld macht du dort erlangen *wol*.
 (...)

(J. Schiller)

Der ü.e R. ist eine Sonderform des → Schlagreims. Von den beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Reimwörtern steht das erste am Versende, das zweite am Anfang des nächsten Verses, so daß sie durch die Versgrenze voneinander getrennt sind. Als ü.n R. bezeichnet man auch den → Kreuzreim.

Umarmender Reim.

Ich breche Rosen, ich breche Nelken,	a
Zerstreuten Sinnes und kummervoll;	b
Ich weiß nicht, wem ich sie geben soll; –	b
Mein Herz und die Blumen verwelken.	a

(H. Heine, Katharina)

Der u.e R. gehört neben dem → Paarreim und dem → Kreuzreim zu den häufigsten Reimanordnungen. Als Bauelement vierzeiliger Strophen verleiht er diesen eine größere Geschlossenheit, als dies Paar- und Kreuzreim mit ihrem reihenden Charakter vermögen. Wohl deshalb schlägt Wagenknecht für ihn die Bezeichnung Blockreim vor. (Weitere Bezeichnungen sind umrahmender, umschließender und Klammerreim.) Verwendung findet er u. a. in den beiden → Quartetten des → Sonetts.

Umrahmender Reim = → umarmender Reim.

Umschließender Reim = → umarmender Reim.

Unebener Reim.

Der u.e R. ist eine besondere Form des → unreinen Reims, die entsteht, wenn Silben mit unterschiedlichem Tondruck für die Reimbildung verwendet werden. Die Unreinheit stört kaum in Fällen wie Zeit / Ewigkeit oder gelungen / Erinnerungen, in denen auf die Endungen -keit und -ung im Rahmen des alternierenden Rhythmus immerhin ein Nebenton fällt, sehr wohl aber in Fällen wie (blicken) her / Bändiger oder auch Geister / heißt er.

Unreiner Reim.

Sammelbezeichnung für verschiedene Formen mangelhaften Gleichklangs von Reimsilben. Die verschiedenen Verstöße gegen das Reinheitsprinzip, die in der Reimdichtung vorkommen, sind keineswegs gleichwertig. Außerdem ist der Grad ihrer Akzeptanz in verschiedenen Zeiten unterschiedlich, und schließlich messen die einzelnen Autoren der Reinheit des Reims einen ungleichen Stellenwert bei. Dem hohen Anspruch, den z. B. Platen in dieser Hinsicht stellt, kommen u. a. weder Goethe noch Schiller nach, über die J. Grimm sagt, sie hätten sich »Freiheit und Nachlässigkeit (...) zuschulden kommen lassen« und »oft fehlerhaft gereimt«. In pragmatisch orientierter Dichtung, z. B. in didaktischer oder politischer (operativer) Lyrik, aber auch im Lied (im Volkslied natürlich ohnehin) ist die Toleranzgrenze höher anzusetzen als in strenger Formkunst mit einem hohen Kunstanspruch. In der alt-hochdeutschen und frühmittelhochdeutschen Dichtung genügen oft schon ungefähre Klangübereinstimmungen, auch bloße → Assonanzen und → Endsilbenreime, als Reime. Erst

in der Blütezeit der höfischen Dichtung wurden strengere Anforderungen an die Reinheit des Reims gestellt, die dann in der Neuzeit von Opitz erneuert wurden. Einen Sonderfall stellen scheinbar u.e R.e dar, die dialektbedingt sind (Zweig / Gesträuch). Sie sind im Grunde so wenig zu monieren wie Reime, die nur ihrer Schreibung nach unrein erscheinen, in der Aussprache aber keine oder kaum Abweichungen aufweisen (Wald / halt). Eine Reihe u.er R.e stören so gut wie nicht, weil sich unser Ohr an sie gewöhnt hat. Das gilt vor allem für die vokalisch u.en R.e i / ü (Blick / Glück), e / ö (Segen / Bögen), e / ä (Rehe / Nähe) und ei / eu (Mai / neu). Solche qualitativ u.e R.e akzeptieren wir viel eher als qualitativ reine, aber quantitativ unreine Reime, d. h. Reimbindungen zwischen langen und kurzen Vokalen wie Rat / hat, Luft / ruft, büßen / müssen. In Beispielen wie Liebe / Lippe ist es weniger die konsonantische Ungleichheit, die stört, als die der Silbenquantität. Doch moniert W. Kayser z. B. konsonantische Unreinheiten wie in Größe / Getöse und in schlafen / Oktaven, also in Verbindungen von stimmhaften und stimmlosen Reibelauten. (Im zweiten Beispiel kommt die Divergenz zwischen offenem und geschlossenem Vokal hinzu.)

Unterbrochener Reim.

In mein gar zu dunkles Leben
 Strahlte einst ein süßes Bild;
 Nun das süße Bild erblichen,
 Bin ich gänzlich nachtumhüllt.
 (H. Heine, Die Heimkehr, 1.)

Als u.en R. bezeichnet man ein Reimschema, bei dem reimende und nicht-reimende Verse (→ Waisen) – meist regelmäßig – wechseln, z. B. im Vierzeiler mit der Anordnung xaya. Es findet sich besonders häufig im Volkslied, aber auch z. B. bei Heine und Storm.

Vagantenstrophe.

Mag der Grieche seinen Ton
 Zu Gestalten drücken,
 An der eignen Hände Sohn
 Steigern sein Entzücken;
 Aber uns ist wonnereich
 In den Euphrat greifen,

Und im flüss'gen Element
Hin und wider schweifen.

Löscht' ich so der Seele Brand,
Lied, es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.

(J. W. v. Goethe, Westöstlicher Divan)

Vagantenzeile und V. stammen aus der mittelalterlichen lateinischen Vagantendichtung (Archipoeta, »Carmina burana«), in der sie zu den beliebtesten Vers- bzw. Strophenmaßen gehören. Die Vagantenzeile ist eine auftaktlose (trochäische) → Langzeile, bestehend aus einem vierhebigen Anvers mit einsilbig voller (stumpfer) → Kadenz und einem vierhebigen Abvers mit klingender Kadenz. Später entstand daraus eine siebenhebige Langzeile mit weiblichem Versausgang. Paarweise gereimt, wurden sie zu zwei- oder vierzeiligen Strophen (sog. halben oder vollen V.n) verbunden. Durch Brechung der Langzeile in zwei Halbverse, teilweise unter zusätzlicher Reimung der Anverse, entstanden kreuzgereimte oder unterbrochen gereimte Vier- bzw. Achtzeiler mit Wechsel zwischen männlich endenden Vierhebern und weiblich endenden Dreihebern. So ergibt sich für den Vierzeiler folgendes Grundschema:

4 m / a oder x
3 w / b oder a
4 m / a oder x
3 w / b oder a

In dieser Form bzw. in ihren mannigfachen Variationen fand das Strophenmaß vielfältige Verwendung in der mittellateinischen und deutschen Kirchenlieddichtung, vor allem der des 16. Jahrhunderts, und im Volkslied bzw. in volksliednaher Kunstdichtung. Seine eigentliche Blütezeit setzte erst um 1800 ein. Im Umkreis der Empfindsamkeit und der Romantik wachsen ihm Ausdrucksqualitäten zu, die es vor allem für volkstümliche und heiter-gemütvolle Lieder geeignet erscheinen läßt. Im 20. Jahrhundert schwindet seine Beliebtheit; vor allem der Achtzeiler wird heute nur noch selten verwendet.

Vagantenzeile → Vagantenstrophe.

Vers.

(Von lat. *vertere* = wenden; *versus* = Wendung, Umkehr – ursprünglich des Pfluges; Furche, Reihe, Zeile.) Die zentrale

Bedeutung des V.es für die spezifische Sageweise der Dichtung im engeren (ursprünglichen) Sinn erhellt aus der häufigen Verwendung des Ausdrucks ›Verssprache‹ für die Sprache der Poesie. Dichtung im Sinn von Poesie ist wesentlich versifizierte Rede, und so wirft das Problem der Definition des V.es die Frage nach der Unterscheidung von poetischer oder ›gebundener‹ und nicht-poetischer oder ›ungebundener‹ Sprache (Prosa) auf. Wenn J. H. Voß, der berühmteste Metriker der Goethezeit, das Verse machen als »Silben abmessen und ordnen« beschreibt, so hat er dabei den metrisch gebundenen Vers im Sinn. Neben diesem gibt es aber seit den von Klopstock begründeten → Freien Rhythmen die verschiedenen Ausprägungen des sog. → Freien Verses, der zwar ›metrische Floskeln‹ enthalten kann, an metrische Elemente angelehnte rhythmische Einzelfiguren, der sich aber keinem metrischen Schema beugt. Diese freien Formen muß eine umfassende Definition des V.-Begriffs mit einschließen. Als äußerliches Merkmal des V.es gilt für gewöhnlich die Zeilenbrechung; allerdings sind Reimverse in Gesangbüchern »oft fortlaufend gedruckt, ohne daß ihr Verscharakter in Frage stünde« (Asmuth). Die Zeilenbrechung dient der Signalisierung der Versifikation und macht zugleich deutlich, daß die Verszeile im Gegensatz zur Prosa-zeile eine mehr oder weniger geschlossene Einheit darstellt. »Das Ende der Verszeile«, sagt Brecht, »bedeutet immer eine Zäsur.« Das gilt, wiewohl abgeschwächt, auch für Verse mit → Enjambement. So ist der V. immer Teil und Ganzes zugleich. Als primär akustisches (nicht optisches) Phänomen ist er vor allem rhythmisch erfahrbar. Er ist demnach in einer ersten groben Bestimmung eine zu einer rhythmischen Einheit zusammengefaßte Wortreihe. Diese unterscheidet sich von einer Wortreihe in einem Prosa-Text wesentlich durch die verfremdende Stilisierung der ›natürlichen‹ (alltagssprachlichen) Phrasierungs- und Betonungsverhältnisse. Eine solche ist auch in Versen ohne metrische Regulierung erkennbar. Außer der grafisch signalisierten spezifischen Phrasierung, deren (Spannungs)verhältnis zur syntaktischen Gliederung sehr unterschiedlich sein kann, bestimmen vor allem zwei Unterscheidungsmerkmale die eigentümliche rhythmische Gestalt des V.es: erstens die das Sprechtempo verlangsamende größere Häufigkeit von Betonungen und zweitens deren besonders starke Hervorhebung durch entsprechenden Tondruck. Alle drei Merkmale zusammen bedingen eine rhythmische Überstrukturierung und damit eine deutlichere rhythmische Pro-

flierung der Wortreihe im V. gegenüber der normalen Prosa-
 rede (nicht also z. B. gegenüber dem sog. → Prosagedicht).
 Die häufig postulierte (relative) Regelmäßigkeit wiederkeh-
 render → Ikten führt dagegen zum Sonderfall des metrisch
 gebundenen V.es, der sich demnach vom Freien Vers durch
 eine zusätzliche rhythmische Stilisierung auszeichnet. Für den
 deutschen V. nicht haltbar ist dagegen die Annahme einer
 gleichmäßigen Tonstellenverteilung innerhalb der Verszeile.
 Der Versrhythmus kennt keinen Isochronismus, auch nicht bei
 strenger metrischer Formung, und dies ist denn auch der
 Haupteinwand gegen Heuslers Takttheorie (→ Taktmetrik),
 nach welcher der V. dadurch definiert ist, daß er »taktierte,
 takthaltige Rede« ist. – Schwierig festzumachen ist die Funk-
 tion bzw. Wirkungsabsicht der rhythmischen Überstrukturie-
 rung, die den V. kennzeichnet. Betrachtet man den V. als »ge-
 steigerte Rede« (Schlawe), so ist dies nicht im Sinne von In-
 halten zu verstehen, die die normalsprachliche Mitteilungs-
 ebene transzendieren. Daß V.e nicht notwendig »gehaltvolle«
 Rede sein müssen (so die Gleichsetzung Schlawes), zeigt sich
 an vielen Beispielen vom Scherzvers und Kinderreim bis zum
 versifizierten Werbespruch, die alle auch V.e sind. Andererseits
 besteht natürlich in »höherer Dichtung« ein Zusammenhang
 zwischen deren besonderen Ausdrucks- bzw. Mitteilungsgel-
 halten und der Verwendung der Verssprache. Der V. potenzi-
 ziert die Ausdruckskraft des poetischen Wortes. Andererseits
 kann er aber auch verschiedensten lebenspraktischen Bedürf-
 nissen dienen, z. B. wenn er mnemotechnische Funktionen er-
 füllt oder wenn er der Erleichterung der Textrezeption dient.
 Dabei kann der Grad der Überstrukturierung und damit der
 Poetisierung der Rede sehr unterschiedlich sein: Im Bennischen
 Parlando-Vers oder in Brechts »reimloser Lyrik mit unregel-
 mäßigen Rhythmen« nähert sich die Verssprache dem Prosa-
 produktus. (Allerdings markieren diese beiden Beispiele eine sehr
 späte Phase in der Entwicklung des V.es.) Schließlich ist daran
 zu denken, daß schon die Vergliederung als solche, die gezielte
 Segmentierung der Wortreihe, semantisch funktionalisiert sein
 kann, d. h. der Unterstützung oder Erzeugung von Bedeutung
 dienen kann. So betont D. Lamping zu Recht, »daß ein und
 derselbe Satz nicht dieselbe Bedeutung hat, wenn er in Versen
 und wenn er in Prosa abgefaßt ist«. – Natürlich sind auch die
 Vorstellungen vom Wesen des V.es, von seinen Funktionen
 und konstitutiven Merkmalen dem historischen Wandel un-
 terworfen. Dieser ist der Gegenstand der Versgeschichte. Of-

fenbleiben muß die Frage, ob sich die Herkunft der Verssprache eher vom Sangvers oder von der Prosarede her erklären läßt. Jener ist wesentlich von der Musik bestimmt und fand ursprünglich seine hauptsächliche Verwendung im Tanz, für die Rhythmisierung von Arbeitsvorgängen und für die Gestaltung zeremonieller Abläufe. Sein metrischer Rahmen blieb beim Übergang zum Sprechvers erhalten, bis dann ein neues Versgefühl zu metrisch ungebundenen Versifikationsformen überleitete, d. h. zu den sog. Freien Rhythmen bzw. zum Freien Vers. Der andere Erklärungsversuch sieht in der Prosa die Ausgangsbasis für den V., der im Prinzip nichts anderes als gesteigerte Prosarede ist – und dazu wird, indem er einen stärkeren und konzentrierteren Gebrauch von den auch in der Alltagssprache vorhandenen Phrasierungsmöglichkeiten und Klangmitteln macht. Diese zweite Deutung geht davon aus, daß die Unterschiede zwischen Prosa und Poesie nur gradueller Natur sind, und in der Tat hat jedenfalls die neuere Entwicklung des V.es die Übergänge zwischen den beiden Redeformen fließend gemacht. D. Breuer z. B. relativiert deshalb die Entgegensetzung von »gebundener« und »ungebundener« Rede und kommt zu dem Schluß: »Versliteratur ist gebundenere Rede, hinsichtlich der Tonstellenverteilung geregelter« (richtiger wohl: schärfer konturiert) »als die Prosa«. – Am Anfang der deutschen Versgeschichte steht der germanische → Stabreimvers. Er besitzt ein hohes Maß an metrischer Freiheit (→ Füllungsfreiheit) und Flexibilität und wurde zu Recht als »hoch stilisierte, nachdrücklich gesteigerte Prosarede« bezeichnet (Kl. v. See). Er wird seit der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts vom althochdeutschen Endreimvers abgelöst, der nach lateinischem, später romanischem Vorbild eine starke metrische Regulierung mit sich bringt. Diese setzt sich in der mittelhochdeutschen Versdichtung fort und findet im 17. Jahrhundert in der Opitzschen Versreform, in deren Zentrum die Einführung des strengen → Alternationsprinzips steht, ihren Höhepunkt. Dazwischen verwirklicht der (Freie) → Knittelvers noch einmal ein »Maximum an rhythmischem Freiraum« und ein »Minimum an metrischen Ordnungsvorschriften« (Breuer). Seitdem bestehen »beide Prinzipien nebeneinander (. . .), das Prinzip der ererbten Freiheit (. . .) und das Prinzip des regelmäßigen Wechsels« (Behrmann). Das erstere gelangt im 18. Jahrhundert in den metrisch ungebundenen → Freien Rhythmen zu neuer Geltung und wird im 20. Jahrhundert im → Freien Vers zum beherrschenden Versprinzip. Die sog. moderne Lyrik nach

1945 verwendet diesen fast ausschließlich; erst in den 80er Jahren findet im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der Formen der metrisch gebundene V. neue Beachtung.

Versausgang = → Kadenz.

Versbrechung = → Enjambement.

Verschränkter Reim.

O Stunde, da der Schiffende bang lauert	a
Und sich zur Heimat sehnet an dem Tage,	b
Da er von süßen Freunden ist geschieden,	c
Da in des Pilgers Herz die Liebe trauert	a
Auf erster Fahrt, wenn ferner Glocken Klage	b
Den Tag beweinet, der da stirbt in Frieden!	c

(C. Brentano)

Der v.e R. ist ein erweiterter → Kreuzreim, bei dem nicht nur zwei, sondern drei oder mehr Reimpaare über Kreuz miteinander verbunden, »verschränkt« sind. Bei dreifacher Verschränkung ergibt sich das Schema unseres Beispiels, bei vierfacher lautet es: abcdabcd. Variationen sind möglich, z. B. abcbac. Der v.e R. findet sich schon in der mittelhochdeutschen Dichtung, z. B. bei Heinrich von Veldeke und Friedrich von Hausen (12. Jahrhundert), kommt aber später in sechszeiligen Strophen kaum mehr vor, sondern dient vor allem zur Reimung des Sextetts im → Sonett.

Vers commun.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
 Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

(...)

(J. W. v. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre)

(Frz.: »gemeiner Vers«; deutsche Bezeichnung von Opitz.) Dieser altfranzösische Reimvers ist eines der Vorbilder des deutschen jambischen Fünfhebers. Es handelt sich um einen alternierenden 10- oder 11-Silbler, jener mit → männlicher, dieser

mit → weiblicher Kadenz, dessen besonderes Merkmal eine feste → Zäsur nach der vierten Silbe (in der deutschen Nachbildung meist nach der zweiten Hebung) bildet. Opitz war es vor allem, der ihn in die deutsche Dichtung eingeführt hat – neben dem → Alexandriner, von dem er dann schon in der Barockzeit mehr und mehr verdrängt wurde. (Beide wurden schließlich im 18. Jahrhundert vom → Endecasillabo bzw. vom → Blankvers abgelöst, die mit dem v. c. verwandt sind.) Abträglich war seiner Beliebtheit vor allem die feste Zäsur, die leicht zur Monotonie führt. Doch hat ihn Goethe in seinem berühmten Mignon-Lied (unser Beispiel) noch einmal zum Leben erweckt.

Versetzte Betonung, versetzte Hebung → Anaklasis.

Versfüllung.

Mit V. ist die sprachliche Realisierung des Versschemas, d. h. des abstrakten Metrums gemeint. Die Verwendung des Begriffs ist nicht empfehlenswert, da er leicht mit dem der → Füllung verwechselt werden kann.

Versfuß.

Der Begriff ›V.‹ bezeichnet in der fußmessenden antiken Metrik die kleinste rhythmische Einheit des Verses, die ihrerseits aus einer geregelten Abfolge von langen und kurzen Silben besteht. Entsprechend den verschiedenen Verteilungsmöglichkeiten langer und kurzer Silben unterschied man im Griechischen vier zweisilbige, acht dreisilbige und 16 viersilbige Versfüße. Die bekanntesten sind → Jambus, → Trochäus, → Daktylus und → Anapäst. Diese vier Bezeichnungen werden seit Opitz auch für die Analyse deutscher Verse, auch nicht-antikisierender, verwendet, obwohl wir im Deutschen gewöhnlich nicht den fußmessenden, sondern den → akzentuierenden bzw. → syllabotonischen (alternierenden) Versifikationstyp benützen. (Bei ihnen wird die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben durch die zwischen betonten und unbetonten Silben ersetzt.) Die Verwendung weiterer Fußbezeichnungen für den deutschen Vers ist außer in antikisierender Dichtung nicht sinnvoll. Vor allem ist auch zu bedenken, daß die Rekonstruktion von Füßen im einzelnen Vers oft gar nicht möglich ist, weil das verwendete Metrum erst aus dem versübergreifenden metrischen Zusammenhang, d. h. aus den metrischen Befunden innerhalb der Strophe erhellt. Erst

daraus wird z. B. klar, ob es sich bei einem Vers um einen Jambus oder um einen auftaktigen Trochäus handelt. – Der Begriff »Metrum« ist nur beim Daktylus gleichbedeutend mit V.; beim Jambus, Trochäus und Anapäst bilden dagegen je zwei Versfüße ein Metrum (→ Dimeter, Dipodie). In der Taktmetrik entspricht der Takt-Begriff dem des V.es.

Vers libre.

(Frz.: freier Vers.) Der Begriff der französischen Metrik, der im Deutschen dem des → Freien Verses entspricht, entstammt zwei verschiedenen versgeschichtlichen Traditionssträngen und hat dementsprechend auch zwei verschiedene Bedeutungen. Im 17. Jahrhundert wurde nach dem Vorbild des italienischen → Madrigals ein zwar metrisch gebundener Reimvers entwickelt, der aber hinsichtlich der Silbenzahl, der Zäsuren, des Reimschemas und der strophischen Gliederung keinen Regelungen unterlag und sich aufgrund seiner dadurch bedingten Flexibilität vor allem im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Im Deutschen, wo er vor allem in der Aufklärungsdichtung nachgeahmt wurde, nennt man ihn Madrigalvers oder auch, seit Heusler, Faustvers. Nach Breuer stellt er eine »Kompromißform«, »eine Art metrisches Zugeständnis an den aufklärerischen Zeitgeist« dar: »Die ›Aussage‹ rückt in den Vordergrund, das Metrum erhält beiläufigen Charakter.« – Die zweite V.-l.-Tradition entstand im Rahmen des Symbolismus, dessen neue Versbehandlung zu einem metrisch ungebundenen, meist reimlosen Vers ähnlich den in Deutschland seit Klopstock entwickelten → Freien Rhythmen führte. Er hat die Entwicklung des Verses in der sog. modernen Lyrik wesentlich mitbeeinflusst.

Versmaß = → Metrum.

Vers mêlés = → Vers libre.

Versschluß = → Kadenz.

Verssprung = → Enjambement.

Villanelle.

Nvn sih ich mich an dir endlich gerochen /
darumb dein leid ich gar wol gönne dir /
das rad geht vmb / vor war die klag an mir.

Du hast dein trew an mir schendlich gebrochen /

Solch wancklmuth ist nit Jungfrawen zier /
Das rad geht vmb / vor war die klag an mir.

In vnser lieb hastu ein loch gestochen /
Es ist schon auß / was trawrstu lang dafür /
Das rad geht vmb / vor war die klag an mir.

Thu was du wilt / magst weinen oder bochen /
Es gilt mir gleich / Ich leg dirs auff die wag /
Das rad geht vmb / wiltu jetzund so klag. (J. Regnard)

(Ital. villano = ländlich, bäuerlich; aus mittellat. villanus.) Das seit dem 15. Jahrhundert in Italien, vor allem in Neapel gepflegte bukolische Kunstlied behandelt in volkstümlichem Ton Themen aus dem Landleben. Es ist zunächst ohne feste Form, doch scheint die dreizeilige Strophe, die sich im 16. Jahrhundert in Frankreich herausbildete, durch Erweiterung aus einem Achtzeiler mit dem Reimschema abababcc entstanden zu sein, deren einzelnen Schweifreimelementen (ab) jeweils eine Refrainzeile hinzugefügt wurde (\rightarrow abA). In ihrer strengen französischen Form ist die V. ein Refraingedicht aus mehreren (meist sechs oder acht) \rightarrow Terzetten, die abwechselnd die erste und die dritte Zeile des ersten Terzetts als Refrain wiederholen, und einem abschließenden Vierzeiler, der beide Refrainzeilen am Ende noch einmal zusammenfaßt (Schema: $A_1bA_2 / abA_1 / abA_2 / (\dots) / abA_1A_2$). Im 16. Jahrhundert gelangte die Form durch Jacob Regnard in die deutsche Lieddichtung. Sie besteht im Deutschen meist entweder aus dreizeiligen Strophen mit der Reimfolge aaa / bbb usw. (\rightarrow Dreireim) oder, wie in unserem Beispiel, aus Dreizeilern mit zwei Reimen unter Anreimung (die Anfangszeilen der Strophen reimen untereinander) bzw. in der Form aba; die dritte Zeile bildet dabei den (in der Schlußstrophe abgewandelten) Refrain. Doch fand die V. in Deutschland nur wenig Anklang und Regnard nur eine geringe Nachfolge.

Visuelle Poesie.

```

          s
        s   t   s
          t   t   t
        s   t   e   t   s
          t   t   t
        s           s
          s
  
```

(Timm Ulrich)

Neben dem → Sprech- (und → Laut)gedicht ist die v. P. die wichtigste Form der → Konkreten Poesie. In ihr erlangt die schriftliche Präsentation des Textes Bildfunktion. Sie stellt eine Mischform aus dem Grenzbereich zwischen Sprachkunstwerk und Bildender Kunst dar und erzielt ihre spezifische Wirkungsweise aus der Beziehung und dem Spannungsverhältnis zwischen der Semantik und der typografischen bzw. piktografischen Präsentation des verwendeten Sprachmaterials, der gegenseitigen Durchdringung und dem Zusammenwirken seines figuralen Arrangements und seiner Bedeutungshöfe. Der visuelle Text ist somit primär ein Seh-Gegenstand. Die je besondere, experimentell-innovative Anordnung der Sprach- bzw. Schriftzeichen auf der Fläche ersetzt die Syntax im normalsprachlichen Text und bedingt an deren Stelle den Sinnzusammenhang, d. h. sie reguliert die Bedeutungskonstitution. Die damit verbundene Auflösung der syntaktischen Linearität wird als Befreiung empfunden: Sie befreit zu neuen Möglichkeiten der poetischen Sinnerzeugung. Visuelle Texte verstehen sich als »exemplarische Freilegungen autoritärer Kommunikationsmechanismen« und damit als »künstlerische Exempel von Kultur- und Gesellschaftskritik« (Jochen Gerz). Zugleich bedingen sie eine neue Form der literarischen Rezeption, bei der Simultaneität an die Stelle der sprachlichen Sukzession tritt, denn: »Die Schriftbilder werden Sehbilder« (Heißenbüttel). Als Folge davon werden die logisch-begrifflichen Denkabläufe durch meditative Prozesse in den Hintergrund gedrängt. Die vorrangig meditative Funktion der v.n P. wird jedoch in dem Maße verfehlt, in dem diese in der optischen Dimension des Textes nur tautologisch die Begriffsinhalte des verwendeten Wortmaterials rekapituliert und sich so in bloß illustrativen Zwecken erschöpft. Deshalb ist die Rückführung der modernen v.n P. auf solche Vorformen wie das barocke → Bildgedicht problematisch, die primär abbildende Funktion hatten. Allerdings geht auch in der v.n P. das, was als geistige Figur gemeint ist, oft nicht über einen bloßen grafischen Gag oder Witz hinaus. Ihre Leistungsfähigkeit bezeugt sie hingegen dort, wo die Reflexivität und Selbstthematisierung der optisch-begrifflichen Textfigur in dieser neue, eigenständige Sinnpotentiale erschließt. – Eugen Gomringer, einer der Gründerväter der Konkreten Poesie, unterscheidet folgende Formen der v.n P.: → Ideogramme, → Konstellationen, Dialektgedichte (»entgegen der erwartung . . . in vielen fällen nicht nur sprechgedichte«), Palindrome, Typogramme und → Piktogramme.

togramme. Zu den wichtigsten Vertretern der v.n P. zählen neben Gomringer H. Heißenbüttel und E. Jandl, E. Mon, F. Kriwett, H. Gappmayr, G. Rühm, Cl. Bremer und D. Rot. Als unmittelbare Vorläufer des Genres nennt Heißenbüttel Mallarmé, Arno Holz, Marinetti, der die Abschaffung der Syntax proklamierte, Apollinaire und Schwitters. Von der Seite der Bildenden Kunst kamen Einflüsse aus der sog. skripturalen Malerei hinzu.

Lit.: P. Weiermair: Zur Geschichte der v.n P. In: S. J. Schmidt (Hrsg.): Konkrete Dichtung. 1972. – K. P. Dencker: Textbilder. V. P. international. Von der Antike bis zur Gegenwart. 1972. – Chr. Weiss: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. 1984. – J. Adler u. a.: Text als Figur. 1987. → auch die Literaturangaben zur Konkreten Poesie.

Vokalischer Halbreim.

Voll von Freunden war mir die Welt,
 Als noch mein Leben licht war;
 Nun, da der Nebel fällt,
 Ist keiner mehr sichtbar.

(H. Hesse, Im Nebel)

Von einem v.en H. spricht man, wenn in einem → Doppelreim nur der erste der beiden reimenden Vollvokale betont ist, der zweite also in der Senkung steht. Dies ist vor allem beim → Gespaltenen Reim der Fall.

Volksballade.

Gegenbegriff zu dem der Kunstballade. Während diese, im 18. Jahrhundert entstanden, ein genuin literarisches Phänomen darstellt, entstammt die V. ursprünglich aus der mündlichen Überlieferung – hauptsächlich des 14. bis 16. Jahrhunderts – und wurde durch diese entscheidend geprägt. Näheres → Ballade.

Volkslied.

Winter, du mußt Urlaub han,
 das hab ich wohl vernommen,
 was mir der Winter hat Leids getan,
 das klag ich diesem Sommer.

Diesem Sommer nicht allein,
 die gelben Blümlein springen,
 welcher ein lieben Buhlen hat,
 mag wohl mit Freuden singen.

Welcher ein lieben Buhlen hat,
halt ihn in rechter Maßen,
und wenn es an ein Scheiden geht,
muß er ihn fahren lassen.

Zu wenig und zu viel ist ungesund,
hab ich oft hören sagen,
der Brunn hat einen falschen Grund,
darin man das Wasser muß tragen.

Des Brunnens, des trink ich nit,
er hat mich oft betrogen,
was mir mein feines Lieb hat zugesagt,
ist gar und gar erlogen.

Der uns dies Liedlein neu gesang,
von neuem hat gesungen,
das haben getan zween Landsknecht gut,
ein alter und ein junger.

(Frankfurter »Lieder Büchlein«, 1582)

Die Bezeichnung »V.« hat Herder als Lehnübersetzung aus dem englischen »popular song« ins Deutsche eingeführt. (Sie erscheint erstmals 1773 im »Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker«.) Der Begriff ist bis auf den heutigen Tag stark von der Herderschen Vorstellung einer Naturpoesie geprägt, in der im Gegensatz zu der auf literarischer Bildung beruhenden Kunstpoesie die im Volk bewahrte Ursprünglichkeit und Naturnähe eines unentfremdeten, unerschuldig-naiven Menschentums ihren Ausdruck finden soll. Freilich relativiert sich im Fall des V.s der Gegensatz zwischen Natur- oder Volkspoesie und Kunstpoesie insofern, als »diese Art Gedichte«, wie schon Goethe feststellte, »eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind«. Insofern ist die Vorstellung, das V. sei unverstellter und authentischer Ausdruck der Volksseele, problematisch. Die sog. Produktionstheorie, die im Volk den kollektiven Produzenten der V.er sieht, gilt als widerlegt. Auch die V.er sind, worauf vor allem der bedeutende Volksliedforscher John Meier hinwies, irgendwann einmal von individuellen Autoren, z. B. von Berufssängern, geschaffen worden. Meier sprach deshalb von »Kunstlieder(n) im Volksmund«. Andererseits ist auch die sog. Rezeptionstheorie, nach der nur die Aneignung und die Überlieferung durch das Volk erfolgte, zu präzisieren: Beide Vorgänge stellen schöpferische Prozesse dar, in deren Verlauf das übernommene Lied-

gut vom Volk assimiliert, adaptiert, verändert, aktualisiert und neu zusammengestellt wurde. Unter dem Zwang des Improvisierens beim mündlichen Vortrag vollzog sich, was man seit Görres unter den Begriff des »Zersingens« faßt, und über dieses Zersingen oder Umsingen gelangte viel von der spezifischen Mentalität und Bewußtseinslage des Volkes, seiner Denkart und seinen Empfindungen in die Liedtexte. Deshalb ist die Spannung zwischen Bewahrung und Verwandlung typisch für die Tradierung des V.s. Es gilt geradezu als ein Erkennungsmerkmal der Gattung, daß die Lieder in verschiedenen Varianten existieren: Soll ein Lied als V. gelten, muß es wenigstens in zwei Fassungen überliefert sein. Typisch für die schöpferische Tradierung des V.s sind übrigens die sog. Wanderstrophen, die als eine Art Versatzstücke in den verschiedensten Texten auftauchen. – Der zweite wichtige Aspekt, der bei der Verwendung des Begriffs ›V.« zu beachten ist, liegt in dessen Eigenschaft als Sammelbegriff begründet. Zu Recht hat man darauf hingewiesen, daß es V.er im Sinn von Liedern, die im ganzen Volk, von allen seinen Schichten und Gruppierungen gesungen worden sind, nicht gibt. Das zeigt schon die übliche Einteilung der Gattung nicht nur nach unterschiedlichen Inhalten bzw. Funktionen (geistliche V.er, historische Lieder, Liebes-, Arbeits-, Brauchtums-, Trink-, Heimat-, Wanderlieder usw.), sondern auch nach den sog. »Liedträgern« (Berufs- und Ständelieder, Soldaten-, Studenten-, Jäger- und Seemannslieder, Kinder- und Arbeiterlieder). Diese Vielfalt legt es nahe, den Begriff ›V.« bloß als klassifikatorischen Begriff zu verwenden, und sie verurteilt zugleich jede Mythologisierung oder Ideologisierung des Begriffs zum Scheitern. Das gemeinsame Merkmal dieser verschiedenen Ausprägungen der Gattung besteht darin, daß diese Lieder ›angewandtes Singen‹ sind und so ihren ›Sitz im Leben‹ haben, daß sie mündlich überliefert und dabei ständig umgeformt werden. Eine einheitliche Form des V.s hat sich nicht herausgebildet, es gibt allenfalls bestimmte vorherrschende Formtendenzen. So ist eine bestimmte Strophenform im jüngeren V. besonders häufig und wird deshalb als Volksliedstrophe bezeichnet. Es handelt sich um eine vierzeilige Reimstrophe mit geregelter Hebungsanzahl (meist Vierhebern oder Dreihebern bzw. aus beiden gemischt), mit Füllungsfreiheit, freier Behandlung des Auftakts, der selten fehlt und oft bis zu drei Silben umfaßt, sowie freiem Kadenzwechsel. Daneben findet sich, vor allem in älteren Balladen, im Kinderlied und in volkstümlichen Sprüchen, monostichische

Zeilenreihung. Ganz allgemein herrscht der Zeilenstil vor. Der Reim wird sehr nachlässig behandelt; oft besteht er bloß aus Assonanzen. Häufig sind schließlich das ›Anbinden‹ von Strophen, d. h. die Wiederholung der letzten Zeile einer Strophe am Anfang der folgenden Strophe, sowie Strophenwiederholungen bzw. -variationen. Aus dem »Übergewicht der Metrik über den Sinn« (Mettler) erklären sich die vielen Wort- bzw. Zeilenwiederholungen, Parallelismen und Kehrreime. Schließlich gilt als Kennzeichen des V.s seine Neigung zur Formelhaftigkeit sowohl in der Sprachverwendung wie in der Bildersprache und der Figurenzeichnung, außerdem die Neigung zur Auflösung der logischen Zusammenhänge, zur Sprunghaftigkeit und zur Verschlüsselung der inneren Vorgänge mittels der Andeutungstechnik. – Sieht man von frühen ›Vorläufern‹ wie dem Petruslied aus dem 9. Jahrhundert sowie dem Osterlied »Christ ist erstanden« (erstmalig im 12. Jahrhundert belegt) ab, deren Zugehörigkeit zum (geistlichen) V. umstritten ist, so setzt die Überlieferung des V.s im 15. Jahrhundert mit einer Reihe berühmter Handschriften ein, die neben anderem auch zahlreiche V.er enthalten, so das Augsburger, das Lochamer, das Rostocker und das Glogauer Liederbuch, das Liederbuch der Klara Hätzlerin u. a. Eine weite Verbreitung erfährt das V. seit der Erfindung des Buchdrucks mittels Flugblättern. Reformation und Gegenreformation fördern das geistliche V., von dem sich das → Kirchenlied abhebt. Die bedeutende Rolle, die das V. während seiner Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert im literarischen Kontext spielte, konnte es im Zeitalter des Feudalabsolutismus mit seiner höfisch geprägten Kultur nicht aufrechterhalten. Erst die geistig-kulturelle Emanzipation des Bürgertums führte zu jener Neuentdeckung der Volksdichtung, die vor allem mit den Namen Herders, Goethes und Bürgers verbunden ist. Eine zweite Welle der Wiederbelebung geht vom romantischen Nationalgedanken aus. Beide Bewegungen führen zu den großen Sammelunternehmungen, die bis auf den heutigen Tag unsere Vorstellung vom V. prägen. Es sind dies vor allem Herders »Stimmen der Völker in Liedern« (1. Auflage unter dem Titel »Volkslieder« 1778/79), »Des Knaben Wunderhorn« von Arnim und Brentano (1806–1808) und Uhlands »Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder« (1844/45). Seitdem hat die – häufig ideologisch (sei's nationalistisch oder sozialistisch) motivierte – Sammlung, Archivierung, Erforschung und wissenschaftliche Aufarbeitung der V.er große Fortschritte gemacht. (Das 1914 gegrün-

dete Deutsche Volkslied-Archiv in Freiburg umfaßt inzwischen über 300.000 Belege.) Andererseits muß man sehen, daß in dem Maße, in dem die Anlässe für »angewandtes Singen« im modernen Leben der breiten Volksschichten zurückgehen, an die Stelle lebendiger Tradierung und schöpferischer Weiterentwicklung die absichtsvolle künstliche Pflege des V.s oder seine kommerzielle Ausbeutung unter folkloristischem Vorzeichen tritt. (An seiner Stelle sind längst neue Genres wie Schlager, → Chanson und → Song entstanden.) Schon die genannten frühen Sammlungen leiteten diesen Prozeß ein: Da sie nur die Texte, nicht aber die Melodien der Lieder enthalten, haben sie von Anfang an die Literarisierung des V.s befördert.

Lit.: Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volkslied-Archivs, hrsg. v. J. Meier u. a., Jg. I ff., 1928 ff. – R. Dessauer: Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen V.s. 1928. – W. Wiora: Das echte V. 1950. – W. Suppan: V. Seine Sammlung und Erforschung. 1966, 2 1978. – L. Schmidt: Volksgesang und V. Proben und Probleme. 1970. – R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan (Hrsg.): Handbuch des V.s. Bd. I und II. 1973 und 1975. – S. Hirsch: Das V. im späten Mittelalter. 1974. – H. Strobach: Deutsches V. in Geschichte und Gegenwart. 1980.

Wächterlied → Tagelied.

Wägendes Versprinzip = → Akzentuierendes Versprinzip.

Wälder = → Silvae, Silven.

Waise.

Dort bläht ein Schiff die Segel,	x
Frisch saust hinein der Wind;	a
Der Anker wird gelichtet,	b
Das Steuer flugs gerichtet,	b
Nun fliegts hinaus geschwind.	a
(Chr. Fr. Hebbel, Der junge Schiffer)	

Aus der Terminologie der Meistersinger stammende Bezeichnung für reimlose (gleichsam »verwaiste«) Verszeilen in Reimstrophen. Sie bilden in der mittelhochdeutschen Lyrik, vor allem in der Kanzonenstrophe (→ Kanzone), ein Bauelement der Strophe. Als solche haben sie oft die Funktion, den Strophenschluß hervorzuheben. Später finden sich W.n häufig in den freieren Formen des → Madrigals. In den dreizeiligen Strophen des → Ritornells ist die mittlere Zeile eine W. In

fünfzeiligen Strophen mit einer sog. Anfangswaise (siehe unser Beispiel) geht diese auf die nicht-gereimten Anverse im alten Langzeilen-Paar (→ Langzeile) zurück, das sich zum Vierzeiler mit → unterbrochenem Reim (xaya) entwickelte. Dieser Vierzeiler wurde seinerseits durch Einschub eines weiteren Verses vor dem Schlußvers und Reimung mit der zweiten W. zum Fünfzeiler erweitert. → a. Korn.

Waisenterzine.

Als W. bezeichnet man ein Reimpaar mit einer eingeschlossenen → Waise (Schema: axa). Sie bildet in der mittelhochdeutschen Dichtung häufig den Abschluß von Reimpaarstrophen, so z. B. in der → Morolf- und in der → Lindenschmidstrophe (siehe das dortige Beispiel).

Wander-Daktylus → Sapphische Strophe.

Wanderstrophe.

Die W. ist ein typisches Bauelement des → Volkslieds. Ähnlich anderen Versatzstücken wie formelhaften Wendungen, Motiven, Bildern und Symbolen, die im Volkslied weit verbreitet sind und immer wiederkehren, wurden auch ganze Strophen in die Liedtexte eingebaut und finden sich deshalb in mannigfaltigen Abwandlungen als wandernde Liedteile in vielen Liedern.

Wechsel.

Bezeichnung für ein zweiteiliges → Minnelied, das aus einer ›Männer-‹ und einer ›Frauenstrophe‹ besteht. Diese bilden aber keinen Dialog, sondern sie folgen in der Form zweier eigenständiger Monologe aufeinander. Als typisches Beispiel für Rollenlyrik dient der W. der (isolierten) Selbstaussage der lyrischen Subjekte. Die Isoliertheit der Sprechenden hat man als Ausdruck der »nicht-möglichen Kommunikation (bewirkt durch die aufpassende Gesellschaft und/oder durch räumliche Trennung)« gedeutet (U. Müller) – angeblich ein für die Minnellyrik insgesamt konstitutives Motiv. Dazu ist allerdings zu sagen, daß sich der W. vor allem am Anfang des Minnesangs, beim Kürenberger und bei Dietmar von Aist, dann freilich auch bei Reinmar und Walther findet. Die Bezeichnung ›W.‹ taucht erstmals in einer Neidhart-Handschrift auf, bezieht sich dort aber auf echte Dialoglieder.

Wechselgesang.

In der Lyrik Bezeichnung für Gedichte mit wechselnden Sprecherrollen, die sowohl isoliert nebeneinander stehen als auch dialogisch aufeinander bezogen sein können. Ein Beispiel für die erstere Form ist der mittelhochdeutsche → Wechsel, ein Beispiel für die letztere das Dialoggedicht. Frühe Belege finden sich in der griechischen Chorlyrik und in der antiken Bukolik (Theokrit, Vergil). Im Mittelalter sind neben dem → Minnelied vor allem bestimmte Formen des Kirchengesangs (Antiphon, Responsorium) und das → Volkslied zu nennen, in der Neuzeit die Schäferdichtung und die Romantik (Brentano, »Hör, es klagt die Flöte wieder«). Die Gattungszugehörigkeit betonen Gedichtüberschriften wie »Wechsellied zum Tanze« (Goethe) und »Gesang zu zweien in der Nacht« (Mörrike).

Wechselreim = → Kreuzreim.

Weiblicher Reim oder Vers(schluß).

Gegensatz zum → männlichen Reim bzw. Vers(schluß). Der Unterschied besteht darin, daß der Vers bzw. das Reimwort einmal mit einer → Hebung (Rat / Tat), einmal dagegen mit einer → Senkung (Spiegel / Siegel) endet. Die männliche Kadenz ist demnach durch eine betonte, die weibliche durch eine unbetonte Endsilbe gekennzeichnet.

Wortfuß.

Der auf Klopstock zurückgehende Begriff ist nach Schlawe in der deutschen Metrik zur Zeit ungebräuchlich, wird aber von diesem propagiert. Klopstock hatte ihn als Gegenbegriff zum → Versfuß gebildet: Wie dieser die kleinste metrische Einheit des (fußmetrisch geregelten) Verses bildet, so ist der W. die kleinste Sprechereinheit im Deutschen. Wortfüße, so definiert sie Klopstock, »bestehen nicht immer aus einzelnen Wörtern, sondern oft aus so vielen, als, nach dem Inhalte, zusammengehören, und daher beinah wie ein Wort müssen ausgesprochen werden; (. . .)«. In dem folgenden → Hexameter unterscheidet er vier Wortfüße: »Schrecklich erscholl / der geflügelte / Donnergessang / in der Heerschar«. Nach Schlawes Bestimmung besteht ein W. »aus einem Wort beliebiger Kategorie, zu dem direkte einsilbige Pro- und Enklitika treten können«. Der Wert des Begriffs besteht darin, daß er es erlaubt, in der vergleichenden Gegenüberstellung mit der metrischen Gliederung des Verses dessen Rhythmus genauer analysieren zu kön-

nen. Dieser wird bestimmt von dem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen Wort- und Versfüßen, das ihm seinen spezifischen Ausdruckswert verleiht, d. h. solche »Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft« wie »das Sanfte, das Starke, Muntere, Heftige, Ernstvolle, Feierliche und Unruhige« (Klopstock). Im W. konkretisiert sich die sprachliche Füllung des Versschemas und setzt sich das Übergewicht der Sprache mit ihrer Sinnorientiertheit gegenüber der formalen Organisation des metrisch gebundenen Verses durch. → a. Kolon.

Xenien.

(Von gr. xenion = Gastgeschenk.) Die auf eine Sammlung von Widmungsepigrammen Martials (Begleitversen zu Gastgeschenken; → Epigramm) zurückgehende Bezeichnung verwendeten Goethe und Schiller für ihre 926 Spottepigramme, mit denen sie 1796/97 mit polemisch-satirischer Schärfe in den literarischen Tageskampf eingriffen. Ein Formbegriff i. e. S. ist daraus nicht geworden, wenn auch Goethe die Bezeichnung später noch einmal für eine Sammlung besinnlicher Reimprüche verwendete (»Zahme Xenien«, 1827) und nach ihm auch noch Heine, Immermann, Grillparzer, Hebbel u. a. auf sie zurückgriffen. 1977 wurden Epigramme zum Thema Literatur aus dem Nachlaß von J. Bobrowski unter dem Titel »Literarisches Klima. Ganz neue Xenien« veröffentlicht.

Zäsur.

Der schnelle Tag ist hin / die Nacht schwingt jhre fahn /
(A. Gryphius, Abend)

(Lat. caesura = Schnitt.) In allgemeiner Bedeutung ist die Z. ein syntaktisch bedingter Einschnitt im Sprechfluß des Verses, vor allem zwischen zwei → Kola bzw. zwischen zwei Sätzen. Z.en im engeren Sinn sind Verseinschnitte, die metrisch bedingt sind. Solche metrisch geforderten Z.en gibt es nur in antiken und romanischen Versformen, sog. Zäsurversen, z. B. im jambischen → Trimeter, im → Hexameter und im → Pentameter, im → vers commun und im → Alexandriner, während sie im Deutschen frei sind und demnach nicht zur Metrik, sondern zur (normalsprachlichen) Phrasierung gehören. (Den Einschnitt im altdeutschen Langvers zwischen An- und Abvers hat Heusler nicht als Z., sondern als Versgrenze gedeutet.) Teils ist die Position solcher metrischer Z.en fest, wie z. B. beim Pentameter, teils ist sie variabel, d. h., die Z. kann an unter-

schiedlichen Stellen auftreten, wie z. B. beim Hexameter. Es werden aber nur solche – gegenmetrisch gerichtete – Einschnitte als Z.en bezeichnet, die innerhalb eines Versfußes liegen; fallen dagegen an einem Einschnitt das Wortende und das Ende eines Versfußes zusammen, so nennt man ihn → Diärese. Entsprechend den verschiedenen Möglichkeiten der Zäsurbildung am Wortende, am Kolonende oder am Satzende können die dadurch bewirkten Pausen unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Vor allem Z.en mit fester Position fordern einen deutlich markierten Einschnitt. In einigen Versmaßen wie z. B. dem → Leoninischen Hexameter können sie durch Reim noch zusätzlich hervorgehoben werden (→ Zäsurreim). Je länger ein Vers ist (die kritische Grenze sind etwa vier Hebungen), desto dringlicher bedarf er einer oder auch mehrerer Z.en, um die Wortbewegung rhythmisch zu gliedern. Darüber hinaus sind Z.en Mittel zur Steigerung der metrischen Komplexität und der Individualität des Versrhythmus. Einzel- oder Hauptzäsuren, die der Untergliederung längerer Verse dienen, teilen diese meist ungefähr in der Mitte, vermeiden aber dabei die Entstehung zweier völlig gleicher Vershälften. Dies gilt für die Z.en des Hexameters, des jambischen Trimeters und des vers commun, nicht aber für die des Pentameters und des Alexandriners, dessen Eignung zu antithetischer Gedankenführung oder Darstellung eben auf seiner ›Gleichschenkeligkeit‹ beruht. Fällt im antiken oder im antikisierenden Vers ein Regelintritt in die (bzw. eine) Fuge eines Kompositums, so spricht man von einer umdunkelten oder verborgenen Z. (caesura latens). Die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Z.en entsprechend ihrer Position nach einer Hebung oder nach einer Senkung spielt vornehmlich im altdeutschen Langvers eine Rolle, weil dort ihre Abfolge metrisch geregelt ist. → Hephthemimeres, Penthemimeres, Trithemimeres.

Zäsurreim.

Bey stiller nacht / zur ersten wacht
 Ein stimm sich gund zu klagen.
 Jch nam in acht / waß die doch sagt;
 That hin mit augen schlagen.
 (Fr. Spee v. Langenfeld, Trawr-Gesang
 von der noth Christi am Oelberg in dem Garten)

Als Z. bezeichnet man verschiedene Formen des Reims, an denen Wörter unmittelbar vor Verseinschnitten beteiligt sind. In unserem Beispiel reimt das Wort vor der Zäsur (nacht) mit dem Wort am Versende (wacht; = → Inreim). Andere Fälle sind die Reimung der Wörter vor zwei Zäsuren eines Verses (= → Binnenreim i. e. S.) und die Reimung der Wörter vor den Zäsuren zweier aufeinanderfolgender Verse (= → Mittelreim). Z. in der Form des Inreims findet sich z. B. im → Leoninischen Hexameter, Z. in der Form des Mittelreims in der → Nibelungenstrophe (hier auch Anverseim genannt).

Zeilensprung = → Enjambement.

Zeilenstil.

Viel Tage stampfen über Menschentiere,
In weichen Meeren fliegen Hungerhaie.
In Kaffeehäusern glitzern Köpfe, Biere,
An einem Mann zerreißen Mädchenschreie.
(...)

(A. Lichtenstein, Die Welt)

Als Z. bezeichnet man eine bestimmte Art des Versbaus, die dadurch gekennzeichnet ist, daß das Versende in aller Regel mit einem syntaktischen Einschnitt, d. h. mit einem Satzende oder mindestens mit dem Ende eines → Kolons zusammenfällt. (Im ersten Fall spricht man von strengem, im zweiten von freiem oder erweitertem Z.) Demnach kennt der Z. kein → Enjambement. Ein weiteres Merkmal ist die Neigung zur Parataxe und zu relativ kurzen Sätzen. Der Begriff stammt ursprünglich aus der altdeutschen Verslehre. So findet sich der Z. vor allem im altdeutschen Langvers. In der neueren Dichtung bevorzugt die liedhafte Lyrik, zumal das Volkslied, den Z. In der sog. modernen Lyrik nach 1900, vornehmlich im → Freien Vers, erlangt der Z. im Bauprinzip der »Zeilenkomposition« (Heselhaus) zentrale Bedeutung: nach diesem wird die einzelne Zeile als in sich geschlossene Sinneinheit (meist anstelle der Strophe) zum Grundbaustein des Gedichts.

Zeitungslied.

Erschröckliche neue Zeitung
aus Westphalen,
wie bei Osnabruck und selbiger Revier den 3. Martii in diesem
1626. Jahr

ein erschröckliches Wunderzeichen und erbärmliche Stimm
dreimal

nacheinander gesehen und gehört worden

Ach was soll ich mehr singen
Bei der betrübten Zeit,
Die Zähren mir fast dringen
Vor großem Herzenleid
Aus meinen Augen, daß ich wohl
Mit der Wahrheit mag sagen,
Wie ich's verbringen soll.

Das leidige Kriegswesen
Hat nun gewährt so lang,
Daß manch Mann auserlesen
Ist oftmals worden bang.
Es hat sich zogen hin und her,
Daß des ganzen Kriegs Laste
Ist kommen etwas fert.

Gar in Westphalen
Hat sich's gezogen hin,
Hört, was sich da begeben
Den dritten Martii
Zu Nachts, als der Mond scheinen sollt
Ganz hell, weil's Vollmond ware
Und aufs hellst leuchten sollt.

Erschröcklich war es finster,
Ein Stimm wurde gehört,
Die lautet etwas dünster:
Wann werdet ihr bekehrt,
Wann werdet ihr bekehrt, sprach sie,
Und solchs zum dritten Male,
Wann werdet bekehret ihr?

(...)

Als Kriegsvolk solchs vernommen
Wie gsagt in finster Nacht,
Zu Hauf sie zsammen kamen,
Groß Wunder man da sach.
An Himmel ein Zeichen erschien,
Wie ihr hier seht vor Augen,
Man sah's am Himmel stahn.

Wie ein Komet es schiene,
 Deut in vier Ort der Welt,
 Ein kleine Weil verginge,
 Hört, was ich jetzund meld.
 Ein andre Stimm hört man gar ferr,
 Rief laut: Macht Fried auf Erden,
 Das ist der Will des Herr.

(...)

Das erschraken gar schre
 Die Soldaten zu Hauf,
 Das gemeine Volk viel mehre
 Hörten gar fleißig auf,
 Ob die Stimm mehrers sagen wür,
 Da kam ein schröcklich Wetter
 Mit Donner und Blitz herfür.

(...)

Wir wollen Gott dem Herren
 Inständig rufen an,
 Daß er uns woll bescheren
 Den lieben Fried fortan
 Und dann nach der elenden Zeit
 Uns alle sampt gewähren
 Ewiger Herrlichkeit.

Das Z. ist eine zur Volksdichtung, genauer zum historischen Volkslied gehörende Unterart des historischen Erzähllieds. Es dient der zugleich mündlichen und schriftlichen Verbreitung von Zeitereignissen durch sog. Zeitungssänger, die ihre Lieder ähnlich wie später die Bänkelsänger (→ Bänkelsang) auf Plätzen und Märkten öffentlich vortragen und außerdem im Druck auf Einzelblättern (Flugblättern) verkaufen, weshalb man das Z. auch Flugblattlied nennt. Formal herrscht, wie in unserem Beispiel, die siebenzeilige Strophe vor, meist aus Dreihebern und mit stolligem Bau (einem kreuzgereimten Vierzeiler folgt eine → Waisenterzine). Während seiner Blütezeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert wird es, begünstigt durch die Erfindung des Buchdrucks, zu einem Massenmedium. Es versorgt die breiten Volksschichten mit einem Sammelsurium der vielfältigsten Neuigkeiten. Die häufigsten Stoffe sind Wunderereignisse, Kriegsgeschehnisse, Verbrechen und Unglücksfälle. Über Information und Unterhaltung hinaus dient es der Befriedigung der Sensationslust, es erhebt aber

auch den Anspruch, der moralischen Belehrung zu dienen. Der marktschreierische Charakter des Z.s wird anschaulich von Grimmelshausen geschildert, dessen Simplizissimus sich u. a. auch als »Zeitungssinger« betätigt. Ein vernichtendes Urteil über die »Gassen-sänger« und ihre Produkte fällt Kaspar Stierler in seinem Handbuch »Zeitungs Lust und Nutz« (1695): »Solches Zeug ist so wenig zu unsern Zeitungen zu rechnen / daß es vielmehr hoch bestrafet / und mit Landesverweisung belohnet werden solte.«

Zwischenreim.

Als mich die Mama	a
Hänschen küssen sah,	a
Strafte sie mich ab.	b
Doch sie lachte ja,	a
Als ihr der Papa	a
Heut ein Mäulchen gab.	b
(Fr. v. Hagedorn, Das Kind)	

Allgemein = → Schweifreim; im besonderen eine seltene Sonderform mit dem Schema aabaab (anstelle eines ursprünglich anzusetzenden Schemas aabccb).

VERSFÜSSE SOWIE VERS- UND STROPHEN- MASSE IN METRISCHER NOTATION

(Aufgeführt werden die wichtigsten Formen, soweit sie in der deutschen Dichtung verwendet wurden und soweit sie metrisch-schematisch darstellbar sind.)

Versfüße:

(zweisilbig)

v –	Jambus
– v	Trochäus (Choreus)
– –	Spondeus
v v	Pyrrhichius

(dreisilbig)

– v v	Daktylus
v v –	Anapäst
v – v	Amphibrachys
– v –	Kretikus (Amphimacer)
v – –	Bacchius
– – v	Antibacchius (Palimbacchius)
– – –	Molossus
v v v	Tibrachys

(viersilbig)

– v v –	Choriambus
v – – v	Antispast
v v – –	Ionikus a minore
– – v v	Ionikus a maiore
– v v v (v v v –)	Päon

Versmaße:

- v v - v

- v v - v - (v)

- x - v v - (v)

- v - v - v - (v)

v - v - v - v -

- v - v v - v -

x x x x x x - (v)

- v - v - v - v - v

v - v - v - v - v - (v)

v - v - / v - v - v - (v)

- x - v v - v - v - v

- v - x - / v v - v - x

x - v - x (/) - v v - v x

v - v - v - v - v - v

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

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

- x - v v - / - v v - v x

v - v - v - / v - v - v - (v)

- v - v - v - / - v - v - v

- v̄ v - v̄ v - / - v v - v v -

(v) - v - v - v - / (v) - v - v - v -

Adoneus

1. Pherekrateus

2. Pherekrateus

Spanische/Anakreon-
tische TrochäenJambischer Dimeter
(= vierfüßiger Jam-
bus)Glykoneus
(Strenger) Knittelvers

Serbische Trochäen

Blankvers

Vers commun

Phaläkischer Vers

Sapphischer Vers

Alkäischer Vers

Endecasillabo

Jambischer Trimeter
(= sechsfüßiger Jam-
bus)

Choliambus

Asklepiadeus minor

Alexandriner

Vagantenzeile

(daktylischer) Penta-
meter

Alt(hoch)deutscher

Reimvers

(= Otfried-Vers)

- v - v - v - v (/) - v - v - v - v	Trochäischer Tetrameter (= achtfüßiger Trochäus)
- x - v v - / - v v - / - v v - v x	Asklepiadeus maior
- v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - x	(daktylischer) Hexameter

Strophenmaße:

(H. J. Frank stellt in seinem »Handbuch der deutschen Strophenformen« 300 verschiedene Strophenmaße vor. Die folgende Übersicht beschränkt sich auf die wichtigsten, soweit es für sie eigene Bezeichnungen gibt. Zu ihnen gehören die drei am häufigsten vorkommenden deutschen Strophenformen: der von der Ambrosianischen Hymnenstrophe abgeleitete jambisch-vierhebige Vierzeiler, die Hildebrandsstrophe und die Suleikastrophe.)

(Zweizeiler:)

- v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - v ⁻ v - x	Elegisches Distichon
- v v - v v - / - v v - v v -	

(Dreizeiler:)

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

(Weitere Reimfolge: b c b / c d c / (...) / y z y (/) z)

(Vierzeiler:)

x - v - x / - v v - v x	Alkäische Strophe
x - v - x / - v v - v x	
x - v - x - v - x	
- v v - v v - v - x	

- x - v v - / - v v - v x
 - x - v v - / - v v - v x
 - x - v v - x
 - x - v v - v x

(3.) Asklepiadeische
 Strophe

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

Sapphische Strophe

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

a Ambrosianische
 a Hymnenstrophe
 b (Paarreimstrophe)

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

a x Hildebrandsstrophe
 b a
 a x
 b a

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

a x Vagantenstrophe
 b a
 a x
 b a

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

a x Chevy-Chase-Strophe
 b a
 a x
 b a

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

a x Romanzenstrophe I
 b a (Suleikastrophe)

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

a x Romanzenstrophe II
 b a (Schenkenstrophe)
 a x
 b a

(Fünfzeiler:)

v - v - v - v -	a	a	Lindenschmidstrophe
v - v - v - v -	a	a	
v - v - v - v	b	b	
v - v - v - v -	a	x	
v - v - v - v	b	b	

(Sechszeiler:)

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

(Siebenzeiler:)

v - v - v - v -	a	Lutherstrophe
v - v - v - v	b	
v - v - v - v -	a	
v - v - v - v	b	
v - v - v - v -	c	
v - v - v - v -	c	
v - v - v - v	b (x)	

(Achtzeiler:)

v - v - v - v - v - v	a	Stanze	a	Siziliane
v - v - v - v - v - v	b		b	
v - v - v - v - v - v	a		a	
v - v - v - v - v - v	b		b	
v - v - v - v - v - v	a		a	
v - v - v - v - v - v	b		b	
v - v - v - v - v - v	c		a	
v - v - v - v - v - v	c		b	

(Neunzeiler:)

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

v-v-v-v-v-	a	Spenserstrophe
v-v-v-v-v-	b	
v-v-v-v-v-	a	
v-v-v-v-v-	b	
v-v-v-v-v-	b	
v-v-v-v-v-	c	
v-v-v-v-v-	b	
v-v-v-v-v-	c	
v-v-v-v-(/)-v-v-v-	c	

(Zehnzeiler:)

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