

# Metrik-Papier

---

## Inhalt

I.	Allgemeines zur Verssprache .....	1
II.	Versprinzipien .....	3
	Akzentuierende Versprinzipien .....	3
	Quantitierendes Versprinzip.....	3
III.	Besonderheiten romanischer Verse.....	5
	Silbenzählendes Versprinzip.....	5
IV.	Metrum und Rhythmus .....	6
V.	Größere Verseinheiten: Strophen und Gedichtform.....	11
VI.	Sonderprobleme.....	17
	Nachbildung und Weiterentwicklung antiker Strophenformen.....	17
	Freie Rhythmen .....	19
VII.	Kurzbibliographie (Auswahl) zur Metrik.....	22
	Wissenschaftliche Literatur .....	22
	Essays.....	23
VIII.	Anhang: Wie bestimmt man das metrische Schema eines deutschen Verstextes?.....	24

## I. Allgemeines zur Verssprache

Verse zielen auf akustische Wahrnehmung. Obwohl ihre übliche Publikation in Buch sie zuerst – übers Druckbild – optisch als Verse ausweist, beanspruchen sie, gesprochen und gehört und nicht bloß gelesen zu werden.

Von Prosa unterscheiden sich Verse vornehmlich durch die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Merkmale wie Betonung, Zahl und Quantität der Silben pro Zeile. Solche Regelmäßigkeit ergibt sich erst bei der Folge von mindestens zwei Zeilen zu erkennen. Beispiel: man wird den Satz I\_saw\_her\_upon\_nearer\_view für sich genommen zunächst als Prosaäußerung lesen, wobei, je nach Akzentuierung der Mitteilungsabsicht auch die Betonungsakzente recht unterschiedlich zu setzen wären. Erst wenn in der Folge des Satzes bestimmte Silben- und Betonungsverhältnisse verdeutlichend wiederkehren, zeichnet deren Regelmäßigkeit auch ihn als Vers aus:

I sáw her upon néarer view,  
A Spírit, yét a wóman tóo!

In diesem Beispiel legt erst der regelmäßig betonte zweite Vers dem Leser nahe, auch den minder klar akzentuierten ersten Vers im Nachhinein annäherungsweise der gleichen Betonungsfolge einordnen und damit als Vers zu identifizieren.

Wer Sprache in Versen anordnet, greift verändernd ein in die üblichen Wortfolgen alltäglicher Rede. Das geschieht zwar auch bei Prosa, die bestimmte poetische oder rhetorische Absichten verfolgt. Noch vernehmlicher jedoch heben Verse, was sie aussprechen, vom gewohnten Sprachgang ab.

Einerseits, indem sie ungewohnte Wortnachbarschaften herstellen: Wo du der Städte Mauern auch und Tore / Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt in Straßen, / Der Menschen Reihen jetzt auch niedertrittst. Ungewohnte Wortnachbarschaft heißt, dass bestimmte Wörter entgegen ihrer erwarteten Abfolge im Satz zusammenrücken (hier z.B. ... / Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt ...).

Andererseits, indem sie Klang und Rhythmus der Wörter und Wortgruppen pointierend ausspielen: Aus Tüt und Tor und Hof und Haus / Schaut Mine, Tine, Stine raus.

Nicht nur Poesie im engen Sinne sucht solche anti-prosaische Wirkung. Also nicht nur lyrische Gedichte, Versdramen und Epen. Sondern auch: Abzählreime, Zaubersprüche in frühen Kulturen, gottesdienstliche Litaneien, Werbeslogans, politische Parolen äußern sich in Versen, um – mit jeweils anderen Zielen – den Gewohnheitsduktus der Umgangssprache merklich zu durchbrechen. Wenn sie die musikalischen (klanglichen und rhythmischen) Momente der Sprache freisetzen und einsetzen, unterstreichen sie entweder oder verlagern sie – im Vergleich zur Alltagssprache – deren Bedeutung. So findet mittels des folgenden politischen Slogan nicht nur eine rationale, sondern auch eine emotionale Mitteilung statt: Alle Räder stehen still, / Wenn dein starker Arm es will.

Entscheidet ein Autor sich für „gebundene“ Verssprache, so hat das einschneidende Folgen.

Zunächst **verringert** er den Spielraum, worin er seine Wörter und Wortgruppen plazieren kann. Denn er bindet mit der Sprache sich selber an ein **Metrum** = Maß, an ein vorgeprägtes Anordnungsschema. Dieses Schema verteilt (in den germanischen Sprachen) die **Hebungen** (betonte Silben) und **Senkungen** (unbetonte Silben) der Wörter nach vorhandenen Regeln. Er zählt die Silben und legt Wortplatzierungen nahe – und zwar sowohl in

Mengenverhältnisse als auch nach ihren herkömmlichen Wortbetonungen. Laut unserem ersten Beispiel:

A Spírit, yét a wóman tóo!

      '      '      '      '  
x  x  x  x  x  x  x  x

In diesem Fall ist es regelmäßiger Wechsel von Hebungen und Senkungen.

Dem Regelsystem der Syntax gesellt sich also in der Verssprache noch ein weiteres Regelsystem, das metrische. Zieht schon die Syntax einer willkürlichen Wortfolge im Satz Grenzen, so fordert nun, als ein konkurrierendes, andersgerichtetes Regelsystem, das Metrum zusätzliche Beschränkungen der sprachlichen Freizügigkeit.

Jedoch, die Entscheidung für das Metrum **verringert** nicht nur den Spielraum der Wortgruppierungen. Sie **bereichert** ihn auch, innerhalb des Rahmens, den das jeweils gewählte metrische Schema absteckt. Jenseits von Lexik und Syntax, entgegen den Erwartungsneigungen der Umgangssprache, ermöglicht sie ein Netz neuer Beziehungen zwischen den Wörtern. Und zwar, von Fall zu Fall, in unterschiedlichen Richtungen. Einerseits durch Trennungen umgangssprachlicher Einheiten: Verschlüsse reißen mitunter Satz- und Wortzusammenhänge auseinander und schaffen dadurch neue, außersyntaktische Zuordnungen:

Jeder weiß, was so ein Mai-  
Käfer für ein Vogel sei.

Oder aber: Wörter geraten durch gleiche metrische Plazierung oder durch klangliche Ähnlichkeit in Beziehungen, die sie in der Umgangssprache nicht hätten. Also durch Betonung oder **Reim**. Ob am Wortbeginn (Alliteration) oder am Wortschluss mitten im Vers (Binnenreim) oder am Versschluss (Endreim): Reim suggeriert per Gleichklang Verwandtschaften zwischen Wörtern, die in ihrer Bedeutung weit voneinander entfernt oder gar unvereinbar sein können:

Erschütterer -: Anemone,  
die Erde ist kalt, ist nichts,  
da murmelt deine Krone  
ein Wort des Glaubens, des Lichts.

Wenn Metrik hier als konkurrierendes Ordnungssystem zu den syntaktischen und lexischen Ordnungssystemen der Umgangssprache beschrieben wird, besagt dies keineswegs, sie hebe jene auf. Sie baut vielmehr darauf auf. Sie ist darauf angewiesen, gerade wenn sie immer wieder jene Systeme beeinträchtigt, verbiegt oder überlagert. Denn genau so wie Verssprache beim Sprecher und Hörer die Erfahrung alltäglicher Prosasprache voraussetzt, um überhaupt zu existieren und erst recht um als spezifisch erkannt zu werden – genauso muss der versifizierende Autor die umgangssprachlichen Regeln aufgreifen, um sie metrisch handhaben zu können.

## II. Versprinzipien

Die bisher betrachteten englischen und deutschen Verse beruhen auf einem Wechsel betonter und unbetonter Silben, d.h. die Versart ergibt sich aus der Anordnung der Akzente.

### Akzentuierende Versprinzipien

Die bisher betrachteten Verse sind weiter durch einen regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen (betonten und unbetonten Silben) charakterisiert; es handelt sich um **alternierende Verse**.

Demgegenüber gibt es einen zweiten Typ akzentuierender Verse, bei dem lediglich die Zahl der Hebungen festliegt, während die Zahl der Senkungen beliebig ist (**Füllungsfreiheit**):

Ich wíll nicht: ich kánn nicht!  
 Das schándlíche, verzérte Gesícht!  
 Soll ich só verdérben den hímmlichen Mórgen,  
 Da sie noch rúhen áll meine líeben Sórgen!  
 Gútes Wéib! Kóstbare Kléinen!

```

      '           '           '
     x x      x      x x      x
      '           '           '
     x x      x x x x x x x x
      '           '           '
    x x x x x x x x x x x x x
      '           '           '
   x x x x x x x x x x x x
      '           '           '
     x x x      x x x x x x
  
```

Das akzentuierende Versprinzip ist nicht das einzige Prinzip, nach dem Verse gebaut sein können. Es gilt vor allem für Sprachen, die einen starken dynamischen (exspiratorischen) Akzent haben, z.B. im Deutschen und Englischen.

Im Gegensatz zum akzentuierenden Versprinzip gibt es die Möglichkeit, Verse zu bauen, deren Struktur durch die Anordnung langer und kurzer Silben bedingt ist.

### Quantitierendes Versprinzip

Es gilt vor allem in Sprachen, in denen die Silbenqualitäten bedeutungsunterscheidende Funktion haben, und in denen andererseits der dynamische Akzent zurücktritt, z.B. im Altgriechischen und im klassischen Latein.

Viele dieser quantitierenden Verse können in kleinere Einheiten untergliedert werden, die man **Versfüße** nennt. Die wichtigsten dieser Versfüße sind:

Jambus:	U – <sup>1</sup>	Daktylus:	– UU	Spondeus:	– –
Trochäus:	– U	Anapäst:	UU –		

Beispiel:

Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,  
 – – – U U – U U – – – U U – –  
 te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.<sup>2</sup>  
 – UU – UU – – – – UU – –

Jeder dieser Verse setzt sich aus 6 gleichlangen Füßen zusammen, und zwar Daktylen oder Spondeen. Es handelt sich um **Hexameter**. Dabei können die ersten vier Füße Daktylen oder Spondeen sein, der fünfte Fuß ist in der Regel ein Daktylus, der sechste stets ein Spondeus. Schema:

– – | – – | – – | – – | – U | – –  
 – UU | – UU | – UU | – UU | – U | – –

Seit dem Humanismus hat es immer wieder Versuche gegeben, quantifizierende griechische oder römische Verse in den neueren Sprachen nachzubilden. Auf die Dauer und in größerem Umfang durchgesetzt haben sich diese Versuche nur in der deutschen Verskunst. Das Grundproblem bei diesen Versuchen liegt darin, dass die neuhochdeutsche Sprache keine Silbenquantitäten mehr unterscheidet.<sup>3</sup> Für die Anordnung langer und kurzer Silben in den griechischen und römischen Versen musste daher ein adäquater Ersatz gefunden werden, der sich aus der Struktur der deutschen Sprache mit ihrem dynamischen Akzent entwickeln ließ. Resultat: Längen werden durch betonte, Kürzen durch unbetonte Silben wiedergegeben. Das Sonderproblem der Wiedergabe von Spondeen (als Folge zweier langer Silben, z.B. im Hexameter) wurde auf zweierlei Weise gelöst.

1. Der Spondeus erscheint als Folge von betonter und unbetonter Silbe; seine Nachbildung ist daher von der des Trochäus nicht zu unterscheiden. Zum Beispiel im folgenden Hexameter:

’                    ’                    ’                    ’                    ’                    ’  
 Jede                Wiese                sprosst von                Blumen und                duftenden                Gründen.  
 ’                    ’                    ’                    ’                    ’                    ’  
 x   x                x   x                x   x   x                x   x   x                x   x   x                x   x

2. Der Spondeus erscheint als Folge zweier betonter Silben, was zu einer Vermehrung der schweren Silben im Vers führt. Zum Beispiel im folgenden Hexameter:

Düsterer                zog Sturm – nacht, graun – voll rings                wogte das                Meer auf.  
 ’                    ’                    ’                    ’                    ’                    ’                    ’                    ’  
 x   x   x                x   x                x   x                x   x                x   x   x                x   x

<sup>1</sup> Bei der Umschreibung solcher Verse werden lange Silben durch –, kurze Silben durch U wiedergegeben.

<sup>2</sup> „Das Dichtwerk gleicht dem Gemälde: manches wird dich, wenn du näher stehst, mehr ansprechen, ein anderes bei entfernterem Standpunkt.“ (Horaz, *ars poetica*, V. 361/362).

<sup>3</sup> Im Neuhochdeutschen gibt es keine unterschiedlichen Silbenquantitäten, sondern nur noch unterschiedliche Vokalquantitäten.

Das Zusammentreffen von akzentuierendem und quantifizierendem Versprinzip macht die Spannung zwischen metrischem Schema und sprachlicher Füllung besonders deutlich; es erweitert aber gleichzeitig die Möglichkeiten von Verssprache.

### III. Besonderheiten romanischer Verse

Neben den gegensätzlichen Prinzipien des akzentuierenden und quantifizierenden Versbaus gibt es noch die Möglichkeit, Verse nach der Anzahl der Silben zu bestimmen.

#### Silbenzählendes Versprinzip

Allerdings ist hier die Einschränkung zu machen, dass bei solchen Versen außer der festen Anzahl der Silbe stets auch noch bestimmte Akzente und / oder Quantitäten eine Rolle spielen.

Insbesondere Verse in romanischen Sprachen beruhen auf dem Prinzip der Silbenzählung. Der natürliche Wortakzent wird dabei gewahrt. Es gibt Achtsilbler, Zehnsilbler, Zwölfsilbler (sogenannte Alexandriner), etc. Unterschiedliche Konventionen legen fest, was in den einzelnen Sprachen als metrische Silbe gilt im Gegensatz zur umgangssprachlichen. Z.B.

1 2 3 4 = 4 metrische Silben  
 elle comprend  
 1 2 3 = 3 umgangssprachliche Silben

Im französischen und portugiesischen Vers werden die metrischen Silben bis zur letzten Tonsilbe gezählt, z.B. in den folgenden französischen Zwölfsilblern:

Bizarre déité, brune comme les nuits  
 Au parfum mélange de musc et de havane (weiblicher Vers)

Im italienischen und spanischen Vers hingegen gilt die letzte Tonsilbe als vorletzte metrische Silbe, z.B. in den folgenden französischen Elfsilblern:

Seguendo `l cielo, sempre fu durabile  
 Chè la diritta via era smarrita  
 E com'albero in nave si levo.

Ferner ist hervorzuheben, dass die romanischen Versarten keine regelmäßige Akzentfolge haben, im Gegensatz etwa zum englischen oder deutschen Blankvers. Der französische **Alexandrier** klassischer Form z.B. ist durch die folgenden Merkmale vollständig definiert: 12 metrische Silben, Zäsur nach der 6. Silbe, Akzente auf der 6. und 12. Silbe:

          '          '          '          '  
 Bizarre déité, / brune comme les nuits.

Der französische Achtsilbler hat sogar nur zwei Merkmale: 8 metrische Silben, Akzent auf der 8. Silbe; Anzahl und Verteilung der übrigen Akzente ist frei:

          '          '          '          '  
 Toi qui, comme un coup de couteau,  
 Dans mon cœur plaintif es entrée;

Toi qui, forte comme un troupeau  
De démons, vins, folle et parée.

Da in romanischen Versen Anzahl und Verteilung der Akzente von Vers zu Vers wechseln, kommt dem Endreim in der romanischen Verskunst eine besondere Bedeutung zu: wo regelmäßige Akzentuierung fehlt, schließt erst der Endreim den Vers hörbar ab und macht ihn zu einer rhythmischen Einheit. Reimlose Verse haben demnach im Verssystem der romanischen Sprachen einen anderen Stellenwert als im Verssystem der germanischen Sprachen. Die Freiheit der Akzentuierung ergibt noch einen weiteren Unterschied. Im englischen und deutschen Blankvers, beispielsweise, sind Auswahl und Verteilung der Wörter Einschränkungen unterworfen, die sich aus den festgelegten Betonungen ergeben. Diese Einschränkungen entfallen weitgehend bei romanischen Versen, abgesehen von den wenigen festgelegten Akzenten.

#### IV. Metrum und Rhythmus

##### Schiller: Der Pilgrim (Auszug)

Abend ward's und wurde Morgen,  
Nimmer, nimmer stand ich still.  
Aber immer blieb's verborgen,  
Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,  
Ströme hemmten meinen Fuß,  
Über Schlünde baut' ich Stege,  
Brücken durch den wilden Fluss.

Und zu eines Ströms Gestaden  
Kam ich, der nach Morgen floss,  
Froh vertrauend seinem Faden,  
Werf' ich mich in seinen Schoß.

##### Wedekind: Morgenstimmung

Leise schleich ich wie auf Eiern I 1  
Mich aus Liebchens Paradies, 2  
Wo ich hinter dichten Schleiern, 3  
Meine besten Kräfte ließ. 4

Traurig spiegelt sich der bleiche II 1  
Mond in meinem alten Frack; 2  
Ach, die Wirkung ist die gleiche, 3  
Wie das Kind auch heißen mag. 4

Wilhelmine, Karoline, III 1  
's ist gesprungen wie gehüpft, 2  
Nur dass hier die Unschuldsmiene 3  
Dort dich die Routine rupft. 4

Beide Gedichte haben das gleiche **Metrum**. Es handelt sich, pro Zeile, um vierhebige alternierende Verse: vier zweisilbige Einheiten, die jeweils auf der ersten Silbe betont sind.

'        '        '        '  
x x x x x x x x

Auch über den Einzelvers hinaus, in der metrischen Anlage ihrer vierzeiligen Strophen, gleichen die beiden Texte einander. Hier wie dort ein gleichmäßiger Wechsel von weiblichen (= mit unbetonter Silbe endenden) und männlichen (= mit betonter Silbe endenden) Versschlüssen. Eng damit verbunden, wiederum in beiden Texten, das Schema des Kreuzreims (abab), der neben dem paarigen Reim (aabb) und dem umarmenden Reim (abba) zu den gängigsten Reimmöglichkeiten gehört. Die beiden Gedichte sind somit in ihrem metrischen Muster gleich.

Dennoch erweist schon ein erstes lautes Lesen, dass bei Schiller und Wedekind dieses gleiche Muster auf unterschiedliche Weise gehandhabt ist und zu unterschiedlichen Sprechabläufen führt. Hier kommt **Rhythmus** ins Spiel. Rhythmus als individuelle Variante eines konstanten metrischen Musters. Das heißt: es unterscheiden sich nicht nur verschiedene Gedichte gleichen Metrums rhythmisch voneinander, sondern auch metrisch gleiche Verse und Strophen ein und desselben Gedichts.

Zurück zu den Beispieltexen. Ihre Unterschiede sind durch Markierungen<sup>4</sup> hervorgehoben: metrisches Schema über, rhythmische Durchführung unter den Wörtern. Wedekind unterwirft den Rhythmus fast völlig dem metrischen Schema. Anders als Schiller, der gewisse Hebungen stärker, schwächer oder überhaupt nicht akzentuiert, verzichtet er darauf, das Versmaß rhythmisch zu verändern. Damir erzielt er einen leiernden Gleichlauf von Auf und Ab, der entsprechend dem hier angespielten Drehorgelmoritatenton das Thema vom achselzuckend vermerkten erotischen Einerlei fördert.

Schillers Rhythmus hingegen greift stark ins Metrum ein, um es seinen anders gerichteten Ausdruckszielen gefügig zu machen. In ständig verschobenen Intervallen setzt er die rhythmischen Akzente bald eng, bald weit voneinander. So schafft er unvorhergesehene Spannungen, die den Versablauf stauen oder beschleunigen. Auch hier steht der Rhythmus des Gedichts im Dienste seiner Thematik: die aktive Auseinandersetzung des Pilgrims mit der umgebenden Natur, mit deren landschaftlichen Widerständen er energisch sich misst, drängt darauf, den Gleichtakt des Metrums zu unterlaufen.

Wie aber kommen die unterschiedlichen rhythmischen Resultate zustande? Vor allem durch die Wechselbeziehung zwischen Syntax, Semantik, Wortplatzierung und Metrik. Wedekind plaziert in einem Satzbau, der der Umgangssprache verhältnismäßig nah ist, seine Wörter so, dass fast auf jede metrische Hebung ein natürlicher Akzent fällt. Enjambements, d.h. ungebremste Zeilensprünge, die den Versschluss überspielen (I, 1/2; I, 3/4; II, 1/2) tun so weiteres, um das eintönige Sprechen zu fördern. Schillers einziges Enjambement (III, 1/2) leistet in der Verbindung mit der Syntax Gegenläufiges. Und zu des Stroms Gestaden / Kam ich, der nach Morgen floss: Hier bewirkt gleich nach dem Zeilensprung der Relativsatz eine Zäsur (= Einschnitt), die das Metrum nicht so sehr bestätigt wie erschüttert. Darüber hinaus

---

<sup>4</sup> Die Markierungen liefern lediglich ein grobes Schema. Lautes Lesen verrät, dass die Hebungen und Senkungen nicht, wie das Schema suggeriert, gleichwertig betont bzw. nicht betont werden, sondern dass hierbei graduell zu differenzieren ist, abhängig jeweils von der Auffassung des Interpreten bzw. von der Schlüssigkeit seiner Interpretation – und von daher in gewissem Sinne, bei aller Subjektivität, nachprüfbar.

arbeitet Schiller vielfach mit rhetorischen Umstellungen des Umgangssatzbaus, die dem Metrum teils zugute, teils in die Quere kommen. Parallelismen, Chiasmen, Anaphern<sup>5</sup> lokalisieren mit den Wörtern deren natürlichen Sinnakzent derart im Vers, dass sie jeweils neue rhythmische Spannungen verursacht.

Unser kurzer Textvergleich erlaubt das Fazit: es gibt viele Gedichte gleichen Metrums, aber kaum eines, das mit einem anderen identischen Rhythmus hätte. Denn Rhythmus ist die individuelle, wortbedeutungsabhängige Anwendung eines vorgegebenen überindividuellen Metrums. Beider Verhältnis steht in enger Wechselbeziehung mit der jeweils beliebigen Syntax und deren rhetorischer Herrichtung.

Frost: Mending Wall (Auszug)

Something there is that doesn't love a wall,  
 That sends the frozen-ground-swell under it,  
 And spills the upper boulders in the sun;  
 And makes gaps even two can pass abreast.  
 The work of hunters is another thing:  
 I have come after them and made repair  
 Where they have left not one stone on a stone,  
 But they would have the rabbit out of hiding  
 To please the yelping dogs. The gaps I mean,  
 No one has seen them made or heard them made  
 But at spring-mending-time we find them there.

Shakespeare: King Lear, I, 95-101

You have begot me, bred me, loved me. I  
 Return those duties back as are right fit,  
 Obey you, love you, and most honour you.  
 Why have my sisters husbands, if they say  
 They love you all? Haply, when I shall wed,

---

<sup>5</sup> Vgl. das Stilfiguren-Papier.

That lord whose hand must take my plight shall carry  
Half my love with him, half my care and duty.

Beide Texte sind in fünfhebigen iambischen Versen abgefasst, einem Metrum, das in der englischen Dichtung häufiger als alle anderen vorkommt. Ungereimt, wie hier, werden solche Verse **Blankverse** genannt. Der Verzicht auf Endreime, welche die Wortwahl des Autors stark beschränken, und die damit verbundene geringe Hervorhebung des Zeilenschlusses nähern den Blankvers dem Ablauf von Prosarede an. Hierdurch eignet er sich besonders für umfangreiche Dichtungen. So sind z.B. die Dramen Shakespeares zum größten Teil in Blankversen geschrieben.

Blankverse sind indes ebensowenig wie andere Versmaße an bestimmte literarische Gattungen gebunden. Denn grundsätzlich können fast alle Metren in jeder Art von Dichtung vorkommen.<sup>6</sup> Es gibt jedoch Konventionen, wonach bestimmte Metren für bestimmte Gattungen vorgezogen werden.

Wie aus der doppelten Markierung des Metrums und der jeweiligen rhythmischen Durchführung hervorgeht, wird in keinem der beiden Texte das metrische Muster streng befolgt. Beide weichen beträchtlich vom zugrunde liegenden Schema ab. Es lässt sich nicht ein einziger völlig „regelmäßiger“ fünfhebiger iambischer Vers finden. So kehren die Autoren jeweils am Anfang ihrer ersten Zeile die Betonungsfolge derart um, dass die regelmäßige Abfolge von Hebungen und Senkungen gestört wird. Der ursprüngliche vorhandene Auftakt (= eine oder mehrere unbetonte Silben vor der ersten Hebung im Vers) verschwindet:

Something there is ... / You have begot me, ...

Mitunter gehen die Eingriffe so weit, dass das zugrunde liegende Schema kaum noch kenntlich ist:

And makes gaps even two can pass abreast.

Die bloße Tatsache einer starken Abweichung vom Metrum, die ja bei beiden Autoren zu beobachten ist, reicht nicht aus, um den rhythmischen Unterschied der beiden Texte zu erhellen. Dieser Unterschied besteht vielmehr in der Länge und Verteilung der Kola<sup>7</sup> sowie in Anzahl und Stärke der jeweils realisierten Hebungen.

Diese Phänomene stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Thematik. Anhand des Beispiels einer Mauer wird im Frostschen Gedicht das Thema zweier gegensätzlicher Geisteshaltungen erörtert. Der lyrische Sprecher reiht im ruhig-besonnenen Ton ein Faktum an das andere. Der einfache Satzbau entspricht weitgehend der Syntax der Umgangssprache; die Kola sind gleich lang und erstrecken sich meist über den ganzen Vers, so dass Schluss des Kolons und Zeilenschluss zusammenfallen. So entsteht ein regelmäßiger, ruhiger Versfluss, welcher jedoch nicht dem Gleichlauf des Metrums gleichzusetzen ist. Denn die Hebungen, von denen in den meisten Zeilen weniger als fünf realisiert sind, sind sehr ungleichmäßig plazierte. Dadurch wird der Verscharakter verwischt. Zu diesem Effekt tragen auch die beiden Enjambements und die Zäsur in Zeile 9 bei.

<sup>6</sup> Nur tragen einzelsprachliche Eigenheiten dazu bei, dass bestimmte Sprachen bestimmten Metren den Vorzug geben.

<sup>7</sup> Sprech- und Sinneinheiten, die durch Einschnitte begrenzt sind.

Dennoch bleibt weitgehend die Verseinheit Ganzes, als gliederndes Prinzip des Sprachflusses erhalten. Der regelmäßig fließende Rhythmus wird nur an wenigen Stellen merklich gestaut, wo zwei rhythmische Akzente unmittelbar zusammentreffen. So z.B. óne stone. Die Schwere, die dem Vers hier anhaftet, entsteht aus dem Spannungsverhältnis zwischen Metrum und Wortbedeutung. Das Metrum verlangt die Betonung „óne stone“, thematisch ist jedoch „stone“ wesentlich wichtiger; das Resultat ist das rhythmische Gleichgewicht: óne stone.

Ganz anders nun der Shakespearsche Textabschnitt. Hier teilen deutliche Zäsuren den Vers in mehrere kurze Kola auf, und in jedem Kolon wird mindestens eine Hebung stark hervorgehoben. Dadurch wirkt der Vers sehr gewichtig. Gleichzeitig erscheint er kurzatmig und ungeduldig drängend, was durch die vielen Enjambements noch verstärkt wird.

Diese beiden gegenläufigen rhythmischen Tendenzen lassen sich von der dramatischen Situation her erhellen. Cordelia muss im Wettstreit mit ihren Schwestern um die Gunst – und das Reich – ihres Vaters werben, indem sie ihm ihre Liebe erklärt. Jedes einzelne Wort wird also auf die Goldwaage gelegt. Die sorgfältig aufgebaute Steigerung begot me, bred me, love me und das parallel dazu konstruierte Obey you, love you and most honour you, die Gegenüberstellung von You und I und der weiteren Parallelismen Half my love – half my care and duty zeigen, dass Shakespeare genaustens rhythmisch kalkuliert. Er lässt Cordelia gerade mittels ihrer Rhetorik versuchen, den Vater zur Einsicht zu bringen. Sie soll ihm zeigen, dass seine Erwartungen der natürlichen Ordnung widersprechen, und dass der leichtfertige Umgang ihrer Schwestern mit überschwenglichen Worten ihn verblendet hat. Daher der Nachdruck, das gewichtige Pathos des Rhythmus.

Dann aber lässt sich ihr Unmut über die Falschheit der Schwestern nicht mehr zurückhalten; der Rhythmus wird beschleunigt. Jetzt überspringt er das Zeilenende fast völlig, und das Tempo beruhigt sich erst in der nächsten Zeile wieder. Und zwar dort, wo Cordelia mit der sowohl thematisch als auch rhythmisch gewichtigen Überlegung, ob es möglich sei [to] lóve you áll zu ihrem eigentlichen Anliegen zurückfindet.

In diesem Text ist die dramatische Emphase so viel wichtiger als alles andere, dass es hier gar nicht zu jener eigentümlichen Spannung zwischen Metrum und Sprechrhythmus kommt wie bei Frost. Die Betonungen sind hier viel stärker realisiert und überlagern das Metrum völlig dort, wo dieses den dramatischen Effekt verwischen könnte.

Diese Beschreibung kann keine völlig objektive Feststellung rhythmischer Sachverhalte sein. Denn der Rhythmus eines Textes ist nicht zuletzt eine Sache der jeweiligen Aktualisierung. Manchmal ist es schwierig festzustellen, ob an einer bestimmten Stelle eine Betonung oder eine Zäsur planvoll oder zufällig erscheint. Dies zu entscheiden, bleibt dann Aufgabe der Interpretation, die mehr als nur rhythmische Indizien zu berücksichtigen hat. Zwei verschiedene Interpreten können also zu unterschiedlichen, gleichermaßen gut fundierten Beschreibungen des Rhythmus kommen.

## V. Größere Verseinheiten: Strophen und Gedichtform

Die Untersuchung des Metrums ging aus vom Einzelvers als gliedernder Einheit. Der einfachste Weg eines Autors, über diese kleine Einheit hinaus zu geräumigeren Versgebilden zu gelangen, ist: die metrisch gleiche Zeile lediglich fortlaufend zu wiederholen. So in den beiden Blankvers-Texten von Frost und Shakespeare. Häufig aber werden mehrere Zeilen durch Reime verbunden und gehen in einer größeren Einheit auf: der **Strophe**. Auch die Strophe gibt sich – wie der Einzelvers – als prägnante Einheit erst dadurch zu erkennen, dass sich ihr metrisches Schema im Laufe des Gedichtes wiederholt. Dennoch braucht nicht jedes Gedicht aus immer gleichen Strophen zu bestehen. In der Regel jedoch bildet die Strophe klanglich, rhythmisch, oft auch in der Führung des Gedankenganges einen zusammenhängenden Versblock. Man beachte, im folgenden extrem deutlichen Beispiel einer Strophe, auch die syntaktische Konstruktion. Sie scheidet den auf- und absteigenden Gedankengang genau in der Mitte (nach Zeile 4) und gibt so der Strophe eine syntaktische Geschlossenheit:

Als Echo ward zu einem Schalle,	a
zu einer unbelebten Luft,	b
die durch das Tal mit halbem Halle,	a
die, so sie rufen, wieder ruft,	b
da ward der hohle Wald voll Klage,	c
das feige Wild stund als betört,	d
die Nymphen ruften Nacht und Tage,	c
wo bist du, Lust, die man nur hört?	d

Die nächst größere Einheit ist dann das vollständige **Gedicht**, das aus mehreren Strophen sich zusammensetzt. Ist es überhaupt strophig gebaut – was meistens, aber nicht immer, der Fall ist – kann es aus lauter gleichartigen Strophen oder auch, seltener, aus Abschnitten verschiedener Längen, verschiedenen Metrums und verschiedener Reimschemata bestehen.

Beispiel für eine Strophe fester Form ist die vierzeilige englische **ballad stanza**<sup>8</sup> oder auch **Chevy-Chase-stanza** (so genannt nach einer berühmten Ballade dieses Namens). Sie besteht aus abwechselnd 4- und 3-hebigen Versen mit dem Reimschema *abab* oder *xaya*, die in der Regel männlich ausgehen (Betonung auf der letzten Silbe). Besonders die alten englischen Balladen bedienen sich dieser Strophenform, aber auch moderne Kunstballaden. Die Zahl der Strophen pro Gedicht ist in diesem Fall nicht vorgeschrieben. Als Beispiel der Anfang von Coleridges „Ancient Mariner“:

It is an ancient Mariner,  
 And he stoppeth one of three.  
 “By thy long grey beard and glittering eye,  
 Now wherefore stopp’st thou me?  
 The Bridgeroom’s doors are open wide,  
 And I am next of kin;  
 The guests are met, the feast is set:  
 May’st hear the merry din.”

<sup>8</sup> Engl. „stanza“ = Strophe. Nicht zu verwechseln mit der Stanze: das ist eine andere festgefügte Strophenform, die auch den italienischen Namen „Ottava rima“ (= gereimter Achtzeiler) trägt.

He holds him with his skinny hand,  
 "There was a ship", quoth he.  
 "Hold off! unhand me, graybeard loon!"  
 Eftsoms his hand dropped he.

Besonders geeignetes Beispiel für strophische Gedichte fester Form ist das **Sonett**:

(1) Petrarca: Canzoniere, Nr. 132

Quartette	I	S'amor non è, che dunque è quell ch'io sento?	a
		ma s'egli è amor, per Dio, che cosa e quale?	b
		se bona, on'è l'effetto aspro mortale?	b
		se ria, ond'è sì dolce ogni tormento?	a
Texzette	II	S'a mia voglia ardo, ond'è `l pianot e lament?	a
		s'a mal mio grado, il lamentar che vale?	b
		O viva morte, o diletto male,	b
		come puoi tanto in me, s'io no `l consento?	a
	III	E s'io `l consento, a gran torto mi doglio.	c
		Fra si contrarì vènti in frale barca	d
		mi trovo in alto mar, senza governo,	e
		IV	sì lieve di saver, d'error sì carca,
	ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,	c	
	e tremo a mezza state, ardendo il verno.	e	

- I Wenn's nicht Liebe ist, was ist es denn, was ich fühle? / aber wenn es Liebe ist, bei Gott, was für ein Ding ist das? / wenn ein gutes, woher die bitter-tödliche Wirkung? / wenn ein böses, woher (ist dann) jede Marter so süß?
- II Wenn ich nach eigenem Willen brenne, woher das Jammern und Klagen? / Wenn gegen meinen Willen, was nützt das Klagen? / O lebensspendender Tod, o köstliches Übel, / wie vermagst du so viel über mich, wenn ich nicht einwillige?
- III Und wenn ich einwillige, klage ich zu Unrecht. / Zwischen so entgegengesetzten Winden, im zerbrechlichen Schiff, / befinde ich mich auf hohem Meer, ohne Steuer,
- IV so leicht an Wissen, so beladen mit Irrtum, / dass ich selbst nicht weiß, was ich will, / und ich zittere im Mitt-Sommer, brennend im Winter.

(2) Ronsard: Amours de Cassandre, Nr. 66

Quartette	I	Ciel, air et vents, plains et monts découverts,	a
		Tertres vineux et forêts verdoyantes,	b
		Rivages tors et sources ondoyantes,	b
		Taillis rasés, et vous, bocages verts;	a
Terzette	II	Antres moussus à demi-front ouverts,	a
		Prés, boutons, fleurs et herbes rousoyantes,	b
		Vallons bossus et plages blondoyantes,	b
		Gastine, Loir, et vous, mes tristes vers,	a
Terzette	III	Puis qu'au partir, rongé de soin et d'ire,	c
		A ce bel oeil adieu je n'ai su dire,	c
		Qui près et loin me détient en émoi,	d
	IV	Je vous suppli, ciel, air, vents, monts et plaines,	e
	Taillis, forêts, rivages et fontaines,	e	
	Antres, prés, fleurs, dites-le-lui pour moi.	d	

Das Sonett, aus Italien stammend, besteht aus vierzehn, meist gleichlangen, Versen, die nach einem bestimmten Reimschema in zwei vierzeilige Strophen (Quartette) und zwei dreizeilige Strophen (Terzette) gegliedert sind. Die Quartette reimen abba abba oder auch abab abab; das Reimschema der Terzette ist freier: neben den häufigsten Formen cde cde und cdc dcd finden sich cde dce (s. Petrarca) ccd eed (s. Ronsard) usw. also alle möglichen Kombinationen aus zwei oder drei Reimen. Bevorzugte Sonettverse sind der Elfsilbler (italienisch), der Zehn- und Zwölfsilbler (französisch) oder ihre Nachbildungen in anderen Sprachen.

Das zitierte Petrarca-Sonett entwickelt in einer für diese Form charakteristischen Weise das Thema „widersprüchliche Gefühle eines Liebenden“. In den Quartetten fragt der Liebende, was die Liebe sei, in den Terzetten vergleicht er sich selbst mit einem auf hoher See im steuerlosen Schiff umhergetriebenen Reisenden (Schiffahrtmetapher):

Strophe I: spontane Frage: „wenn die Liebe gut ist, woher dann ihre bittere Wirkung, wenn sie böse ist, woher dann die Süße ihrer Martern“.

Strophe II: reflektierte Frage: „entspringt Liebe meinem freien Willen (doch weshalb klage ich dann?) oder ist sie aufgezwungen (was nützt dann mein Klagen?)“.

Strophe III: Schiffahrtmetapher: „zwischen entgegengesetzten Winden ohne Steuer umhergetrieben“.

Strophe IV: Erweiterung der Metapher: „[das Schiff] beladen mit Irrtum“

Rückgriff auf die Quartette: „ich weiß nicht, was ich will“

Zusammenfassung aller Widersprüche in dem Paradoxon: „ich zittere im Sommer und glühe im Winter“.

Das Grundmuster des Sonetts formuliert also ein strenges Gedankenschema, das genau durchgeführt ist und mit den Strophengrenzen zusammenfällt, z.B. These (1. Quartett) – Antithese (2. Quartett) – Synthese (Terzette). Viele Sonett-dichter variieren dieses Grundmuster, verbergen oder verfremden es. Der 9. Vers des Petrarca-Sonetts z.B. gehört

gedanklich noch zu den Quartetten, syntaktische jedoch zu den Terzetten. Petrarca hat das Widerspiel zwischen Quartetten und Terzetten des Sonetts beibehalten, es jedoch nicht gedanklich, sondern syntaktisch durchgeführt: beide Hälften des Sonetts sind auf Konditionalsätzen aufgebaut, die in den Quartetten durchgängig zu Fragesätzen, in den Terzetten zu Aussagesätzen führen. Auch das zitierte Ronsard-Sonett spielt unterschiedliche syntaktische Figuren gegeneinander aus: der Wörterreihe in den Quartetten („Himmel, Luft, Winde,...“) stehen Sätze bzw. ein syntaktisches Gefüge in den Terzetten gegenüber („da ich selbst nicht Adieu sagen kann, bitte ich euch, Himmel, Luft, Winde, ..., es für mich zu tun“).

Die englische Abwandlung des Sonetts, das sogenannte **Shakespeare-Sonett**, besteht aus vierzehn iambischen Fünfhebern, die durch das Reimschema zu drei Quartetten mit Kreuzreim und einem abschließenden Reimpaar gruppiert werden. Dabei wird die betont antithetische Struktur des Petrarca-Sonetts meist aufgegeben zugunsten einer Wiederholung und Variation des Themas in den drei Quartetten, während das abschließende Reimpaar („heroic couplet“) eine Pointe setzt.

#### Shakespeare: Sonett XVIII

Shall I compare thee to a summer's day?	a
Thou art more lovely and more temperate:	b
Rough winds do shake the darling buds of May,	a
And summer's lease hath all too short a date.	b
Sometime too hot the eye of heaven shines,	c
And often is his gold complexion dimmed,	d
And every fair from fair sometimes declines.	c
By chance, or nature's changing course untrimmed:	d
But thy eternal summer shall not fade,	e
Nor lose possession of that fair thou ow'st,	f
Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,	e
When in eternal lines to time thou grow'st.	f
So long as men can breathe or eyes can see,	g
So long lives this, and this gives life to thee.	g

Auch unter jeweils anderen Umständen hat das ursprünglich romanische Sonett in weiteren Jahrhunderten, in germanischen wie in romanischen Literaturen, sich als überaus ergiebig erwiesen. Sein Grundschema enthielt für Schreiber und Leser offenbar hinreichend vielseitige Möglichkeiten, um zu ständig neuen historischen und individual-stilistischen Abwandlungen herauszufordern (insbesondere durch Verkürzung oder Verlängerung der Verse, Abänderung der Reimschemata, Verschiebung der Strophenverhältnisse). Auch insofern ist das Sonett hier bloß als Beispiel anzusehen für andere Gedichtformen, die gleichermaßen als feste Schemata lang anhaltende Überlieferungen nicht nur überstanden haben, sondern auch ihrerseits mitbestimmten. Wie etwas **Sestine, Ode, Epigramm**.

Solche verhältnismäßig dauerhaften Gedichtsschemata und ihre wiederholte Aktualisierung bestätigen zudem, dass auch im großen Ganzen der Gedichtkomposition die gleichen Verhältnisse gelten wie en détail zwischen Metrum und Rhythmus. Gerade so wie der individuelle Rhythmus verändernd eingreift ins vorgegebene Versschema, so auch die individuelle Gedichtfassung eines bestimmten Autors ins vorgegebene Sonett-schema: hier wie dort gibt der Autor aufgrund des historischen Stands seiner Mittel, seines Interesses und seiner Ausdrucksziele dem überlieferten Schema die individuelle Prägung.

Im extremen Fall führt dies bis zu planvollen Strörungen und Entstellungen der überlieferten Form sowie der Vorstellung, die das Publikum damit verbindet. Wie das folgende Beispiel zeigt:

Erich Arendt: Die Arena

I Oben

Welch blutiger Hohn die dumpfen Glockenrufe,  
Es schwingen sich die schweren Klöppel heiß.  
Und schwarze Kleider rascheln Stuf um Stufe  
das Rund empor. on oben schießt ein Greis

durch ein Lorgnon lüstern zum Todesgrund,  
an dem das Menschenvolk aufs bittre Ende harrt.  
Dass keiner fliehe, ist das Blutpferd rund  
von Gittern eisenfest umstarrt: bewacht von Hass!

Stumm geht am Priestersitz der hohe Offizier  
vorbei. Und nickt: Spuk aus dem Mittelalter!  
Die schmalen Herrenköpfe drehen sich mit kalter  
und stummer Gier: Das Volk ist wieder Opfertier!

Ein Damenlachen schwillt hysterisch zum Gekreisch;  
die Augen glühen hassend zum gebundenen Fleisch.

II Unten

Verhasstes Fleisch aus Muskeln, Traum und Kraft;  
Estremaduras Volk in Klett` und Stricken  
steht enggebunden da. Mit groß erhobenen Blicken  
ein Block, aus Trotz und Mut zusammgerafft.

Hoch durch das Gitterrund die Mitraillleusen gleiten;  
die Henker zielen sich zum kalten Morden ein.  
Nackt kriecht die Angst aus Fleisch, aus Herz und Stein.  
Schon will die Stille vor Entsetzen „Gnade“ schrein,

da hebt der Offizier den Arm zur Blutverkündung.  
Doch aus dem Block nochmals ein heißer Wille schlägt  
und tausend Augen fahren hassend, offen in die Mündung,  
da: Furcht sich auf den Arm der Henker legt – bevor sie feuern.

Wehrloses Fleisch zerfetzt. Blut unermesslich floss.  
Also geschehn in Francos Namen einst in Badajoz.

1937

Die überlieferte Sonettform wird hier weniger dadurch störend entstellt, dass der Autor die Grenzen des Einzeltextes sprengt zugunsten einer Koppelung von zwei eng aufeinander bezogenen Sonetten (solche Neigung, den Einzeltext zum Zyklus hin zu erweitern, gehört zur Sonettichtung seit Petrarca). Störende Entstellung liegt hier vielmehr in der Art, wie und zu welchem politisch-ästhetischen Zweck diese Koppelung erfolgt. Genauer: in der

erwartungsverletzenden Wahl und Durchführung des Themas. Der Leser, mit erstem Blick die gewohnten Umriss des Sonetts grob wiedererkennend, stellt sich ein auf eine Form, die – wie oben gezeigt – spannungsvolle Gedanken- und Empfindungsabläufe durch wohlberechnete strophische Gewichtverteilung bändigt und in Distanz bringt. Diese Einstellung wird planvoll verletzt. Durchs schroffe Missverhältnis zwischen eben jener überkommenen Sonettanlage und dem abstandslos angeprangerten politischen Massenmord, den hier Betroffenheit parteilich in grellen Bildern formuliert.

So bleiben die Gegensatzspannungen in Arendts Gedicht weder im Rahmen abgehobener Gedanken und Empfindungen noch im Rahmen einer metrischen und gesellschaftlichen Konvention, die letztlich Ausgleich erzwingt. Solche Rahmen zerbrechen am sinnlich vergegenwärtigten authentischen Vorfall. Die Verse rufen auf, was 1937 im spanischen Bürgerkrieg in der Arena von Badajoz tatsächlich geschah: eine geschichtlich sinnfällige Entladung des Klassenkampfes. Poetisch sinnfällig wird sie im Umstand wie in der Art der klassen-antagonistisch aufgeteilten Sonett-Dopplung. Oben, auf der Tribüne der Arena wie im oberen Sonett, die herrschende Klasse, derzeit siegend, zuschauend und exekutierend; unten auf dem Sand, wie im unteren Sonett, die unterdrückte Klasse, gefesselt und hingerichtet: im gesellschaftlichen Ausbeutungsverfahren gehören sie zusammen, doch antagonistisch. Entsprechend dissonant sind die beiden Sonette einander zugeordnet.

Allenthalben stört der Autor das Regelsystem des Sonetts, so dass es nur noch in karikiertem Verzeichnis als ein heruntergekommenes Schema durchscheint. Ungleiche Füllung des Metrums, das missproportioniert zwischen 5 und 7 Hebungen schwankt. Ungleiche Reimfügungen den verschiedenen Strophen. Reimlose Zeile und gleich darauf schrille Reimhäufung in II, 2. Auflösung der klaren Strophengrenzen durch Enjambement zwischen Strophe I, 1 und I, 2. Vollends, auf dem Höhepunkt der Spannung, vorm Massenerschießungsakt, werden gleichermaßen Vers und Strophe wie auch die eben noch geweckte falsche Hoffnung zerfetzt – in der letzten Zeile von II, 3:

und tausend Augen fahren hassend, offen in die Mündung,  
da: Furcht sich auf den Arm der Henker legt – bevor sie feuern.

Wohlgemerkt, die skizzierende Beschreibung Arendts „Arena“ hatte nicht den Zweck, die Eigenart just dieses Gedichtes zu charakterisieren. Sie diente vielmehr dazu, zwei prinzipielle Sachverhalte zu verdeutlichen:

1. die Wechselwirkung und Verschränkung zwischen Thema und Bau einer jeglichen Gedichtform;
2. die geschichtlich sich fortentwickelnden Auseinandersetzungen der einzelnen Autoren, die jeweils anderes aus den überlieferten Schemata machen.

Das gilt fürs – hier beispielhaft herausgegriffene – Sonettschema genauso wie für andere Gedichtsschemata, die hier nicht eigens behandelt werden: fürs Schema der Ode, des Rondo, der Terzinen und andere. Und es gilt selbstverständlich nicht nur für lyrische Schemata sondern für Schemata erzählender oder dramatischer oder sonstiger Texte – für Roman und Kurzgeschichte, für Trauerspiel und Komödie, für Hörspiel, Flugblatt und Leitartikel. Ob solche Schemata jahrhundertlang oder kurzfristiger sich halten, ob sie kontinuierlich genutzt werden oder nach langer Zeit des Desinteresses neu aktiviert werden (wie die Schemata antiker Oden und Hymnen in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts): allemal erfahren sie, sobald ein Autor sie unter seinen besonderen geschichtlichen

Umständen für seine besonderen Ausdrucksbelange nutzt, eine deutliche Abwandlung, worüber die späteren Autoren nicht achtlos hinwegsehen können.

## VI. Sonderprobleme

### Nachbildung und Weiterentwicklung antiker Strophenformen

Ähnlich wie antike Versformen wurden in den neueren Literaturen auch griechisch-römische Strophenformen aufgegriffen, am radikalsten in der deutschen Literatur.

Besonders geeignet zur Verdeutlichung dieses Vorganges sind die deutschen Nachbildungen asklepiadeischer und alkäischer Odenstrophen.<sup>9</sup> Wie bei allen antiken Strophenformen bestimmt hier, neben den Silbenquantitäten, auch noch die Anzahl der Silben den Strophenbau.

Beispiele:

(1) asklepiadeische Strophe:

antikes Strophenschema<sup>10</sup>:

–	U	–	UU	–		–	UU	–	U	U	–	12 Silben
–	U	–	UU	–		–	UU	–	U	U	–	12 Silben
–	U	–	UU	–	U	–						7 Silben
–	U	–	UU	–	U	U	–					8 Silben

deutsche Nachbildung: Klopstock, Der Zürchersee (Str.1)

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

<sup>9</sup> Bezeichnung nach den griechischen Dichtern Asklepiades von Samos (3. Jh. v. Chr.) und Alkaios (um 600 v. Chr.).

<sup>10</sup> Verselemente, die entweder lang oder kurz sein können, werden durch beide wiedergegeben. Hölderlin hat bei seiner Nachbildung dieser Odenstrophen solche Verselemente, die im Griechischen und Lateinischen lang und kurz sein konnten, je nach Umgebung durch betonte oder unbetonte Silben realisiert.

(2) alkäische Strophe:

antikes Strophenschema:

U	–	U	–	U	–	UU	–	U	U	11 Silben
–				–				U	–	
U	–	U	–	U	–	UU	–	U	U	11 Silben
–				–				U	–	
U	–	U	–	U	–	U		U		9 Silben
–				–				–		
–	UU	–	UU	–	U	–	U		10 Silben	
								–		

deutsche Nachbildung: Hölderlin, Abendphantasie (Str.1)

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

In beiden Strophen wird auf den Reim und auf ein Gleichmaß im Sinne einer Alternation von Hebungen und Senkungen verzichtet. Kennzeichnend für die Gestalt der asklepiadeischen Strophe ist vielmehr die Silbenfolge

– UU – ′ ′  
                  x x x x

die insgesamt sechsmal an entsprechenden Stellen wiederkehrt. Diese Silbenfolge erscheint auch in den beiden ersten Versen der alkäischen Strophe. Sie bewirkt dort eine Verschiebung und stärkere Gewichtung gegenüber der Alternation, wie sie zu Beginn dieser Verse und im dritten Vers vorherrscht. In beiden Strophenformen wird der Strophenschluss durch Verkürzung der Zeilen besonders herausgearbeitet. Im Falle alkäischer Strophen kommt hinzu, dass der Rhythmus umschlägt: während die ersten drei Verse mit einer Senkung beginnen, stehen am Anfang des vierten Verses eine auffällige Hebung und zwei Senkungen, ein Daktylus mithin, gefolgt von einem weiteren Daktylus und zwei Trochäen, sodass dieser Schlussvers – im Gegensatz zu den beiden aufs Zeilenende hin gewichteten Anfangsversen – einen Anfangsgipfel aufweist und dann allmählich ausströmt.

Mit vergleichbaren Mitteln werden also sehr verschiedene, geradezu gegensätzliche rhythmische Wirkungen erzielt: die asklepiadeische Strophe fügt Blöcke zusammen, arbeitet mit Gegenspiegelungen (in den ersten beiden Versen) und häufigen Zäsuren (durch das Zusammentreffen von Hebungen im Versinnern und im Übergang von einem Vers zum anderen), denen auch gedankliche Einschnitte entsprechen (schön – schöner). Die alkäische Strophe vermeidet den Zusammenstoß von Hebungen, hat also gerade keine Zäsuren und Einschnitte, sondern arbeitet weitschwingende rhythmische Linien heraus, die zunächst ansteigen (in den ersten beiden Versen) und im Schlussvers dann absinken; der in diese Auf-

/Abwärtsbewegung eingeschobene dritte Vers bleibt unspezifisch, da alternierend und - durch Tonbeugungen wie in Gastfréundlich – variabel.

Die Aufnahme antiker Strophenformen wie der asklepiadeischen und alkäischen Strophe in die deutsche Verskunst öffnete so, trotz des strengen metrischen Schemas, auf grund der Freiheit von Reim und Alternation, neue Möglichkeiten rhythmischer Gestaltung in deutscher Sprache. Diese neuen Möglichkeiten wurden dadurch noch erweitert, dass antike Strophenformen nicht nur nachgebildet wurden, sondern dass, durch freie Kombination ihrer Grundelemente, auch neue Strophenformen geschaffen wurden. Z.B. die folgen Strophe Klopstocks:

Klopstock, Die frühen Gräber (Str.1)

Willkommen, o silberner Mond,  
 Schöner, stiller Gefährt der Nacht!  
 Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!  
 Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Schema nach Klopstock:

U – UU – UU –  
 – U – UU – U –  
 UU – , – U – , – U – U –  
 – UU – UU – , – UU –

Zu einer weiteren Entfaltung dieser rhythmischen Möglichkeiten kam es durch die Begegnung mit den metrisch scheinbar regellosen („polyrhythmischen“) Kultliedern und olympischen Siegeshymnen Pindars. Alle diese Ansätze wirken bei der Entstehung der freien Rhythmen zusammen.

## Freie Rhythmen

Die Freien Rhythmen geben den Verslehren besondere Probleme auf. Sie laufen in den verschiedenen Nationalliteraturen – teilweise mit geschichtlich bedingten leichten Abweichungen – unter den Namen „**Freie Verse**“, „**vers libres**“, „**free verses**“ oder „**cadenced verses**“. Die Probleme sind offenkundig: wie soll man Verse metrisch bestimmen, die sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie keinem regelmäßigen Metrum unterworfen sind? Denen also just die Eigenschaft fehlt, die wir am Anfang als entscheidendes Merkmal von Verssprache gegenüber der Prosasprache hervorgehoben haben.

Tatsächlich finden sich in den meisten Verslehren fast nur negative Bestimmungen dessen, was den Freien Vers ausmache. Man kennzeichnet ihn mehr durch das, was ihm abgeht, als

durch das, was er besitzt: Weder hat er eine planvoll geregelte Abfolge von Betonungen, noch ein Gleichmaß von Silben pro Zeile. Weder hat er Reime noch Pauseneinschnitte an wiederkehrenden Stellen. Da er unvorhersehbar Kurzzeilen und Langzeilen reiht, und da er willkürlich den Takt wechselt, fehlt ihm die Möglichkeit, durch überraschende Enjambements oder durchs Widerspiel von männlichen und weiblichen Versschlüssen besonders dynamische Wirkungen hervorzurufen. Demgemäß entbehren auch seine größeren Bauformen das ordnende Gliederungsvermögen ebenförmiger Strophen.

Solche und ähnliche Negativfeststellungen, die verzeichnen, woran es dem Freien Vers gegenüber dem gebundenen Vers gebricht, treffen den Sachverhalt zwar einigermaßen. Man gerät jedoch in Verlegenheit, sobald man positiv beschreiben soll, worin denn außer in diesen „Defiziten“ der Freie Vers seine Eigenart habe. Und erst recht, worin er sich denn von Prosa unterscheide. Auf den ersten Blick sieht es nämlich so aus, als sei er irgendwo zwischen den Polen Prosa und Vers zu lokalisieren:

Und die Gewitterwinde, sie tragen den Donner!  
Wie sie rauschen! Wie sie mit lauter Woge den Wald durchströmen!  
Und nun schweigen sie. Langsam verwandelt  
Die schwarze Wolke.

(Klopstock)

At the last, tenderly,  
From the walls of the powerfull fortified house,  
From the claps of the knitted locks, from the keep of the wellclosed doors,  
Let me be wafed.

(Whitman)

O! j'ai lieu de louer!  
Mon front sous des mains jaunes,  
mon front, te souvient-il des nocturnes sueurs?  
du minuit vain de fièvre et d'un goût de citerne?  
et des fleurs d'aube bleue à danser sur les criques du matin.

(Saint-John Perse)

Zwischen Prosa und festem Metrum? Die zitierten Ausschnitte aus den freirhythmischen Gedichten machen solche Lokalisierung zweifelhaft. Denn was Freie Verse einerseits mit Prosa, andererseits mit metrischen Versen gemeinsam haben, ist keineswegs derart beschaffen, dass es ihnen irgendeine Mittelstellung dazwischen zuwiese. Weder nehmen Freie Verse ihren Ausgang von Prosa, um etwa deren umgangssprachliche Verhältnisse durch rhetorische, klangliche und rhythmischen Eingriffe in die Richtung metrischer Versverhältnisse hinzusteuern. Noch stoßen sie sich, umgekehrt, von einer bestimmten metrischen Plattform ab, um, nunmehr der Betonungs- und Reimzwänge ledig, sich der Prosa anzunähern.

Gewiss, sie heißen Freie Verse deswegen, weil sie sich freimachen von vorgegebenen Regelsystemen; weil sie darauf verzichten, einem vorgeschriebenen metrischen Schema das individuelle rhythmische Gepräge zu geben. Doch sie befreien sich gerade nicht in die Richtung prosaischer Alltagsrede, prosaischer Gegenstände, prosaischer Gefühlslagen, prosaischer Wirklichkeitsnivellierung. Wenn sie, regelsprengend, nicht länger reaktive sondern aktive, wenn sie eigenwillige, jeweils neuartige rhythmische Ereignisse zeitigen, dann streben sie vielmehr in die Gegenrichtung: zu emphatischen Aufschwüngen weit über den Gewohnheitspegel schlichter Redeweisen, Gefühlslagen und Gegenstände.

Dafür sprechen die zitierten Beispiele. Dafür spricht erst recht die geschichtliche Herkunft der freien Verse. Zu ihrem vehementen Durchbruch, nachdem bescheidene vereinzelt Vorläufer (wie die sehr lockere Gedichtform des Madrigals) zuvor schon aufgetaucht waren, kommt es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere durch die Nachbildung und Weiterbildung antiker Odenstrophen (s. VI), in der deutschen Vorromantik, im Umkreis des sogenannten Sturm und Drang: bei Klopstock, beim jungen Goethe, dann bei Hölderlin. Von daher drangen Freie Verse dann auch in die Nachbarliteraturen ein. Dabei zeigte sich schließlich, dass rückhaltsloser lyrischer Ausdrucksdrang nicht einmal solcher ausgefallenen Versmaße sondern überhaupt keiner Versmaße bedurfte.

### Goethe, Herbstgefühl

Fetter grüne, du Laub,  
 Am Rebengeländer  
 Hier mein Fenster hinauf!  
 Gedrängter quellet,  
 Zwillingsbeeren, und reifet  
 Schneller und glänzend voller!  
 Euch brütet der Mutter Sonne  
 Scheideblick, euch umsäuselt  
 Des holden Himmels  
 Fruchtende Fülle;  
 Euch kühlet des Mondes  
 Freundlicher Zauberhauch.  
 Und euch betauen, ach!  
 Aus diesen Augen  
 Der ewigen Liebe  
 Vollsichwellende Tränen.

Goethes Gedicht verdeutlicht noch einmal: ein freirhythmischer Text, indem er aufs feste metrische Schema verzichtet, muss keineswegs der Prosa entgegen kommen; er kann sich sogar, wie hier, davon entfernen. Denn die metrisch ungebundenen und hierdurch desto nachdrücklicheren rhythmischen Spannungen von „Herbstgefühl“ entstehen aus entsprechenden syntaktischen Spannungen, deren dichte Fügung vom üblichen Prosaduktus entschieden abweicht: Gedrängter quellet, / Zwillingsbeeren, und reifet / schneller und glänzend voller! Da der Rhythmus auf kein Metrum bezogen ist, lässt sich seine Energie jetzt ausschließlich aufs Wort richten; auf Bedeutung und Klang des Wortes; sowie auf die dynamischen Beziehungen der Wörter untereinander im Raum des Satzes und des Verses.

Zumal die vielfältigsten Bewegungsimpulse des Gedichts profitieren davon: die gleich mit dem ersten Wort einsetzende Appellbewegung vom lyrischen Sprecher an die Natur; die geforderte sich steigernde Prozessbewegung (fetter, gedrängter, schneller, voller, vollsichwellend); die kommunikative Bewegung der Naturphänomene und kosmischen Phänomene untereinander (die Trauben unterm Einfluss von Sonne, Himmel, Mond mit dem Ziel: wachsend zu reifen); die ungestüme Raumrichtungsbewegung des Hinauf am Anfang des Gedichtes, der am Schluss die melancholisch gedämpfte Abwärtsbewegung der niedertauenden Tränen antwortet.

Goethes freirhythmische Gedicht verdeutlicht zugleich, dass der Verzicht auf regelmäßig wiederkehrende Akzente, Verslängen und Strophen durchaus keinen Verzicht auf klare Durchstrukturierung des Textes bedeutet. Die Durchführung des doppelsinnigen Themas

„Herbstgefühl“ (bezogen auf Naturgeschehen und subjektives Liebesgeschehen) vollzieht sich in einer planvoll dreigeteilten Komposition von 6 + 6 + 4 Versen. Diese Dreigliederung wird im Zusammenspiel mit Rhythmus, Satzbau und Redeperspektive gewonnen.

Der erste Teil, gestaffelt in zwei imperativische Parallelismen, ist hymnischer Aufruf des Ich an die Natur, ein Aufruf zur Intensivierung ihres naturgesetzlichen Geschehens. Der zweite Teil, gestaffelt in drei beschreibende Parallelismen, setzt die Naturanrede, diesmal verhaltener, fort. Der dritte Teil dann bringt die Individualpointe des Gedichtes. Das Subjekt, das zunächst nur durch mein Fenster lokalisiert war, gesellt sich zu Sonne, Himmel und Mond. Denn er trägt, da die Tränen as diesen Augen die Reben benetzten, gleichfalls zu deren Reifung bei. Dies geschieht in einer scheinharmonischen Anknüpfung ans Vorausgegangene: durch nochmaligen Parallelismus<sup>11</sup>, der freilich die Parallele zwischen Natur und Ich empfindlich stört durchs zwischengeworfene stark akzentuierende Ach! Diese rhythmisch-semantiche Umschwungsinterjektion hält thematisch fest: dass das bisher emphatisch begehrte und gefeierte Reifecrescendo des Herbstes in der Natur wie in individueller Liebe Fragen aufwirft, womöglich nach Decrescendo, Umschlag und Verfall.

Diese kurze Gedichtbeschreibung sollte an einem Beispiel zeigen: wie Freie Verse gerade nicht der Prosa anheimfallen, wenn sie, ungesteuert von einem vorgegebenen Metrum, gemeinsam mit anderen Textelementen (syntaktischen, rhetorischen, semantischen, klanglichen) einen besonders rückhaltlosen Subjektivismus rhythmischen Ausdruck verschaffen. Allerdings, Goethes „Herbstgefühl“ ist ein Beispiel aus der Frühzeit der Freien Verse. Das heißt, aus einer Zeit, als man aus bestimmten historischen Gründen bürgerlicher Gefühlsindividualismus sich auch poetisch gegen strenge konventionelle Regelsysteme durchzusetzen suchte.

Je mehr sich nach und nach die Freien Verse Gleichberechtigung neben den gebundenen erwarben, und, seit Anfang des 20. Jahrhunderts, die gebundenen oft sogar zurückdrängten – desto mehr verloren sie auch ihr zunächst fast nur subjektivistisch emphatisches Gepräge. Sie wurden in Sache und Ton ausgenüchert zu politischen Zwecken (Brecht, Auden, Aragon, Hernandez, Alberti). Oder sie ließen das empfindsame Subjekt völlig im Objektbereich aufgehen (Imagistenschule). Oder sie näherten sich epischen Natur- und Zivilisationsgesängen (Neruda, Saint-John Perse, William Carlos Williams).

## VII. Kurzbibliographie (Auswahl) zur Metrik

### Wissenschaftliche Literatur

#### Zur deutschen Metrik:

ARNDT, Erwin: Deutsche Verslehre. Ein Abriss. Berlin <sup>12</sup>1990.

BEHRMANN, Alfred: Einführung in die Analyse von Verstexten. Stuttgart 1970. (Sammlung Metzler, Bd. 89)

BEYER, Konrad: Deutsche Poetik: theoretisch-praktisches Handbuch der deutschen Dichtkunst. 3 Bände. Stuttgart 1882-1884.

---

<sup>11</sup> Vgl. das Stilfiguren-Papier.

HEUSLER, Andreas: Deutsche Versgeschichte: mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. Berlin, 1956.

KAYSER, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. München <sup>25</sup>1995. (Sammlung Dalp, Bd. 21)

PAUL, Otto und Ingeborg GLIER: Deutsche Metrik. München <sup>9</sup>1979.

SCHLAWÉ, Fritz: Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972. (Sammlung Metzler, Bd. 112)

STORZ, Gerhard: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart <sup>2</sup>1987. (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 7926-7928)

WAGENKNECHT, Christian: Deutsche Metrik: eine historische Einführung. München <sup>5</sup>2007.

#### Zur englischen Metrik:

BOULTON, Marjorie: The anatomy of poetry. London <sup>5</sup>1965. (Routledge Paperbacks)

HAMER, Enid: The metres of English poetry. London 1969.

RAITH, Joseph: Englische Metrik. München <sup>2</sup>1980.

#### Zur französischen Metrik:

BAEHR, Rudolf: Einführung in die französische Verslehre. München 1970.

ELWERT, W. Theodor: Französische Metrik. München <sup>4</sup>1978.

GRAMMONT, Maurice: Petit traité de versification française. Paris <sup>14</sup>1989.

SUCHIER, Walther: Französische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen <sup>2</sup>1983.

#### Zur italienischen Metrik:

ELWERT, W. Theodor: Italienische Metrik. München <sup>2</sup>1984.

#### Zur spanischen Metrik:

BAEHR, Rudolf: Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen 1962.

#### Zur portugiesischen Metrik:

SAID, Ali: Versificação portuguesa. Rio de Janeiro 1949.

#### Zur griechischen und lateinischen Metrik:

RUPPRECHT, Karl: Einführung in die griechische Metrik. München <sup>3</sup>1950.

CRUSIUS, Friedrich: Römische Metrik. Eine Einführung. Neu bearbeitet von Hans RUBENBAUER, München <sup>8</sup>1967.

### **Essays**

BRECHT, Bertolt: Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Versen. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 3. 1934-1956. Frankfurt a. M. 1967. S. 20-30, Nachtrag S. 31.

ELIOT, Thomas Stearns: Der Vers. Vier Essays. Frankfurt a. M. 1952.

MAJAKOWSKI, Wladimir Wladimirowitsch: Wie macht man Verse. Deutsch und mit einem Nachwort versehen von Hugo HUPPERT. Frankfurt a. M. 1964.

### VIII. Anhang: Wie bestimmt man das metrische Schema eines deutschen Verstextes?<sup>12</sup>

1. Man liest mit „natürlicher“ Betonung, bezeichnet jede Silbe mit einem x und jede betonte Silbe zusätzlich mit ´.

2. Man prüft, ob sich

a. in der Zahl der Betonungen (Hebungen) pro Zeile und

b. in der Art des Wechsels von Hebungen und Senkungen

Regelmäßigkeiten ergeben.

3. Man prüft, ob sich dieses Regelmaß auf alle vergleichbaren Zeilen (= alle Zeilen eines gleichversigen Textes oder die jeweils entsprechenden Zeilen in allen Strophen) übertragen lässt, ohne dass dabei unbetonte (schwachtonige) Silben eine Hebung erhalten; mit Lizenzen besonders in der Zahl der Senkungen und mit einzelnen Tonbeugungen (starktonige Silbe als Senkung oder schwachtonige Silbe als Hebung) ist zu rechnen.

Beispiel:

I	Du bist wie eine Blume	x´ x x x x´ x´ x
	so hold und schön und rein;	x x x´ x´ x´ x´
	ich schau dich an, und Wehmut	x x x´ x´ x´ x´ x
	schleicht mir ins Herz hinein.	x x x´ x´ x´ x´
II	Mir ist, als ob ich die Hände	x x x´ x´ x´ x´ x´ x
	aufs Haupt dir legen sollt´,	x x x´ x´ x´ x´
	betend dass Gott dich erhalte	x x x´ x´ x´ x´ x´ x
	so rein und schön und hold	x x x´ x´ x´ x´

Für die 2. und 4. Zeilen lassen sich alternierende Dreiheber (mit Eingangssenkung und männlichem Versschluss) feststellen:

x´ x´ x´ x´ x´ x´

(bei leicht verschobener, „schwebender“ Betonung in I,4.

Für die 1. Zeile ergibt sich zunächst:

x´ x´ x´ x´ x´ (x) x´ x´

<sup>12</sup> Für romanische Verse vgl. Kapitel III.

Dabei meint (x) eine Senkungssilbe, die nur in Strophe II steht. Für die 3. Zeile gilt:

x x x x x (x) x x

Daraus lässt sich als gemeinsames Schema erschließen:

x x x x x x x

d.h. alternierende Dreiheber (mit Eingangssenkung und weiblichem Versschluss), in Strophe II mit metrisch irrelevanter Senkungsspalte nach der 2. Hebung und mit Tonbeugung in der dritten Zeile:

betend dass Gott dich erhalte x x x x x x x x

Den beiden Strophen liegt also das folgende metrische Schema zugrunde:

x x x x x x x  
 x x x x x x x  
 x x x x x x x  
 x x x x x x x

4. Dieses Verfahren der metrischen Analyse ist nur bei Texten mit einigermaßen regelmäßigen (alternierenden oder „daktylischen“) Versen möglich. Für die Bestimmung des Metrums komplizierter Formen, besonders solcher, die aus der Antike in die deutsche Verstechnik übernommen worden sind (Hexameter, Oden), ist die vorherige Kenntnis des möglicherweise zugrunde liegenden Schemas nötig; der Text ist dann – etwa so, wie in Punkt 3 beschrieben – daraufhin zu prüfen, ob er dem Schema entspricht.