Zeitschrift für

GERMANISTIK

Neue Folge • XXIII
3/2013

Peter Lang
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Evgeny Kazartsev

Niederländische Quellen von Martin Opitz' Versrhythmik*

Das Auftreten des alternierenden Verses im Schaffen des schlesischen Dichters Martin Opitz wurde bislang auf den Einfluss niederländischer Dichtung zurückgeführt. Jedoch ließen sich niederländische Einwirkungen bis jetzt vor allem in Übersetzungen, historischen Beziehungen sowie in der Entlehnung von Versmaßformen nachweisen.[1] Die vorliegende Untersuchung erlaubt die Hypothese eines solchen Einflusses auch im Bereich der Versrhythmik.[2] In früheren Veröffentlichungen wurden bereits einige Übereinstimmungen in der Rhythmik der frühen niederländischen und deutschen vierhebigen Jamben signalisiert, jedoch waren die Beobachtungen damals nicht unumstritten.[3] Im vorliegenden Aufsatz wird die Annahme konsequent unter Heranziehung von zusätzlichen Daten zu sechshebigen Jamben sowie vor dem Hintergrund der weiteren Versentwicklung untersucht. Anzumerken ist, dass die Daten von Opitz' Jamben mit der rhythmischen Gestalt der späteren deutschen Barockdichtung nicht übereinstimmen.

Opitz' Versrhythmik ist im Kontext mit der europäischen Versreform des 17. Jahrhunderts zu betrachten. Hier bildete sich im kontinentalen Nordeuropa eine neue Versifikation – die Syllabotonik – heraus. Ihr liegt ein Prinzip zu Grunde, das aus dem Wechsel von metrisch starken und schwachen Positionen, Hebungen und Senkungen, besteht. Dieses Prinzip veranlasste die Entstehung von Jamben und Trochäen; die neue alternierende Dichtung verdrängte die älteren Versmaßformen vor allem dadurch, dass der jambische Vers, der kurze, vierhebige, wie der lange, sechshebige, ungemein stark verbreitet wurde.

Die frühesten kontinentalen Jamben erscheinen in den Niederlanden bereits in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Etwas später – in den 1620er und 1630er Jahren – setzt die Syllabotonik auch in der deutschen Poesie ein. 1624 veröffentlicht Opitz sein *Buch von der Deutschen Poeterey,* das als erste frühneuzeitliche theoretische Begründung der syllabotonischen Versifikation gilt. Schlesien mit seiner Hauptstadt Breslau wird als Wiege der neuen deutschen Dichtkunst bezeichnet. Opitz' Versreform setzt sich fort im Schaffen anderer schlesischer Dichter, bei Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hofmannswaldau oder Angelus Silesius. Das neue Versifikationssystem

* Der vorliegende Aufsatz ist im Rahmen eines Fulbright-Fellowship am Dartmouth-College (USA) entstanden.

1 Mikhail Gasparov: A History of European Versification, Oxford 1996, S. 194; vgl. auch Leonard Forster: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland, Groningen 1967; Christian Wagenknecht: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie (mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts), München 1971, S. 74; Stefan Kiedroñ: Neerlandica uit de kring van Martin Opitz. In: Nederlands in culturele context. Handelingen van het Twaalfde Colloquium Neerlandicum, Woubrugge: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, 1995, S. 153–164.

2 Unter Versrhythmik ist hier die sprachliche (prosodische) Realisierung eines metrischen Schemas (Versmaßes) zu verstehen.

3 Evgeny Kazartsev: Frühe deutsche Jamben und ihre niederländische Vorbilder. In: Neerlandica Wratislaviensia XVIII (2009), S. 37 f.

überwindet bald die Grenzen Schlesiens und erstreckt sich auf die ganze deutsche Dichtkunst. Im weiteren Verlaufe der Zeit öffnete sich unter dem Einfluss der deutschen Poesie der literarische Vers in Mittel- und Osteuropa der Syllabotonisierung.[4]

Warum und wie entsteht ein gemeinsames Verssystem innerhalb ein und derselben Epoche in der Dichtung verschiedener europäischer Völker? Die Untersuchung dieses Problems macht die Erforschung der frühen deutschen Jamben besonders attraktiv, da die deutsche Syllabotonik, deren Entstehung mit dem niederländischen Vers verbunden ist, auch den Impuls zur Entwicklung analoger Systeme in anderen Sprachen gegeben hat. Die Herausbildung dieses syllabotonischen Verses in Deutschland kann als eines der zentralen Probleme in der deutschen Literaturwissenschaft und Metrik bezeichnet werden,[5] das allerdings bis heute nicht unter Verwendung quantitativer Methoden für die Versanalyse untersucht wurde (eine Ausnahme bilden die früheren Publikationen des Verfassers).[6] Es wurde in der Regel auch nicht im globaleren Kontext der den nordeuropäischen Völkern eigenen Poesiereform jener Zeit betrachtet. Der vorliegende Beitrag steht in diesem Kontext.

I. Der kurze Vers. Wie bereits betont, unterscheidet sich die rhythmische Struktur der Opitz'schen Jamben wesentlich vom späteren deutschen Vers. In den kurzen Vierhebern betont der schlesische Dichter am häufigsten die zwei letzten metrisch starken Positionen, die dritte und die vierte, oftmals auch die erste, wobei die Betonung der zweiten Hebung merklich schwächer ist *(vgl. Diagramm 1)*.[7]

4 Gasparov (wie Anm. 1), S. 209.

5 Vgl. dazu Marian Szyrocki: Martin Opitz, Berlin 1956; ders: Der junge Gryphius, Berlin 1959; Wagenknecht (wie Anm. 1); Klaus Garber: Martin Opitz „der Vater der deutschen Dichtung". Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart 1976; ders: Martin Opitz. In: H. Steinhagen (Hrsg.): Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk, Berlin 1984, S. 116–184; Nicola Kaminski: Ex Bello Ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey", Heidelberg 2004.

6 Die moderne deutsche Metrik ist ein sich intensiv entwickelnder Wissenschaftsbereich, der die Erfahrungen der internationalen, auch der amerikanischen und slawischen, Verslehre berücksichtigt, vgl. dazu Christoph Küper: Sprache und Metrum Semiotik und Linguistik des Verses, Tübingen 1988; ders.: Language and Verse. On the Linguistic Fundations of English and German metrical Poetry. In: Vaasan yliopiston julikaisuja, Vaasa 1998, S. 7–36; Sebastian Donat: Deskriptive Metrik, Innsbruck u. a. 2010. Allerdings verwenden die deutschen Wissenschaftler bisher eher selten quantitative Methoden in der Versforschung. Ich hoffe sehr, dass die Anwendung dieser Methoden, die anhand von Materialien der slawischen und englischen Versdichtung entwickelt wurden, auch bei der Analyse des deutschen Verses produktiv werden.

7 Die statistische Untersuchung der Akzentverteilung wurde nach den vom Autor dieses Aufsatzes entwickelten Regeln durchgeführt. Es werden drei Ebenen für die Bewertung des Akzentpotenzials eines jeden Worts angewendet: die morphologische (Wortschatz), die syntaktische (Kontext) und die metrische (Vers) Ebene. Nach morphologischen Merkmalen werden drei rhythmische Hauptklassen von Wörtern unterschieden: stets betonte (+ +), stets unbetonte (– –) und potenziell betonte (+ –) Wörter. Es wird angenommen, dass stets betonte Wörter immer betont werden (d. h. sie sind in jedem Kontext und in jeder metrischen Position, sogar in der Senkung, betont), z. B.: *Mensch, schön, sah*. Dagegen sind unbetonte Wörter immer ohne Betonung (d. h. sie sind sogar in der Hebung unbetont), wie: *an, mit, und*. Während ein potenziell betontes Wort in einem bestimmten syntaktischen Kontext oder einer metrische starken Position hervorgehoben werden kann, ist es in einer metrisch schwachen Position unbetont, wie: *er, mein, bist*. Ausführlicher dazu Evgeny Kazartsev: Die Anwendung linguistischer Statistik bei der Analyse des deutschen Verses. In: Ch. Küper (Hrsg.): Meter, Rhythm and Performance. Proceedings of the International Conference, held in May 1999 at Vechta, Frankfurt a. M. 2002, S. 416 f.

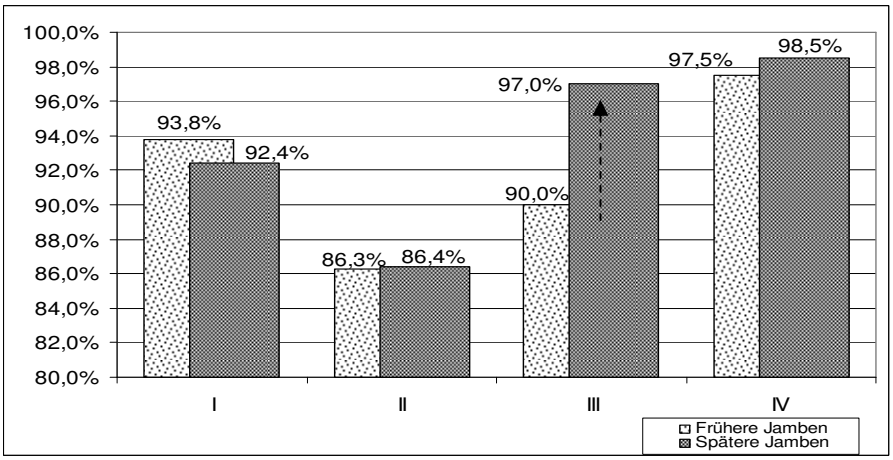

Diagramm 1: Rhythmik von Opitz' Vierheber[8].

Das Diagramm präsentiert die Betonungsfrequenz von Hebungen (das Akzentprofil)[9] von Opitz' frühen und späteren Jamben. Das Akzentprofil ist spezifisch: der Dichter strebt nach einem recht hohen Grad rhythmischer Realisierung fast aller metrisch starken Positionen, außer der zweiten. Unter den inneren Hebungen bevorzugt er immer die dritte. In seinem späteren Schaffen verstärkt er diese Tendenz, indem die Betonungsfrequenz auf der vorletzten Hebung das Niveau von 97 % erreicht. Dadurch wird die jambische Kadenz am Versende viel schärfer. Die Akzentuierung der zweiten Hebung bleibt immer relativ niedrig.

Diesem Akzentprofil entsprechen die Verszeilen mit dem Pyrrichius auf dem zweiten Versfuß, wie „Da kám *er an* den Tísch getreten". Eigentlich lässt Opitz nicht viele Pyrrichien zu, doch die Häufigkeit solcher Zeilen steigt in seinem Vers im Laufe der Jahre auf bis zu 14,4 % an, was sie zu den häufigsten seiner pyrrichiustragenden Strukturen macht. Dadurch entwickelt sich die beobachtete rhythmische Tendenz in den zwei benachbarten letzten Hebungen, so dass diese fast ein rhythmisches Gleichgewicht erhalten *(vgl. Diagramm 1)*. Genau ein solches, „Opitz'sches", Akzentprofil bildet eine Ausnahme in der deutschen Dichtung, in ihrem weiteren Verlauf ist eine ähnliche Rhythmik praktisch nicht zu finden.

Nach Opitz, schon in den 1640er Jahren, setzen sich in der jambischen Dichtung wesentliche Veränderungen durch. Es beginnt eine ganz andere Verstendenz zu wir-

8 Die Untersuchung wurde anhand aller wesentlichen Opitz'schen Werke, die im vierhebigen Jambus verfasst wurden (von 1619–1637) durchgeführt. Der Gesamtumfang des untersuchten Materials umfasst 796 Zeilen. In allen in die Analyse einbezogenen Texten ist die hier beobachtete Tendenz nachweisbar. In den frühen Arbeiten Opitz' ist sie schwächer vertreten, in den späten stärker. Und – als Illustration – folgende Texte sind vertreten: Martin Opitz: Nachtklage [sic!]. In: Martini Opitii Acht Bücher Deutscher Poematum durch ihn selber herausgegeben, Breslau 1625, S. 155–158; Martin Opitz: Auff Herren David Müllers geliebten Söhnleins Davidts Begräbnüß, Breslau 1631.

9 Das Akzentprofil ist ein statistisches Kriterium für die Bewertung der Versrhythmik, das in der russischen und slawischen Metrik weitverbreitet ist. Es zeigt an, mit welcher Frequenz die metrischen Hebungen betont werden. Diese Methode ist durchaus für die Analyse der syllabotonischen Versifikation auch in den germanischen Sprachen geeignet.

ken, bei der sich rhythmische Dissimilation der benachbarten Hebungen vollzieht, so dass in der Folge die Betonung oftmals nur auf die geraden Hebungen fällt, die ungeraden sind dagegen seltener betont *(vgl. Diagramm 2)*.[10]

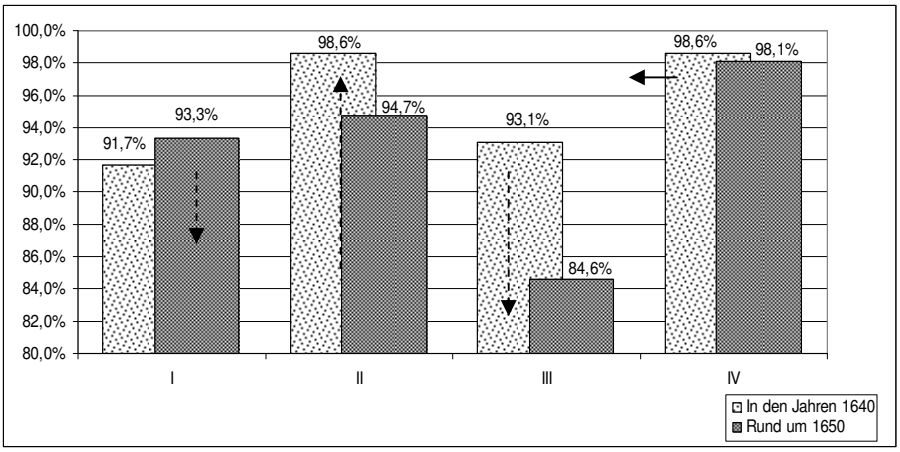

Diagramm 2: Rhythmik des Vierhebers nach Opitz.

Die beobachtete Tendenz entwickelt sich bis in die 1650er Jahre[11] und dehnt sich vom Ende der Zeile auf deren Anfang aus, was zu einem Prozess in der Versprosodie führt, der als das Gesetz der regressiven Akzentdissimilation (GRAD) zu bezeichnen wäre. Dieser Dissimilation entsprechen die Verszeilen mit dem Pyrrichius auf dem ersten oder dem dritten Versfuß, wie: „*Da Tyranneí* und Hérrschaft fúhren" und „Ihr Júngfrau líeg*est in* der Rhú".

Die Wirkung vom GRAD ergänzt die strenge metrische Alternierung im deutschen Jambus durch eine nicht minder strenge rhythmische: Nach einer ausgeprägten Abfolge von Hebungen und Senkungen (H- und S-Positionen) kommt unverkennbar eine Abfolge von häufig und selten betonten Hebungen. So entsteht ein alternierender Vers in einem qualitativ neuen Zustand, der nicht nur nach dem metrischen, sondern auch nach dem Akzentprinzip konstruiert ist. Zu derselben Zeit ändert sich auch die Rhythmik des langen jambischen Verses.

10 Diese Tendenz wurde auf der Materialbasis der Dichtungen von Gryphius und Dach untersucht (der Gesamtumfang beträgt 822 Zeilen). Zur Illustration wird hier die Versrhythmik angeführt, die anhand der Analyse folgender Texte ermittelt wurde: Andreas Gryphius: Letzte Rede eines Gelehrten aus seinem Grabe (1643). In: Andreas Gryphius Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke II, Oden und Epigramme, Tübingen 1964, S. 8–10; Gesammttext von Simon Dach: Christliches Denckmal dem Weiland Ehrn Vesten Achtbahrn und Wolgelarten Herr David Tauten etc..., Johann Reusnern Verlag, Königsberg 1650; Simon Dach: Einfältiges Trost-Schrifftchen bey seligem Abschied aus dieser Welt des liebreichen [...] Kindes Sophia Herrn Johann Loesels [...] und Frawen Catharinae gebohrnenen Lepnerin..., Johann Reusnern Verlag, Königsberg 1650.

11 Erstmals beobachtet von Evgeny Kazartsev: K voprosu o stanovlenii sillabo-toničeskogo stichosloženija v Niderlandach: nekotoryje osobennosti ritmiki 4-stopnogo jamba na fone jazykovych modelej razmera. In: B. P. Scherr, E. V. Kazartsev (Hrsg.): Formal Methods in Linguistic Poetics II. A Collection of Scholary Works Dedicated to Professor M. A. Krasnoperova on the Occasion of her 65th Birthday, St. Petersburg 2006, S. 106.

II. Der lange Vers. Die Rhythmik von Opitz' Sechshebern hatte ein symmetrischen Charakter; die Betonungsfrequenz der äußeren Hebungen in beiden Halbversen vor und nach der Zäsur war in seinen Alexandrinern sehr hoch; die innere Hebungen in jedem Halbvers waren dagegen seltener realisiert *(vgl. Diagramm 3).* Diesem Akzentprofil entspricht am besten die Verszeile mit Pyrrichien auf dem zweiten und dem fünften Versfuß: „Geschwúmm*en und* gekämpft, getúmm*elt und* gerítten".

Das Diagramm 3 zeigt, dass die letzte starke Position jeder Hälfte des Verses (vor und nach der Zäsur) öfter als andere H-Positionen betont wurde, so dass es scheint, als ob die Rhythmik vom ersten Halbvers die vom zweiten wiederholte. Jedoch erhielt der erste Halbvers weniger Akzentuierung als der zweite, wodurch die benachbarten H-Positionen rund um die Zäsur fast gleichmäßig betont waren; ihre Akzentfrequenz ist 93,2% bzw. 94,5% dementsprechend.

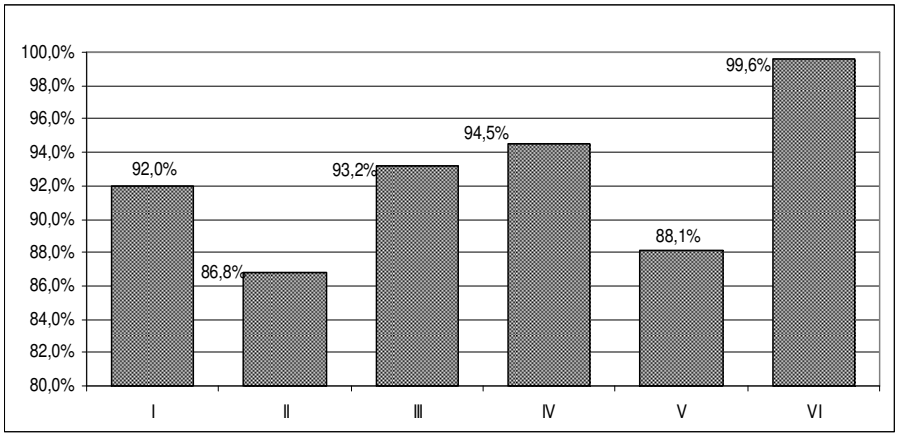

Diagramm 3: Rhythmik von Opitz' Sechsheber[12].

Nach Opitz ändern sich die Sechsheber: Bei der Realisierung der Hebungen entwickelt sich – wie auch in den Vierhebern – regressive Dissimilation. Dieser Prozess verläuft im Alexandriner jedoch viel langsamer als in den kurzen Versen. Schon in den 1650er Jahren ist eine deutliche Tendenz zur Dissimilation im deutschen Sechsheber zu sehen: Fast alle geraden Hebungen werden stärker akzentuiert als die ungeraden *(vgl. Diagramm 4).*[13] Im Vergleich zum Opitz'schen Vers sinkt bei seinen Nachfolgern die Betonung der dritten

12 Die Untersuchung der sechshebigen Jamben von Opitz wurde anhand seiner Übersetzungs- und Originalarbeiten durchgeführt. Der Gesamtumfang des untersuchten Materials beträgt 2.320 Zeilen. Da die Rhythmik seiner übersetzten Oden eine Nähe zu ihren niederländischen Originalen aufweist, wurde hier für die Reinheit des Experiments eines der ersten Originalwerke von Opitz verfasst in Sechshebern, das Mars-Gedicht (848 Zeilen), untersucht, vgl. Lob des Krieges Gottes (1628). In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4, Teil 1, Stuttgart 1989, S. 138–164.

13 Die Untersuchung des deutschen sechshebigen Jambus in der zweiten Hälfte des 17. – Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte anhand von Materialien der Versdichtungen von Hofmannswaldau, Günther u. a. Der Gesamtumfang des ausgewählten Materials beträgt ca. 4.000 Zeilen. Die in der *Diagramm 4* vertretenen Daten kennzeichnen die wesentlichen Richtungen in der rhythmischen Entwicklung dieses Versmaßes.

Hebung und steigt die der zweiten, wodurch die zweite H-Position „stärker" als die dritte wird. Zugleich sinkt die Akzentuierung der anderen ungeraden Hebung, und zwar der fünften. Es kommt jedoch nicht zur vollständigen Alternierung der geraden und ungeraden Hebungen, weil die erste H-Position immer noch sehr häufig betont ist.

Vollständige rhythmische Alternierung erreicht der deutsche Sechsheber erst im 18. Jahrhundert, indem sich die Betonungsfrequenz der Anfangshebung auch stark reduziert, so dass diese niedriger wird als die von der zweiten Hebung. Gleichzeitig steigt die Akzenthäufigkeit des vierten Iktus an. So überlagert eine deutliche Alternierungsschwelle den gesamten Vers *(vgl. Diagramm 4).*

Dem alternierenden Akzentprofil der Sechsheber entsprechen Zeilen mit Pyrrichien auf den ungeraden Versfüßen, wie zum Beispiel folgende: „*Als dass* die Érben sích mit lúst*igem* Beklágen"; „Und dích, mein Bráu*tigam,* durch Wúcher schón vernűgen"; „Ja, Dích verhérr*lichet* Dein míld*reich üb*erséhn".

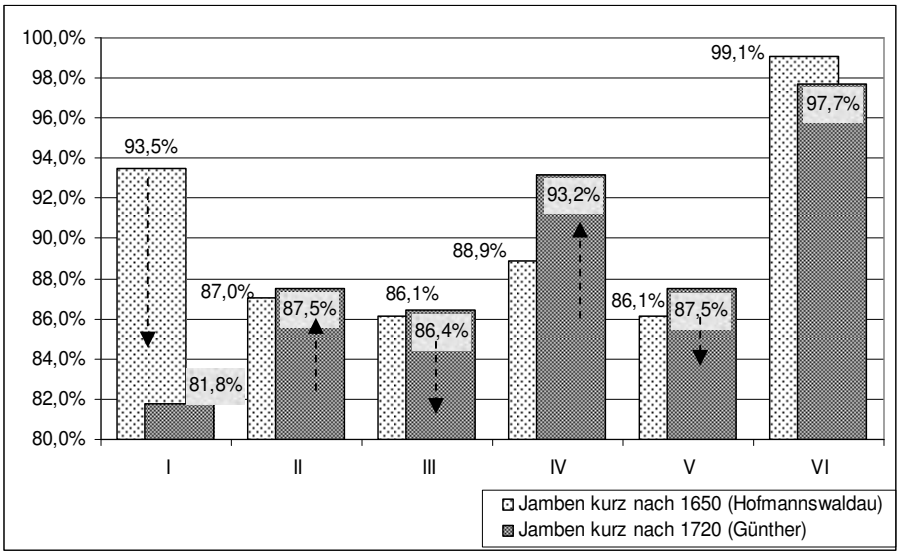

Diagramm 4: Rhythmik des Sechshebers nach Opitz[14].

Im Laufe der Zeit entwickelt sich somit rhythmische Alternierung sowohl im kurzen als auch im langen jambischen Vers. Die Alternierung der Versrhythmik, die gewissermaßen die metrische Alternierung ergänzt, wurde vermutlich vor allem durch eine „rein-dichterische" Trägheit herbeigerufen, d. h. durch die „Notwendigkeit" zur Betonungsdissimilation der nebenan stehenden Hebungen. Da „die Natur" des Verses die Akzentkonstante der letzten Hebung benötigt, nimmt die vorangehende ungerade Hebung ab,

14 Hier sind die Angaben von Opitz' Mars-Gedicht (vgl. Anm. 12) sowie von einem Lobgedicht von Günther dargestellt, vgl. Johan-Christian Günther: Die vergnügte Vermahlung des hochedlen, festen und hochgelehrten Herrn, Herrn Ernst Siegmund Lindners, königl. preuszischen Hofraths und Erbherrns auf Scharffenort, mit der viel ehr- und tugendbelobten Jungfer Johanna Eleonora Hennigin, so den 9. Juni 1721 geschah. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 6, Leipzig 1937, S. 121–123.

dafür steigert sich ihrerseits deren vorliegende gerade H-Position, und so geht es weiter vom Zeilenende zum Zeilenanfang das ganze Gedicht hindurch.

Rhythmische Alternierung entsteht offensichtlich nicht nur in der deutschen Syllabotonik, dieselbe Tendenz ist auch in der russischen Dichtung bekannt; sie wurde von Kyrill Taranovsky entdeckt und beschrieben.[15] Das GRAD für die syllabotonische Versifikation ist somit vermutlich verschiedenen Sprachen typologisch eigen. Es erscheint im Jambus jedoch nicht vom Anfang seiner Geschichte an, sondern es entwickelt sich allmählich und langsam, manchmal im Laufe einer recht langen Periode.

Zunächst hat die Versrhythmik einen ganz anderen Charakter, der in Opitz' Jamben gut zu erkennen ist: eine deutliche Akzentuierungssymmetrie in dem Alexandriner sowie eine fast symmetrische Akzentverteilung in den vierhebigen Jamben mit ihrer rhythmischen Konstante auf dem Anfangs- und Endiktus und der Verstärkung der dritten Hebung. Dadurch bildet die rhythmische Struktur von Opitz' Vers einen Gegensatz zur Alternierung späterer Jamben. Sein Akzentprofil bezeugt ein gutes Zusammenwirken von Metrum und sprachlicher Rhythmik oftmals in benachbarten Hebungen entweder am Schluss (im Vierheber) oder im Zentrum des Verses (im Sechsheber). Der Grund für die Entstehung dieser Besonderheit in Opitz' Versrhythmik könnte im Einfluss des niederländischen Verses liegen, der ihm zum metrischen Muster diente.

III. Niederländische Vorbilder. Die Erforschung der Rhythmik sowohl des südniederländischen (flämischen) als auch des nordniederländischen (holländischen) Verses vom Ende des 16. bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts hat ergeben, dass Opitz' Vorgänger in den Niederlanden eine gleiche rhythmische Tendenz aufweisen. Zu bemerken ist, dass die entsprechenden Erscheinungen bei allen niederländischen Dichtern der Zeit vorhanden waren.[16]

Das vergleichende Studium von niederländischer und deutscher Versrhythmik unterstützt die Ausgangshypothese vom Einfluss niederländischer Jamben, trotz der früheren Annahme einer eigenen deutschen Sprachrhythmik bei der Entstehung der Opitz'schen Jamben.[17] Das Hauptargument ist die typologische Ähnlichkeit der niederländischen und der deutschen Akzentprofilen nicht nur in den vier-, sondern auch in den sechshebigen Jamben *(vgl. die Diagramme 5 und 7)*.

Das Diagramm 5 führt die rhythmische Strukturähnlichkeit im kurzen jambischen Vers von Opitz und Joost van den Vondel, einem der führenden niederländischen Dichter der Zeit, vor.[18] Zu sehen ist, dass sich der deutsche Vers vom niederländischen faktisch nur

15 Kyrill Taranovsky: Russkije dvuslozhnyje razmery, hrsg. v. V. Taranovsky-Johnson, J. Bailey, A. V. Prokhorov, Moskva 2010, S. 325.

16 Vgl. Evgeny Kazartsev: Zum Problem der Entstehung des syllabotonischen Versmaßsystems im europäischen Vers. In: G. Altmann, K.-H. Best (Hrsg.): Glottometrics 13, Lüdenscheid 2006, S. 6.

17 Kazartsev (wie Anm. 3), S. 36.

18 Die erweiterte Untersuchung der niederländischen jambischen Dichtung Ende des 16. – Anfang des 17. Jahrhunderts, die anhand der Werke von J. van der Noot, Ph. van Marnix van St. Aldegonde, J. van Hout, D. Heinsius, J. van den Vondel u. a. durchgeführt wurde (der Gesamtumfang des Materials betrug ca. 3.200 Verszeilen) ergibt gleiche Akzentverteilungen bei allen untersuchten Autoren wie in dem Werk von Vondel; ausführlicher dazu: Evgeny Kazartsev: Zur Rhythmik der frühen niederländischen und deutschen Jamben. In: Ch. Küper (Hrsg.): Current Trends in Metrical Analysis. „Littera", Frankfurt a. M. 2011, S. 252.

durch die höhere Akzentuierung unterscheidet, was offensichtlich auf historische Bedingungen der Versentstehung zurückzuführen ist. Die Theorie vom Jambus wird in den Niederlanden erst diskutiert, nachdem er bereits in der dichterischen Praxis angewandt worden war – jambische Versifikation kannte hier also eine gewisse „natürliche" Entwicklung. Deswegen machte sich bei flämischen und holländischen Dichtern keine Ausrichtung auf die streng rhythmische Ausführung des jambischen Metrums bemerkbar, denn sie bemühten sich nicht um die Erfüllung „metrischer Aufgaben", da es solche kaum gab. Die metrisch alternierende Kadenz erscheint hier als Ergebnis der Versrhythmusevolution: Nicht der Rhythmus folgte dem Metrum, sondern das Metrum dem Rhythmus.

In der deutschen Poesie war die Situation anders: Das Metrum wurde hier als fertiges Schema aus dem Niederländischen übernommen, die „metrische" Autorität war dazu ziemlich stark auch durch altgriechische und lateinische Vorbilder geprägt. Der Jambus wurde somit regelrecht als Aufgabe wahrgenommen, die auf deutschem Boden zu erfüllen wäre.

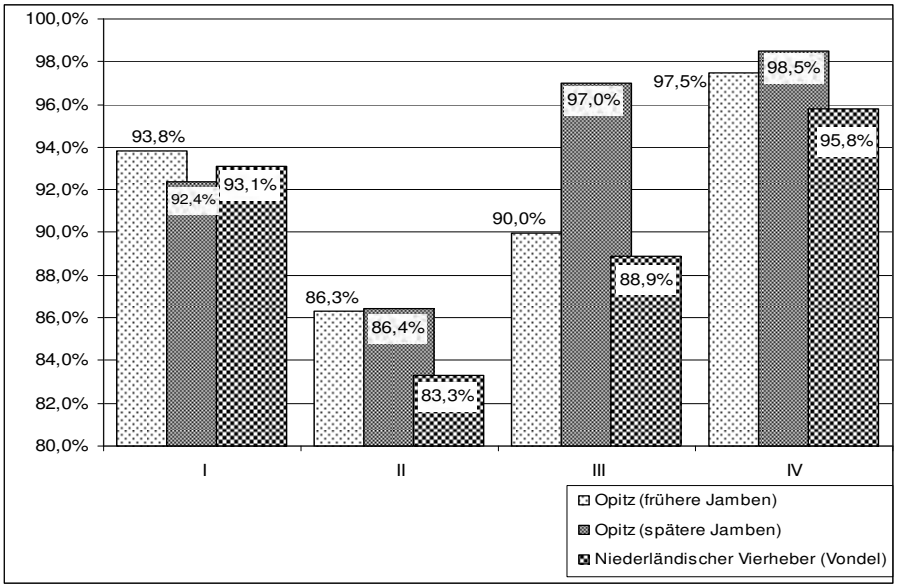

Diagramm 5: Opitz' Vierheber vor dem Hintergrund des niederländischen Verses[19].

Eine wichtige Rolle spielte die theoretische Begründung der Syllabotonisierung, die Opitz entwickelt hatte, als er betonte, dass das Metrums rhythmisch zu untermalen sei.[20] Der sprachliche Rhythmus sollte daher dem vorgegebenen metrischen Schema folgen – das führte unausweichlich zu stärkerer Versakzentuierung.

19 Die Angaben zu den in Anm. 8 genannten Werken sind hier kombiniert mit der Auswertung von Joost van den Vondel: Howlyck-sang, tusschen God en de geloovige Ziele (Op den toon: Van den 100 Psalm Davids): L. Simons, C.R. de Klerk, B.H. Molkenboer u.a. (Hrsg.): De Werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen. Deel II, Amsterdam 1929, S. 69–72.

20 In der Einleitung zum syllabotonischen Metrum fordert Martin Opitz, den „lateinischen accenten", d.h. den metrisch starken Positionen, „so viel möglich nachzukommen": Ders.: Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Zweiter Druck, Halle an der Saale 1886, S. 41.

Ungeachtet dieser Erhöhung der Akzentfrequenz wiederholt Opitz jedoch im Übrigen die Rhythmik des niederländischen Verses: In seinen Jamben beschleunigt er nach dem holländischem Vorbild etwa die Betonung der vorletzten Hebung im Vergleich zu der zweiten. In den späteren Werken verstärkt er, wie bereits dargetan wurde, dieses Merkmal und erreicht fast eine ideale Übereinstimmung von Metrum und Sprache auf den letzten Hebungen. So entsteht sein charakteristisches Akzentprofil in den kurzen jambischen Versen, durch das er sich von seinen Anhängern wesentlich unterscheidet.

Anzumerken wäre, dass Opitz in der Spätdichtung zur «niederländischen» Rhythmik seiner frühen Jamben zurückkehrt. Bei der Übersetzung der Psalmen Davids (erschienen 1637) reduziert er gelegentlich die Versakzentuierung besonders in der dritten Hebung, so dass die Rhythmik des Jambus sich wieder den niederländischen Vorbildern angleicht. Folglich scheint es, als ob Opitz sich an die niederländische Quelle „erinnert"; dies wahrscheinlich deswegen, weil er nach einer entsprechenden Ebene der Metrum/Sprache-Übereinstimmung innerhalb der „neuen" Gattung sucht. Es geht hier ja nicht mehr um Oden, Lobgedichte oder Sonette, sondern um Psalmen, um religiöse Gesänge, in denen ein rhythmisches Untermalen des Metrums unnötig wäre. Solche Fälle der Akzentuierung und der „Rückkehr" zur leichteren niederländischen Versrhythmik kommen vor allem in Psalmen mit ein- und zweistelligen Nummern vor, die Opitz vermutlich zuerst dichtete; und in den Psalmen mit dreistelligen Nummern, die möglicherweise später geschrieben wurden, folgt Opitz der Rhythmik seiner Spätlyrik. Das wird beim Vergleich der Psalmen 44 und 118 mit dem niederländischen Vers bzw. mit Opitz' Spätjamben im nachfolgenden Diagramm veranschaulicht *(vgl. Diagramm 6)*.

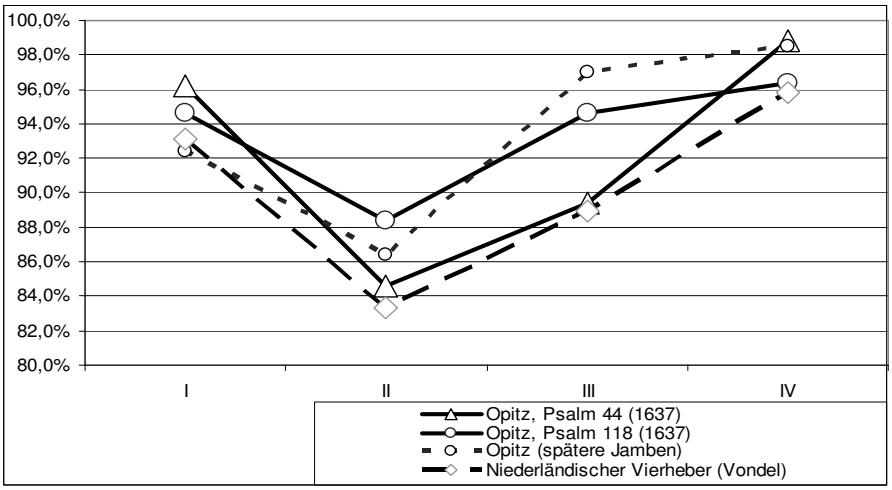

Diagramm 6: Rhythmik von Opitz' Psalmenübersetzungen vor dem Hintergrund seiner späteren Jamben und des niederländischen Verses[21].

21 Analysiert sind folgende Quellen: Opitz: Auff Herren David Müllers (wie Anm. 8); Martin Opitz: Der 44. und der 118. Psalm. In: Die Psalmen Davids nach den französischen Weisen gesetzt durch Martin Opitzen, Danzig 1637, S. 116–120, 334–339; Vondel (wie Anm. 19).

	I	II	III	IV
Opitz, Psalm 44 (1637)	96,2%	84,6%	89,4%	98,8%
Opitz, Psalm 118 (1637)	94,6%	88,4%	94,6%	96,4%
Opitz (spätere Jamben)	92,4%	86,4%	97,0%	98,5%
Niederländischer Vierheber (Vondel)	93,1%	83,3%	88,9%	95,8%

Tabelle zu Diagramm 6: Akzentprofile des Verses.

Die Angaben belegen eindeutig, inwieweit sich das Akzentuierungsprofil von Psalm 44 der rhythmischen Gestalt des niederländischen Verses annähert (untere Linien): Die Kurven ähneln sich sehr, und die statistischen Charakteristika der inneren Hebungen überschneiden sich fast.[22] Währenddessen entspricht das Akzentuierungsprofil von Psalm 118 vielmehr Opitz' Spätdichtung (obere Linien). Anhand dieser Daten und früherer Feststellungen könnte behauptet werden, dass Opitz beim Dichten von Vierhebern oftmals nach der Rhythmik niederländischer Vorbilder griff.

Die Analyse seiner Sechsheber weist erneut auf niederländischen Einfluss hin: Die symmetrische Rhythmik früher deutscher Alexandriner ist beinahe vollständig von den niederländischen abgeleitet. Auch in diesem Fall wiederholt Opitz – trotz der Erhöhung der Versbetonung vor allem in den inneren H-Positionen eines jeden Halbverses – das Akzentprofil des niederländischen Jambus. Sowohl im niederländischen als auch im deutschen Alexandriner ist die Akzentuierung der ersten Halbverse niedriger als die der zweiten, und in den Hebungen vor und nach der Zäsur ergibt sich nahezu eine Art Gleichgewicht *(vgl. Diagramm 7)*.

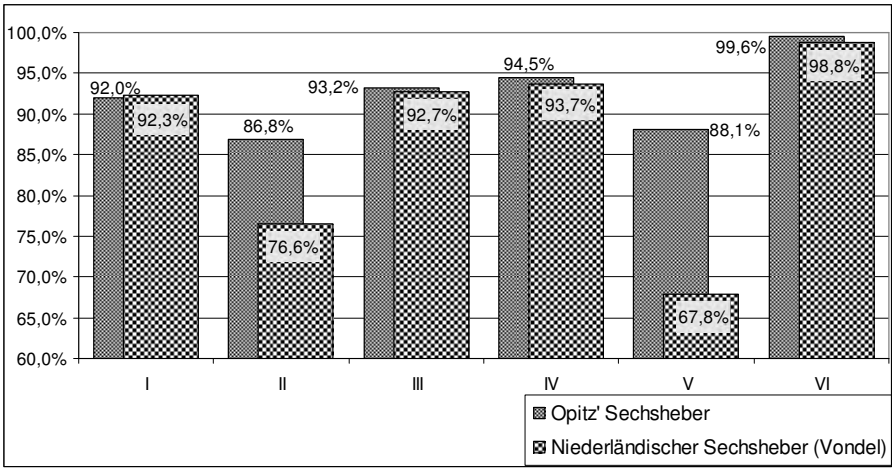

Diagramm 7: Opitz' Sechsheber vor dem Hintergrund des niederländischen Verses[23].

22 Der Vergleich mit dem gattungsverwandten niederländischen Gedicht war recht aufschlussreich, obwohl die Textauswahl rein zufällig erfolgte (vgl. Anm. 19). Zu vermuten ist, dass Opitz Vondels Bearbeitung der Psalmen kannte und sich gleichsam an deren Rhythmik orientierte.

23 Angaben zu Opitz' Mars-Gedicht (wie Anm. 12) sowie zu Vondels Gedicht *Zeevaartm,* vgl. Joost van den Vondel: Het lof der zee-vaert. Gheheylight Den Edelen, Erentfesten, Gestrengen, Manhaften, Wysen, ende

Im Unterschied zu den Vierhebern, die auch in der mittelalterlichen Dichtung hin und wieder erschienen, war der sechshebige Jambus eine Neuerfindung der Spätrenaissance. Das Versmaß entwickelte sich in der flämischen Dichtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts infolge der zunehmend jambischen Akzentregelung von zwölfsilbigen Versen, die aus der französischen Poesie übernommen wurde. Um 1600 erweitert sich der jambische Alexandriner auf die nordniederländische Dichtkunst. Von dort gelangt er in die deutsche Dichtung.[24] Dabei wurde wahrscheinlich auch die rhythmische Gestalt des niederländischen Sechshebers übernommen. Bei der weiteren Entwicklung des Versmaßes auf deutschem Boden ändert sich, wie bereits gezeigt wurde, seine rhythmische Struktur wesentlich.

IV. Fazit. Die hier vorgestellten Forschungsergebnisse bestätigen die Hypothese des Einflusses der niederländischen Dichtung auf die rhythmische Gestalt von Martin Opitz' Jamben. Anzunehmen ist, dass der niederländische Vers bei der Entstehung der deutschen Syllabotonik nicht nur als metrisches Muster, sondern auch als rhythmische Quelle diente. Opitz wiederholte, wahrscheinlich unbewusst, die rhythmische Silhouette der niederländischen Vier- und Sechsheber. Dabei erfuhr die Rhythmik des kurzen Verses wesentliche Veränderungen – die niederländische Tendenz zur Akzenterhöhung der dritten Hebung wurde bei Opitz merklich verstärkt, während die Rhythmik des Sechshebers nicht wesentlich geändert wurde. Opitz folgte der rhythmischen Symmetrie des niederländischen Alexandriners nach. Wahrscheinlich bestimmte die historische Verbindung von deutscher und niederländischer Syllabotonik Opitz' Versrhythmik. Die Versstruktur des deutschen Jambus wurde im Laufe seiner Evolution jedoch gründlich geändert: Von der Symmetrie in der Versakzentuierung kommt es zur rhythmischen Alternierung.

Die vorliegenden Ergebnisse verstehen sich als Beitrag zur weiteren Erforschung der Entwicklung des europäischen Verses: Ähnliche Erscheinungen machen sich auch in anderen Literaturen bemerkbar, die die syllabotonische Dichtung unter deutschem oder niederländischem Einfluss erprobten.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Evgeny Kazartsev, Dartmouth College, Reed Hall 6085, 03755 Hanover, NH, USA, <Evgenii. V.Kazartcev@Dartmouth.edu>; Staatliche Universität St. Peterburg, Philologische Fakultät, Universitetskaya Nab. 11, 199034 St. Petersburg, Russland, <kazar@list.ru>

Voorsienigen Heere, Laurens Reael, voor desen Oppervooghd, en eenigen Beheerscher vande Oost-Indien (1623). In: De Werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen. Deel II, hrsg. v. L. Simons, C. R. de Klerk, B. H. Molkenboer u. a., Amsterdam 1929, S. 431–455. Auf der Grundlage einer erweiterten Analyse des niederländischen langen Verses (4.040 Zeilen) kann man schlussfolgern, dass die vorliegende Verteilung der Akzente bei Vondel durchaus typisch für die frühen niederländischen Sechsheber war.

24 Opitz (vgl. Anm. 20, S. 42 f.) maß diesem Versmaß besondere Bedeutung bei.