

KATJA MELLMANN

Die metrische Gestalt

Mit Überlegungen zur Sinnfälligkeit des Viertakters

1. Metrische Analyse als »Realteilung«

Ein Literaturwissenschaftler, der einen metrisch gebundenen Text analysiert, d. h. das vorliegende Sprachmaterial in kleinere Einheiten gliedert, die zueinander in einem irgendwie ›regelmäßig‹ zu nennenden Verhältnis stehen und zusammengekommen eine bestimmte Struktur ergeben, verfährt in einer Weise, die man mit einem Wort Max Wertheimers (1921, 55) als »Realteilung« bezeichnen könnte: Wertheimer nimmt an, dass bei der Analyse eines Wahrnehmungsgegenstandes weniger eine assoziative *Summe* von Einzelreizen als vielmehr eine bestimmte »Reizkonstellation« in Betracht genommen werden müsse, d. h. er gesteht bereits dem wahrgenommenen Objekt (nicht erst dem mentalen Wahrnehmungsergebnis) gewisse »Ganzheitsfaktoren« zu (54). Dem entspricht in der Metrikanalyse die Annahme, dass das Sprachmaterial in einem gebundenen Text intentional gestaltet, nach bestimmten Bauprinzipien geordnet ist. Durch »Realteilung«, so Wertheimer, kann ich »Teile gewinnen [...] – Derivate –, Unterganze zunächst; von denen ich aber unter diesen neuen Bedingungen dann freilich nicht mit Sicherheit weiß, ob sie auch ebenso als Teile in dem Ganzen waren« (Wertheimer 1921, 55).

Dieses Problem ist in der Metrikanalyse besonders evident (und einer der Gründe für ihre Unbeliebtheit in weiten Kreisen), da allzu oft mehrere theoretisch mögliche Realteilungen einer metrischen Struktur in Konkurrenz zueinander stehen, über deren jeweilige Adäquatheit man lange Auseinandersetzungen führen kann. Man denke beispielsweise an den alten Streit darüber, ob es im Deutschen Jamben und Anapäste gibt (oder nur Trochäen und Daktylen mit Auftakten); ja ob es überhaupt »Füße« und nicht nur »Takte« (oder gar weder noch¹) gibt. Die Abwägung,

¹ »Als nicht haltbar hat sich für deutschsprachige Verse die Vorstellung von ›Versfüßen‹ oder auch ›Takten‹ erwiesen«, dekretiert z. B. Burdorf (1995, 76). Er argumentiert performanzorientiert, dass Versfuß- und Taktgrenzen nicht gesprochen würden und daher »wenig hilfreiche Fiktionen« (77) seien. Ob ein metrisches Kriterium beim Vortrag realisiert wird oder nicht, sagt jedoch noch nichts darüber aus, ob es in der Wahrnehmung eine Rolle spielt. Versfüße und Takte sind sicherlich

welche von mehreren möglichen Realteilungen der tatsächlichen Reizkonstellation eines Textes am nächsten kommt, setzt geeignete Entscheidungskriterien voraus. Neben historischen Verslehren, die der Produktion bestimmter Texte zugrunde gelegen haben, sollten wahrnehmungspsychologische Gesetzmäßigkeiten, wie sie vor allem im Rahmen der Gestalttheorie ausformuliert wurden, brauchbare Richtlinien für eine solche Entscheidung liefern. Doch taucht der Begriff »Gestalt« in metrischen Untersuchungen zwar recht häufig auf, diese eher umgangssprachliche Verwendung wird aber nur selten auch mit einer expliziten Applikation der Gestalttheorie verbunden. Als Pionier auf diesem Gebiet kann Reuven Tsur (1977, 122–126, 157 ff.; 1992, 111–153; 1998, 55–82) gelten, der das Gestalttheorem für seine »wahrnehmungsorientierte Metrik« fruchtbar gemacht hat. Sein Leitkriterium für eine »gute« Gestalt ist *Einfachheit*. Einfachheit definiert er im Anschluss an Rudolf Arnheim und Leonard B. Meyer durch die Gestaltprinzipien *Symmetrie, Ähnlichkeit, Regelmäßigkeit, Ausgewogenheit, deutliche Kontraste und distinkte Umrisse* (1998, 56; vgl. auch schon 1977, 18, 123).

Ich werde im Folgenden einige Probleme erörtern, die sich in der Praxis stellen, wenn man nach der Maxime der Einfachheit bzw. nach ähnlich gelagerten Kriterien aus der Optimalitätslinguistik vorgeht. Die Beispiele deuten darauf hin, dass bei der wahrnehmungsorientierten Analyse akustischer Reize weniger quasivisuelle Bauprinzipien als vielmehr bestimmte Verlaufsmuster bzw. Abschluss-signale als gestaltbildende Faktoren in Betracht gezogen werden müssen.

2. Einfachheit

Grundlage von Tsurs wahrnehmungsorientierter Metrik ist die Auffassung, dass die einfachste metrische Analyse immer die beste sei; d. h. diejenige, die mit den wenigsten Einheiten, Regeln und Ausnahmen auskommt (Tsur 1977, 193 f.; 1998, 70 f.). Er bezieht diese Richtlinie allerdings nicht auf das metrische Repertoire des Literaturwissenschaftlers – nicht dessen System müsse mit möglichst wenigen Einheiten, Regeln und Ausnahmen auskommen –, sondern auf die metrische Analyse eines jeweils vorliegenden Textes. Er erläutert dies an Hand eines Verses von Byron, der von Chatman (1965, 118) und ihm unterschiedlich analysiert wurde:

- | | | | |
|-----|-----------------------------------|-------------------------|-----------|
| (a) | While sadly we gazed on the river | ∪ – / ∪ ∪ – / ∪ ∪ / – ∪ | (Chatman) |
| (b) | While sadly we gazed on the river | ∪ – ∪ / ∪ – ∪ / ∪ – ∪ | (Tsur) |

Während ein ökonomisch vorgehender Metriker geneigt sein mag, den Amphibrachys (∪ – ∪) für entbehrlich zu halten und den Vers so zu analysieren wie Chatman

»Fiktionen«, allerdings äußerst hilfreiche, in manchen Fällen vielleicht sogar unvermeidliche Fiktionen im Sinne perzeptiver Konstrukte, die bestimmten kognitiven Dispositionen entsprechen.

(d. h. unter Verwendung nur einiger ›basaler‹ FüÙe wie hier Jambus, Anapäst, Pyrrhichius und Trochäus), wäre Tsur bereit, den Amphibrachys als kleinste Einheit zuzulassen, wenn es denn hilft, die Anzahl der in einem bestimmten Text vorliegenden FüÙe klein zu halten. Tsur stützt sich damit in erster Linie auf das Gestaltprinzip der *Ähnlichkeit* (vgl. den »*Faktor der Gleichheit*« bei Wertheimer 1921/22, 308–311) und kommt auf diese Weise zu einer Realteilung, die der tatsächlichen Reizkonstellation und deren perzeptiver Verarbeitung wohl besser entspricht als die Chatmans. Nimmt man jedoch den Kontext der ganzen Strophe hinzu, wirft Tsurs Lösung einige Probleme auf:

While sadly we gazed on the river	υ - υ / υ - υ / υ - υ
Which rolled on in freedom below,	υ - υ / υ - υ / υ -
They demanded the song; but, oh never	υ - υ / υ - υ / υ - υ
That triumph the stranger shall know!	υ - υ / υ - υ / υ -
May this right hand be withered for ever,	υ - υ / υ - υ / υ - υ
Ere it string our high harp for the foe!	υ - υ / υ - υ / υ -

Die geradzahligen Verse, die eine stumpfe Kadenz aufweisen, widersetzen sich einer Analyse mit dem Amphibrachys als Basissegment; und selbst wenn man diese katalektischen Ausgänge als Lizenz durchgehen lassen wollte, scheitert das Schema schließlich an den mehrfach vorkommenden zweigliedrigen Auftakten, die sich beim besten Willen nicht mehr in dieses Versfußmuster integrieren lassen. Mir scheint die Gleichwertigkeit ein- und zweisilbiger Verseingänge, wie sie hier vorliegt, ein Hinweis darauf zu sein, dass Byron in diesem Gedicht kein schulmetrisch ›füÙiges‹, sondern ein zeitmessend ›hebiges‹, d. h. taktbildendes und tendenziell füllungsreiches Maß verwendet hat:

While sadly we gazed on the river	x x xx x xx x x
Which rolled on in freedom below,	x x xx x xx x
They demanded the song; but, oh never	xx x xx x xx x x
That triumph the stranger shall know!	x x xx x xx x
May this right hand be withered for ever,	xx x xx x xx x x
Ere it string our high harp for the foe!	xx x xx x xx x

In VersfüÙen notiert scheint die hier implizite Lösung

(c) υ(υ) / - υυ / - υυ / -(υ)

der von Tsur im Hinblick auf die Einfachheit zunächst unterlegen, da die einzelnen Elemente einander nicht so ähnlich sind. Anstelle dreimal derselben Figur (AAA) steht eine Sequenz aus Auftakt (A), zwei gleichgebauten Takten im Versinnern (BB) und Kadenz (C):

(b)	υ - υ / υ - υ / υ - υ	A A A
(c)	υ(υ) / - υυ / - υυ / - (υ)	A B B C

Im Kontext der ganzen Strophe ergibt sich jedoch ein hoher Grad an Regelmäßigkeit,² da die Sequenz ABBC sich von Vers zu Vers wiederholt. Das Prinzip der Ähnlichkeit ließe sich also auch hier gut anwenden und zur Begründung von Einfachheit herbeiziehen, es wäre lediglich auf ein anderes Baselement (Zeile statt Versfuß) zu beziehen. Aber auch *innerhalb* eines Verses lassen sich Ähnlichkeitsrelationen feststellen, wenn man eine wichtige Zwischenstation im Prozess der cerebralen Verarbeitung von Texten hinzunimmt, die Tsur nicht berücksichtigt: die so genannte *Subvokalisierung*.

Als Subvokalisierung bezeichnet man die Umsetzung der gelesenen Buchstaben in artikulatorische und auditive Repräsentationen (mentale Repräsentationen gesprochener/gehörter Laute). Der Leser liest sich den Text gewissermaßen innerlich selbst vor. Damit etabliert er in Ansätzen eine zeitliche Dimension seiner Wahrnehmung. In Ratgeberliteratur zum Thema »schneller Lesen« begegnet man der Annahme, man könne sich die zeitraubende Subvokalisierung abtrainieren, also gewissermaßen vom graphisch repräsentierten Zeichen qua Konditionierung direkt zu dessen semantischer Entsprechung springen, ohne den Umweg über die lautliche Repräsentation. Ob dies tatsächlich möglich ist, sei dahingestellt; Tatsache ist aber, dass die Intensität, Bewusstheit und Präzision der Subvokalisation je nach Art des gelesenen Textes sehr unterschiedlich ausfallen kann. Als den Standardfall kann man wohl eine eher beiläufige, nur latent bewusste und ungefähre Subvokalisierung ansehen, die das stille Lesen eines Textes im Durchschnitt deutlich schneller macht als das laute Vorlesen desselben Textes. Aber man kennt die Neigung, Sätze, die man nicht verstanden hat, noch einmal langsamer und mit deutlich artikulierter mentaler Repräsentation der Lautgestalt zu wiederholen, bis hin zur tatsächlich lauten Aussprache. Im Fall von dichterischen Texten mag die Subvokalisierung von vornherein etwas intensiver und bewusster ausfallen als im Fall von Sachtexten, da der Leser hier in der Regel auch die besondere klangliche Qualität der künstlerischen Sprache zu erfassen versucht. Insbesondere beim Lesen von gebundener Sprache, so meine Annahme, subvokalisiert der Leser besonders explizit und detailliert; ja er mag sich die ersten Verse eines Gedichtes sogar mehrfach in Variationen innerlich (oder gar laut) vorsprechen, um das vorliegende Metrum zu ertasten. Das aber heißt, er ordnet die subvokalisierten Silben bereits auf einem imaginären Zeitstrahl an, er *rhythmisiert* sie.

² Lediglich dem letzten Vers tut das hier etablierte Metrum ein wenig Gewalt an, so dass ein tatsächlicher Sprecher hier vermutlich eine abweichende Rezitation wählen würde. Vgl. aber die Schlussverse der anderen beiden Strophen des Gedichts, die gut in das Schema passen: »Were scattered all weeping away«, »With the voice of the spoiler by me«.

Auf dem Papier kommen den einzelnen Sequenzen keine Zeitwerte zu, in der Subvokalisierung jedoch werden ihnen versuchsweise relative Zeitwerte zugemessen, so dass der Zeitabstand von Hebung zu Hebung jeweils ungefähr gleich ausfällt und veritable *Takte* entstehen.³ Die innere Ähnlichkeit der Byron-Verse bestünde demnach in der identischen Zeitspanne *t* zwischen erster und zweiter bzw. zweiter und dritter Hebung:

$$\begin{array}{ccccccc} \times(\times) & \times & \times \times & \times & \times \times & \times & (\times) \\ | & t & | & t & | & & | \end{array}$$

Man könnte die Strophe Byrons entsprechend auch in quasimusikalischer Notation wiedergeben:

While sadly we gazed on the river	♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪♪
Which rolled on in freedom below,	♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪
They demanded the song; but, oh never	♪♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪♪
That triumph the stranger shall know!	♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪
May this right hand be withered for ever,	♪♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪♪
Ere it string our high harp for the foe!	♪♪ ♪ ♪♪ ♪ ♪♪ ♪

Eine solche »performanzorientierte« Analysetechnik (gemeint ist hier nicht die tatsächliche Rezitation eines bestimmten Sprechers, sondern eine typisierte skandierende Subvokalisation) ist im germanistischen Kontext eng verknüpft mit dem Namen Andreas Heuslers. Und der langanhaltende Streit, der sich an seine Vorschläge knüpfte, wäre längst entschieden, wenn die Sachlage tatsächlich so einfach wäre und man nur von der schulmetrischen »Augenphilologie« auf das »Rhythmenbild« (Heusler 1956, Bd. 1, 10) umstellen müsste, um eine allgemeingültige Richtlinie für metrische Analysen zu erhalten. Doch beginnen die Probleme schon mit der vereinfachenden Zeitwertnotation in Viertel- und Achtelnoten. Denn sie suggeriert erstens ganzzahlige Proportionen der Zeitwerte, die in der tatsächlichen Subvokalisation höchstwahrscheinlich nicht gegeben sind. Zweitens sind Akzentuierung und Nachordnung einer Silbe nicht zwingend mit einer längeren oder kürzeren Artikulation derselben verbunden. Ob ich z. B. »While sadly« als ♪ | ♪ | ♪ oder als ♪ | ♪ | ♪ wiedergebe und »river« als ♪ | ♪ oder als ♪ | ♪ scheint willkürlich. Man könnte hier freilich mit Punktierungen und Synkopen eine größere Genauigkeit zu erzielen versuchen, das liefe dann jedoch bald in einen Grad an Festlegung hinein, der sich nur noch in Verbindung mit empirischen Rezitationen rechtfertigen ließe, und die Übersichtlichkeit des typisierenden Verfahrens ginge verloren.

³ Noel/Lindner/Dufter (2002, 252) haben sogar in Sprachen mit syllabischer Prosodie, in denen der Wortakzent keine primäre prosodische Relevanz besitzt, bei der Rezitation von Auszählversen »a strong tendency toward isochronous spacing of the beats« festgestellt.

Angemessener wäre wahrscheinlich eine Notierung, die lediglich die Taktgrenzen markiert und dadurch veranschaulicht, wie in Orientierung an akzentfähigen Silben gleiche Zeitsequenzen gebildet werden, innerhalb derer die einzelnen Silben dann – je nach Anzahl, jeweiliger ›artikulatorischer Länge‹ (vgl. Noel 2003, 89, 108; Mellmann 2007, 94) und insgesamt verfügbarem Platz im Takt – *irgendwie* angeordnet werden:

While | sadly we | gazed on the | river
Which | rolled on in | freedom be| low, [...]

Aber auch in Absehung von solchen eher praktischen Problemen kann die Fußmetrik nicht ganz verabschiedet werden. So kann man z. B. das Parzenlied aus Goethes *Iphigenie* zwar wie folgt in Takte gliedern:

Es		fürchte	die		Götter		×		×××		××
Das		Menschenge		schlecht!			×		×××		×
Sie		halten	die		Herrschaft		×		×××		××
In		ewigen			Händen,		×		×××		××
Und		können	sie		brauchen,		×		×××		××
Wie's		ihnen	ge		fällt.		×		×××		×

Man kann aber auch, wie Pretzel und Sieveke es getan haben (vgl. Breuer 1999, 70), folgendermaßen gliedern:

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

Nimmt man die katalektischen Ausgänge im zweiten und sechsten Vers als mögliche Lizenz hin, ließe sich der Amphibrachys hier durchaus als grundlegendes Bauelement ansetzen. Diese Gliederung entspricht zudem höchstwahrscheinlich dem Bauprinzip, das Goethe selbst im Sinn hatte, als er diese Verse hergestellt hat, so dass produktionsästhetisch betrachtet der schulmetrisch-fußigen Analyse hier der Vorzug zu geben wäre vor der zeitmessend-hebigen. Rezeptionsästhetisch hingegen ist letztere mindestens gleichwertig. Sie ist jedenfalls die voraussetzungslosere. Allerdings spielen in der Wahrnehmung gebundener Sprache nicht nur formal-rhythmische, sondern auch semantische Gestalten eine Rolle, wie sie z. B. aus körperlichem Ausdrucksverhalten abgeleitet werden (vgl. Mellmann 2007, 95 f.); so etwa, wenn man im Amphibrachys »die unveränderliche göttliche Übermacht und die mühsam unterdrückte Auflehnung gegen diese Übermacht« (Breuer 1999, 70) erkennen will. Dass eine solche Interpretation voraussetzungsvoller ist als die rein

skandierende Realteilung, liegt auf der Hand: Sie ist verknüpft mit einer tieferen Reflexion des dichterischen Inhalts und setzt Grundkenntnisse in historischer Metrik (hier z. B.: »Reimlosigkeit impliziert oft Versmaße nach antikem Vorbild, ergo Fußmetrik«) voraus.

Ich habe an anderer Stelle (Mellmann 2007, 88–95) die Unterscheidung von historisch-intentionaler und systematisch-linguistischer Metrikanalyse vorgeschlagen, um in solchen Fällen konkurrierender Gliederungsprinzipien die Übersicht zu bewahren. Die intentionale Analyse fragt in erster Instanz danach, welches Metrum der Dichter verwenden wollte, und berücksichtigt gegebenenfalls historische Verslehren, die ihm zur Verfügung standen. Die linguistische Analyse fragt hingegen, welche regelmäßigen Strukturen sich aus einem Text objektiv ergeben, wenn man lediglich dessen prosodische Merkmale und basale perzeptive Gesetzmäßigkeiten zu Grunde legt. Keines dieser beiden Realteilungsverfahren ist dem anderen grundsätzlich nachgeordnet, vielmehr führt erst die komplementäre Betrachtung beider Aspekte zu einer angemessenen Beschreibung. Dazu ein weiteres Beispiel von Tsur (1977, 123–126, 143, 166 f.; 1998, 58–63):

Tsur parodiert einen *sensus communis* der englischen Literaturgeschichte – »Well, everybody knows that Shakespeare wrote his plays in iambic pentameter, that Milton wrote *Paradise Lost* in iambic pentameter, the overwhelming majority of English sonnets from Sidney and Spenser is in iambic pentameter« (1998, 62) – und setzt dem entgegen, dass sich unter den ersten 165 Versen von Miltons *Paradise Lost* in der Tat nur zwei regelmäßig gebaute jambische Fünfheber befinden (1977, 123; 1998, 58). Tsur nun analysiert die ersten fünf Verse nicht nach Versfüßen, sondern nach Kolongrenzen und kommt zu folgendem Ergebnis:

Of Man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat...

Considering the opening lines of *Paradise Lost*, punctuation segments them into the following portions, in the order of lines: 7+3=10; 6+4=10; 6+4=10; 5+5=10; 3+7=10; 1+3+6=10; 3+4+3=10 and so forth. The distribution of such sub-line segments is quite unpredictable. This irregularity, however, points to the fact that the »random« segments always add up to ten syllables; the segments are so arranged that, whatever their distribution, every two or three of them make precisely ten syllables. Thus, simplicity demands that units of ten syllables be perceived as the most stable ones in these lines. It is these units that the performer must emphasize if the irregularities of the poem are to be accepted as rhythmical. The greater the irregularity of segments, the stronger the shape of the line. In a poem in which all the lines are segmented into, say, 4+6 syllables, the over-all shape of the lines would be weakened. (Tsur 1998, 60 f.; dass. schon 1977, 126)

Ich halte dies für eine sehr überzeugende Analyse (und überzeugende Begründung der Analyse). Zusammengenommen mit Tsurs Überlegungen zur hierarchischen Überlagerung mehrerer in einem Text gegebener Betonungsstrukturen (1977,

130–132) kann sie als gutes Beispiel dafür dienen, wie sich unter Berücksichtigung von Gestaltpattern die jeweils dominante Betonungsstruktur identifizieren lässt. Er hätte seinen Befund noch weiter untermauern können mit einem Hinweis auf die Vorrede zu *Paradise Lost*, in der Milton selbst – die Reimlosigkeit seiner Dichtung rechtfertigend – ein rein syllabisches (silbenzählendes), kein speziell jambisch reguliertes Versmaß ankündigt:

The measure is English heroic verse without rhyme, as that of Homer in Greek and of Virgil in Latin, [...] *which consists only in apt numbers, fit quantity of syllables*, and the sense variously drawn out from one verse into another, not in the jingling sound of like endings [...] (Milton 1966, 211; meine Hervorhebung)

Tsurs Realteilung ist also zumindest unter dem Aspekt der intentionalen Metrikanalyse die beste und zutreffendste. Und auch unter Wahrnehmungsgesichtspunkten kommt er der tatsächlichen ›gestalthaften‹ Zusammensetzung von Miltons Dichtung wohl sehr nahe, jedenfalls, was den ›kompetenten Leser‹ betrifft, von dem Tsur in der Hauptsache ausgeht (vgl. 1998, 20 u. pass.). Aber es gibt auch noch eine voraussetzungslosere (weniger ›kompetente‹) Gestaltwahrnehmung von Miltons Versen, die erklären kann, woher dieser *sensus communis* des »everybody knows« überhaupt kommt und warum selbst kompetente Leser, die Tsur zu dem Vers »And with these words his temptation pursued« interviewte, zunächst einmal zurückfragten: »Are you sure Milton didn't stress *temp-* rather than *-ta-*?« (1977, 143), und erst nach längerer Reflexion seiner Voraussage gemäß gliederten.

Markiert man nämlich in den ersten fünf Versen von *Paradise Lost* die akzentfähigen Silben, ergibt sich in etwa folgendes Bild:

Of Mán's first disobédience, and the frúit	× × × × × × × × × ×
Of that forbídden trée, whose mórtal táste	× × × × × × × × × ×
Brought déath into the wórld, and áll our wóe	× × × × × × × × × ×
With lóss of Éden, till one gréater Mán	× × × × × × × × × ×
Restóre us, and regáin the blíssful séat.	× × × × × × × × × ×

Position:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Akzente:	1	4	1	3	0	4	0	4	0	5
in %:	20	80	20	60	0	80	0	80	0	100
›Gestalt‹:	∪	–	∪	–	∪	–	∪	–	∪	–

Es zeigt sich, dass die prominenten Silben in geradzahligen Positionen weit häufiger auftreten (60–100 %) als in den übrigen (0–20 %). Warum sollte sich – zumal über die Dauer von ein paar hundert Versen – beim Leser also nicht in einer Art mentalen ›Übereinanderblendens‹ der einzelnen Verse der Gestalteindruck eines

jambisch regulierten Verses ergeben?⁴ Tsur (1977, 123; 1998, 58) führt diesen Effekt auf die ›Assimilationskraft des Metrums‹ zurück und weist darauf hin, dass wir dazu tendieren, die Gestalteigenschaften einer tatsächlichen Reizkonstellation in der Erinnerung zu optimieren, d. h. möglichst einfache Gestalten herzustellen und notfalls sogar gegen das Faktische durchzusetzen. Kann es also sein, dass die Gestalteinheit ›Jambus‹ *einfacher* ist als die Gestalteinheit ›Zehnsilbler‹ (und sich deshalb als Vorurteil in den Köpfen festgesetzt hat)?

Will man die bessere Eingängigkeit des Jambus im Vergleich zum Zehnsilbler erklären, muss ein Gestaltkriterium angenommen werden, das in der klassischen Gestaltpsychologie noch keine nähere Berücksichtigung gefunden hat und das ich vorläufig als das Kriterium der *fasslichen Größe* bezeichnen will. Ein Jambus ist eine kleinere, kürzere, überschaubarere Einheit als ein Zehnsilbler und passt besser in das von Turner und Pöppel (1988) postulierte Drei-Sekunden-Fenster, in dem unser Gehirn akustische Reize verarbeitet, während es von einem Zehnsilbler bereits grenzwertig ausgereizt wird. Miltons heroischer Langvers ist also nach dieser Maßgabe kein optimales metrisches Muster, sondern ein artifiziiell anspruchsvolles, reserviert für Gattungen ›hohen‹ Stils wie das Epos. Eine ›naive‹ Lektüre mag dazu tendieren, kleinere Einheiten herzustellen, auch wenn die tatsächlichen Betonungsstrukturen des Textes einer solchen Gliederung häufiger einmal zuwiderlaufen.

Ich möchte mich im Folgenden mit einem in diesem Sinne besonders optimalen Versmaß, dem Viertakter, befassen und an diesem Beispiel einen weiteren Vorschlag zur Begründung von Einfachheit diskutieren.

3. Der Viertakter als Ausdruck eines binären Bauprinzips?

Der Viertakter ist, was man in der Botanik einen Ubiquisten nennt: er wächst überall! Besonders in mündlich tradierten Texten und durch musikalischen Vortrag oder begleitende Bewegungs- oder Spielabläufe gestützter Gebrauchsliteratur tritt er immer wieder auf. Blickt man auf die deutsche Tradition, so fällt wohl als erstes der mittelhochdeutsche Epenvers auf, der – einigen noch offenen Kontroversen zum Trotz (s. Wagenknecht 2006) – gemeinhin als Viertakter verstanden wird (vgl. Vennemann 1995, 201 f.; Bögl 2006, 26). Viertaktig sind außerdem die Verse vieler strophischer Liedformen, wie sie als literarische Muster vor allem durch die romantischen Volkslied- und Balladenstrophen stabilisiert wurden. Kin-

⁴ Das Ergebnis ist freilich eine anachronistische Realteilung. Denn das akzentuierende Prinzip setzt sich in England und Deutschland erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts langsam gegen das syllabische durch. Vermutlich ist auch die prosasprachliche Prosodie zu dieser Zeit noch nicht dominant akzentbasiert (vgl. die ›Maxime der natürlichen Versifikation‹ nach Vennemann 1995, 196; s. auch Mellmann 2007, 90–95) und die Anwendung eines ›füßigen‹ (hier jambischen) Betonungsmusters auf ältere Versmaße wie den englischen Fünfheber oder auch z. B. den frühneuhochdeutschen Knittelvers (vgl. Schlütter 1966) daher inadäquat.

derlieder, Abzähl- und Spottverse sind fast durchwegs viertaktig, und viertaktig ist schließlich auch das Gros der modernen Casualpoesie, wie sie anlässlich von Geburtstagen, Hochzeiten u. Ä. von literarischen Laien produziert wird. Auch außerhalb der deutschen Tradition findet sich der Viertakter überrepräsentiert. So ergaben sprachübergreifende Studien zu so genannten *nursery rhymes* (Burling 1966; Noel/Lindner/Dufter 2002), dass das viertaktige Schema (mit unterschiedlicher Füllung) offenbar ein universal bevorzugtes metrisches Muster darstellt.⁵ Studien zum altgriechischen Vers (Golston/Riad 2000) oder zur englischen Volkspoesie (Hayes/MacEachern 1998) kamen zu ähnlichen Ergebnissen. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um ein besonders optimales metrisches Muster handelt, das sich nicht nur besonders gut eignet für die mündliche Tradition, sondern durch deren mnemotechnische Bedingungen überhaupt erst hergestellt, d. h. durch beständiges Reproduzieren gemäß den assimilatorisch erinnerten Gestalteigenschaften immer weiter optimiert wird.

Entsprechend wurde der Viertakter mehrfach im Rahmen der linguistischen Optimalitätstheorie untersucht (vgl. das Referat bei Noel/Lindner/Dufter 2002, 246–248, 254–256). Der Viertakter stellt in dieser Perspektive ein besonders ›optimales‹ oder ›unmarkiertes‹ metrisches Muster dar, das sich aus bestimmten kognitiven Präferenzen – einer Art metrischer Universalgrammatik – ableiten lässt. Zu diesen Präferenzen wird vor allem das Schema der *Binarität* gezählt: Ein vierhebiger Vers besteht aus zwei Halbversen (An- und Abvers); jeder Halbvers besteht wiederum aus zwei Versfüßen. Auch die häufig mit dem Viertakter verbundene Form des Vierzeilers lässt sich halbieren in zwei – meist durch Kreuz- oder Paarreim gebundene – Zweizeiler oder Langzeilen, die jeweils aus zwei Viertaktern bestehen, die jeweils aus zwei Zweitaktern bestehen usw.

Die vermutete Optimalität binär gebauter Verse lässt sich versuchsweise exemplifizieren an der Verabschiedung des Alexandriners als eines ästhetisch nicht mehr befriedigenden (zu einfachen) Musters für den deutschen Tragödienvers und der Inthronisierung des ästhetisch höher geschätzten (anspruchsvolleren) Blankverses im ausgehenden 18. Jahrhundert: Der Alexandriner, der Vers der klassizistischen Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts, bestand aus zwei durch eine obligatorische Zäsur voneinander abgeteilten Halbversen zu je drei Versfüßen; der fünfhebige Blankvers hingegen lässt sich nicht in zwei gleiche Hälften teilen (vgl. auch Tsur 1977, 126; 1998, 61). Der Wechsel von Alexandriner zu Blankvers war aber auch verbunden mit einer Umstellung von Paarreimbindung und Zeilenstil auf Reimlosigkeit und häufige Enjambements. Hinzu kommen in der Praxis zahlreiche versetzte Hebungen (vor allem im Verseingang), die sogar das jambische Grundschema immer wieder konterkarieren. Der Dramenvers der deutschen Klassik ist also aus mehreren Gründen schwieriger als das historisch frühere Modell. Er wider-

⁵ Selbst Prosasprache weist im Sondermodus der Motherese mitunter vierhebige Sequenzen auf; s. Falk in diesem Band.

setzt sich nicht nur der binären Gliederung von $\rangle(3+3) + (3+3)\langle$, sondern setzt zudem ein prosanahes Deklamieren an die Stelle stichischer Reimrede, das nur noch latent metrisch reguliert ist. Hier könnte man mit gutem Grund von einem Übergang von einem schwach zu einem stark markierten, von einem perzeptiv optimalen zu einem perzeptiv suboptimalen Formschema sprechen, jedoch wäre die verminderte Optimalität nicht allein in der Aufgabe des binären Bauprinzips zu sehen. Nimmt man das oben postulierte Kriterium der fasslichen Größe hinzu, stellt sich zudem die Frage, ob Binarität überhaupt ein Optimalitätskriterium an sich ist oder nicht vielmehr nur ein Mittel zur Herstellung kleinerer Einheiten (dreihebige Halbverse sind kleinere Einheiten als eine fünfhebige Verszeile).

Als Gesetzmäßigkeit formuliert ließe sich die Annahme einer Binaritätspräferenz wie folgt angeben:

AA > AB (»>« = »ist optimaler als«)

Aber schon mit Blick auf den Alexandriner muss man wohl präzisieren:

AA' > AB

Denn An- und Abvers sind im Alexandriner wegen der mal stumpfen, mal klingenden Kadenzen nicht immer identisch, sondern einander nur ähnlich:

A: ~ - ~ - ~ -
A': ~ - ~ - ~ - (◊)

Damit aber stellt sich die Frage, wann eine Einheit einer anderen Einheit A *ähnlich* (A') ist und wann sie *anders* (B) ist, bzw. die Frage nach den Kriterien von Ähnlichkeit für metrische Gebilde überhaupt. Im Alexandriner besteht die Ähnlichkeit der beiden Halbverse erstens in der Hebungszahl und zweitens in der jambischen Struktur. In dem offenbar hochgradig optimalen Viertakter aber scheint weder das erste noch das zweite Kriterium durchwegs erfüllt zu sein: Stichproben in *nursery rhymes* verschiedener Sprachen zeigen, dass die metrische Universalie des Viertakters eher als Universalie eines Höchstmaßes denn eines Schemas zu definieren ist, da kürzere Verse (1- bis 3-hebige) sehr häufig auftauchen, längere Verse (5- und mehrhebige) hingegen so gut wie nicht vorkommen (Noel/Lindner/Dufter 2002, 253, 261).⁶ Im Fall kürzerer Verse besteht zwar eine gewisse Tendenz, das Viermaß durch pausiertere Hebungen (∧) nach dem Muster

Mir träumte wieder der alte Traum:	× × × ××× × × ×
Es war eine Nacht im Maie,	× ××× × × × × ∧
Wir saßen unter dem Linden baum,	× × × ××× × × ×
Und schwuren uns ewige Treue.	× ××× × ××× × × ∧

⁶ Dieses Höchstmaß führen Noel/Lindner/Dufter (2002, 256) auf das bereits erwähnte Drei-Sekunden-Fenster der auditiven Wahrnehmung zurück.

aufzufüllen, dies *muss* aber nicht der Fall sein (ebd., 251). Das Beispiel der Vaganstrophe aus Heines *Buch der Lieder* macht zugleich auch das Problem bezüglich des zweiten Kriteriums (der Verteilung der Senkungen) anschaulich: Der oralitätsnahe Viertakter ist oft füllungsfrei, von einer Ähnlichkeit der Fußstruktur zwischen An- und Abvers kann hier also keine Rede sein.⁷ Wenn also die Ubiquität des (Biszu-)Viertakters auf seine besondere perzeptive Optimalität zurückzuführen sein soll, dann muss das Optimalitätskriterium der Binarität im Sinne einer Struktur aus einander ähnlicher ›Hälften‹ (AA') falsch sein.⁸ Im zitierten Beispiel ähneln sich jedoch interessanter Weise die Abverse untereinander: Der vorletzte Takt ist immer zweigliedrig, und die letzten Takte sind in den geradzähligen und den ungeraden Versen jeweils identisch. Ließe sich als Gegenhypothese also eine optimale Struktur AB (bzw. XB) annehmen?

4. Gestaltabschlüsse

Die Annahme, dass eine metrische Gestalt auch oder vor allem durch eine festgelegte Schlussfigur hergestellt wird, lässt sich stützen mit der Beobachtung von Fabb (1997, 91), dass die metrischen Systeme der Welt generell eine große Variationsfreiheit im Verseingang, kaum aber im Versausgang zeigen. Zur Erläuterung dieses Prinzips sei auf die bekannte Struktur des Hexameters hingewiesen:

$- \infty \mid - \infty \mid - \infty \mid - \infty \mid - \cup\cup \mid - \cup$ (klassischer Hexameter)
 $- \cup(\cup) \mid - \cup(\cup) \mid - \cup(\cup) \mid - \cup(\cup) \mid - \cup\cup \mid - \cup$ (deutscher Hexameter)

Während die Füllung mit binären oder ternären Füßen in den ersten vier Takten freigestellt ist, ist sie in den letzten beiden Takten festgelegt. Ich nenne diesen festgelegten letzten Teil des Verses in Anlehnung an den Gebrauch in Rhetorik (vgl. Lausberg 1990, 152 f.) und Musik eine *Klausel*. Sie fungiert offenbar als eine Art Signal für einen Gestaltabschluss (vgl. den »*Faktor der Geschlossenheit*« bei Wertheimer 1921/22, 325–330) und entlastet insbesondere im Fall von Langversen wie dem Hexameter von einer gedächtnisgestützten Repräsentation der einzelnen Strukturelemente, d. h.:

$XB > A^{(\cup)} A^{(\cup)} A^{(\cup)} A^{(\cup)} AA'$

Während Realteilungen nach dem Prinzip der Ähnlichkeit oder der Binarität sich auf die *Simultangestalt* eines metrischen Gebildes beziehen, die durch eine mentale

⁷ Selbst eine Homogenisierung von entweder nur rechts- oder nur linksköpfigen Füßen (Jambus/Anapäst vs. Trochäus/Daktylus) scheint nicht notwendig zu sein; vgl. Noel/Lindner/Dufter (2002), 251.

⁸ Gegen ›Binarität‹ als Fundamentalprinzip spricht auch, dass Vierzeiler zahlenmäßig bei Weitem nicht so überrepräsentiert sind wie Viertakter; vgl. Noel/Lindner/Dufter (2002), 250.

Transformation des tatsächliche *Nacheinanders* der akustischen Reize in ein quasi-visuelles *Nebeneinander* erst hergestellt werden muss, strukturiert das Signal einer Klausel den Lautstrom unmittelbar im Sinne einer *Verlaufsgestalt*.⁹ Ich vermute, dass die Ähnlichkeit von Daktylen und Trochäen (A und A') bzw. von An- und Abvers (A^(s) A^(s) A^(s) und A^(s) A A') bei der Wahrnehmung eines Textes in deutschen Hexametern tatsächlich gar keine Rolle spielt, sondern dass der Leser/Hörer in erster Instanz nur ungefähr gleichlange Sequenzen (nämlich 6 x t) wahrnimmt, die immer wieder auf dieselbe Figur x×x×x enden.

Die Hexameter-Klausel des adonischen Verses (– ∪ ∪ – ∪) taucht häufiger auf. Sie beschließt z. B. als letzter Vers die sapphische Strophe, und auch in den ungeraden Versen der oben zitierten Byron-Strophe mag man eine Struktur XB mit einem adonischen Vers als B erkennen. Die rhythmische Figur x×x×x eignet sich meines Erachtens deshalb so gut als Klausel, weil sie ein für mehrere Klauseln charakteristisches Merkmal aufweist, das unter dem Namen der ›Trunkierung‹ (Hayes/MacEachern 1998) oder der ›finalen Dehnung‹ (Lindblom 1978) bereits mehrfach beobachtet wurde: das Merkmal der *Verlangsamung*, hier hergestellt durch den Übergang von einem drei- zu einem zweigliedrigen Versfuß. Eine ähnliche Klausel stellt die Variante – ∪ ∪ –, d. h. der Übergang von einem dreisilbigen zu einem minimalen Fuß dar, wie er z. B. An- und Abvers des deutschen Pentameters gliedert. Warum aber ist die Figur der Verlangsamung (d. h. metrische Strukturen mit abnehmender Silbenzahl pro Zeiteinheit) geeignet, einen verlaufsförmigen Gestaltabschluss zu signalisieren?

Ich möchte meinen Versuch, diese Frage zu beantworten, am Beispiel des asklepiadeischen Verses veranschaulichen:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht

– ∪ – ∪ ∪ – || – ∪ ∪ – ∪ –

Die tatsächlich vorliegende Simultangestalt einer Spiegelungsstruktur (die man als Bestätigung des Binaritätsprinzips nach dem Muster AA' ansehen könnte) ist meines Erachtens nicht hörbar, sondern nur auf dem Papier, in der metrischen Notation zu erfassen (*Symmetrie* als Gestaltkriterium ist deshalb vermutlich weitgehend visuellen Reizkonstellationen vorbehalten.) Was aber durchaus hörbar ist, ist eine Art Crescendo und Decrescendo aus Beschleunigung und Verlangsamung, Verdichtung und Entzerrung. Diese Struktur bildet meiner Ansicht nach deshalb eine so sinnfällige Figur von Anfang und Ende, Einstieg und Beschluss aus, weil sie über eine Art Körper-Mimesis das Bewegungsverhalten von Lebewesen nachahmt. ›Optimalität‹, ›Einfachheit‹ oder ›Prägnanz‹ im Sinne der Gestalttheorie wird nicht allein durch formale, sondern auch durch basale semantische Muster hergestellt, die man im Sinne von Lakoff/Johnson (2007) als *Konzeptmetaphern* be-

⁹ Die Unterscheidung von Simultan- und Verlaufsgestalt fand im Hinblick auf semantische Aspekte von Lyrik bereits Verwendung bei Leibfried (1972, 301) und Warning (1997, 22).

zeichnen könnte: Die Beschleunigung und Verlangsamung im asklepiadeischen Vers entspricht dem Muster von Anlauf und Auslaufen, wie es jedem auf zwei oder vier Beinen sich fortbewegenden Lebewesen gewissermaßen ›eingefleischt‹ (›embodied‹) ist, da man sich nicht aus dem Stand in volle Bewegung setzen und aus der vollen Bewegung in sofortigen Stillstand versetzen kann, sondern mit beidem immer Beschleunigungs- bzw. Retardationsprozesse verbunden sind. Die Konzeptmetapher BESCHLEUNIGUNG IST BEGINN und VERLANGSAMUNG IST ABSCHLUSS mag daraus ihre Sinnfälligkeit beziehen.

Lindblom (1978) hat festgestellt, dass das Prinzip der Dehnung auch in alltäglicher Prosasprache Anwendung findet, dass z. B. ein und dasselbe Wort am Ende eines Satzes etwas länger ausgesprochen wird als wenn es am Anfang eines Satzes steht. Dasselbe ließe sich sagen von anderen verlaufsgestaltbildenden prosodischen Merkmalen wie etwa dem Steigen und Fallen der Tonhöhe (Intonation)¹⁰ oder der Pausierung: Wir signalisieren das Ende eines Satzes durch das Senken der Stimme und machen Pausen zwischen den Sätzen; metrische Zäsuren und Versgrenzen markieren wir nach demselben Prinzip.¹¹

Die Pause als Signal für Gestaltgrenzen ist eigens hervorzuheben. Kurt Koffka (1909, 40–43) hat nämlich festgestellt, dass wir sie ganz automatisch zur rhythmischen Gliederung einsetzen: Probanden, denen ein gleichmäßiger Puls von Reizen präsentiert wurde, der für sich genommen keinerlei Pausen aufwies, dafür aber regelmäßige Akzentuierungen, nahmen diesen gleichmäßigen Puls von Reizen nach Akzenten gruppiert und zwischen den Gruppen kleine Pausen wahr. Diese assimilative Gestaltwahrnehmung zeigt eindringlich, dass die Pause zur Gliederung zeitgebundener Wahrnehmung eingesetzt wird. Sie entspricht dem Gestaltkriterium der *Nähe* (vgl. Wertheimer 1921/22, 304–308), indem sie Nichtzusammengehörendes auseinander und Zusammengehörendes näher zusammen rückt.

Pausierungen sind auch Teil zahlreicher Klauseln nach dem Muster der Verlangsamung. Sie tauchen auf als pausierte Hebungen wie z. B. in dem oben zitierten Gedicht von Heine, oder auch als eine Art ›pausierte Senkung‹ in stumpfen Versausgängen. Der Wechsel von weiblichen und männlichen Kadenzten lässt sich entsprechend beschreiben als Wechsel von kleinen und großen Pausen, wie er z. B. zur Binnengliederung der halben Hildebrandstrophe im folgenden Text eingesetzt wird:

¹⁰ Die intonatorische Gliederung verdankt sich möglicherweise einer Konzeptmetapher, die man als OBEN IST UNFERTIG/PREKÄR und UNTEN IST FERTIG/STABIL beschreiben könnte: Zum Steigen oder Anheben eines Gegenstandes muss Energie investiert werden, das Fallen hingegen führt sozusagen entropisch in den Ruhezustand. Die in metrischer Theorie häufige Rede von ›steigenden‹ und ›fallenden‹ Figuren, wobei erstere eine offene, letztere eine geschlossene Gestalt signalisiert (vgl. das Bsp. bei Mellmann 2007, 87), ließe sich vermutlich auf diese Weise erklären.

¹¹ Vgl. z. B. Noel/Lindner/Dufter (2002, 253) zur Pausierung selbst nach vollständig gefüllten Viertaktern.

Es war ein König in Thule,	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 7
Gar treu bis an das Grab,	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
dem sterbend seine Buhle	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 7
Einen goldnen Becher gab.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Ursprünglich war die Differenz zwischen großem und kleinem Abschnitt wohl noch größer. Ein älterer Verwandter der halben Hildebrandstrophe, die Nibelungenstrophe, zeigt, dass der obligatorische Wechsel von weiblicher und männlicher Kadenz ursprünglich auf die Gliederung von Langzeilversen zurückgeht und die weibliche Kadenz ursprünglich aus *zwei* Hebungen – einem minimalen und einem parasitären Fuß (vgl. Vennemann 1995, 197 f.; Noel/Lindner/Dufter 2002, 257–260) – bestand:

Uns ist in alten maeren	wunders vil geseit	–
von helden lobebaeren,	von großer arebeit	–

(Analyse nach Vennemann 1995)

Heute würde wohl niemand mehr lesen:

Es war ein König in Thu-le,	Gar treu bis an das Grab,
dem sterbend seine Buh-le	Einen goldnen Becher gab.

Die Regel der parasitären Fußbildung ist im Neuhochdeutschen nicht mehr produktiv (vgl. Noel/Lindner/Dufter 2002, 258 f.).¹² In mündlich tradierten Versen ist sie als Relikt aus alter Vorzeit jedoch noch immer sehr präsent (»Ene mene miste«, »Backe backe Ku-chen«, »Butter Butter stam-pfe«, »Heile heile Se-gen«, »Hoppe hoppe Rei-ter« usw.).

Mit den Merkmalen abnehmende Silbenzahl pro Zeiteinheit, Pausierung und parasitäre Fußbildung sind die wichtigsten Mittel, im Deutschen metrische Klauseln nach dem Muster der Verlangsamung herzustellen, beschrieben. Die körpermimetische Figur der Verlangsamung ist jedoch nicht die einzige klauseltaugliche Struktur. Ich möchte – ohne jeden Anspruch auf auch nur annähernde Vollständigkeit – noch auf zwei weitere Formen des Gestaltabschlusses hinweisen: die Figur der *Beschwerung* und das Prinzip der *Variation an vorletzter Stelle*.

¹² Wenn sie, gestützt durch ein außersprachliches (z. B. musikalisches) Metrum, dennoch einmal vorkommt, wie etwa in dem rezenten Popsong *Wir trafen uns in einem Garten* von 2Raumwohnung, dann stellt diese Fußbildung ein hochgradig markiertes Element, eine Verfremdung, ja Provokation dar:

Wir trafen uns in einem Gar-ten	7 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
wahrscheinlich unter einem Baum	7 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Oder war's in einem Flug-zeug?	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Wohl kaum, wohl kaum.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 7 ♩ ♩

Neben der Verkürzung oder Lichtung des Sprachmaterials am Ende einer Sequenz, die den Eindruck einer Verlangsamung hervorruft, taucht (wenngleich weniger häufig) auch das genau entgegengesetzte Verfahren einer Verlängerung oder Verdichtung auf, das den Eindruck einer finalen *Beschwerung* hervorruft. So greift z. B. Matthias Claudius mit seinem *Abendlied* einen Typus der Schweifreimstrophe¹³ auf, in dem der Strophenschluss nicht durch ein Weniger, sondern durch ein Mehr signalisiert wird: im Gedicht durch den Wechsel von Dreihebern zu Vierhebern, in Johann Abraham Peter Schulz' Vertonung durch die erstmalige Vollauffüllung des zuvor nur mit parasitären Füßen und pausierten Hebungen gefüllten Viererschemas:

[Gedicht:]

Der Mond ist aufgegangen
 Die gold'nen Sternlein prangen
 Am Himmel hell und klar
 Der Wald steht schwarz und schweiget
 Und aus den Wiesen steigt
 Der weiße Nebel wunderbar.

[Vertonung:]

Der Mond ist aufgegangen
 Die gold'nen Sternlein prangen
 Am Himmel hell und klar –
 Der Wald steht schwarz und schweiget
 Und aus den Wiesen steigt
 Der weiße Nebel wunderbar.

Die Konzeptmetapher, die dieses Gestaltabschlusssignal stützt, ließe sich vielleicht mit SCHWER IST UNTEN / LEICHT IST OBEN oder BREIT IST UNTEN / SCHMAL IST OBEN, d. h. als gegenständliches Konzept einer Fundamentierung oder Sockelbildung angeben: Das Ende einer Sequenz wird durch Verlängerung oder Materialverdichtung ›schwerer‹ gemacht und signalisiert auf diese Weise, dass man sozusagen ›am Boden‹ (am Ende) angekommen ist. Diese Figur der Beschwerung als Signal für den Strophenschluss lässt sich – oft in Form eines Schlusscouplets – in mehreren Strophenformen beobachten.¹⁴ Auch in der Funktion einer Binnengliederung tritt sie – als Abfolge von männlicher und weiblicher Kadenz oder als Zuwachs einer Hebung – mitunter auf,¹⁵ im Vergleich zum umgekehrten Prinzip der Verkürzung jedoch eher selten.

Die hier versuchte Herleitung der Klauselfiguren aus basaler Körper- oder Objektmetaphorik hat freilich vorläufigen Charakter und bedarf eines umfassenderen Vergleichs mit musikalischen und anderen rhythmischen Formen. Ähnlich steht es um die Begründung für einen dritten Typus der Klausel, auf den Tsur hingewiesen hat: das Prinzip der *Abweichung an vorletzter Stelle*. So lasse sich z. B. an Liedern des

¹³ Nach dem Referenzwerk von Frank (1993, 426–428) die Nr. 6.9.

¹⁴ Siehe etwa Frank (1993), Nr. 4.45, 4.63, 4.102, 4.115, 6.6, 6.10, 6.13–15, 6.29, 6.39, 6.45, 8.18, 8.25, 8.32, 8.45, 8.47.

¹⁵ Siehe etwa Frank (1993), Nr. 4.17, 4.27, 4.46, 4.64, 4.74, 4.90, 4.116, 6.2, 6.4, 6.11, 6.24, 6.34, 6.43, 8.21, 8.34, 11.2, 12.1; auch in Form einer Rahmung z. B. in Nr. 4.19, 4.48, 4.66, 4.92, 4.103, 4.105, 4.118, 8.24.

Mittelalters und der Renaissance beobachten, dass der vorletzte Vers einer sonst isometrischen Strophe häufig kürzer ausfällt, d. h. kurz vor Strophenende eine heterometrische Störung eingebaut wird. »This deviation arouses strong desire for a return to regularity. As they are fulfilled quite soon in the last line, a strong feeling of relief, of settling down, of *closure* accompanies the last line. This is a usual closural device, to break regular continuance just before the end, so as to arouse a feeling of *requiredness*, a demand to complete the sequence. [...] This device may appear on various prosodic levels.« (Tsur 1998, 65 f.) Konkrete Beispiele bleibt er uns leider schuldig. Mein letztes Textbeispiel mag jedoch eine mögliche Anwendung dieses Prinzips vorführen.¹⁶

5. Abschlussfiguren als Spielmaterial

Worin liegt nun der Gewinn der voranstehenden Überlegungen? Ich habe mit den bisherigen Beispielen zunächst nur Erklärungshypothesen dafür aufgestellt, warum bestimmte metrische Formen so aussehen, wie sie aussehen. Dies mag für das generelle Verständnis gebundener Sprache durchaus relevant sein, führt aber noch nicht in die konkrete Textanalyse, in der in der Regel ja nicht das Allgemeine, sondern das Besondere erklärungsbedürftig ist. Darum möchte ich zum Schluss noch ein Beispiel anführen, in dem die verschiedenen Figuren des Gestaltabschlusses nicht nur durch die gewählte Form schon gegeben, sondern zudem absichtlich als Spielmaterial eingesetzt werden und an dem gezeigt werden kann, wie ein tiefergehendes Verständnis der metrischen Gestaltprinzipien auch im individuellen Fall zu neuen Einsichten führen kann.

Mit Erich Kästners Gedicht *Sachliche Romanze* wähle ich ein Beispiel moderner, unter den Bedingungen der Schriftlichkeit und Leselyrik hergestellter Viertakter, in denen das einfache, durch mündliche Überlieferung überoptimierte Muster zur Grundlage einer höchst komplexen Formensprache gemacht wird. Das Gedicht weist mit seiner fünfzeiligen und auch binnenstrukturell umgebauten Schlussstrophe eine auffällige Unregelmäßigkeit auf, deren besonderer emotionaler – ja ich möchte fast sagen: schmerzlicher – Effekt als erklärungsbedürftig gelten darf:

¹⁶ Vgl. außerdem z. B. Frank (1993), Nr. 6.16, 7.4, 9.3.

Als sie einander acht Jahre kannten	××× × × ××× × ×	4 w a
(und man darf sagen: sie kannten sich gut),	× × × ××× ××× ×	4 m b
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.	××× × × ××× × ×	4 w a
Wie andern Leuten ein Stock oder Hut.	× × × ××× ××× ×	4 m b
Sie waren traurig, betrugten sich heiter,	× × × ××× ××× × ×	4 w a
versuchten Küsse, als ob nichts sei,	× × × ××× × × ×	4 m b
und sahen sich an und wußten nicht weiter.	× ××× × × ××× × ×	4 w a
Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei.	× ××× ××× ××× ×	4 m b
Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken.	× ××× ××× × × × ×	4 w a
Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier	× ××× ××× ××× ×	4 m b
und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken.	× × ××× ××× × ×	4 w a
Nebenan übte ein Mensch Klavier.	×× × ××× × × ×	4 m b
Sie gingen ins kleinste Café am Ort	× ××× ××× × × ×	4 <u>m</u> a
und rührten in ihren Tassen.	× ××× × × × ×	<u>3</u> w b
Am Abend saßen sie immer noch dort.	× × × ××× ××× ×	4 m a
Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort	× ××× ××× ××× ×	<u>4 m</u> a
und konnten es einfach nicht fassen.	× ××× ××× × ×	<u>3</u> w b

Die Strophen 1–3 etablieren das Muster eines füllungsfreien¹⁷ Viertakters mit Kreuzreim, in dem klingende und stumpfe Kadenzen einander abwechseln und dadurch eine übliche Binnengliederung nach dem Muster der Verlangsamung herstellen. Vor diesem Schema hebt sich die vierte Strophe deutlich als Abweichung ab: Die Abweichung beginnt mit der männlichen Kadenz im ersten Vers, die das bisher gehandhabte Kadenzschema umkehrt. Diese Abweichung kann im Sinne einer Abweichung an vorletzter Stelle Spannung auf eine Rückkehr zum Schema erzeugen. Statt dieser erwartbaren Auflösung aber folgt mit der Dreibeigigkeit des zweiten Verses sogleich eine weitere Abweichung, die zugleich als Figur der Verlangsamung verstanden werden kann und dadurch inmitten der Spannung einen dazu widersprüchlichen Ruhepunkt setzt. Mit dem dritten Vers, der in Kadenz, Hebigkeit und Reim mit dem ersten übereinstimmt, wird aus der anfänglichen Abweichung nun ein neues Schema, und der Leser wird gezwungen, seine Erwartungshaltung aufzugeben und sich stattdessen auf das neue Schema einzustellen. Dann aber wird dieses eben noch bestätigte neue Schema im vierten Vers nicht durch einen entsprechenden Vers 3wb fortgeführt, sondern das Metrum des dritten Verses wird noch einmal wiederholt. Diese verzögernde Wiederholung kann erneut

¹⁷ Frank (1993, 239 f.) ordnet das Gedicht dem Schema eines Vierzeilers mit durchwegs auftaktigen daktylischen Versen zu (Nr. 4.68). Zwar sind an einigen Stellen auch andere Betonungsverteilungen als die von mir gewählten möglich, ein rein daktylisches Versmaß ist jedoch allein schon aufgrund der Silbenzahl einiger Verse ausgeschlossen.

als eine Variation an vorletzter Stelle aufgefasst werden und weckt zum zweiten Mal die starke Erwartung einer Auflösung, die dann im fünften Vers auch endlich gewährt wird. Die Dramatik dieser Auflösung wird gesteigert dadurch, dass der Wiederholungsvers drei voll gefüllte (dreisilbige) Takte aufbietet, d. h. noch einmal ›gestaltöffnende‹ Beschleunigung, einen neuen Anlauf signalisiert, bevor dann in umso stärkerem Kontrast der verlangsamende Abschluss durch den Dreiheber erfolgt. Die pausierten Hebungen in diesem letzten und im zweiten Vers veranschaulichen zudem die Wort- und Fassungslosigkeit, von der in diesen beiden Versen die Rede ist. Und schließlich wird bei dem Übergang von verlängerndem Wiederholungsvers zu endlichem Gestaltabschluss die Überlänge der letzten (fünfzeiligen) Strophe bewusst, d. h. es findet (zusätzlich unterstützt durch die stärkere Füllung des letzten gegenüber dem gleichgebauten zweiten Vers) eine finale Beschwerung oder Sockelbildung statt, die den zuletzt beschriebenen Zustand quasi festzementiert.

Es sollte deutlich geworden sein, dass Kästner seinen Leser in der letzten Strophe durch ein komplexes Hin und Her von Abschlusserwartung und -verzögerung, Gestalterfüllung und Neubeginn schickt und auf diese Weise eine Stimmung stressintensiven Abwartens und finaler Resignation transportiert, die der im Gedicht dargestellten Situation entspricht. Diese Textbeobachtung geht über das hinaus, was sich mit herkömmlichem Instrumentarium metrischer Analyse feststellen ließe, da dieses nur Schema und Abweichung nachverfolgen kann. Die Interpretation der letzten Strophe als spezifisches Abbild der unruhig-unentschlossenen Gemütslage der Figuren wird erst durch die gestaltpsychologischen Zusatzannahme einer Wahrnehmungsgliederung durch Abschluss-signale ermöglicht.

Katja Mellmann
Seminar für Deutsche Philologie
Universität Göttingen

Literatur

- Herbert Bögl, *Abriss der mittelhochdeutschen Metrik*, Hildesheim/Zürich/New York 2006.
 Dieter Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte* [1981], München ⁴1999.
 Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar 1995.
 Robbins Burling, The metrics of children's verse. A cross-linguistic study, *American Anthropologist* 68 (1966), 1418–1441.
 Seymour Chatman, *A Theory of Meter*, Den Haag 1965.
 Nigel Fabb, *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Oxford/Malden, MA 1997.
 Horst J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen* [1980], Tübingen/Basel ²1993.
 Chris Golston/Tomas Riad, The phonology of Classical Greek meter, *Linguistics* 38 (2000), 99–167.

- Bruce Hayes/Margaret MacEachern, Quatrain form in English folk verse, *Language* 74 (1998), 287–335.
- Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses* [1925–29], 3 Bde., Berlin ²1956.
- Kurt Koffka, Experimental-Untersuchung zur Lehre vom Rhythmus, *Zeitschrift für Psychologie* 52 (1909), 1–109.
- George Lakoff/Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* [1980]. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Astrid Hildenbrand, Heidelberg ⁵2007.
- Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie* [1963], Ismaning ¹⁰1990.
- Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie* [1970], Stuttgart ²1972.
- Björn Lindblom, Final lengthening in speech and music, in: Eva Gåding/Gösta Bruce/Robert Bannert (Hg.), *Nordic Prosody. Papers from a Symposium*, Lund 1978, 85–101.
- Katja Mellmann, Versanalyse, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2007, 81–97.
- John Milton, *Poetical Works*, ed. by Douglas Bush, London 1966.
- Patrizia Noel/Katrin Lindner/Andreas Dufter, The meter of nursery rhymes. Universal versus language-specific patterns, in: David Restle/Dietmar Zaefferer (Hg.), *Sounds and Systems. Studies in Structure and Change*, Berlin 2002, 241–267.
- Patrizia Noel, *Sprachrhythmik in Metrik und Alltagssprache. Untersuchungen zur Funktion des neuhochdeutschen Nebenakzents*, München 2003.
- Hans-Jürgen Schlüter, Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts, *Euphoriion* 60 (1966), 48–90.
- Reuven Tsur, *A Perception-Oriented Theory of Metre*, Tel Aviv 1977.
- , *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam 1992.
- , *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Bern 1998. Online zugänglich auf http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Rhythm_Book_mp/Book_folder/TitlePage.html.
- Frederick Turner/Ernst Pöppel, Metered poetry, the brain and time, in: Ingo Rentschler/Barbara Herzberger/David Epstein (Hg.), *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, Basel 1988, 71–90.
- Theo Vennemann, Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluß auf die Metrik, in: Hans Fix (Hg.), *Quantitätsproblematik und Metrik. Greifswalder Symposium zur germanischen Grammatik*, Amsterdam 1995, 185–223.
- Christian Wagenknecht, Die Quadratur des Kreises. Zur Lehre von der Vierhebigkeit des Reimpaarverses [1984], in: ders., *Metrica minora. Aufsätze, Vorträge, Glossen zur deutschen Prosodie*, Paderborn 2006, 23–37.
- Rainer Warning, *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg im Breisgau 1997.