

Title	Worte in Versen. Zur Frage von Metrum und Rhythmus im Gedicht
Sub Title	詩文の中の言葉：詩における韻律とリズムについて
Author	Fürnkäs, Josef
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.81, (2001. 12) ,p.329(84)- 372(41)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	宮下啓三教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0372">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0372</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Worte in Versen.

## Zur Frage von Metrum und Rhythmus im Gedicht

Josef Fürnkäs

“Arcane étrange ; et, d'intentions pas moindres,  
a jailli la métrique aux temps incubatoires.”

Stéphane Mallarmé

*Crise de vers*, 1896

“Wenn Worte ihren Wert behalten,  
kann nie ein alter Reim veralten.”

Karl Kraus

*Der Reim*, 1917

### I . Worte in Versen

Als Karl Kraus im Frühjahr 1916 unter dem Titel *Worte in Versen* auf bestem Papier und in Ganzleinen gebunden ein Buch mit Gedichten herausgab, mochten so manche Leser der *Fackel* durch solche Verssprache überrascht worden sein. Mitten im Ersten Weltkrieg erwartete man vom Wiener Sprachkritiker eher den angekündigten Essay-Band *Untergang der Welt durch schwarze Magie* oder die in Aussicht gestellte Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*, allenfalls noch den dritten Aphorismen-Band *Nachts*, der seinen Vorgängern *Sprüche und Widersprüche* (1909) und *Pro domo et mundo* (1912) dann erst 1919 nachfolgen sollte. Gleichwohl konnte besonders aufmerksamen Kraus-Lesern schon 1916 nicht entgangen sein, daß fast alle dieser *Worte in Versen*,

die das neue Buch mit Gedichten enthielt, schon vorher verstreut in der *Fackel* veröffentlicht worden waren. Einige der *Inschriften*, die sich gerade in der Buchmitte von *Worte in Versen I* finden, stellten zudem offensichtliche Übernahmen aus den bereits erschienenen Aphorismen-Bänden dar. So etwa das folgende Epigramm aus *Sprüche und Widersprüche* :

### Kategorien

Ob sündig oder sittenrein ?

Ob lebend oder schon begraben ?

Doch teilt ihr sie auch in Gefallene ein  
und solche, die nicht gefallen haben!

(Kraus, Bd.7,S.47 u.Bd.8, S.40)

Neben solcherlei unzweifelhaften Selbstzitatzen präsentieren sich nicht wenige der epigrammatischen Spruchgedichte in *Worte in Versen* als erkennbare Umbildungen zuvor veröffentlichter Aphorismen. Nicht nur ist bei Karl Kraus seit dem Beginn des Ersten Weltkriegs eine wachsende Vorliebe für die gebundene Form festzustellen. Nach 1919 und der Publikation von *Nachts* hat er im wesentlichen keine Aphorismen mehr erscheinen lassen. Den drei Aphorismen-Bänden, die zwischen 1909 und 1919 erschienen, stehen die neun Bände der *Worte in Versen* gegenüber, die zwischen 1916 und 1930 veröffentlicht wurden. Scheinen der quantitative Überhang und die chronologische Abfolge der Werke bei Karl Kraus einen Vorzug der gebundenen Gedichtform vor der ungebundenen Kurzprosa zu begründen, so widerspricht solch oberflächlicher Ansicht recht deutlich und einvernehmlich die Kraus-Literatur: Weniger poetische Verse als vielmehr aphoristische Prosasätze und

ihre sprachkritischen Kontrafakturen von Sprichwörtern, Redensarten, Maximen, Devisen, Werbe- und Propagandasprüchen zeigen Karl Kraus als beispiellosen Sprachvirtuosen des frühen 20. Jahrhunderts. Und wenn der späte Karl Kraus keine Aphorismen mehr veröffentlicht hat, dann nicht zuletzt auch deshalb, weil er mit seinen drei Aphorismen-Büchern bis 1919 bereits die ihm und dem Zeitgeist mögliche Vollen- dung der Gattung erreicht haben dürfte: Überspitzung, Aussparung, Überraschung, Verrätselung gelten gerade unter medientheoretischen Gesichtspunkten als aphoristische Wirkungsstrategien des innovativen Kritikers im 20. Jahrhundert, denen formale Offenheit bei gleichzeitiger Unzertrennlichkeit von Form und Inhalt, Sprache und Gedanke von Fall zu Fall angemessen erscheint. Ein denkbar knapper Aphorismus aus *Nachts* verdeutlicht, daß Kraus' Aphorismen weniger Sprüche als viel- mehr Widersprüche darstellen :

Vae victoribus!

(Kraus, Bd.8, S.399)

Sie sind Widersprüche zu gedankenlos gebrauchten Sprüchen, die ihnen dialogisch vorausgehen und deren Kenntnis beim Leser vorausgesetzt ist. Aktueller Anlaß ist im vorliegenden Fall nichts weniger als das große "technoromantische" Abenteuer der Menschheit, der Erste Weltkrieg. Aus dem durch den bildungsbürgerlichen Lateinunterricht bekannten altrömischen Spruch "Vae victis!" (Wehe den Besiegten!) wird durch minimale Abweichung bei gleichzeitiger maximaler Bedeutungsinversion Kraus' pointiertester Widerspruch zum modernen Krieg: "Vae victoribus!" (Wehe den Siegern!) In den *Worten in Versen* findet sich eine entsprechende epigrammatische *Inschrift*, die diesen aphoristischen Widerspruch als eigene Überschrift zitiert und

sich wie sein versifizierter Kommentar liest :

Vae victoribus!

Wer Ohren hat, dem wird die Zeit es sagen,  
daß dies der Sinn des Streits war, den sie stritten:  
Die dort erlebten nichts als Niederlagen,  
und die hier haben einen Sieg erlitten.  
(Kraus, Bd.7, S.45)

In der deutschen Literaturgeschichte genießen gewöhnlich solche Spruchgedichte aus den *Worten in Versen* am meisten Hochschätzung, welche durch sprachlichen Witz und gedanklichen Einfall zumindest im wortwörtlichen Detail den beim Sprachkritiker Karl Kraus erwarteten aphoristischen Schliff verraten. Epigramm und Aphorismus berühren sich in der paradoxen Intention auf prägnante Sprachkürze, durch die hindurch sie auf je eigene Weise gerade doch Besinnung und Denkweite hervorbringen wollen. Durch Vers und Metrum, meist im elegischen Distichon (eigentlich zwei Zeilen: Hexameter, dann Pentameter), bleibt das Epigramm unter einer Sinn versprechenden Überschrift, die subtil an den kultischen Ursprung als Grabinschrift erinnert, "alten", aus der Antike abgeleiteten Gattungsnormen verpflichtet. Diese klassizistische Strenge der traditionellen Form wird bei Kraus' Spruchgedichten durch witzige Sprach- und Wortspiele "modern" ausbalanciert. Ähnliches gilt für eine zweite Art des vershaften Sprechens in den *Worten in Versen*, nämlich die aus Shakespeares Dramen und der "klassischen" deutschen Bühnensprache bekannte Blankversrede, deren Klassizismus Kraus durch den Einsatz von Sprachwitz und Sprachkritik von Fall zu Fall zur aktuellen Form des Zeitgedichts umfunk-

tioniert. Das Strophenlied als dritte Gedichtform bestimmt schon seit dem ersten Band der *Worte in Versen* von 1916 schließlich die eigentlich "lyrischen" Gedichte, welche die Kraus-Biographen gewöhnlich auf die Begegnung mit Sidonie Nadherny zurückführen. Konstitutiv für Kraus' Strophenlieder ist der schroffe Dualismus von heillosen Zeit und heilem Ursprung der Mutter-Sprache, der auch für die antimodernen, restaurativen Züge seiner am Neuhumanismus der Goethezeit orientierten "reinen" Kultur- und Sprachvorstellung verantwortlich zeichnet. Grimme Nostalgie bestimmt nicht nur sein satirisches Werk der Sprachreinigung im Kampf gegen Phrase und Journalismus, sondern auch sein lyrisches Begehren, das sich durch Vers, Metrum, Reim, Strophe der vermeinten Reinheit der Mutter-Sprache im "klassischen" Ursprung wieder zu nähern trachtet. Walter Benjamin hat deshalb Karl Kraus einen "Epigonen des Lesebuchs" nennen können, indem er ironisch auf die mythologische Polysemie im Gedicht *Bekanntnis* aus den *Worten in Versen II* anspielt :

Ich bin nur einer von den Epigonen,  
die in dem alten Haus der Sprache wohnen.

Doch hab' ich drin mein eigenes Erleben,  
ich breche aus und ich zerstöre Theben.

Komm' ich auch nach den alten Meistern, später,  
so räch' ich blutig das Geschick der Väter.

Von Rache sprech' ich, will die Sprache rächen  
An allen jenen, die die Sprache sprechen.

Bin Epigone, Ahnenwertes Ahner.

Ihr aber seid die kundigen Thebaner!

(Kraus, Bd.7, S.93)

Karl Kraus' nostalgisches Epigonentum, das in den *Worten in Versen* im allgemeinen und in den lyrischen Gedichten durch die Strophenliedform im besonderen zum Reim und zu einer traditionsgebundenen Verssprache zurückfindet, macht es auch über die eigene Selbstanzeige hinaus den Interpreten nicht allzu schwer, die widersprüchliche Subjektivität des Dichters im Gedicht aufzuspüren. Als moderner Autor sucht auch Karl Kraus, dem Publikum die eigene Dichterexistenz nahezubringen, wenn auch nicht die eines originalen Dichtergenies, sondern nur die eines "Epigonen" im rächenden und schützenden Liebesdienst an der deutschen Mutter-Sprache.

Seit dem 18. Jahrhundert behauptet, was später "Erlebnislyrik" genannt wurde, im Zentrum des lyrischen Sprechens die Einmaligkeit und den Erlebnischarakter der dichterischen Erfahrung. Diese verdichtet sich in der modernen Lyrik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der hermetischen Figur des "lyrischen Ich", das ein von der Erfahrungswirklichkeit entfremdetes "Selbst" bezeichnet, das dem Ich, "weil es auf keine andere Weise zu fassen ist, im Gedicht vermittelt wird." (Pestalozzi, S.349) Wer gleichwohl im Gedicht zuerst den intimen Ausdruck des individuellen Ich sucht, muß, nach Maßgabe eines historisch bestimmten Gedichttypus, der "Erlebnislyrik" der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, notwendigerweise die formalen Qualitäten der meisten Gedichte vernachlässigen. Damit aber läuft er Gefahr, die subtile Formsemantik von Gedichten überhaupt zu verkennen. Anders als Tagebücher, Autobiographien, Briefe, Essays, Romane, cum grano salis

genuin neuzeitliche Formen, in denen sich ein unverwechselbares Ich selbstbewußt und differenziert über eigene und fremde Belange ausspricht, begrenzen die verdichtenden wie beschränkenden Formbedingungen der Lyrik in Gestalt von Vers, Metrum, Reim, Strophe von vornherein die individuelle Ausdrucksfreiheit. Auch die sonstigen Charakteristika des lyrischen Sprechens - Ich-Rede, Präsens, Deixis, Apostrophe - wirken dahingehend zusammen, daß im Gedicht in der Regel nur ein schematisches Ich in poetischen Standardsituationen zur Sprache kommt. Andererseits aber ermöglichen gerade diese die Spielräume der Selektion und Kombination restringierenden Formstrukturen das Auswendiglernen von Gedichten. Damit Gedichte sich nämlich ohne allzu große Mühen dem Gedächtnis einprägen können, müssen sie noch als geschriebene nach dem Vorbild der Oral Poetry auf dem Papier kollektive Mündlichkeit fingieren und sich auf Memorierbarkeit hin angelegt selber darstellen. "Nachsprechbarkeit" behauptet Heinz Schlaffer im Rückblick auf die gesamteuropäische Tradition seit der Antike als notwendige Eigenschaft von Lyrik: "Metrum, Vers, Reim, Refrain, Strophe erleichtern den Vortrag im Chor oder die Weitergabe von einem Sprecher zum andern. Die konventionellen Elemente der Lyrik dienen also einer Didaktik des Mitmachens. Sie sind auf kollektive Aneignung, nicht auf individuellen Ausdruck berechnet." (Schlaffer, S.56) Nicht zuletzt gegen den Singsang solcher "Nachsprechbarkeit" hat sich die moderne Lyrik seit Mallarmés "poésie pure" gewehrt: Reflexion statt Rezitation. Sie hat neue metaphorische und metonymische Verfahren der paradigmatischen Selektion und syntagmatischen Kombination erprobt, um durch die unvordenkliche Produktion hermetischer Dunkelheit die auswendige Aneignung zu erschweren und den Leser stattdessen zum Nachvollzug der immanenten Reflexion des Gedichts und seiner Wirklichkeit sui generis zu verführen. Die



Hervorhebung des Buchmediums und der Typographie bewirkte gleichzeitig, daß der Textcharakter des Gedichts in den Vordergrund rückte. Die Zeichensprache der Schrift behauptete sich schließlich vor der Klangmusik der Wörter und ließ das Gedicht eben als Literatur, d.h. als lesbare Kunst erscheinen: Nicht nur wurde durch den Ausschluß von Metrum, Reim und Strophe die althergebrachte reflexionslose Sangbarkeit der Lyrik unterbunden, durch die weitgehende Verbannung der Pronomina "Ich" und "Du" wurde darüber hinaus auch ihre Sprechbarkeit und Nachsprechbarkeit in Mitleidenschaft gezogen. Gegen diese im 20. Jahrhundert so erfolgreiche Revolution der modernen Lyrik hat Karl Kraus seit 1916 seine *Worte in Versen* zum konservativen Widerstand aufgeboten. Hat er, der "Epigone des Lesebuchs", indem er mitten im Ersten Weltkrieg auf Vers, Metrum, Reim, Strophe zurückgriff, nicht vielmehr sich anheischig gemacht, einer verschwindenden lyrischen Tradition die teils epigrammatische, teils elegische Grabrede *in Versen* zu halten? Diese Einschätzung drängt sich z.B. auf, wenn Alfred Behrmann in seiner aktuellen *Einführung in den neuen deutschen Vers* von 1989 den allgemeinen Kursverfall der "Versdichtung" beklagt: "die ursprünglichste und in jeder Klassik die höchste Form von Literatur" (Behrmann, S.3). Bevor wir allerdings in solche Klagen über den epochalen Verfall der klassischen Bildung einstimmen, mag erst gefragt werden, was "Versdichtung" ist bzw. war und welche Eigentümlichkeiten in allgemein verständlicher Form als ihre wesentlichen Charakteristika erfaßt werden können. Was ist bzw. was das, was wir zunehmend aus dem Blick bzw. Ohr verlieren? Wortüber uns Hören und Sehen zunehmend vergangen ist? Hierzu sollen zuerst eine Reflexion über die Besonderheit der Verssprache sowie ein Überblick über die recht trockenen Gebiete der Verslehre und Versprinzipien versucht werden, woran sich Überlegungen zum schwierigen Verhältnis von

Metrum und Rhythmus sowie zu Freien Rhythmen anschließen.

## II. Verssprache und Versprinzipien

Verse zielen ursprünglich auf akustische Wahrnehmung. Obwohl ihre übliche Publikation in Buchform sie heute zuerst über das Druckbild als Verse ausweist, beanspruchen sie doch, gesprochen und gehört und nicht bloß stumm 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. Man wird den Satz :

“Verschweigen wir was uns verwehrt ist”

für sich genommen zunächst als Prosaäußerung lesen, wobei, je nach Akzentuierung der Mitteilungsabsicht, auch die Betonungsakzente unterschiedlich gesetzt werden könnten. Erst wenn in der Folge des Satzes bestimmte Silben- und Betonungsverhältnisse verdeutlichend wiederkehren, zeichnet deren Regelmäßigkeit auch ihn als Vers aus :

Verschweigen wir was uns verwehrt ist -

Geloben wir glücklich zu sein

(Stefan George, *Das Jahr der Seele*, 1897)

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 Sprachduktus ab. Sie tun dies einerseits, indem sie ungewohnte Wort-

nachbarschaften herstellen :

Durch der länder wunder - marmor der paläste -  
Grauen in den heiligen gezelten  
Zog ich fern vom schwarm der gäste  
(George, *Das Jahr der Seele*)

Andererseits, indem sie Klang und Rhythmus der Wörter und Wortgruppen pointiert ausspielen :

Komm in den totgesagten park und schau :  
Der schimmer ferner lächelnder gestade -  
Der reinen wolken unverhofftes blau  
Erhellte die weiher und die bunten pfade.  
(George, *Das Jahr der Seele*)

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, d.h. 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, sehr berühmten politischen Slogan weniger eine rationale Mitteilung als vielmehr ein emotionaler Appell 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 sich mit der Sprache 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. Es zählt die Silben und legt Wortplazierungen nahe - und zwar sowohl in Mengenverhältnissen als auch nach ihren herkömmlichen Wortbetonungen. D.h. laut unserem ersten Beispiel :

Verschwei \ gen wir was \ uns verwehrt \ ist

Dem Regelsystem der Syntax gesellt sich also in der Verssprache noch ein weiteres Regelsystem hinzu, das metrische. Zieht schon die Syntax einer willkürlichen Wortfolge im Satz Grenzen, so fordert nun das Metrum als ein konkurrierendes, anders ausgerichtetes Regelsystem zusätzliche Beschränkungen der sprachlichen Freizügigkeit. Andererseits verringert die Entscheidung fürs Metrum nicht nur den Spielraum der Wortgruppierungen. Sie bereichert ihn innerhalb des Rahmens auch, 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 dies geschieht, von Fall zu Fall, in unterschiedlichen Richtungen. Einerseits durch die Trennung umgangssprachlicher Einheiten: Versschlüsse reißen mitunter (z.B. bei Wilhelm Busch des Knittelverses wegen) Satz- und Wortzusammenhänge auseinander und schaffen gerade dadurch neue, außersyntaktische Zuordnungen :

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

(Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, 1865)

Oder aber: Wörter geraten durch gleiche metrische Platzierung oder durch klangliche Ähnlichkeit in Beziehungen, die sie in der Umgangssprache nicht hätten. Dies geschieht durch Betonung oder Reim. Ob am Wortbeginn (Alliteration bzw. Stabreim) oder am Wortschluß mitten im Vers (Binnenreim) oder am Versschluß (Endreim): Reim, ob Lautreim oder Silbenreim, suggeriert per Gleichklang Verwandtschaften zwischen Wörtern, die in ihrer Bedeutung weit voneinander entfernt oder gar unvereinbar sein können:

Jetzt reifen schon die roten Berberritzen,  
alternde astern atmen schwach im Beet.  
Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,  
wird immer warten und sich nie besitzen.  
(Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch*, 1905)

Metrik als konkurrierendes Ordnungssystem zu den syntaktischen und lexikalischen Ordnungssystemen der Umgangssprache hebt jene keineswegs auf, baut vielmehr auf jenen auf. Sie ist auf jene angewiesen, gerade wenn sie jene Systeme immer wieder beeinträchtigt, verbiegt oder überlagert. Ähnlich wie Verssprache beim Sprecher und Hörer die Erfahrung alltäglicher Prosasprache voraussetzt, um überhaupt zu existieren und erst recht um als spezifisch erkannt zu werden, muß auch der versifizierende Autor die umgangssprachlichen Regeln aufgreifen, um sie metrisch handhaben zu können. Bekanntlich unter-

scheidet sich die deutsche Sprache wie alle germanischen Sprachen von den übrigen indogermanischen durch den Stammsilbenakzent, der in der Regel auf der Anfangssilbe eines Wortes liegt. Er ist schon für die besondere Ausprägung der Alliteration in germanischer Versdichtung verantwortlich: Der Stabreim hebt bedeutungstragende Wörter gleichen Anlauts, zumeist stabende Nomen und Verben, aus dem Fluß des Stabreimverses heraus, als dessen prototypischer Vertreter noch immer die germanische Langzeile gelten kann. Zwar hat diese u.a. auf die Langzeilen des *Nibelungenliedes* bzw. die vierzeilige Nibelungenstrophe gewirkt, deren metrisches Gerüst durch zwei Langzeilen aus je einem klingenden Anvers und einem stumpfen Abvers, beide viertaktig, gebildet werden. Eingangs des *Nibelungenliedes* (um 1200) heißt es:

Uns ist in älten mæ'rèn ' wüunders vîl gesêit  
von hêlden lôbebæ'rèn, ' von grôzer ârebêit .

Gerade die vierzeilige Nibelungenstrophe zeigt aber auch, daß bereits in der Europäischen Literatur des lateinischen Mittelalters der romanische Endreim den germanischen Stabreim mehr oder weniger verdrängt hat. Ernst Robert Curtius hat aus der Perspektive der mündig gewordenen (germanischen) Volkssprachen als ungeheuer fruchtbare "Paradoxie des lateinischen Mittelalters" bezeichnet, "daß die Bildungsschicht der nordischen Völker die fremde Südsprache annahm, ihre Formen beherrschen und endlich ihre Künsteleien meistern lernte." (Curtius, S. 392) Wiederbelebungversuche des Stabreims hatten in Neuzeit und Moderne kaum weiterwirkenden Erfolg; auch nicht Richard Wagners germanistisch-historistischer Versuch im 19. Jahrhundert, ihn als einzigen Schmuck einzusetzen und so zur prominenten Versform zu erneuern:

Winterstürme wichen  
dem Wonnemond -  
in mildem Lichte  
leuchtet der Lenz ;  
auf lauen Lüften  
lind und lieblich,  
Wunder webend  
er sich wiegt ;  
(Richard Wagner, *Die Walküre*, 1853)

Prosodie, welche die sprachwissenschaftliche Seite der Metrik nach Quantität (lang / kurz), Akzent (betont / unbetont), Tonhöhe (hoch / tief) und Wort- bzw. Wortgruppengrenzen (Kola) behandelt, beschäftigt sich bei neuhochdeutschen Versen vor allem mit den offenen Fragen der Kongruenz zwischen Wortakzent (z.B. Tonbeugung) und Versakzent (Iktus). Schon Karl Philipp Moritz hatte 1786 in seinem *Versuch einer deutschen Prosodie* bemerkt, daß im Deutschen durch den dynamischen Stammsilbenakzent der volle Nachdruck auf die Stammsilbe, die zugleich Sinnträger ist, "hingeraubt" wird: Die schwächeren Silben büßen an Klangwirkung ein, was den starktonigen zugute kommt. Der neuere deutsche Vers beruht dementsprechend auf einem Wechsel betonter und unbetonter Silben. Man kann sagen, daß die Versart sich aus der Anordnung der Akzente ergibt und wir es also mit einem akzentuierenden Versprinzip zu tun haben. Handelt es sich weiter um einen regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen (betonten und unbetonten Silben), so kann von alternierenden Versen gesprochen werden:

Empfán \ gen wíll \ ich íhn \ wie éi \ nen Gótt  
(Goethe, Iphigenie auf Tauris, 1787)

Demgegenüber gibt es einen zweiten Typ akzentuierender Verse, bei dem lediglich die Zahl der Hebungen festliegt, während die Zahl der Senkungen beliebig ist. Weil im germanischen Vers nur die Zahl der hochtonigen Silben bestimmt ist, wurde ja in der Frühzeit der Stabreim vor dem Endreim begünstigt. Es ist der Stammsilbenakzent, der die Profilierung der betonten Silben betreibt, indem er die unbetonten oder nebetonigen entsprechend vernachlässigt. Man kann deshalb auch von füllungsfreien Versen sprechen, wie sie als Knittelverse und vor allem als Liedverse die frühneuhochdeutsche Lyrik bestimmen. Letztere klingen dem Liebhaber (älterer) deutscher Verse aus Minnesang, Kirchenlied und Volkslied bis heute noch recht vertraut. Als Beispiel für solche Füllungsfreiheit im Vers, die Martin Opitz' normsetzendes *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) zugunsten des Prinzips der Alternation (des regelmäßigen Wechsels von betonten und unbetonten Silben) bekämpfte, mag hier ein Lied im Volkston herangezogen werden: Goethes *Der König von Thule*. Wir können es in *Faust I* auch in Gretchens Mund wiederfinden. In vierzeiligen Kreuzreimstrophen weist es dreitaktige Verse mit regelmäßigem Wechsel von weiblicher und männlicher Kadenz auf. Die erste Strophe lautet:

Es wár ein Kő'nig in Thúle  
Gár tréu bis an das Gráb,  
Dém stérbend seine Búhle  
Einen góldenen Bécher gáb.  
(Goethe, 1782)



Das akzentuierende Versprinzip ist indes nicht das einzige Prinzip, nach dem Verse gebaut sein können. Zwar herrscht es in Sprachen vor, die einen starken dynamischen Akzent haben, z.B. eben im Deutschen und Englischen. Im Gegensatz zum akzentuierenden Versprinzip gibt es aber auch die Möglichkeit, Verse zu bauen, deren Struktur durch die Anordnung langer und kurzer Silben bedingt ist. Das quantifizierende Versprinzip gilt seinerseits in Sprachen, in denen die Silbenquantitäten bedeutungsunterscheidende Funktion haben, während gleichzeitig der dynamische Akzent zurückgetreten ist. Im Altgriechischen und im klassischen Latein wurden die Verse so nach Länge und Kürze der Silben geregelt. Metrik, vom griechischen "métron", lateinisch "metrum", ist ursprünglich eben das Messen der Silbenlängen, und erst spät wurde das Wort allgemein für die Regeln des Versbaus gebraucht. Viele dieser quantifizierenden Verse können weiter in kleinere Einheiten untergliedert werden, die man Versfüße nennt. Die wichtigsten Versfüße und ihre Umschreibungen (lange Silben durch —, kurze Silben durch U) sind:

Iambus: U —

Trochäus: — U

Daktylus: — U U

Anapäst: U U —

Spondeus: — —

Beispiel:

Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,

— — — U U — U U — — — U U — —

Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.

— U U — U U — — — — — U U — —

(Horaz, 65-8 v.Chr., *Ars poetica*, v. 361/362: "Das Dichtwerk gleicht dem Gemälde: manches wird dich, wenn du näher stehst, mehr ansprechen, ein anderes bei entfernterem Standpunkt.")

Jeder dieser Verse setzt sich aus sechs 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 Versfuß ist aber in der Regel ein Daktylus, der sechste stets ein Spondeus. Seit dem Humanismus der Frühen Neuzeit hat es in Europa 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, sondern nur noch unterschiedliche Vokalquantitäten respektiert. Für die Anordnung langer und kurzer Silben in den griechischen und römischen Versen mußte im Fortschritt der deutschen Antike-Begeisterung daher ein adäquater Ersatz gefunden werden, der sich aus der Struktur der deutschen Sprache mit ihrem dynamischen Akzent nach und nach entwickeln ließ. In der deutschen Klassik zeigt sich das Resultat: Längen werden durch betonte, Kürzen durch unbetonte Silben wiedergegeben. Das Sonderproblem der Wiedergabe des Spondeus (als Folge zweier langer Silben, z.B. im Hexameter) wurde auf zweierlei Weise gelöst: Einerseits tritt der Spondeus als Folge von betonter und unbetonter Silbe auf, was seine Nachbildung allerdings nicht mehr von der des Trochäus unterscheidbar erscheinen läßt. Andererseits wird er als Folge zweier betonter Silben eingesetzt, was aber wiederum zu einer Vermehrung der schweren Silben im Vers führt. Das Zusammentreffen von akzentuierendem und quantifizierendem Vers-

prinzip macht die Spannung zwischen metrischem Schema und sprachlicher Füllung besonders deutlich; es erweitert aber gleichzeitig die Möglichkeiten von Verssprache, wie insbesondere die deutsche Lyrik um 1800 zeigt.

Neben den gegensätzlichen Prinzipien des akzentuierenden und quantifizierenden Versbaus gibt es auch die Möglichkeit, Verse nach der Anzahl der Silben zu bestimmen. Das silbenzählende Versprinzip verlangt allerdings noch zusätzliche Rücksichten: Bei entsprechenden Versen spielen außer der festen Anzahl der Silben stets auch noch bestimmte Akzente und / oder Quantitäten eine Rolle. Insbesondere Verse der romanischen Sprachen beruhen auf dem Prinzip der Silbenzählung, wobei der natürliche Wortakzent weitgehend gewahrt wird. Es gibt, um nur die häufigsten und von Deutschland aus wichtigsten romanischen Verse zu nennen: Achtsilbler (französische Octosyllabes), Zehnsilbler (französische Décasyllabes bzw. Vers communs), Elfsilbler (spanische Endecasílabos und italienische Endecasillabos), Zwölfsilbler (französische Alexandriner). Unterschiedliche Konventionen legten fest, was in den einzelnen Sprachen als metrische Silbe im Gegensatz zur umgangssprachlichen zu gelten hat. Z.B.: "elle comprend" = vier metrische, aber nur 3 umgangssprachliche Silben.

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

Et ce Londres de fonte et de bronze, mon âme,  
Où des plaques de fer claquent sous des hangars  
(Emile Verhaeren, *Les Soirs*, 1887)

Im italienischen und spanischen Vers hingegen, wo die unbetonte Schlußsilbe mitgezählt wird, gilt die letzte Tonsilbe als vorletzte metrische Silbe, z.B. in den folgenden spanischen Elfsilblern bzw. Endecasílabos :

Cayó la torre que en el viento hacían  
mis altos pensamientos castigados  
(Lope de Vega, 1562-1635)

Insgesamt gilt, daß die romanischen Versarten keine regelmäßige Akzentfolge kennen, im Gegensatz etwa zum englischen oder deutschen Blankvers. So kann der französische Alexandriner in seiner klassischen Form durch folgende Merkmale vollständig definiert werden : zwölf metrische Silben, feste Zäsur in der Mitte bzw. nach der sechsten Silbe, zwei feste Akzente jeweils am Ende der Halbverse bzw. auf der sechsten und zwölften Silbe. Auf dem Wechsel der übrigen freien Tonstellen beruht die Beweglichkeit, der rhythmische und melodische Reichtum des Alexandriners, den Racine zur Perfektion gebracht hat :

Objet infortuné des vengeances célestes,  
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.  
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc  
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,  
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle  
De séduire le cœur d'une faible mortelle.  
(Jean Racine, *Phèdre*, 1677 ; 2.Akt, Szene 5 : Phädras Dialog mit Hippolyt)

Das Schema des Alexandriners, das noch Baudelaire und die französi-

schen Symbolisten bis hin zu Mallarmé von Fall zu Fall mit großer Kunst und Beweglichkeit zu handhaben wußten, kann wie folgt umschrieben werden, wobei das Zeichen "o" die Silbe in einem nicht alternierenden, silbenzählenden Versmaß ausdrückt :

o o o o o ó ' o o o o o ó (o)

Da in romanischen Versen Anzahl und Verteilung der Akzente von Vers zu Vers wechseln, kommt dem Endreim in der französischen, italienischen oder spanischen Verskunst eine besondere Bedeutung zu: Wo eine 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 durch ihre die gewöhnlichen Erwartungen enttäuschende Willkürlichkeit einen anderen Stellenwert als im Verssystem der germanischen Sprachen. Nicht zufällig stellt das Wort "Reim" eine Übernahme aus dem Französischen dar und bedeutete zunächst, wie das französische "rime", den ganzen reimenden Vers. Die Freiheit der Akzentuierung in den romanischen Sprachen, die den Endreim begünstigt, bewirkt noch einen weiteren Unterschied. Im englischen und deutschen Blankvers sind beispielsweise 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: Französische Octosyllabes, die acht metrische Silben haben, verlangen schematisch sogar nur einen Akzent auf der achten Silbe, während die Anzahl und Verteilung der übrigen Akzente frei bleibt.

### III. Metrum und Rhythmus

Rhythmus ist vielleicht der unausweichlichste, zugleich aber auch umstrittenste Begriff der Literaturwissenschaft bei der Analyse von Gedichten. Will man Verse beschreiben, muß man in jedem Fall zwischen Metrum und Rhythmus unterscheiden. Metrum bezeichnet das Schema, Rhythmus die besondere Weise, wie dieses Schema sprachlich erfüllt und realisiert wird. Zumeist begegnet man einem Spannungsverhältnis zwischen beiden. Fügt sich der Rhythmus dem vorgegebenen Metrum ein, so entsteht der Eindruck von Gemessenheit, der durch Wiederholung jedoch zur Monotonie verflacht. Bricht der Rhythmus aus dem Metrum aus, so sind Spannung oder Stauung die wahrnehmbaren Effekte, die ihrerseits durch Wiederholung zum Profilverlust des Verses führen können. Das adäquate Verhältnis des Rhythmus zum Metrum wird deshalb zwischen Einfügen und Ausbrechen wechseln müssen, und zwar nach Maßgabe des Ausdrucks, der vom besonderen Gedicht jeweils intendiert ist. Für den Rhythmus ist dabei wichtig, wie sich Metrum und Syntax, Vers und Satz zueinander verhalten. Man spricht von Zeilenstil, wenn die Grenzen von Satz und Vers sich decken, von Enjambement bzw. Vers- und Strophen sprung, wenn der Satz über Vers- oder Strophenende sich hinwegsetzt, von Hakenstil, wenn dieser Satz am Anfang oder im Inneren des folgenden Verses endet. Betrachten wir das Verhältnis von Metrum und Rhythmus an zwei konkreten Beispielen im Vergleich:

#### *Der Pilgrim*

Ábend wárd's und wúrde Mórgen,  
Nímmen, nímmen stánd ich stíll,

Áber immer blieb's verbórgen,  
Wás ich súche, wás ich will.

Bérge lágen mír im Wége,  
Strö'me hémmten méinen Fúß,  
Ü'ber Schlú'nde báut' ich Stége,  
Bru'cken dúrch den wílden Flúß.

Únd zu éines Stróms Gestáden  
Kám ich, dér nach Mórgen flóß,  
Fróh vertraúend séinem Fáden  
Wérf' ich mích in séinen Schóß.  
(Friedrich Schiller, 1804, Auszug)

*Morgenstimmung*

Léise schléich ich wie auf Éiern  
Mích aus Liebchens Páradies,  
Wó ich hinter díchten Schléiern  
Méine bésten Krá'fte ließ.

Traurig spiegelt sích der bléiche  
Mónd in méinem álten Fráck ;  
Ách, die Wírkung íst die gléiche,  
Wie das Kínd auch héíßen mág.

Wílhelmíne, Károlíne,  
's íst gesprúngen wie gehúpft,  
Núr daß híer die Únschuldsmíene,

Dórt dich die Routíne rúpft.

(Frank Wedekind, 1904)

Beide Gedichte, die rund ein Jahrhundert voneinander trennt, 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 Gedichte einander. Hier wie dort findet sich ein gleichmäßiger Wechsel von weiblichen (mit unbetonter Silbe endenden) und männlichen (mit betonter Silbe endenden) Versschlüssen. Damit eng verbunden haben wir wiederum in beiden Gedichten das Schema eines Kreuzreimes ( a b a b ), der neben dem paarigen Reim ( a a b b ) und dem umarmenden Reim ( a b b a ) zu den gängigsten Endreimmöglichkeiten gehört. Niemand wird bestreiten, daß die beiden Gedichten somit in ihrem metrischen Muster sich gleichen. 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, der bewirkt, daß sich nicht nur verschiedene Gedichte gleichen Metrums im Sprechablauf voneinander unterscheiden, sondern mehr noch die metrisch gleichen Verse und Strophen eines selbigen Gedichtes.

Die Unterschiede zwischen den beiden Beispiel-Gedichten sind durch Markierungen hervorgehoben : das metrische Schema durch Akzente



über den Wörtern bzw. Vokalen, die rhythmische Durchführung durch Fettdruck der Vokale. Wedekind unterwirft den Rhythmus fast durchweg dem metrischen Schema. Anders als Schiller, der gewisse Hebungen stärker, schwächer oder überhaupt nicht akzentuiert, verzichtet er darauf, das Versmaß rhythmisch zu verändern. Damit erzielt er einen leiernden Gleichlauf von Auf und Ab, Hin und Her, der entsprechend dem hier angespielten Drehorgelmoritatenton das Thema vom achselzuckend vermerkten erotischen Einerlei trägt. Schillers Rhythmus hingegen greift stärker ins Metrum ein, um es seinen anders gerichteten Ausdruckszielen gefügig zu machen. In ständig verschobenen Intervallen setzt er die rhythmischen Akzente bald enger, bald weiter voneinander. So schafft er 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, durch deren landschaftliche Widerstände hindurch er seinen Weg sucht, drängt darauf, den Gleichtakt des Metrums zu unterlaufen. Diese unterschiedlichen rhythmischen Resultate mitsamt ihrer Formsemantik kommen nun vor allem durch die Wechselbeziehung zwischen Syntax, Semantik, Wortplazierung und Metrik zustande. Wedekind plaziert in einem Satzbau, welcher der Umgangssprache verhältnismäßig nah ist, seine Wörter so, daß fast auf jede metrische Hebung ein natürlicher Akzent fällt. Enjambements, die den Versschluß überspielen, tragen noch dazu bei, das eintönige Sprechen zu befördern. Schillers einziges Enjambement leistet im Gefüge der Syntax Konträres: Gleich nach dem Zeilensprung bewirkt der Relativsatz eine Zäsur, die das Metrum weniger bestätigt als erschüttert. Rhetorische Umstellungen des Satzbaus: Parallelismen, Chiasmen, Anaphern setzt Schiller zusätzlich ein: Sie lokalisieren mit den Wörtern deren natürlichen Sinnakzent derart im Vers, daß sie jeweils

neue Spannungen verursachen.

Unser kurzer Textvergleich erlaubt das Fazit : Es gibt viele Gedichte gleichen Metrums, aber kaum eines, das mit einem anderen gleichen Rhythmus hätte. Denn Rhythmus ist die individuelle Anwendung eines vorgegebenen allgemeinen Metrums, und beider Verhältnis steht in enger Wechselbeziehung mit der jeweils beteiligten Syntax und deren rhetorischer Herrichtung. Weil diese individuelle Anwendung jeweils abhängig von Wortbedeutungen ist, liefern rhythmische Indizien im Gedicht zugleich ebenso unverzichtbare wie konkrete Hinweise zur Aufschlüsselung seiner Formsemantik. Der übliche Schematismus von Gedichtinterpretationen nach Inhalt und Form, der "nur" formale Fragen von den inhaltlichen trennen heißt, wird durch den Aufweis der Bedeutung generierenden, je individuell performativen Leistung des Rhythmus ad absurdum geführt. Gleichzeitig aber, weil der Rhythmus eines Gedichts eben an den jeweiligen performativen Akt des Sprechens und / oder Nachsprechens gebunden ist, scheint eine völlig objektive Feststellung rhythmischer Sachverhalte jenseits konkreter (Nach-) Sprechakte kaum denkbar : Der Rhythmus eines Gedichts ist nicht zuletzt eine Frage der jeweiligen Aktualisierung. Ob z.B. eine Betonung oder eine Zäsur an einer bestimmten Stelle im Gedicht planvoll oder zufällig ist, dies zu entscheiden, ist in erster Linie Aufgabe der Aktualisierung, in zweiter Linie (zeitlich wie logisch!) aber der formsemantischen Interpretation, die mehr als nur rhythmische Indizien zu berücksichtigen hat : Syntax, Lexik, rhetorische Figuren, individuellen Stil, paradigmatische Wortbedeutungen, historischen Kontext. Bestimmte Rhythmustypen, die als erster Wolfgang Kayser aufzustellen versuchte, haben dagegen bei der Interpretation allenfalls heuristischen Wert. Ihre Bestimmungen bleiben impressionistisch und ihre Kriterien

metaphorisch, folglich selber bestimmungsbedürftig, indem sie sich, innerhalb einer diffusen Lebenswelt-Psychologie, analogischen Übertragungen unterschiedlicher rhythmischer Zeitgefühle auf die Sprache von Versen verdanken. Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, S.241 ff; *Kleine deutsche Versschule*, S.106 ff) spricht von fünf Rhythmustypen: 1. "Fließender Rhythmus" (Lied, Weiterdrängen der Bewegung, Schwäche der Hebungen, etc.); 2. "Strömender Rhythmus" (Hexameter, größere Wucht der Bewegung, starke Hebungen, etc.); 3. "Bauender Rhythmus" (Stanze, Sonett, Alexandriner, regelmäßige Fügung, gegliederte Einheit etc.); 4. "Spröder oder gestauter Rhythmus" (unterschiedliche Einheiten, unregelmäßige Hebungen, Zäsuren etc.); 5. "Tänzerischer Rhythmus" (durch Intimität ähnlich dem "fließenden Rhythmus", doch größere Straffheit, stärkere Akzente etc.)

#### IV. Strophen- und Gedichtformen

Der einfachste Weg eines Autors, über den Einzelvers als gliedernder Einheit hinaus zu geräumigeren Versgebilden zu gelangen, besteht gewiß darin, die metrisch gleiche Zeile lediglich fortlaufend zu wiederholen. Dies ist etwa der Fall bei Blankversen, die auf Endreime verzichten, welche die Wortwahl beschränken, und sich durch die damit verbundene geringere Hervorhebung des Zeilenschlusses dem Ablauf der Prosarede annähern. Daß sie sich dadurch besonders für längere Dichtungen eignen, zeigen Shakespeares Dramen, die zum großen Teil in fünfhebigen iambischen Blankversen geschrieben sind. Anders als in Dramen werden aber in Gedichten häufig 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 Gedichts 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. Die nächst größere Einheit ist dann das vollständige Gedicht, das aus mehreren Strophen sich zusammensetzt. Ist es überhaupt strophig gebaut, muß es nicht sogleich schon aus lauter gleichartigen Strophen bestehen. Es kann sich auch gelegentlich in Abschnitte verschiedener Längen, verschiedenen Metrums und verschiedener Reimschemata gliedern. Ein prominentes Beispiel für eine Strophe fester Form ist die vierzeilige englische "Ballad Stanza" oder auch "Chevy-Chase-Stanza", die aus abwechselnd vier- und dreizehigen Versen mit dem Reimschema a b a b oder x a y a besteht, die in der Regel männlich ausgehen (Betonung auf der letzten Silbe). Alte englische Balladen, aber auch moderne Kunstballaden seit dem 18. Jahrhundert bedienen sich dieser Strophenform, bei der die Zahl der Strophen pro Gedicht nicht vorgeschrieben ist. Als Beispiel hier der Anfang von Samuel Coleridge's *The Ancient Mariner* (1798) :

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 Bridegroom'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."

He holds him with his skinny hand,  
"There was a ship", quoth he.

“Hold off! Unhand me, greybeard loon!”

Eftsoms his hand dropped he.

Die Erfindung neuer strophischer Gedichtformen am Ausgang des Mittelalters, zunächst in Italien, dann auch in Frankreich und Spanien, ist von größter Bedeutung für die neuere Verskunst: Zu nennen sind u. a. die Stanze, auch “Ottava rima”, die achtzeilige Strophe, bestehend aus fünffüßigen jambischen Versen; die Terzine, auch “Terza rima”, berühmt durch Dantes *Divina Commedia* (1321), eine dreizeilige Strophenform mit durchlaufender Reimverkettung, die den Endecasillabo (Elfsilbler) als Vers verlangt, in französischen Nachbildungen den Vers *commun*” (Zehnsilbler); die aus der provenzalischen Trobadorlyrik herkommende Kanzone, ein mehrstrophiges gesungenes Lied oder rezitiertes Gedicht, dessen Kennzeichen die zweiteilige Stollenstrophe (Stollen und Abgesang) ist. Weitere sind: Sirventes, Rondeau, Triolett, Romanze, Sestine. Paradebeispiel für solche strophischen Gedichte fester Form, die am Ausgang des Mittelalters erfunden wurden, ist aber unbestritten das Sonett. Aus Italien stammend, besteht das Sonett aus vierzehn, meist gleichlangen Versen, die nach einem bestimmten Reimschema in zwei vierzeilige (Quartette) und zwei dreizeilige Strophen (Terzette) gegliedert sind. Die Quartette reimen a b b a a b b a oder auch a b a b a b a b. Das Reimschema der Terzette ist freier: Neben den häufigsten Formen c d e c d e und c d c d c d finden sich c d e d c e (s. Petrarca), c c d e e d usw., also vielfältige Kombinationen aus zwei oder drei Reimen. Bevorzugte Sonettverse sind der Endecasillabo (Elfsilbler) in Italien, der Décasyllabe (Zehnsilbler) und der Alexandrin (Zwölfsilbler) in Frankreich oder ihre Nachbildungen in anderen Sprachen. Als Beispiel hier ein Sonett von Petrarca (1304-1374): *Canzoniere Nr.132*:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? I 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 si dolce ogni tormento? a

S'a mia voglia ardo, ond'è 'l pianot e lamento? II 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

E s'io 'l consento, a gran torto mi doglio. III c  
 Fra si contrari vènti in frale barca d  
 Mi trovo in alto mar, senza governo, e

Si lieve di saver, d'error si carica, IV d  
 Ch'i medesimo non so quel ch'io voglio, c  
 E tremo a mezza state, ardendo il verno. e

Das zitierte Petrarca-Sonett entwickelt in einer für diese Form charakteristischen Weise das Thema "widersprüchliche Gefühle des 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 (Schiffahrts-Metapher) :

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: Schiffahrtsmetapher: 'zwischen entgegengesetzten Winden ohne Steuer umhergetrieben';

Strophe IV: Erweiterung der Metapher: '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 Sonettdichter variieren dieses Grundmuster, verbergen oder verfremden es. Der 9.Vers des Petrarca-Sonetts z.B. gehört gedanklich noch zu den Quartetten, syntaktisch 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.

Die englische Abwandlung des Sonetts besteht aus vierzehn jambischen 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. Als Beispiel hier:

William Shakespeare, *Sonnet XVIII* (1609)

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 sometime 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 sich das ursprünglich italienische Sonett im Fortschritt der Neuzeit, in romanischen wie germanischen Literaturen, als überaus ergiebig erwiesen. Etwa in Frankreich schufen schon im 16. Jahrhundert Ronsard und Du Bellay die strengere Form des "sonnet régulier", welche im 19. Jahrhundert von Parnassiens und Symbolisten (u.a. Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) wieder aufgegriffen werden sollte, allerdings mit ganz neuen und beträchtlichen dichterischen Freiheiten. Auch deutsche Nachbildungen lassen sich vereinzelt schon im 16. Jahrhundert, zahlreich dann im 17. Jahrhundert finden: Opitz, Fleming, Gryphius, Hofmannswaldau u.a. lehnten sich bereits an das Vorbild französischer



Nachbildungen (der Alexandriner als Vers!) an. Dem italienischen Sonett gilt erst wieder die Aufmerksamkeit der deutschen Romantik (A.W.Schlegel, A.v.Platen, F.Rückert u.a.), jedoch steht die deutsche Blüte des Sonetts zur Jahrhundertwende erneut unter französischem Einfluß: George, Rilke u.a. eiferten den Pariser Symbolisten nach. Daß sich das Sonett als Form über Jahrhunderte hin in den europäischen Literaturen hielt, kann wohl kein bloßer Zufall gewesen sein. 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). Solche verhältnismäßig dauerhaften Gedichtsschemata und ihre wiederholten Aktualisierungen 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 Gedichtschema: Hier wie dort gibt der Autor aufgrund des historischen Standes seiner Mittel, seines Interesses und seiner Ausdruckssintentionen dem überlieferten Schema die individuelle Prägung. Die historisch sich fortentwickelnden Auseinandersetzungen von einzelnen Autoren und (vor allem in der literarischen Moderne) Autorenschulen, die jeweils anderes aus den überlieferten Schemata machen, sind der eigentliche Motor der Literaturgeschichte: Es wirken darin in je unterschiedlichem Mischungsverhältnis Traditionsaneignung und Innovation zusammen. Dies gilt nicht nur für unseren exemplarischen Fall des Sonettschemas, sondern natürlich auch für andere Gedichtsschemata: für die Schemata des Rondeau, des Liedes, der Ballade und

andere. Und es gilt selbstverständlich nicht nur für lyrische Schemata sondern ebenso für Schemata erzählender oder dramatischer oder sonstiger Texte - für Roman und Anekdote, Trauerspiel und Vaudeville, für Leitartikel und Flugblatt. Ob solche Schemata jahrhundertlang oder kurzfristiger sich halten, ob sie kontinuierlich genutzt werden oder nach langer Zeit des Desinteresses neu aktualisiert und aktiviert werden: allemal erfahren sie, sobald ein Autor sie unter seinen besonderen geschichtlichen Umständen für seine besonderen Ausdrucksbelange nutzt, eine deutliche Abwandlung, worüber wiederum spätere Autoren nicht achtlos hinweggehen können. Daß diese Abwandlungen bis zu planvollen Störungen und Entstellungen der überlieferten Formen sowie der Vorstellungen gehen können, die das Publikum damit verbindet, dafür liefert im 20. Jahrhundert z.B. die Geschichte der modernen Lyrik und ihr Umgang mit tradierten Gestalt-schemata allerdings Belege die Fülle.

Deutschsprachige Dichtung war bis ins 18. Jahrhundert gereimt, Stab-reimdichtung in der Frühzeit, Endreimdichtung ab dem 9. Jahrhundert (Otfrid von Weißenburg). Die klassische Literatur der Antike hingegen kam ohne den Reim aus. Die gebildeten Dichter deutscher Zunge, die zumindest mit den lateinischen Klassikern vertraut waren, hätten sich also in Mittelalter und früher Neuzeit auf das antike Vorbild berufen können: Im 16. Jahrhundert gab es am unvermeidlichen Tonbeugen gescheiterte Versuche, antike Verse reimlos nachzubilden, erst ein Jahrhundert später kam man besser mit dem Hexameter zurecht. Das 18. Jahrhundert schließlich, das innerhalb der erneuerten Antikenverehrung der deutschen Dichter Athen vor Rom stellte, brachte durch konsequente und systematische Versuche den Durchbruch: Am radikalsten vor allen neueren europäischen Literaturen wurden in der deut-

schen Dichtung damals antike Versformen und altgriechisch-römische Strophenformen aufgegriffen. Besonders geeignet zur Verdeutlichung dieser deutschen Nachbildungen antiker Strophenformen sind die Nachbildungen von asklepiadeischen und alkäischen Odenstrophen. Wie bei allen antiken Strophenformen bestimmt hier, neben den Silbentitäten, auch noch die Anzahl der Silben den Strophenbau. Die asklepiadeische Strophe, benannt nach dem altgriechischen Dichter Asklepiades von Samos (3. Jahrhundert v. Chr.), weist folgendes Strophenchema auf (Verselemente, die entweder lang oder kurz sein können, werden durch "□" wiedergegeben) :

— □ — U U —   — U U — U □	12 Silben
— □ — U U —   — U U — U □	12 Silben
— □ — U U — □	7 Silben
— □ — U U — U □	8 Silben

Friedrich Gottlieb Klopstock hat versucht, die asklepiadeische Strophe in der Ode *Der Zürchersee* (1771) nachzubilden. Die erste Strophe lautet :

Schö'n ist, Mütter Natúr, déiner Erfindung Prácht  
 Áuf die Flúren verstréut, schö'ner ein fróh Gesicht,  
 Dás den gróßen Gedánken  
 Déiner Schö'pfung noch éinmal dénkt.

Die alkäische Strophe, benannt nach dem griechischen Odendichter Alkaios (um 600 v. Chr.), zeigt ihrerseits folgendes Strophenchema :

□ — U — □ — U U — U □	11 Silben
-----------------------	-----------

□ — U — □ — U U — U □	11 Silben
□ — U — □ — U — □	9 Silben
— U U — U U — U — □	10 Silben

Friedrich Hölderlin hat es unternommen, die alkäische Strophe in der Ode *Abendphantasie* (1800) nachzubilden. Die erste Strophe lautet :

Vor séiner Hü'tte rúhig im Schátten sítzt  
 Der Pflú'ger, dém Gent'gsamen ráucht sein Hérd.  
 Gastfréundlich tö'nt dem Wánderer ím  
 Fríedlichen Dórfte die Ábendglócke.

In beiden Strophen wird nicht nur auf den Reim, sondern auch auf ein Gleichmaß im Sinne einer Alternation von Hebungen und Senkungen (von betonten und unbetonten Silben) verzichtet. Kennzeichnend für die Gestalt der asklepiadeischen Strophe ist vielmehr die Silbenfolge — U U — ('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, so daß dieser Schlußvers - im Gegensatz zu den beiden aufs Zeilenende hin gewichteten Anfangsversen - einen Anfangsgipfel aufweist und dann allmählich abgeht. 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 Versinneren und im Übergang von einem Vers zum andern), denen auch gedankliche Einschnitte bzw. Grenzen des als Sinneinheit zu begreifenden Kolon (Wortfolge) entsprechen ("schön ist ..." - "schöner ein froh Gesicht"). Die alkäische Strophe vermeidet den Zusammenstoß von Hebungen, hat also gerade keine Zäsuren und Einschnitte, sondern arbeitet weiter schwingende rhythmische Linien heraus, die zunächst ansteigen (in den ersten beiden Versen) und im Schlußvers dann absinken. Der in diese Auf- und Abbewegung eingeschobene dritte Vers bleibt unspezifisch, da alternierend und - durch Tonbeugung wie in "Gastfründlich" - variabel.

Die Aufnahme antiker Strophenformen wie der asklepiadeischen und alkäischen Odenstrophe in die deutsche Verskunst öffnete so, trotz des strengen metrischen Schemas, auf Grund der Freiheit von Reim und Alternation neue Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung in deutscher Sprache. Diese Möglichkeiten wurden dadurch noch erweitert, daß antike Strophenformen nicht nur nachgebildet wurden, sondern durch freie Kombination ihrer Grundelemente auch neue, abweichende Strophenformen geschaffen wurden. Schon vor Hölderlin, der z.B. bei seiner Übertragung dieser Odenstrophen solche Verselemente, die im Altgriechischen lang oder kurz sein konnten, je nach Umgebung durch betonte oder unbetonte Silben realisierte, sind Klopstock solche Strophen gelungen, z.B. hier die erste Strophe von *Die frühen Gräber* (1771):

Willkómmen, o silberner Mónd,

Schö'ner, stiller Gefä'hr't der Nächt!

Du entfliehst? Eile nicht, bléib, Gedankenfréund!

Séhet, er bléibt, das Gewö'lk wállte nur hín.

Zu einer weiteren Entfaltung dieser rhythmischen Möglichkeiten kam es durch die Begegnung mit den metrisch scheinbar regellosen, d.h. polyrhythmischen Kultliedern und olympischen Siegeshymnen Pindars. Alle diese Ansätze des 18. Jahrhunderts wirkten in Deutschland bei der Entstehung der freien Rhythmen zusammen.

## V. Freie Rhythmen und Freie Verse

Die Freien Rhythmen geben den Verslehren besondere Probleme auf. Sie laufen in den verschiedenen westlichen Nationalliteraturen - teilweise mit geschichtlich bedingten leichteren Ungleichzeitigkeiten - 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 man gewöhnlich als entscheidendes Merkmal von Verssprache gegenüber der Prosasprache hervorhebt. 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, da er willkürlich den Takt wechselt, fehlt ihm die Möglichkeit, durch überraschendes Enjambement oder durch das Widerspiel von männlichen und weiblichen Versschlüssen besondere 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 seine Negativität als hervorragende Qualität und verfehlen ihn selber also nicht. 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 dann von Prosa unterscheide. Man könnte sich denken, er sei irgendwo zwischen den Polen Prosa und Vers zu lokalisieren. Zwischen Prosa und festem Metrum? Wohl kaum. Denn was Freie Verse einerseits mit Prosa, andererseits mit metrisch organisierten 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 rhythmische Eingriffe in die Richtung metrischer Versverhältnisse zu steuern. Noch stoßen sie sich, umgekehrt, von einer bestimmten metrischen Plattform ab, um, nunmehr der Betonungs- und Reimzwänge ledig, sich der Prosa anzunähern.

Man kommt der Lösung des Rätsels näher, wenn man die Freiheit Freier Verse - wovon frei? wozu frei? - befragt: Sie heißen Freie Verse deswegen, weil sie sich freimachen von vorgegebenen Regelsystemen; weil sie darauf verzichten, einem vorgeschriebenen metrischen Schema lediglich 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, eigensinnig, eigenwillige, jeweils neuartige

rhythmische Ereignisse zeitigen, dann streben sie vielmehr in die Gegenrichtung: zu emphatischen Aufschwüngen weit über den Gewohnheitspegel schlichter Redeweisen, stumpfer Gefühlslagen, trivialer Gegenstände. Für diese Deutung der Freiheit der Freien Verse spricht auch ihre geschichtliche Herkunft. Nachdem bescheidene vereinzelte Vorläufer (wie die sehr lockere Gedichtform des Madrigals) zuvor schon aufgetaucht waren, ereignet sich ihre vehemente Eruption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Freie Verse erscheinen, provoziert durch die Nachbildung und Weiterbildung antiker Odenstrophen, in der deutschen Vorromantik, im Umkreis des Sturm und Drang: bei Klopstock, beim jungen Goethe, dann bei Hölderlin. Mit der Wirkung der deutschen Romantik (die im französischen und englischen, kurz: im außergermanistischen Verständnis ja eben mit dem Sturm und Drang beginnt!) auf die Nachbarländer drangen Freie Verse auch in die Nachbarliteraturen ein. Dabei zeigte sich schließlich, daß rückhaltloser lyrischer Ausdrucksdrang nicht einmal solcher ausgefallenen Versmaße (wie der aus der Auseinandersetzung mit den altgriechischen hervorgegangenen) sondern überhaupt keiner festen Versmaße bedurfte. Als Beispiel der besagten Eruption sei Goethes Gedicht *Im Herbst 1775* zitiert:

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  
Vollschwellende Tränen.

Goethes Text verdeutlicht noch einmal : ein freirhythmischer Text, indem er aufs feste metrische Schema verzichtet, muß keineswegs der Prosa entgegenkommen ; er kann sich sogar, wie hier, davon entfernen. Denn die metrisch ungebundenen und hierdurch desto nachdrücklicheren rhythmischen Spannungen von Goethes *Herbst* entstehen aus entsprechenden syntaktischen Spannungen, deren dichte Fügung vom üblichen Prosaduktus entschieden abweicht : "Gedrängter quellet, / Zwillingen-beeren, 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 vielfältigen 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", "vollschwellend") ; die kommunikative Bewegung von sichtbaren Naturphänomenen mit kosmischen Größen ('die Trauben unterm Einfluß von Sonne, Himmel, Mond : wachsend reifen') ; die ungestüme Raumrichtungsbewegung des Hinauf am Gedichtanfang, der am Schluß die melancholisch gedämpfte Abwärts-

bewegung der Sprecher-Tränen antwortet ("und euch betauen"). 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 von 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 Natur-Apostrophe, diesmal verhaltener, fort. Der dritte Teil dann bringt die Individualpointe des Gedichts. Das Subjekt, das zunächst nur durch "mein Fenster" lokalisiert war, gesellt sich zu "Sonne", "Himmel", "Mond". Denn es trägt, da die Tränen "aus diesen Augen" die Reben benetzen, gleichfalls zu deren Reifung bei. Dies geschieht in einer scheinharmonischen Anknüpfung ans Vorausgegangene: durch nochmaligen Parallelismus, der freilich die Parallele zwischen Natur und Ich empfindlich stört durch das zwischen geworfene, stark akzentuierte "Ach!" Diese rhythmisch-semantische Interjektion des Umschwungs hält thematisch fest: Daß das bisher emphatisch begehrte und gefeierte Reife-Crescendo des Herbstes in der Natur wie in individueller Liebe Fragen und Bedenklichkeiten aufwirft, die dem kommenden Umschlag, dem Decrescendo und Verfall gelten.

Diese kurze Gedichtbeschreibung suchte die Formsemantik von Goethes *Im Herbst 1775* herauszustellen. Sie sollte zeigen, wie Freie Verse gerade nicht der Prosa anheimfallen, wenn sie, ungesteuert von

einem vorgegebenen Metrum, im Zusammenspiel mit anderen Textelementen (syntaktischen, rhetorischen, semantischen, klanglichen) einem besonders rückhaltlosen Subjektivismus rhythmischen Ausdruck verschaffen. Allerdings ist Goethes "Herbstgefühl" ein Beispiel aus der Frühzeit der Freien Verse. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Zeit der Emanzipation des Individuums, als 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 vielfach sogar zurückdrängten, desto mehr verloren sie auch ihr zunächst fast nur durch subjektive Freiheit emphatisches Gepräge. Sie wurden in Thema und Ton ausgenüchert zu politischen Zwecken (u.a. Brecht, Aragon). Oder sie näherten sich epischen Natur- und Zivilisationsgesängen (u.a. Saint-John Perse, Neruda). Oder sie ließen das empfindsame Subjekt im paradoxen Paroxysmus der dichterischen Freiheit völlig in kollektiven und anonymen Objektbereichen aufgehen (u.a. Eliot, Surrealisten). Oder sie gingen schließlich im Prosagedicht ("poème en prose") auf, das seit Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont als kunstvoll strukturierte und rhythmisierte Prosa paradoxerweise den Eigenbewegungen dichterischen Denkens und Sprechens einen adäquateren Ausdruck verspricht.

Kehren wir am Ende unserer Reflexionen und Darstellungen zur Frage von Metrum und Rhythmus im Gedicht zu Karl Kraus und seinen *Worten in Versen* zurück. Karl Kraus hat nach 1930 und nach neun Bänden der *Worte in Versen* keine Gedichte mehr veröffentlicht, auch nicht in der *Fackel*, sieht man von *Annie Kalmar* (zum Gedenken an den dreißigsten Todestag der Jugendgeliebten 1931) und *Man frage*

nicht (im Oktober 1933 zum Tod des Freundes Adolf Loos) ab. Hat er schließlich eingesehen, daß der geeigneteren Widerstand des Konservators von Wort, Vers und Reim gegen die Revolution der modernen Lyrik - als Innenseite des vom Journalismus verschuldeten *Untergang der Welt durch schwarze Magie* - nicht eine eigene (Re-)Produktion, sondern die Rezitation alter, aber darum nicht veralteter Gedichte wäre? Auch in den berühmten Vorlesungen eigener und fremder Werke, in seinem *Theater der Dichtung*, hat Kraus nach 1930 kaum noch eigene Gedichte vorgetragen, sich vielmehr entschieden dem konservativen Dienst des Nachsprechens von "alten Meistern" gewidmet: Goethe, Shakespeare (auf der Grundlage der Schlegel-Tieckschen Übersetzung), Offenbach, Nestroy, Raimund gehörten in sein (dramatisches) Repertoire, aber auch zunehmend die *Lyrik der Deutschen* (Vgl. Wagenknecht, 1990). Hätte Karl Kraus, der als aggressiver Zitator der Zeitung gewiß seine eigentümlichste Leistung erbrachte, als regressiver Rezitator von alten *Worten in Versen* schließlich zu sich selbst gefunden? Ein "Epigone des Lesebuchs" eben? Gleichviel - wir haben uns heute an die Freiheit freier Rhythmen und Verse längst so gewöhnt, daß Gebundenheit fremd und befremdend wirken muß. Soll also ein emphatisches "Nachsprechen" von alten (und warum nicht? - auch neuen) Gedichten im heutigen globalisierten Zeitalter der Medien und des allgemeinen Infotainments noch irgend möglich sein, sind u.a. theoretische, historische und pragmatische Kenntnisse des Verhältnisses von Metrum und Rhythmus unverzichtbar. Hierzu einen kleinen Beitrag zu leisten, darauf zielten Reflexion und Darstellung meines Versuches, der Worten in Versen nachspürte.

Literaturhinweise (Auswahl) :

Erwin Arndt, Deutsche Verslehre. Ein Abriß. Berlin 1971

- Alfred Behrmann, Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart. Stuttgart 1989
- Alfred Behrmann, Einführung in die Analyse von Verstexten. Stuttgart 1970
- Dieter Breuer, Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981
- Dieter Burdorf, Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart/Weimar 1995
- Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). Bern/München 1973
- Gerhard Kaiser, Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan. Frankfurt a. Main 1987
- Gerhard Kaiser, Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen. 3 Bde. Frankfurt a. Main 1988
- Gerhard Kaiser, Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. 3 Bde. Frankfurt a. Main 1991
- Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft (1948). Bern /München 1969
- Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule (1946). Tübingen/Basel 1992
- Wolfgang Kayser, Geschichte des deutschen Verses. Bern 1960
- Otto Knörrich, Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart 1992
- Karl Kraus, Schriften. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a. Main 1989
- Lyrik der Deutschen. Für seine Vorlesungen ausgewählt von Karl Kraus. Hg. v. Christian Wagenknecht. München 1990
- Fritz Lockemann, Der Rhythmus des deutschen Verses. München 1960
- Museum der modernen Poesie (1960). Hg. von Ernst Magnus Enzensberger. 2 Bde., Frankfurt a. Main 1980
- Otto Paul / Ingeborg Glier, Deutsche Metrik. München 1961
- Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970
- Heinz Schlaffer, Die Aneignung von Gedichten. In : Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 27.Bd, 1995, Heft 1/2, S.38-57
- Fritz Schlawe, Neudeutsche Metrik. Stuttgart 1972
- Gerhard Storz, Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart 1970
- Christian Wagenknecht, Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München 1989