

REINHARD LAUER

RUSSISCHE METRIK

THEORIE UND
GESCHICHTE

Я помню чудное мгновение:

Передо мной явилась ты,

Как мимолётное виденье,

Как ангел чистой красоты.

böhlau

Я помню чудное мгновение:

Reinhard Lauer

Russische Metrik

Theorie und Geschichte

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2019, by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrektorat: Rainer Landvogt, Hanau
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz und Layout: büro mn, Bielefeld

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51275-0

INHALT

Vorwort	9
---------------	---

ERSTER TEIL: THEORIE DER RUSSISCHEN METRIK

1	Zum Begriff „Metrik“	13
2	Der Vers	17
2.1	Definitionen	17
2.2	Exkurs: Über rhythmische Prosa	23
2.3	Rhythmus in Vers und Musik	25
2.4	Leitsätze	26
3	Das semantische Funktionieren des Verses	27
3.1	Der Faktor Rhythmus	27
3.2	Exkurs: Verssprache als „sekundär modellierendes System“	31
4	Verssysteme	33
4.1	Das quantifizierende (metrische) System	33
4.2	Das syllabische (silbenzählende) System	38
4.3	Das syllabotonische (akzentrhythmische) System	41
4.4	Das tonische System	48
4.5	Exkurs: Auftakt und Kadenz	52
4.6	Vergleich der Verssysteme	54
4.7	Metrische Interferenz im russischen Vers	55
4.8	Exkurs: Die prosodischen Eigenschaften der russischen Sprache ..	64
4.9	Poetische Lizenzen – Funktion der Kirchenslavismen	67
4.10	Pirrhichien statt Jamben und Trochäen	69
5	Sekundäre rhythmische Elemente	71
5.1	Vokale als Lautsymbole	71
5.2	Alliteration	73
5.3	Lautwiederholungen (nach Osip Brik und Valerij Brjusov)	74
6	Der Reim	80
6.1	Die phonetische Gestalt des Reims	81
6.2	Die Anzahl der gebundenen Silben	86
6.3	Die Stellung des Reims im Vers	87
6.4	Die Stellung der Reime zueinander	89
6.5	Die grammatische Qualität des Reimes	90
6.6	Die Funktionen des Reims	95

7 Strophik	98
7.1 Das Strophenprinzip	98
7.2 Strophenformen	99
7.3 Strophenbau	101
7.4 Exkurs: Ode und Stanze (<i>stans</i>)	102

ZWEITER TEIL: GESCHICHTE DER RUSSISCHEN METRIK

1 Forschungsansätze und metrische Typologie	105
2 Versstrukturen im <i>Igor'-Lied</i>	107
3 Zum Verssystem der altrussischen Kirchengesänge (Hirmologien)	109
4 Skomorochenverse	111
5 Rhythmisierung der altrussischen Gramoty (17. Jahrhundert)	112
6 Meletij Smotrickijs Versuche in quantitiernden Versen	113
7 Das syllabische Verssystem in der russischen Literatur	116
8 Übergangserscheinungen in der Petrinischen Zeit	120
8.1 Kantemirs Versuch, den syllabischen Vers zu retten	122
9 Das syllabotonische System	124
9.1 Die Versreform V. K. Trediakovskijs	124
9.2 Die Versreform M. V. Lomonosovs	126
9.3 Trediakovskijs neuer <i>Sposob</i>	130
9.4 Ausbildung des neuen Gattungssystems durch A. P. Sumarokov ..	131
9.5 A. A. Rževskijs metrische Experimente	132
10 Abweichungen von der Syllabotonik	135
10.1 Fabel- und Madrigalvers	135
10.2 Neuerungen N. M. Karamzins aus dem Geiste des Sentimentalismus	136
10.3 A. N. Radiščevs metrische Überlegungen	138
11 Erschließung der russischen Volksdichtung	140
12 V. A. Žukovskijs Neuerungen. Die Balladenstrophen	143
13 Die Metrik A. S. Puškins	146
14 Impulse aus der italienischen Literatur	150
15 Die Metrik M. Ju. Lermontovs	152
16 Volkstümliche Metren bei A. V. Kol'cov	154
17 Die Metrik N. A. Nekrasovs und seiner Schule	156
18 Die Dichter der „reinen Kunst“. Die Puškin-Richtung	159
19 Kampf um den Dol'nik	162
20 Metrik im Symbolismus	164
20.1 V. Ja. Brjusov	164
20.2 Aleksandr Blok und Andrej Belyj	165

21 Die Akmeisten	167
22 Metrik der Kubo- und Egofuturisten	169
23 Zur Entwicklung der <i>vers libres (svobodnye stichi)</i>	173
24 Schluss: Eigenheiten der russischen Metrik	175

ANHÄNGE

Bibliographie	179
Textausgaben	219
Abkürzungsverzeichnis	221
Metrische Siglen und Zeichen	223
Personenregister	224
Sachregister	232

VORWORT

Das vorliegende Buch dürfte der erste Versuch sein, den russischen Vers in seinen theoretischen Voraussetzungen und seiner geschichtlichen Entwicklung insgesamt darzustellen. Der erste, theoretische Teil stützt sich auf die weit entwickelte russische Verslehre, die freilich ergänzt und systematisiert wird. Im zweiten, historischen Teil sind die wesentlichen Entwicklungsphasen des russischen Verses dargestellt.

Die russische Verswissenschaft hat in den 1920er-Jahren durch den Formalismus und in den 1960er-/1970er-Jahren durch den Strukturalismus (Dorpatener Schule) Erkenntnisse gewonnen, die der Literaturwissenschaft in anderen Ländern weitgehend fremd geblieben sind. Ausgehend von der Vorstellung, dass die Verssprache Sprache sei, die durch den Faktor Rhythmus deformiert oder transformiert werde, haben die Russen auf allen Textebenen Phänomene erkannt und beschrieben. Auf der Basis dieser Begriffe wird ein Gebäude errichtet, das alle relevanten metrischen Erscheinungen zusammenfügt.

Da abgesehen von wenigen Erscheinungen wie den Lautwiederholungen oder dem sogenannten *polnoglasie* (Volllaut) im Russischen oder den Nebenakzenten im Deutschen die metrischen Verhältnisse in beiden Sprachen sehr ähnlich sind, gelten auch die theoretischen Ausführungen weitgehend für beide Sprachen. Zudem sind neben den stark vertretenen russischen Textbeispielen auch viele deutsche im Text zu finden. Manche Erscheinungen wie der Doppelreim oder der Schüttelreim können ausschließlich an deutschen Beispielen belegt werden. Die Darlegungen im theoretischen Teil werden, so hoffe ich, nicht nur für den Slavisten, sondern auch für den deutschen Leser nützlich und interessant sein.

Im theoretischen ersten Teil werden der Vers im Allgemeinen und die Verssysteme, die für die russische Versentwicklung relevant sind, ferner sekundäre rhythmische Elemente (Lautstrukturen), der Reim in seinen verschiedenen Funktionen sowie die Strophik (Strophenformen und Strophenbau) dargestellt. Nicht wenige der Befunde, etwa zur metrischen Interferenz im russischen Vers, sind hier neu entwickelt.

Ich danke allen, die von mir dieses Buch erwartet und darauf gewartet haben. Meinen ehemaligen Hilfskräften, allen voran Frau Christiane Schuchart, danke ich für die Zusammenstellung der Bibliographie. Meiner Tochter, Dr. Lucinde Braun, für den Hinweis auf P. I. Čajkovskijs Einsatz für den Dol'nik.

Prien am Chiemsee, im Herbst 2018

Reinhard Lauer

ERSTER TEIL: THEORIE DER RUSSISCHEN METRIK

1 ZUM BEGRIFF „METRIK“

Der Begriff Metrik meint im engeren Sinne die Lehre von den Versmaßen, den Metren, die sich zunächst auf die antike Nomenklatur der Versmaße und damit auf die idealen rhythmischen Schemata in der Poesie bezieht. Im weiteren Sinne aber bezeichnet er die Wissenschaft vom Vers, die Verslehre oder Verskunde (russ. *stichovedenie*), die sich mit den Faktoren und Elementen, die den Vers konstituieren, auseinandersetzt, angefangen von den Verssystemen über Versfüße und Versmaße bis hin zu Reim, Strophe und den sogenannten sekundären rhythmischen Faktoren. Namentlich die moderne, vom Strukturalismus geprägte russische Verswissenschaft hat die Probleme des Verses in einer sehr komplexen Weise aufgegriffen und bearbeitet. Ihr geht es nicht mehr nur um die Beschreibung metrischer bzw. rhythmischer Verhältnisse, sondern um die semantische Valenz der Verse. Anstelle der traditionellen Fragestellung „Welche Versarten kennen wir, wie sind sie zu klassifizieren?“ tritt ein umfassender Katalog von Fragen:

- Was ist ein Vers?
- Was konstituiert ihn?
- Wie funktioniert er, das heißt, welche semantischen Folgen ergeben sich aus den metrischen Bedingungen des Verses?
- Welche Verssysteme gibt es?
- Wie verhalten sich unterschiedliche Verssysteme zueinander?
- Wie entwickeln sich Versarten (Metren) und Verssysteme?
- Welche semantischen Valenzen lassen sich in der Metrik bestimmen?

Diese und andere Fragen werden uns im Folgenden, bezogen auf die russische Literaturgeschichte und das Textkorpus der russischen Versdichtung, beschäftigen. Doch wird auch der klassischen metrischen Nomenklatur in gebührendem Maße Aufmerksamkeit gewidmet, da sie, an unterschiedliche moderne Verhältnisse adaptiert, nach wie vor das Erkennen und Benennen von Versen und Rhythmen am besten zu gewährleisten vermag.

Man sieht heute in der Verssprache einen bestimmten, ästhetisch organisierten Sprachtypus, der semantisch anders funktioniert als gewöhnliche Sprache. Verssprache, poetische Sprache (*stichotvornyj jazyk*, *poëtičeskij jazyk*) ist rhythmisch organisierte Sprache oder – in der Terminologie der russischen Formalisten – Sprache, die durch den Faktor Rhythmus transformiert oder deformiert wird.

In der Terminologie des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus (Jurij M. Lotman) haben wir es mit einer „Modellierung“ der Sprache unter Ausnutzung ihrer prosodischen Qualitäten, also ihrer Tonstellen, -quantitäten oder -bewegungen,

zu tun. Es ist klar, dass bei einer so weitgehenden Definition, die den Vers und die Verssysteme nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit der Konstitution und Funktionsweise von Verssprache überhaupt sieht, Probleme in die Betrachtung des Verses einbezogen werden, die früher dem Bereich der Poetik und Stilistik zugehörten. Freilich zeigt die Beschäftigung mit älteren – in der Regel normativen – metrischen Traktaten, dass die stilistischen Implikationen metrischer Vorschriften immer schon eine gewichtige Rolle gespielt haben.

Die strukturalistische, system- und funktionsbezogene Betrachtungsweise hat hier also nur reintegriert, was für längere Zeit von der Literaturwissenschaft getrennt und arbeitsteilig isoliert worden war.

Vergleichen wir den Wortgebrauch von Metrik (*metrika*) im Deutschen und im Russischen anhand gängiger Nachschlagewerke, so erkennen wir eine unübersehbare Differenz. Im Deutschen steht der erwähnte engere Sinn – die griechische metrische Nomenklatur (μετρική τέχνη) – neben der weiteren Bedeutung „Metrik als Teil der Verswissenschaft“, zu der ferner auch die Schallanalyse oder „Ohrwissenschaft“, wie sie Eduard Sievers betrieb, tritt.

Im Russischen wird *metrika* als verswissenschaftlicher Terminus selten gebraucht; meist bezeichnet man so das System der (metrischen) Maßeinheiten. Der zuständige Terminus lautet im Russischen gewöhnlich *stichovedenie*.

M. G. Charlap unterscheidet in der *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija* (Kurze Literaturzyklopädie) zwischen *metrika* als Theorie der Versmaße (*teorija stichotvornych razmerov*) und *metrika* als Verstheorie im Allgemeinen (*teorija sticha*) (KLÉ, IV, 810). Seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert habe die Metrik normativen Charakter besessen und sei als Anleitung zum Verfassen von Versen verstanden worden. In älterer Zeit habe sie ihren Platz in der Grammatik gehabt, das heißt im Regelsystem einer gegebenen Sprache. Erst im 19. Jahrhundert habe man sie als Unterabteilung der Poetik oder Dichtungslehre verstanden, gleichsam als einen Teil jener literarischen Technologie, die sich mit dem Aufbau des literarischen Werkes und dem System der dichterischen Kunstmittel beschäftigte. Seither sei die Metrik eine literaturwissenschaftliche Disziplin. Diese Bestimmung trifft im Wesentlichen zu.

Die Wandlungen im Verständnis und in der Funktion der Metrik hängen eng mit den Wandlungen in der Auffassung des Verses zusammen. Solange man den ästhetischen Wert des Verses in seiner Regelmäßigkeit, das heißt in seiner Übereinstimmung mit den normativen Vorschriften (*praecepta*) erkannte, konnte sich die Metrik auf die schematische Beschreibung des Repertoires aktueller Verse beschränken. Später aber sah man den ästhetischen Wert gerade in der dialektischen Spannung zwischen metrischem Schema und Rhythmus, was in Bezug auf die Versanalyse bedeutet: in der Spannung zwischen konstanten und variablen prosodischen Impulsen im Vers. Das „Interessante“ am Vers wurden somit variable Größen wie nichtrealisierte Versstellen, Wortgrenzen, rhythmische Figuren, Lautorganisation usw., während die konstanten Impulse, die das rhythmische Funktionieren des Verses garantieren, gleichsam als rhythmische Redundanzen mitgeführt

wurden. Die variablen Elemente des je gegebenen Verses, die das metrische Schema dynamisieren, werden gelegentlich unter dem Rubrum Rhythmik (*ritmika*) subsumiert. Somit ist im Versbereich generell eine Grundspannung zwischen Metrik und Rhythmik angezeigt, wobei mit dem ersten Begriff die idealen metrischen Schemata, mit dem letzteren die realen rhythmisch-lautlichen Verhältnisse eines gegebenen Verstextes gemeint sind.

Als Unterabteilung der Poetik, also jenen Teils der Literaturwissenschaft, der sich am intensivsten mit den eigentlichen Textgegebenheiten beschäftigt und der Frage nachgeht, „wie ein Text gemacht ist“ (как сделан текст), tritt die Metrik zu anderen Sparten der Literaturwissenschaft wie Bibliographie, Textkritik (Textologie), Gattungsgeschichte (Genologie), Literaturtheorie, Literatursoziologie, Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte. Ihre Bedeutung ergibt sich aus der Relevanz, die dem Vers in der Literatur zukommt. Da es keine Literatur geben dürfte, die nicht – vor allem in ihren älteren Phasen – auf einen wichtigen Bestand an Versdichtung zurückblickt, wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen des Verses unabdingbar. Ja, es spricht vieles dafür, dass die Entwicklung der künstlerischen Prosa in den Literaturen wesentlich später einsetzt als die Versdichtung. Entgegen einer auch in der Wissenschaft weit verbreiteten These, die künstlerische Prosa stehe der Prosa der mündlichen Umgangssprache näher als die Versdichtung, hat Jurij M. Lotman die These aufgestellt, dass, umgekehrt, die künstlerische Prosa am Ende der Entwicklung ästhetisch organisierter Sprache stehe, also nach der Verssprache einsetze. Lotman gibt eine „typologische Skala“ von Redetypen, nach dem Grad ihrer strukturellen Komplexität (*ot prostoty k složnosti*):

художественная проза
künstlerische Prosa

классическая поэзия
klassische Poesie

песня
Lied

разговорная речь
Gesprächsrede

Für Lotman bedeutet diese „typologische Skala“ zugleich ein genetisches Modell, nach dem die historische Entwicklung der Redesysteme abgelaufen sein muss. Er schreibt dazu:

Die Verssprache (ebenso wie das Psalmodieren [*raspev*] und der Gesang) war ursprünglich die einzig mögliche Sprache der Wortkunst. Dadurch wurde eine „Dissimilation“ (*raspodoblenie*) der Sprache der künstlerischen Literatur erzielt, ihre Trennung von der gewöhnlichen Sprache. Und erst danach begann die „Assimilation“:

Aus diesem nunmehr relativ stark „unähnlichen“ Material wurde ein Bild der Wirklichkeit geschaffen, mit den Mitteln der menschlichen Sprache wurde ein Zeichenmodell geschaffen.

(Lotman 1972, S. 23)

Kurz: Damit die Sprache überhaupt zum Medium künstlerischen Modellierens werden konnte, musste sie in einer entscheidenden Weise erst einmal deformiert, und damit verfremdet, werden. Dies geschah dadurch, dass man sie dem Gesetz des Rhythmus unterwarf. Jetzt war sie ein Zeichen-Modell, das zur Modellierung von Wirklichkeit – von „Welt“ – eingesetzt werden konnte. Prosa hingegen, die sich von dem gesprochenen Alltagswort nicht unterschied, hat – das folgt aus Lotmans Argumentation – diesen Zeichencharakter zunächst nicht besessen und taugte deshalb nicht zum Modellieren der Wirklichkeit. Erst nachdem das poetische Medium, die Verssprache, voll ausgebildet und bereits auch stark automatisiert oder klischiert war, konnte Prosa sich – in Opposition zur Verssprache – als modellierendes Medium herausbilden.

Aus der überragenden Rolle, die die Versdichtung – nicht zuletzt in Russland – jahrhundertlang gespielt hat, ergibt sich für den Literaturwissenschaftler die Notwendigkeit, sich mit der Theorie und der Geschichte des Verses auseinanderzusetzen.

2 DER VERS

2.1 Definitionen

Das Wort „Vers“ (lat. *versus*) hat ursprünglich die Bedeutung von „das Umwenden“. Dies ist gemeint im Sinne der Furche, die vom ackernden Bauern gezogen und nach der Wende zurückgezogen wird. So ergab sich die Bedeutung „Linie“, „Zeile“ und endlich „Verszeile“ in der Poesie. In den allgemeinen Enzyklopädien wird Vers als das „rhythmische Glied einer Dichtung“ definiert, das gewöhnlich durch das Zeilenende, gekennzeichnet durch den Endreim, abgeschlossen werde.

Im Deutschen ist das Wort seit etwa dem 8. Jahrhundert belegt. Im Nieder- und Oberdeutschen bestand eine Form *Versch(e)*, die wahrscheinlich ins Altpolnische übernommen wurde und hier als *wirsz* oder *wiersz* erschien. Von da kam der Terminus (mit der Übernahme der polnischen syllabischen Versdichtung) ins großrussische bzw. moskovitische Gebiet als *virša*. Mit der Pluralform *virši* wurden in Russland alsbald generell Gedichte im syllabischen Versmaß bezeichnet, die enkomiastischen, panegyrischen oder religiösen Inhalt aufwiesen. Das sprachliche Medium dieser Poesie war die russische Version des Kirchenslavischen. Der Begriff blieb bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts geläufig, danach diente er – bis auf den heutigen Tag – zur abfälligen Bezeichnung schlechter Verse.

Im Deutschen besteht eine Nebenbedeutung von „Vers“ im Sinne von Strophe, das heißt einer Gruppe von Versen, vor allem im Kirchenlied. Sie erklärt sich aus der Tatsache, dass in den alten Kirchenliedern (Chorälen) eine Singstrophe einem „Vers“, das heißt einem der seit Luther nummerierten Abschnitte des Bibeltextes, entsprach. Für die metrische Terminologie ist dieser Sprachgebrauch unzulässig.

Das russische Äquivalent zu „Vers“ ist das Wort *stich*; es wird definiert als „Einheit der rhythmisch organisierten, gewöhnlich gereimten Rede“ (*edinica ritmčeski organizovanoj, obyčno rifmovanoj reči*), synonym zu „Verszeile“ (*stichotvornaja stroka*). Das Wort kommt aus dem Griechischen (στίχος), wo es die Reihe, die Zeile, den Vers bezeichnet. Es ist bereits im Altkirchenslavischen und im Altrussischen belegt, namentlich in Gebets- und liturgischen Texten.

Stich und *virša* sind somit Synonyme, die auf den beiden historischen Vermittlungswegen nach Russland gelangten, auf denen dort die Antike rezipiert wurde: der griechische Terminus über Byzanz und die orthodoxe Tradition, der lateinische über Deutschland, Polen und die Ukraine.

Wie kann man zu genaueren Bestimmungen des Verses kommen?

In der neueren verwissenschaftlichen Literatur wird meist der Weg eingeschlagen, dass man Definitionen zu gewinnen sucht, indem man den besonderen Redetypus der Verssprache dem Redetyp der Prosa gegenüberstellt.

Instruktiv ist nach wie vor der entsprechende Versuch, den Wolfgang Kayser angestellt hat. Er bietet eine Redesequenz zuerst als Prosasatz, dann als Verspassage, um zu zeigen, dass und wie beide rhythmisch und semantisch unterschiedlich funktionieren:

Prosa: In höchster Wut schrie er: Verflucht! Auf ewig soll der verdammt sein, der die Nachricht brachte!

Vers: In höchster Wut schrie er: Verflucht! Auf ewig
Soll der verdammt sein, der die Nachricht brachte!
(Kayser 1954, S. 9)

Der Vergleich des Textes in den zwei verschiedenen Redeformen zeigt,

1. dass sich das Tempo des Sprechens verändert; es wird teils rascher, teils langsamer; die Zeitdauer der Silben nähert sich im Vers einander an,
2. dass die Unterschiede in der Intonationsstärke gleichmäßiger werden (vor allem wird das Wort *verflucht* im Verstext deutlich abgeschwächt),
3. dass im Verstext Betonungen hervortreten, die im Prosafloss nicht wahrgenommen wurden.

Mit anderen Worten: Der Satz erhält, indem er einer rhythmischen Ordnung unterworfen wurde, einen anderen Klang – und damit auch einen anderen Sinn.

Häufig sind es Sprachspiele, die die in Prosa und Vers unterschiedliche Semantik ausnutzen und damit transparent machen. Im folgenden Beispiel, einem Kinderrätsel, wird eine annähernde phonetische Homonymie, ein Gleichklang, verwendet, die in der rhythmischen Prägung als 4-hebiger Vers zunächst unverständlich ist – im Russischen könnte man von *zaum*'-Wörtern sprechen –, sich dann in der Prosaversion aber überraschend als ganz normales Wort entpuppt:

Vers: Ich saß an einem Schípfenstärchen,
Da kam ein kleines Géspenstärchen
Und zupfte mich am Hémdermehl ...

Prosa: Ich saß an einem Schiebfensterchen, da kam ein kleines Gespensterchen und zupfte mich am Hemdärmel ...

Bei dem Spiel wird zuerst nach der Bedeutung des rhythmisch deformierten Satzes gefragt; die Prosafassung mit natürlicher Wortbetonung liefert die Lösung des Rätsels.

Die Vorstellung vom Vers (*versus*) als Furchenpaar liefert eine weitere wichtige Sinnfigur zum Verständnis dieser metrischen Grundeinheit. Sie besagt, dass der rhythmische Charakter von Versen erst dann zum Ausdruck kommt, wenn die

Zeile, das heißt eine bestimmte Zeitspanne der Rede, nicht nur einmal, sondern zwei oder mehrere Male, und zwar nach dem gleichen rhythmischen Ordnungsprinzip, durchschritten wird. Wolfgang Kayser hat das Versprinzip, das im Bilde des Furchenpaares sich darstellt, mit den Worten formuliert:

Dass die Kehre für den Vers wesentlich ist, besagt der Name selbst; denn das lateinische Wort *Versus* bedeutet Umkehr, Kehre. Es ist das Bild vom pflügenden Bauern, das da vor uns aufsteigt, wie er seine Furche zieht und nun umdreht: *Versus* ist das Furchenpaar.

(Kayser 1954, S. 13)

Hier ist in einer etymologischen und zugleich metaphorischen Erklärung die grundlegende Erkenntnis ausgedrückt, dass zum Vers nicht nur eine bestimmte Länge, sondern, wie bei der Ackerfurche, auch die Wiederholung der gleichen Strecke wesentlich gehört. Erst in der Wiederkehr des Gleichen stellt sich der Verscharakter jeglicher Dichtung her. Und da sich dieses Gleiche in der Zeit erstreckt, spricht man von der Isochronie, der Zeitgleichheit, der die Verse konstituierenden Redeteile. Jede Einzelzeile, jeder Einzelvers (Monostichon) hingegen ist potentielle Prosa oder wenigstens metrisch vieldeutig. Auch dies sei an bekanntem Material verdeutlicht. Der Anfangsvers von Heines *Loreley* wird mit Recht als regelmäßiger 3-hebiger Amphibrachys gedeutet:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂ — ⊂

In einem angenommenen anderen Verskontext wäre jedoch auch die folgende metrische Deutung des gleichen Verses möglich, wenn freilich auch nicht schön:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂ — ⊂

In dieser Interpretation, die notwendig das *was* und das *es* hervorhebt, ergibt sich ein 4-hebiger Jambus. Denkbar wären, bei Hervorhebung des *nicht* oder des *ich*, weitere metrische Bestimmungen – als 3- oder als 4-hebiger tonischer Vers.

Ähnliches gilt für den zweiten Vers des Heineschen Gedichts:

Dass ich so traurig bin.

Dieser Vers könnte nicht nur als der 3-hebige Jambus bestimmt werden, der er in seinem genuinen Zusammenhang ist (⊂ — ⊂ — ⊂ —), sondern auch als 3-hebiger tonischer Vers (— ⊂ ⊂ — ⊂ —) oder sogar als 2-hebiger Daktylus (— ⊂ ⊂ — ⊂ ⊂). Auch im Russischen lassen sich leicht Beispiele beibringen, die den gleichen Sachverhalt beweisen. Der Anfangsvers von Puškins burleskem Poem

Domik v Kolomne etwa erweist sich, in unterschiedliche Kontexte hineingedacht, als metrisch doppeldeutig:

Четырѣхстопный ямб мне надоел ...

Der 4-füßige Jambus, der rhythmisch wie folgt zu interpretieren wäre:

○ ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ —

könnte, bei ein wenig gewaltsamer Hervorhebung des *mne*, eine daktylische Rhythmik erhalten:

— ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ —

Für die Definition des Verses folgt aus solchem Befund, dass Verse Redeabschnitte oder Redesegmente von einer bestimmten Länge sind (Isochronie), deren metrischer Charakter – als „System“ – sich erst in der Wiederholung isochroner Segmente herstellt.

Nun ist freilich auch die Prosa kein ununterbrochener Sprachfluss, sondern infolge der syntaktischen Gliederung ebenfalls in Abschnitte (Syntagmata) unterteilt, die jeweils eine Sinneinheit bilden. Am Ende jeder syntaktischen Einheit im Prosafluss macht der Leser, er lese laut oder leise für sich, eine mehr oder weniger deutliche Pause. Wolfgang Kayzers Demonstrationssatz hätte, als Prosa gelesen, folgende Pausenstruktur (für die kleinste Pauseneinheit wird das Zeichen √ verwendet):

In höchster Wut schrie er: √ Verflucht! √ Auf ewig soll der verdammt sein, √
der die Nachricht brachte!

Bei der Transformation in Verse werden diese syntaktisch und semantisch bedingten Pausen zwar nicht einfach aufgehoben, sie treten aber deutlich hinter der Pause zurück, die sich am Versschluss befindet. Dabei fällt diese Pause beim ersten Vers des Kayser'schen Beispiels:

In höchster Wut schrie er: Verflucht! Auf ewig
Soll der verdammt sein, der die Nachricht brachte!

nicht mit einer syntaktischen oder Sinngrenze zusammen. Wir haben hier einen Zeilensprung (frz. *enjambement*, russ. *perenos*) vor uns, zu definieren als Nichtübereinstimmung von syntaktischer Pause und metrischer Pause am Versende. Dabei ist anzumerken, dass das Enjambement eine relativ späte Erscheinung in der jeweiligen Dichtungsentwicklung ist. Den Regelfall bildet zunächst stets der Zusammenfall von syntaktischer Pause und Versschluss.

Da nun, wie oben gezeigt, der Vers eine fixe – isochrone – Redeeinheit darstellt, mussten beim Abfassen von Versen die syntaktischen Teile so angeordnet und kalkuliert werden, dass ihre Einschnitte mit den Versschlüssen übereinstimmten. Ausgehend von diesen Sachverhalten, hat M. L. Gasparov die unterschiedlichen Merkmale von Vers und Prosa wie folgt bestimmt:

1. In der Prosa wird die Gliederung des Textes nur durch syntaktische Pausen bestimmt, im Vers hingegen brauchen die gliedernden Pausen nicht mit den syntaktischen zusammenzufallen.
2. In der Prosa ist die Verteilung (*vydelenie*) der gliedernden Pausen in hohem Grade willkürlich; im Vers jedoch ist sie fest vorgegeben.
(KLÉ, VII, 197)

Dies besagt, dass die den Vers gliedernde Pause (*pauza*) am Versende in allen metrischen Systemen das wichtigste metrische Signal ist. Ja, wir können sagen, dass ohne die hervorgehobene Schlusspause Verse schlechthin undenkbar sind.

Diese Stelle ist deshalb in den Systemen der Dichtkunst meist durch zusätzliche Signale markiert:

- in den antiken Metren durch besondere Klauseln,
- in syllabischen Verssystemen durch metrische Konstanten,
- in den meisten europäischen Literaturen seit dem Mittelalter aber vor allem durch den Reim,
- bei der schriftlichen Wiedergabe von Verstexten durch die graphische Aussonderung der einzelnen Verszeilen, die Versanfang und -ende, und damit das isochrone Moment des Verses, herausstellt.

Der Reim ist also nicht nur ein Mittel des Wohlklangs oder ein Kunstmittel, das besondere semantische Operationen ermöglicht, sondern in besonderem Maße ein lautliches Element, das das Funktionieren des Verses gewährleistet. Ähnliches gilt für die anderen Klauselemente.

Wenn hier die quantitative (isochrone) Gleichheit der Verse als konstitutives Merkmal des Phänomens Vers angegeben wird, so bedeutet das nicht, dass Verse innerhalb eines Textkomplexes immer nur die gleiche Größe (oder Länge) repräsentieren müssten. Zwar ist die Wiederkehr eines immer gleichen Metrums, Isometrie genannt, eine häufige, gleichwohl aber nicht eine zwingende Erscheinung.

Sind verschiedene Versarten innerhalb eines Systems erst einmal etabliert, so können sie zu bestimmten Ausdruckszwecken in beliebigen Kombinationen zusammengefügt werden. Dies geschieht zum Beispiel sehr häufig im Strophenbau, der außer isometrischen Strophen durchaus die aus unterschiedlichen Versen gebauten heterometrischen Strophen zulässt. Auch in der neueren Versfabel werden, statt isometrischer Verse, in aller Regel heterometrische Verse (meist sog. freie Jamben) verwendet. Und auch die freien Rhythmen sind hier zu nennen, die, im Gegensatz etwa zum reimlosen isometrischen Blankvers, reimlose Verse von

unterschiedlicher Länge und unterschiedlicher rhythmischer Prägung verwenden. Alle diese Abweichungen von der Isometrie sind jedoch sekundär; sie setzen die Entstehung einzelner Versarten nach dem Prinzip der Isometrie voraus, die sie, nachdem es gefestigt ist, nunmehr frei kombinieren.

Ist die graphische und phonetische Aussonderung der Verszeile das fundamentale Merkmal des Verses, so ist sie doch nicht sein einziges. Hinzu tritt die lautliche (phonische) Organisation des Verses als einer rhythmischen Einheit. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass die lautliche Organisation durch bestimmte Anordnungen der prosodischen Elemente einer gegebenen Sprache geleistet wird. Zu den prosodischen Eigenschaften einer Sprache gehören:

- die Tonstärke (Betonung/Nichtbetonung bzw. Hebung/Senkung) einer Silbe,
- die Tondauer (Quantität, das heißt: Länge/Kürze) einer Silbe,
- die Tonbewegung (Qualität, das heißt: fallende, steigende usw. Intonation) einer Silbe.

Damit die Verszeile rhythmisch funktioniere, dürfen die prosodischen Elemente nicht in beliebiger Folge gereiht werden, sondern müssen nach einem bestimmten Ordnungsprinzip organisiert werden. Für die Verteilung der einzelnen Elemente bestehen in jedem Verssystem, teilweise auch für einzelne Versarten, bestimmte Gesetzmäßigkeiten und Regularien. Allgemein kann gelten, dass kein Vers ohne ein Minimum an konstanten Elementen funktionieren kann, oder anders ausgedrückt: An bestimmten Stellen eines bestimmten Verses müssen stets gleiche prosodische Elemente erscheinen. Andererseits gibt es weitem kaum Metren, bei denen sämtliche metrische Stellen im Sinne des idealen Schemas (also des Metrums) konstant wären. Es war ein Missverständnis scholastischer Verslehre, wenn man zeitweilig annahm, das Schema eines 4-füßigen Jambus (⊖ — ⊖ — ⊖ — ⊖ —) müsse an allen Stellen vollentsprechend ausgefüllt werden, mit kurzen und langen Silben bzw. mit Hebungen und Senkungen. Nur wenn Verse, um sie bestimmen zu können, skandiert – oder, wie der Volksmund sagt, „geleiert“ – werden, wird das Schema genau erfüllt; in der lebendigen Verspraxis hingegen bestehen beträchtliche Freiheiten (Lizenzen) für die rhythmische Füllung des einzelnen Verses. Diese Freiheiten vollziehen sich an solchen Stellen des Verses, die variabel gefüllt werden können. Fast alle Metren verfügen über solche variablen Stellen. Erst aus der Spannung zwischen dem idealen metrischen Schema und der realen Füllung desselben unter Ausnutzung der gegebenen Lizenzen entsteht die individuelle Prägung jedes einzelnen Verses, und damit das, was die Verssprache interessant macht.

Alle Verstheoretiker stimmen darin überein, dass, zusätzlich zur Isochronie der Verszeile, die rhythmische Prägung eine entscheidende, konstitutive Eigenschaft des Verses sei. Auch in der Frage der rhythmischen Füllung der Verszeile kann wieder der Vergleich mit den Verhältnissen in der Prosa wie auch in der Musik hilfreich sein.

2.2 Exkurs: Über rhythmische Prosa

Das Verhältnis des Versrhythmus zur Prosa hat V. E. Cholševnikov wie folgt bestimmt:

Der Rhythmus eines Gedichtes wird durch die besondere, regulierte Anordnung der Sprachlaute (*zvukov reči*) erzeugt, derselben Sprachlaute, aus denen auch die gewöhnliche Prosasprache besteht, nur stärker organisiert und hervorgehoben und darum deutlicher hörbar.
(Cholševnikov 1972, S. 8)

Damit ist gesagt, dass in der Prosa die gleichen rhythmusschaffenden Elemente vorhanden sind wie in der Verssprache, dass ihre Anordnung jedoch verschieden ist. Während sie in der Prosa ungeordnet sind, sind sie im Vers geordnet. In solch allgemeiner Formulierung unterliegt dies keinem Zweifel. Dennoch haben verschiedene Forschungen in jüngerer Zeit gezeigt, dass auch die Prosa, die künstlerische Prosa (*chudožestvennaja proza*), eine erkenn- und beschreibbare rhythmische Struktur aufweisen kann, die sich allerdings in drei wesentlichen Punkten von der der Verssprache unterscheidet:

1. Der Prosarhythmus kennt keine Isochronie der sprachlichen Segmente.
2. Er kennt keine – wie auch gearteten – rhythmischen Konstanten.
3. Die Konstituenten des Prosarhythmus, das heißt jene Erscheinungen, die bewirken, dass uns ein Prosatext rhythmisch strukturiert vorkommt, liegen nicht auf der phonisch-prosodischen, sondern auf der syntaktischen Ebene.

Diese Erkenntnisse hat Viktor Žirmunskij 1966 formuliert und dabei zugleich verschiedene irreführende Theorien über den Prosarhythmus zurückgewiesen. Das gilt für die „Versfußtheorie“ von Georgij Šengeli, der vorschlug, Versfüße in der Prosa aufzusuchen, und damit das gleiche rhythmische Organisationsprinzip für Vers und Prosa unterstellte. Gewiss haben verschiedene Autoren Versfüße als „Wiederholungseinheiten“ (*edinicy povtornosti*) in der Prosa eingesetzt (Andrej Belyj Anapäste in den *Simfonii*, Thomas Mann Jamben im *Erwählten*), um besondere ästhetische Zwecke zu erreichen. Dennoch kann auf diese Weise nicht der Eindruck eines dem Versrhythmus entsprechenden Prosarhythmus entstehen, weil das wichtigste Prinzip des Verses, die Aussonderung der Verszeile, fehlt.

Auch die „Takttheorie“ von A. M. Peškovskij weist Žirmunskij zurück, die den Prosarhythmus in etwa zeitgleichen (isochronen) Takten (mit verschiedener Silbenfüllung) zu entdecken meinte, in die der Prosafluss gegliedert werde. Dies bedeutet in der Tat die Anwendung des Prinzips des tonischen Verses auf die Prosa. Auch hier fällt der Nachweis leicht, dass sich die für rhythmische Phänomene erforderliche Regelhaftigkeit kaum eruieren lässt. Die von Boris Tomaševskij an Puškins *Pikovaĵa dama* entwickelte „Syntagma-Theorie“ will die

Grundlage für den Prosarhythmus in syntaktisch und intonationell kohärenten Syntagmata-Gruppen erkennen. Sie führt jedoch in der Sache nicht weiter als auch die „Kommata-Theorie“ von J. H. Scott, die sich auf die Untersuchung von kleineren Wortgruppen (2–3 Wörter) konzentriert, um in ihnen rhythmische Symmetrien im Sinne der Satzklauseln der antiken oratorischen Prosa festzustellen. Damit kann zwar hin und wieder der Aufweis rhythmisch geordneter Segmente in der Prosa gelingen, doch wird dies kaum als Konstruktionsprinzip größerer Prosaeinheiten gelten können.

Žirmunskijs eigenes Angebot zur Bestimmung der Konstituenten rhythmischer Prosa greift auf seine frühere Arbeit *Kompozicija liričeskich stichotvorenij* (*Die Komposition lyrischer Gedichte*, 1921) zurück. Der Sinn dieser wichtigen Schrift hatte darin bestanden, nach den Hebungen und Senkungen als primären rhythmischen Elementen, die den Versrhythmus begründen, solche Elemente auf der Wort- und Satzebene zu bestimmen, die den Rhythmus weiter ausbauen. Es ist dies der rhythmisch-syntaktische Parallelismus korrelativer Wortreihen, grammatischer Formen sowie lexikalische Wiederholungen jeder Art, vor allem wenn sie am Anfang einer rhythmischen Reihe postiert sind. Klassisch gesprochen: Alle Arten von Anaphern und Wiederholungsfiguren wurden hier als „sekundäre Elemente“ (*vtoričnye elementy*) des Versrhythmus bestimmt. Ihre Funktion sah Žirmunskij einmal darin, dass sie, indem sie die Verseinheiten zur Gedichtseinheit verbinden, den Aufbau des lyrischen Gedichts leisten, sei es als Gliederung der Strophen oder ganzer Gedichtsteile. Zum anderen darin, dass sie als variable Elemente der Verssprache „eine Erscheinung des poetischen Stils sind, die (ähnlich wie Metapher oder Epitheton) mit dessen historischen oder individuellen Besonderheiten verbunden ist“.

Die entscheidende Distinktion zwischen Vers- und Prosarhythmus bestimmt Žirmunskij so:

In der Prosa, in der die primären metrischen Gesetzmäßigkeiten fehlen, treten die sekundären Merkmale der rhythmischen Organisation des Wortmaterials in den Vordergrund.

(Žirmunskij, S. 107)

Positiv ausgedrückt: Die Grundlage der rhythmischen Organisation der Prosa bilden stets nicht die Lautwiederholungen, sondern die verschiedenen Formen des grammatisch-syntaktischen Parallelismus, der durch Wortwiederholungen (insbesondere durch Anaphern) unterstützt wird.

Die Wortwiederholungen geben das „Kompositionsgerüst“ (*kompozicionnyj ostov*) für die rhythmische Prosa ab, sie bilden das Äquivalent zu den metrischen Regulativen des Verses. Die prosodischen Impulse und Lautwiederholungen hingegen besitzen in der Prosa den Status von sekundären Elementen, das heißt, sie können ausgenutzt werden, müssen aber nicht.

So ergibt sich eine umgekehrte Hierarchie der rhythmusbildenden Elemente zwischen Vers und Prosa, die wie folgt schematisch dargestellt werden kann:

Textart	Vers	Prosa
rhythmische Konstituenten		
primär	Akzentreihen	grammatisch-syntaktische Reihen
sekundär	grammatisch-syntaktische Reihen	Akzentreihen (Lautwiederholungen)

Žirmunskijs Bestimmung der rhythmischen Prosa bedarf sicherlich der Ergänzung, etwa um solche Aspekte wie die Cursus-Lehre der antiken Rhetorik. Beachtung verdient aber vor allem sein Beschreibungsverfahren, das die Kennzeichnung der rhythmusbildenden Syntagmata durch Index-Buchstaben und Ziffern vorsieht. Grundlegend bleibt dabei sein Befund, dass Vers- und Prosarhythmus aus Konstituenten gebildet werden, deren Hierarchisierung über Kreuz liegt.

2.3 Rhythmus in Vers und Musik

Der fundamentale Unterschied zwischen dem musikalischen Rhythmus und dem Versrhythmus besteht – nach Cholševnikov – darin, dass der Erstere sich – etwa als Dreier- oder als Vierer-Rhythmus – fortlaufend von Takt zu Takt vollzieht; das heißt, er wird von keiner willkürlichen Pause unterbrochen, wie wir sie am Versende notwendig vor uns haben. Erscheint in einer Melodie eine Pause, so wird sie in die Zahl der rhythmischen Teile mit einbezogen; ihre Länge ist genau begrenzt (Viertelpause, Achtelpause usw.). Die Pause dient hier folglich nicht als rhythmisches Signal, wie im Vers, sondern als Füllelement für die Isochronie der Takte.

Trotz der grundsätzlichen Richtigkeit dieser Bestimmung muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass es auch in der Wortkunst rhythmische Verhältnisse gibt, die sich am besten beschreiben lassen, wenn eine rhythmische Grundeinheit „Takt“, also eine musikalische Kategorie, unterlegt wird. Hiervon wird im Zusammenhang mit dem tonischen Verssystem noch die Rede sein. Die sogenannte „taktometrische Methode“ von Aleksandr Kvjatkovskij geht von der Vorstellung einer Taktgliederung des russischen Verses aus.