

## 2.4 Versanalyse

Die Analyse eines als ›Vers‹ klassifizierten Textabschnitts besteht in der Rekonstruktion einer bestimmten sprachlichen Form, in der sich der Text präsentiert. Das zentrale Formmerkmal, aufgrund dessen ein Vers akustisch als solcher erkannt wird, ist in der Regel ein bestimmtes metrisches Schema, d. h. eine festgelegte Silbenzahl und/oder eine festgelegte Anordnung akzentfähiger Silben (sog. Tonstellen oder Hebungen) und manchmal von Wort- und Kolongrenzen (Zäsuren). Oft treten Homöophonien (›Gleichklänge‹: z. B. Reim, Assonanz, Alliteration) hinzu, die mehrere Verse oder Halbverse zu größeren Gebilden (Couplet, Strophe, Stollen, Aufgesang/Abgesang usw.) zusammenschließen können (vgl. Breuer 1981/99, 42–66). In seltenen Fällen kann auch der *parallelismus membrorum* (die Gleichordnung der Satzglieder) versbildend wirken (vgl. Küper 1988, 50 ff.). In modernen Verstexten, die auf eine metrische Regulierung der Verse, auf homöophonische und syntaktische Bindung mitunter ganz verzichten, ist die Einheit des Verses in erster Linie optisch markiert durch künstliche Zeilenumbrüche (vgl. Donat 2006, 17–22).

In Versen geschriebenen Text nennt man auch ›gebundene Sprache‹. Denn die verskonstituierenden Merkmale ›binden‹ einzelne Textabschnitte zu memorierbaren und somit besser tradierbaren Einheiten zusammen und erfüllen auf diese Weise auch eine mnemotechnische und quasimediale Funktion.<sup>66</sup> Gebundene Sprache ist deshalb ursprünglich, d. h. in Kulturen mit mündlicher Tradition, ein generelles Merkmal von Dichtung (und anderer tradierwürdiger sprachlicher Vergegenständlichungen), unabhängig von der Gattung. Sie kennzeichnet die frühe Lied- und Spruchdichtung ebenso wie die seit der Antike übliche Form der hohen Tragödie; und auch narrative Dichtungen sind – vor dem Aufstieg des Prosaromans in der Folge des Buchdrucks – in der Regel versifi-

ziert. In Schriftkulturen hat die Versifikation ihre mnemotechnische Funktion weitgehend eingebüßt und sich zum Kunstkriterium vor allem der lyrischen und dramatischen Formen gewandelt. Je mehr aber die Versform sich von der Funktion eines reinen Trägermediums emanzipiert und zum Kriterium des Künstlerischen wird, desto mehr ist sie als Teil der dichterischen Aussage zu verstehen und als solche eigens zu analysieren.

### Grundlagen

Das Basiselement eines metrischen Schemas ist der Versfuß (vgl. März 2003b, 767). In der deutschen Literatur kommt man in der Regel mit den Versfüßen Jambus (◡ –), Trochäus (– ◡), Anapäst (◡◡ –), Daktylus (– ◡◡) und Spondeus (– –) aus. (Einen Überblick zur Zeichenverwendung gibt die Tabelle, S. 91). Die festgelegte Abfolge bestimmter Versfüße innerhalb einer Verszeile nennt man Versmaß. Man unterscheidet isometrische und heterometrische Versmaße, je nachdem, ob ein Vers aus gleichartigen oder unterschiedlichen Versfüßen zusammengesetzt ist, und entsprechend isometrische und heterometrische Strophenmaße, je nachdem, ob eine Strophe aus gleichartigen oder unterschiedlichen Versmaßen aufgebaut ist. Jambische und trochäische Versmaße nennt man alternierend. Die wichtigsten Reimformen im Deutschen sind der Stabreim (Alliteration an Tonstellen) und die Endreimmuster ›Paarreim‹ (aabb), ›umarmender Reim‹ (abba), ›Kreuzreim‹ (abab) und ›Schweifreim‹ (aabccb). Außerdem werden verschiedene Grade des Gleichklangs (reiner/unreiner Reim, armer/reicher Reim etc.) abgestuft, deren Güte historisch oft unterschiedlich eingeschätzt wurde; z. B. genießen ehemals als Fehler geltende Reimarten (z. B. stark unreine Reime wie »erhält«/»fehlt«<sup>67</sup> oder un-

<sup>66</sup> Vgl. Harald Haferland: *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*. Göttingen 2004.

<sup>67</sup> »Welcher Film auf dieser Welt einen Oscar erhält, | In dem die weibliche Hauptrolle fehlt« (Die Fantastischen Vier: Sie ist weg. Auf dem Album: *Lauschgift*. Col 1995, Track 3).



nischen und antiken Metren, die in den Poetiken des 17. und 18. Jh.s verbindlich festgelegt wurden; z. B.:

DU hast / o HErr / dein Land zuvor geliebt /  
 Ha[s]t Jacobs Volck erlöset auß den Banden <sup>71</sup>  
 - - - - ' - - - - - ( - ) (vers commun)

Ich seh' wohin ich seh / nur Eitelkeit auff Erden /  
 Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein <sup>72</sup>  
 - - - - - / - - - - - ( - ) (Alexandrin)

Freundliche Schrift des Gesetzes, des Menschenerhal-  
 [tenden Gottes,  
 Seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe ver-  
 - - - - - [schwand<sup>73</sup>  
 - - - - - || - - - - - (Distichon)

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht  
 Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,  
 Das den großen Gedankèn  
 Deiner Schöpfung noch *einmal* denkt.<sup>74</sup>  
 - - - - - || - - - - -  
 - - - - - || - - - - -  
 - - - - -  
 - - - - - (asklepiadeische Odenstrophe)

Im Versmaß festgelegte Wortgrenzen werden durch das Zeichen »'« vermerkt. Im Versmaß festgelegte Kolongrenzen (Grenzen zwischen syntaktischen Einheiten) nennt man Zäsuren (»/«). Das Zeichen »||« markiert das Aufeinandertreffen zweier Hebungen (Hebungsprall). Antike Metren werden in der deutschen Tradition meist reimlos, romanische Versmaße gereimt nachgebildet. Insgesamt lassen sich bezüglich des homöophonischen Aspekts gebundener Sprache historisch weniger Festlegungen ausmachen als in Bezug auf den metrischen Aspekt,

weshalb der Schwerpunkt der folgenden Darstellung auf der Metrik liegen wird.

Eine quasimusikalische Notation des Taktschemas (anstelle von Versfüßen) empfiehlt sich vor allem in liedhafter (oder tatsächlich gesungener), oft »füllungsfreier« Lyrik wie z. B. im Volkslied:

Es war ein König in Thule    × | × | × × × | × ×  
 Gar treu bis an das Grab,    × | × | × | × | ×  
 Dem sterbend seine Buhle    × | × | × | × | × ×  
 Einen goldnen Becher gab.<sup>75</sup> × × | × | × | × | ×

Die taktororientierte Notationsform kann bis zur Angabe von relativen Zeitwerten weitergeführt werden. Diese Methode ist dann sinnvoll anzuwenden, wenn weniger die Rekonstruktion einer objektiven Textstruktur als vielmehr die der rhythmischen Form eines konkreten Vortrags im Vordergrund steht (Performanzanalyse), die auch Pausen und Längen zu berücksichtigen hat:

Hoppe, hoppe, Reiter!    ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ 7  
 Wenn er fällt, dann schreit er. ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ 7  
 Fällt er in den Graben,    ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪  
 fressen ihn die Raben.    ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪  
 Fällt er in den Sumpf,    ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪  
 macht der Reiter plumps! ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

Die versfußnotierende Formel - - - - ( - ) würde die Vierzähligkeit der tatsächlichen Rezitation des Kinderreims nicht richtig wiedergeben und wäre deshalb in diesem Fall ungeeignet. Umgekehrt kann eine rezitationsgetreue Notation in manchen Fällen das historisch festgelegte Versschema verschleiern:

Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein <sup>76</sup>  
 ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪    7 [Takte]  
 - - - - - / - - - - -    6 [Hebungen]

Eine rezitationsorientierte Metrikanalyse – wie sie vor allem Andreas Heusler (1925–29/1956) vertreten hat – ist deshalb nicht in allen Fällen die angemessenste. Sie erreicht außerdem schnell einen Komplexitätsgrad, der dem Bedürfnis nach Übersichtlichkeit bei der Bestimmung eines metrischen Schemas nicht entspricht. In der Praxis behilft man

<sup>75</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Texte*. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1994, 118.  
<sup>76</sup> Gryphius 1963 (s. Anm. 72), 7.

<sup>71</sup> Martin Opitz: Der 85. Psalm. In: Ders.: *Geistliche Poemata (1638)*. Hg. von Erich Trunz. Tübingen 1966, 220 f., Zit. 220.

<sup>72</sup> Andreas Gryphius: *Vanitas, vanitatem, et omnia vanitas*. In: Ders.: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Hg. von Marian Szyrocki/Hugh Powell. Bd. 1: Sonette. Hg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1963, 7 f., Zit. 7.

<sup>73</sup> Friedrich Schiller: Der Spaziergang. In: Ders.: *Gedichte*. Hg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, 34–42, Zit. 36.

<sup>74</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Zürchersee. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. von Karl August Schleidner. München 1962, 53 f., Zit. 53.

sich meist mit einer Mischform, die zwar wie die traditionellen Notationsformen zeitabstrakt verfährt (d. h. als zählbare Einheiten nur Silben, keine Zeitwerte notiert), aber in einigen Fällen auch Pausen (»^«) markiert; etwa um die tatsächliche rhythmische Gleichwertigkeit von drei- und vierhebigen Versen in manchen Volksliedstrophen anzudeuten:

Mir träumte wieder der alte Traum:  
Es war eine Nacht im Maie,  
Wir saßen unter dem Lindenbaum,  
Und schwuren uns ewige Treue.<sup>77</sup>

x | x x | x x x | x x | x  
x | x x x | x x | x x | x | ^  
x | x x | x x x | x x | x  
x | x x x | x x x | x x | x | ^

Sowohl die Silbenakzent- als auch die Versfußnotation sind binäre Notationssysteme, d. h. sie unterscheiden lediglich prominente und nichtprominente Silben und differenzieren keine Zwischenstufen. Die Zeichen »x«/»x« und »-«/»-« können deshalb wahlweise auch durch andere binäre Bezeichnungssysteme ersetzt werden, z. B. durch »1«/»0« oder »S«/»W« (für »strong«/»weak«; vgl. die Tabelle, S. 91). In manchen Fällen aber kann es sinnvoll sein, Akzente nach unterschiedlichen Stärkegraden zu gewichten:

Im Frühlingsschatten fánd ich sie;  
Da bánd ich sie mit Rósenbándern<sup>78</sup>

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

Ein zweistufiges Schema (»x« vs. »x«) erlaubt eine grobe Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenakzent bei mehrfach betonten Wörtern (»Frühlingsschatten«, »Rósenbándern«) bzw. innerhalb einer syntaktischen Einheit (»fánd ich sie«, »bánd ich sie«). Will man feiner differenzieren, so reicht nach Christian Wagenknecht (1981/1999, 31) in der Regel eine vierstufige Skala aus, die nominale und verbale Stammsilben am stärksten

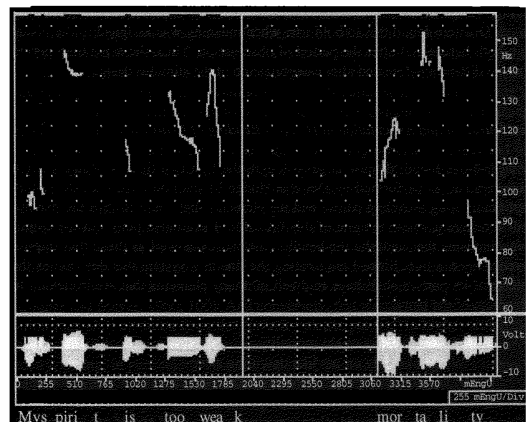
(»4«) und vokalreduzierte Deklinationssilben am schwächsten (»1«) gewichtet.

2 3 2 4 2 4 1 2 2 4 1  
Es ist der Weg des Todes, den wir treten<sup>79</sup>

Auf diese Weise lassen sich größere (4>1) und kleinere (2-2) »Amplituden« innerhalb einer Betonungsabfolge unterscheiden. Das vierstufige Schema berücksichtigt allerdings nur morphologische, keine syntaktischen oder semantischen Betonungskriterien, führt also noch zu keiner absoluten Gewichtung der einzelnen Silben. Der Differenzierungsgrad dieser Notationsform ist jedoch beliebig erweiterbar (z. B. ließe sich auch der stärkere semantische Akzent auf »Tódes« gegenüber »Wég« noch berücksichtigen) und auf die jeweilige Untersuchungsabsicht hin abzustimmen.

Nicht unerwähnt bleiben soll schließlich die grafische Darstellung einer tatsächlichen Rezitation, wie sie mit den elektronischen Analyseverfahren der Phonetik gewonnen werden kann. Reuven Tsur (1998) hat von dieser Methode in großem Umfang Gebrauch gemacht. Hier als ein Beispiel die Messergebnisse zu einer Rezitation eines Verses von Keats (Tsur 1998, 301 f.):

My spirit is too weak; mortality  
Weighs heav'y on me like unwilling sleep.



77 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. I.1: Buch der Lieder. Text. Bearb. von Pierre Grappin. Hamburg 1975, 185.

78 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Das Rosenband*. In: Klopstock 1962 (s. Anm. 74), 74 f., Zit. 74.

79 Beispiel von Wagenknecht 1981/99, 32; vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Dramen 1776-1790*. Unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M. 1988, 571.

Man erkennt am Rauschleistungsspektrum entlang der Zeitachse die Artikulationsdauer der einzelnen Silben (bzw. Pausierungen wie hier an der Kolongrenze) und an den Frequenzangaben die unterschiedlich starke Akzentuierung durch Tonhöhe und Lautstärke.

Die Analyse hypothetischer oder tatsächlicher Rezitationen im Hinblick auf unterschiedliche Zeitwerte und Stärkegrade geht über das einfache Ziel, das zugrunde liegende metrische Schema eines Verstextes zu bestimmen, bereits hinaus, denn metrische Schemata sind in der deutschen Tradition üblicherweise in zeitabstrakter und binärer Form definiert. Eine differenziertere Analyse der Betonungs- und Zeitverhältnisse eines Verses gilt vielmehr der Frage nach der individuellen Realisation eines Schemas bzw. nach dem individuellen Rhythmus eines Gedichtes.

## Metrum vs. Rhythmus

Als Metrum eines Verstextes bezeichnet man in der literaturwissenschaftlichen Metrik in erster Linie das metrische Schema, das sich aus der Wiederholung einer kürzeren oder längeren metrischen Struktur (z. B. Versfuß, Verszeile, Strophe) ergibt. Der Rhythmus eines Verstextes ergibt sich hingegen aus jeder Art von Zeitgliederung durch die Wahrnehmung einzelner rhythmischer ›Gestalten‹ (vgl. Arndt/Fricke 2003, 301; eine konsequente Anwendung des Gestalttheorems bei Tsur 1998), unabhängig davon, ob sich diese durch Wiederholung oder andere Gliederungsprinzipien (Semantik, Syntax, Steigerung, Emphase, Pausierung, Taktwechsel usw.) zu erkennen geben.

Analogue zum Versfuß, der die kleinste Einheit des Metrums bildet, kann als kleinste Einheit des Rhythmus der sog. ›Wortfuß‹ konzipiert werden, wie ihn Klopstock beobachtet und vom ›künstlichen Fuß‹ (dem Versfuß) unterschieden hat:

Dieser Hexameter: *Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar.* hat sechs künstliche, und vier Wortfüße. Die künstlichen:

- - - Schrecklich er
- - - scholl der ge
- - - flügelte
- - - Donnerge

- - - sang in der
- - Heerschaar.

Die Wortfüße:

- - - - Schrecklich erscholl
- - - - der geflügelte
- - - - Donnergesang
- - - - in der Heerschaar.<sup>80</sup>

Die ›künstlichen‹ Versfüße ergeben zusammengefügt das metrische Schema des deutschen Hexameters (- ∞ - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ - ∞). Die ›Wortfüße‹ hingegen bilden den individuellen Rhythmus des Verses aus.

Klopstocks ›Wortfüße‹ bemessen sich, wie sein Beispiel zeigt, nicht zwingend nach einzelnen Wörtern, sondern auch nach komplexen Ausdrücken und syntaktischen Wortgruppen. Im Folgenden ist allgemein von prosodischen Füßen die Rede, wenn ›Wortfüße‹ im Sinne Klopstocks gemeint sind, und im Speziellen von Kolon- bzw. Wortfüßen, wenn die Fußbildung eines Kolons bzw. eines einzelnen Wortes gemeint ist. Im Extremfall können die Grenzen solcher prosodischen Füße auch mitten durch ein Wort gehen:

Die wahr-	x x
gebliebene, wahr-	x x x x x
gewordene Zeile [...] <sup>81</sup>	x x x x x x

Der Wortteil »wahr-« bildet in der emphatischen Rezitation vermutlich ein eigenes Gestaltsegment aus, d. h. der prosodische Fuß x für »wahr-« wird in der Wahrnehmung des Hörers gegenüber dem Wortfuß x x x x x (»wahrgebliebene«, »wahrge-wordene«) dominant sein.

Moderne Lyrik in ›freien Versen‹ (vgl. Wagenknecht 1981/1999, 101 f.), deren Verseinteilung sich aus keinem metrischen Schema, sondern lediglich aus dem Zeilenumbruch ergibt, zeigt eine Tendenz, überhaupt nach prosodischen Füßen bzw. rhythmischen Gestalten zu gliedern und auf diese Weise die je individuelle Rhythmik des Gedichtes für den Rezipienten lesbar zu machen. Auch sog. Freie

80 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, 103 f.

81 Paul Celan: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. und komm. von Barbara Wiedmann. Frankfurt a. M. 2003, 130.

Rhythmen, wie Klopstock sie in die deutsche Literatur eingeführt hat, können, da sie keine Versfüße und kein metrisches Schema aufweisen, lediglich auf prosodische Füße und rhythmische Gestalten hin analysiert werden:

Der Wahrheit Freier – du? so höhnten sie  
nein! nur ein Dichter!  
ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,  
das lügen muss,  
das wissentlich, willentlich lügen muss<sup>82</sup>

× × × × × × × × × ×  
× × × × ×  
× × × × × × × × × ×  
× × × ×  
× × × × × × × × × ×

Wo aber ein metrisches Schema vorhanden ist, müssen sowohl metrische als auch rhythmische Struktur analysiert und gegebenenfalls je separat betrachtet werden.

Rhythmus in Spannung zum metrischen Schema

Ein Gedicht, dessen Rhythmus sehr nah am Metrum bleibt, verführt beim Vortrag zum monotonen Skandieren (›Leiern‹). Kayser (1946/2002, 104f.) zitiert als Beispiel für einen in diesem Sinne ›metrischen Rhythmus‹ aus einem Gedicht Platens:

Schon hebt sich hoch die Lérche,  
Die Staude stéht im Flór,  
Es zjehn aus ihrem Pférche  
Die Hérden sánft hervór.

× × × × × × × × × ×      ~ ~ ~ ~ ~  
× × × × × ×                      ~ ~ ~ ~ ~  
× × × × × × × × × ×      ~ ~ ~ ~ ~  
× × × × × ×                      ~ ~ ~ ~ ~

Ein Verstext hingegen, dessen Rhythmus gegen das gewählte Metrum gelegentlich verstößt, erfordert einen bewussten, von Vers zu Vers leicht variierenden Vortrag:

82 Friedrich Nietzsche: Dionysos-Dithyramben. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 6. 2., durchges. Aufl. München 1988, 377.

Hóch hébt sich schön die Lérche<sup>83</sup>  
××××××××                      |    |    |    |    |    |  
~ ~ ~ ~ ~                              |    |    |    |    |    |

Kómm in den tótgésáigten párk und scháu<sup>84</sup>  
××××××××××                      |    |    |    |    |    |    |    |  
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~                      |    |    |    |    |    |    |    |

Kein Mënsch muß müssen, und ein Dérwisch  
[müßte?]<sup>85</sup>  
××××××××××××                      |    |    |    |    |    |    |    |  
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~                      |    |    |    |    |    |    |    |

Skandiert man die drei Beispieltex te, werden »Hoch«, »Komm« und »Kein« metrisch gedrückt und »in«, »Mensch« und »und« (in »und ein Derwisch«) metrisch erhoben. Betont der Sprecher hingegen semantisch richtig »Kómm in«, »Kein Mensch« und »und ein Dérwisch« (oder betont er »Kómm in« bzw. »Kein Mënsch« mit einem schwebenden Akzent; vgl. Tabelle, S. 91), weicht er vom metrischen Schema ab. (Wie stark die Diskrepanz zwischen Deklamation und Skansion ist, verdeutlichen die Zeitwertnotationen dieser beiden Rezitationsmöglichkeiten.) Rhythmische Spannung, die einen ›leiernden‹ Vortrag verhindert, wird also erzeugt durch moderate Abweichungen vom metrischen Schema wie etwa versetzte Hebungen (›Kómm in‹), beschwerte Senkungen (›Kein‹, invertiertes »Hoch«; vgl. Wagenknecht 2002, 71–73) und nichterfüllte Hebungen (›und‹).

Eine weitere Möglichkeit, Verse rhythmisch zu individualisieren, liegt in der Ausreizung der Lizenzen eines metrischen Schemas. So ist es z. B. erlaubt, in den ersten vier Füßen des Hexameters bzw. in den ersten beiden Füßen des Pentameters die Daktylen durch Spondeen oder Trochäen zu ersetzen, um das eintönige ›Rattern‹ zu vieler Daktylen hintereinander zu vermeiden. Setzt ein Dichter dieses Mittel jedoch nicht bloß zur gelegentlichen Variation ein, sondern konstruiert, wie Goethe im folgenden Beispiel, einen Hexameter mit zweisilbigen Versfüßen an *allen* erlaubten Stellen, ist das Hexameterschema in diesem Vers kaum noch erkennbar und der Vers fällt als besonders auf:

83 Abwandlung von Kayser 1946/2002, 105.

84 George 1982 (s. Anm. 69), 12.

85 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1778–1780*. Hg. von Klaus Bohnen/Arno Schilson. Frankfurt a. M. 1993, 498.

Zwar du bist die Welt, o Rom, doch ohne die Liebe  
 Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch  
 [nicht Rom].<sup>86</sup>

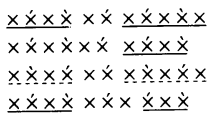


Da der ›Grundschlag‹ der gesamten in Distichen geschriebenen Elegie aber auch über den Ausnahmeverwers hinweg erhalten bleibt, ergibt sich für diesen ein verlangsamtes, ›schreitendes‹ Tempo, das jedem Wort die Aura des Feierlich-Getragenen verleiht.

Rhythmus als eigener Gestalteindruck

Auf eine andere Weise, das Metrum aufzulockern – durch eine rhythmische Struktur, die dem Gedicht eine zusätzliche bzw. die eigentliche klangliche Qualität verleiht, während das Metrum nur das latente Grundgerüst liefert –, hat insbesondere Wolfgang Kayser (1946/2002, 100–120) hingewiesen. An Goethes Gedicht ›Der Bräutigam‹ zeigt er z. B., dass sich neben dem fünfhebigen Versmaß  $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - (\cup)$  auch ein zweihebiger Kolonfuß bemerkbar macht, der als eine Art ›rhythmisches Leitmotiv‹ (ebd., 113) das Gedicht viel wahrnehmbarer charakterisiert und gliedert als das Versmaß:

Um Mitternacht, ich schlief, im Busen wachte  
 Das liebevolle Herz als wär es Tag;  
 Der Tag erschien, mir war als ob es nacht –  
 Was ist es mir, soviel er bringen mag?<sup>87</sup>



Die fünfhebigen Verse tendieren zu einer Aufgliederung in ein-, zwei- und dreihebige Kolonfüße, wobei die zweihebigen das dominante Motiv ausbilden. Sie treten in der ›fallenden‹ Form

$(x) \times x \times (x)$  und in der ›steigenden‹ Form  $(x) \times x \times (x)$  auf. Die fallende Variante trägt den Gestaltabschluss gewissermaßen schon in sich (z. B. bildet ›Um Mitternacht‹ einen eigenen Abschnitt, der durch den folgenden Anakoluth ohne grammatische Fortführung bleibt) und scheint dadurch eine eher resignative, ›auf nichts mehr hoffende‹ Stimmung zum Ausdruck zu bringen (das Enjambement ›im Busen wachte | Das liebevolle Herz‹ erzwingt durch den Senkungsprall eine Pausierung, so als käme nichts mehr). Die steigende Variante hingegen markiert einen Neubeginn – den potenziell erwartungsfrohen neuen Tag –, der dann durch die fallenden Kolonfüße im vierten Vers wieder beschlossen – die ungewisse Erwartung quasi wieder zunichte gemacht – wird.

Kayser nannte einen solchen, gleichsam aus einzelnen Bausteinen zusammengesetzten Rhythmus einen ›bauenden Rhythmus‹. In Gedichten mit ›bauendem Rhythmus‹ trete die semantische Dimension aufgrund der deutlichen syntaktischen Gliederung und der rhythmischen Eminenz einzelner Strukturmerkmale stark hervor. Anders beim ›fließenden Rhythmus‹, wie Kayser die Eigenart rhythmisch wenig untergliederter Gedichte ohne starke Einzelakzente oder Pausierungen nennt: Hier trete die Bedeutung der einzelnen Wörter in den Hintergrund zugunsten des allgemeinen klanglichen Eindrucks einer gleichmäßig vorwärtsdrängenden Bewegung. Von solchen wiegenliednahen, fast hypnotischen (vgl. Tsur 1992, 431–445) Gedichten grenzt er solche mit ›strömendem Rhythmus‹ (z. B. Hexameterdichtungen) ab: Hier sei die Amplitude zwischen Hebung und Senkung größer und das Tempo langsamer, doch auch sie zeigten eine starke horizontale Bewegung, die sich nicht so leicht in einzelne ›Bausteine‹ zergliedern lasse. Den Rhythmus stark pausierter Gedichte mit eminenten Einzelakzenten, die dadurch immer wieder Gestaltgrenzen signalisieren, ohne dabei aber wie ›Der Bräutigam‹ wiederkehrende Gestaltkriterien auszubilden, nennt Kayser ›spröden‹ oder ›gestauten Rhythmus‹. Kayser's Typisierungen und metaphorische Benennungen sind weder zwingend noch erschöpfend, aber sie zeigen, wie die Rhythmik mancher Gedichte eine eigene atmosphärische Qualität ausbildet, die durch die Analyse des metrischen Schemas allein nicht erschlossen werden kann.

86 Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, 392.  
 87 Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800–1832*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1988, 702.

Der rhythmischen Analyse ist freilich immer ein subjektives Moment eigen, da erst der Sinn des Textes erfasst bzw. interpretiert werden muss. Die Bestimmung des Metrums ist intersubjektiv meist leichter vermittelbar. Aber auch hier treten manchmal Schwierigkeiten auf. Denn es kann vorkommen, dass das Metrum, das sich aus dem Textmaterial ergibt, nicht identisch ist mit dem historischen Versschema, das der Autor im Sinn hatte. Es ist deshalb ratsam, bei der metrischen Analyse zweierlei Verfahrensweisen zu unterscheiden: die historisch-intentionale Analyse – mit der Frage, welches Schema der Autor realisieren wollte – und die linguistisch-systematische Analyse – mit der Frage, welche metrische Struktur in einem Versteht tatsächlich vorliegt.

### Intentionale vs. systematische Metrikanalyse

Das Problem (ein Beispiel)

Man mag stutzen, wenn man im Glossar einer Metrik-Einführung unter dem Eintrag »Anapäst« liest:

Beispiel eines anapästischen Verses (mit jambischem Beginn):

*Der Seligkeit Fülle, die hab ich empfunden!*<sup>88</sup>

Denn würde man diesen einzelnen Vers ohne weitere Vorkenntnisse metrisch analysieren, käme man wahrscheinlich zunächst auf das folgende – daktylische – Schema:

Der | Seligkeit | Fülle, die | hab ich em|pfunden!

υ | - υ υ | - υ υ | - υ υ | - υ

Ein Auftakt ist in daktylischen Schemata zwar ungewöhnlich, erscheint wegen des häufigen Vorkommens der »jambischen« bzw. auftaktigen Struktur ×× in der Abfolge von Artikel und Substantiv im Deutschen jedoch als verzeihliche Unregelmäßigkeit. Und der Adonius (–υυ –υ) im Versausgang ist jedenfalls eine in daktylischen Versmaßen sehr übliche Kadenz (vgl. den Hexameter als Prototyp daktylischer Versmaße). Den Vers als anapästischen

Vers zu verstehen, hieße hingegen die Taktgrenzen wie folgt zu setzen:

Der Se|ligkeit Fül|le, die hab | ich empfun|den!

υ - | υ υ - | υ υ - | υ υ - | υ

Die Taktgrenzen konfliktieren hier merklich mit den Wort- und Kolongrenzen. Insbesondere die Missachtung des daktylischen Wortfußes »Seligkeit« fällt störend auf. Und auch der unvollständige erste Takt und die überzählige Senkung im Versausgang scheinen zunächst dagegen zu sprechen, dass der Dichter hier ein anapästisches Versmaß im Sinn hatte. Sieht man sich jedoch einmal eine vollständige Strophe der hier zitierten lyrischen Sequenz aus Goethes Drama *Pandora* an, wird die Kategorisierung schon etwas plausibler:

Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden!

Die Schönheit besaß ich, sie hat mich gebunden;

Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an.

Sie erkannt' ich, sie ergriff ich, da war es getan!

Wie Nebel zerstiebt trübsinniger Wahn,

Sie zog mich zur Erd' ab, zum Himmel hinan.<sup>89</sup>

υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ

Das vollständige Bild zeigt, dass die klingenden Versausgänge gegenüber den stumpfen in der Minderheit sind, also eher den Ausnahme- als den Regelfall darstellen. Der für ein daktylisches Versmaß ungewöhnliche Auftakt hingegen zeigt sich als Regel-, nicht als »verzeihlicher« Ausnahmefall. Eine Untergliederung der Gedichtzeilen in jambisch-anapästische Versfüße scheint daher angemessener als eine Untergliederung in Trochäen und Daktylen.

Nimmt man außerdem poetologiegeschichtliches Wissen hinzu und berücksichtigt, dass Goethe sich wegen des klassischen Stoffs seines Dramas möglicherweise an antiker Metrik orientiert hat, lassen sich die überzähligen Senkungen in den ersten beiden Kadenzen und im vierten Vers erklären:

<sup>89</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Dramen 1791–1832*. Hg. von Dieter Borchmeyer/Peter Huber. Frankfurt a. M. 1993, 684.



Goethe wollte hier vermutlich einen Prokeleusmatikos (◡◡◡◡) bilden – einen Versfuß, der in der Version ◡◡◡◡ als Anapäst mit ›gespaltener‹ Hebung (◡◡◡◡) verstanden wurde (vgl. Wilpert 1955/2001, 27 und 636). Und auch der irritierende ›jambische Beginn‹ der Verseingänge lässt sich aus einem antiken Vorbild erklären: Goethe benutzte hier den anapästischen Spondeus (– ◡), der in der klassischen Metrik als Anapäst mit ›zusammgezogenen‹ Senkungen (◡◡ –) verstanden wurde (vgl. Wilpert 1955/2001, 27):

◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡◡◡  
 ◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡◡◡  
 ◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ –  
 ◡◡◡◡ | ◡◡◡◡ | ◡◡ – | ◡◡ –  
 ◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ –  
 ◡ – | ◡◡◡◡ | ◡◡ – | ◡◡ –

Nach diesen ›Reparaturen‹ unter Zuhilfenahme antiker Metrik weist der Text nun keinerlei Unregelmäßigkeiten mehr auf: Wir haben saubere »anapästische Vierfüßler«<sup>90</sup> vor uns. Jedenfalls, wenn man die Frage stellt, welches Vermaß Goethe hier erfüllt wissen wollte. Aber folgt daraus auch schon, dass Goethe tatsächlich Anapäste gebildet hat? Anders gefragt: Hört man bei einer Rezitation des Gedichtes wirklich Anapäste? Oder nicht doch auch – zumindest stellenweise (z. B. bei »Seligkeit«) – Daktylen?

Anapästische Wortfüße sind im Deutschen eher selten. Die neuhochdeutsche Prosasprache zeigt einen trochäisch-daktylischen Grundrhythmus (vgl. Vennemann 1995, 210 ff.), der das Bilden jambischer und vor allem anapästischer Verse erschwert. So wirken ›jambische‹ bzw. ›anapästische‹ Verse in der Intuition des Muttersprachlers eher wie trochäische bzw. daktylische Verse mit Auftakt. ›Echte‹ jambische oder anapästische Verse sind im Deutschen nicht ganz und gar unmöglich, jedoch abhängig von einem Kunstgriff:

Wenn der Hund mit der Wurst über'n Eckstein  
 ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡ – [springt,  
 wenn der Schorsch in der Kneipe sein Bierchen trinkt  
 ◡◡ – | ◡◡ – | ◡◡ – | ◡ –

Der volkstümliche Subtext zu Johann Strauß' *Radetzkmarsch* (es kursieren unterschiedliche Versionen) weist mit den Kolonfüßen »Wenn der Hund« und »mit der Wurst« einwandfreie Anapäste im Verseingang auf, die dadurch hergestellt sind, dass in ihnen ausschließlich einsilbige Wörter verwendet werden, so dass keine natürlichen Wortfüße (Bsp. »Seligkeit«) das metrische Schema stören können. Goethes Text hingegen zeigt keine vergleichbar eindeutige Initiation des metrischen Schemas.

Ein weiteres Problem liegt darin, dass Goethe in den viersilbigen Versfüßen mit dem Prinzip der Auflösung (vgl. Arndt 1981/1990, 90–92) arbeitet, d.h. aus einer ›Länge‹ zwei ›Kürzen‹ macht und umgekehrt. Im Deutschen aber, das keine Längen und Kürzen, sondern nur betonte und unbetonte Silben kennt, wird der Prokeleusmatikos ◡◡◡◡ nicht als Äquivalent eines Anapästs empfunden, und der vierte Vers klingt folglich anders als die anderen. Dieser intuitive Eindruck lässt sich linguistisch damit erklären, dass es das Segment ◡ in einer nichtquantifizierenden Sprache wie dem Neuhochdeutschen so nicht gibt: Eine betonte Silbe ist im Neuhochdeutschen immer eine prominente Silbe, auch wenn sie kurz ist. Antike Versfüße werden seit der Opitz'schen Versreform dadurch nachgeahmt, dass man lange Silben durch betonte und kurze durch unbetonte ersetzt (vgl. Opitz 1624/2002, 52). Eine betonte Silbe ◡ wäre also korrekt mit »–◡ (= »1◡«; vgl. Tabelle, S. 91) wiederzugeben, der Kolonfuß »Sie erkannt' ich« also mit »◡◡ – ◡◡« oder »– ◡ – ◡◡«. Eine rhythmische Äquivalenz dieses Kolons mit einem Anapäst lässt sich im Deutschen nicht herstellen.

Fazit: Goethes anapästische Viertakter sind stimmig nach Maßgabe der artifiziellen metrischen Regeln, die er sich nach dem Vorbild antiker Metrik gebildet hat. Mit dem nötigen metrologischen Wissen lassen sich diese auch lückenlos rekonstruieren. Nach Maßgabe der natürlichen Prosodie des Deutschen aber sind Goethes Verse unregelmäßig. Um dieses zweite Bezugssystem – die Intuition des Muttersprachlers – verbindlich rekonstruieren zu können, bedarf es linguistischer Kenntnisse über die prosodischen Eigenschaften der deutschen Sprache.

<sup>90</sup> Robert Petsch: Die Kunstform von Goethes ›Pandora‹. In: *Die Antike* 6 (1930), 15–40, Zit. 37.



	Silbenakzentnotation	Versfußnotation	Textmarkierungen
<b>Akzentprinzip</b>	× Silbe × akzentuierte Silbe × Nebenakzent (×) mögliche unakzentuierte Silbe   Taktgrenze ^ Pause	– Hebung ∨ Senkung × beliebige Silbe (∨) mögliche Senkung ∞ alternativ zwei Senkungen oder eine Hebung ‚ Wortgrenze / Zäsur (Kolongrenze)    Hebungsprall	á Akzent à Nebenakzent ˆ gradueller Akzent ˘ Iktus (metrischer Akzent) ˚ metrisch gedrückter Akzent ˜ schwebender Akzent
<b>Quantitätsprinzip</b>		– Länge ∨ Kürze × beliebige Silbe ∞ alternativ zwei Kürzen oder eine Länge ˘ Länge mit Akzent ˚ Kürze mit Akzent	ā langer Vokal ˘ kurzer Vokal
<b>Allgemein</b>	1 oder S prominente Silbe 0 oder W nichtprominente Silbe		6 Hebungs- oder Silbenzahl a,b,c Reim m/w männliche/weibliche Kadenz

Phonologisch *lang* (»–«) sind alle Silben mit Langvokal, Diphthong oder konsonantischer Schließung; offene Silben mit Kurzvokal sind *kurz* (»∨«). Aber nur *akzentuierte* lange Silben (»–ˆ«) sind auch prosodisch *schwer* (»1«); alle anderen sind *leicht* (»0«). Über das Prinzip der Auflösung – d. h. der Äquivalenz von zwei leichten mit einer schweren Silbe – können auch zwei leichte Silben wie in »machtet«, »leben« und »geben« einen minimalen Fuß bilden ( $\frac{1}{2} \frac{1}{2} = 1$ ) bzw. drei leichte Silben wie in »machtet dīn« und »jagete« einen erweiterten Fuß ( $\frac{1}{2} \frac{1}{2} 0 = 1\ 0$ ).

Die starke Füllungsfreiheit der mittelhochdeutschen Taktbildung mag zu dem heute ungelenk wirkenden frühneuhochdeutschen Knittelvers geführt haben (vgl. Vennemann 1995, 204 f.): Dieser volkssprachliche Sprechvers des 16. Jh.s war ausschließlich durch den paarweisen Reim definiert; die Verslängen schwankten (im sog. »freien Knittelvers«) beliebig bzw. richteten sich (im sog. »strengen Knittelvers«) nach dem mittelhochdeutschen Durchschnitt von acht Silben. Die Taktbildung des Mittelhochdeutschen war für die Dichter des Frühneuhochdeutschen nicht mehr erkennbar, da das prosodische Kriterium der Silbenlänge durch Sprachwandlungsprozesse<sup>94</sup> verloren gegangen war

– und damit die skansionsrelevante Unterscheidung von ˘ (=1) und ˚ (=0). Denn das Neuhochdeutsche ist im Unterschied zu den klassischen Sprachen und dem Alt- und Mittelhochdeutschen keine Quantitäts-, sondern eine Akzentsprache, d. h. die Silbenquantität ist nicht mehr gewichtsrelevant, prosodisch ausschlaggebend ist allein der Wortakzent (vgl. Vennemann 1995, 190 und 206 ff.). Mit anderen Worten: Schwer ist eine (lange oder kurze) akzentuierte Silbe; eine nichtakzentuierte (lange oder kurze) Silbe ist leicht.

Wie stark das akzentuierende Prinzip im Frühneuhochdeutschen schon ausgeprägt war, lässt sich schwer sagen. Tatsache ist, dass es im Knittelvers noch keine Anwendung fand: Die Verteilung der Wortakzente ist selbst im strengen Knittelvers unregelmäßig, das Prinzip der Skansion ist ihm unbekannt (vgl. Schlüter 1966). Erst in den 1570er Jahren kam – jedenfalls in der Theorie – die Idee auf, man könne deutsche Verse wie antike auch skandierend bilden (d. h. in Füßen oder Takten messen), nicht nur syllabisch (silbenzählend). Die Frage, ob

*Sound Change. With Special Reference to German, Italian and Latin.* Berlin u. a. 1988; Karl Heinz Ramers: *Historische Veränderungen prosodischer Strukturen. Analysen im Licht der nichtlinearen Phonologie.* Tübingen 1999, 90 ff.

<sup>94</sup> Vgl. Vennemann 1995; Theo Vennemann: *Preference Laws for Syllable Structure and the Explanation of*

hierbei eher die Quantität oder der Akzent der deutschen Silben oder, wie im Mittelhochdeutschen, beides den Ausschlag zu geben habe, wurde von den Humanisten bezeichnenderweise noch recht unterschiedlich beantwortet (vgl. ebd., 76–90; ferner Wagenknecht 1971; Breuer 1981/99, 154–168, 172–177). In der Praxis konnte sich das akzentuierende Skansionsprinzip erst 1624 mit Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* durchsetzen. Verglichen mit dem um 1600 herrschenden Chaos verschiedener Verspraktiken und -theorien nach Vorbild des Mittelalters, der Romania oder der Antike (vgl. Wagenknecht 1971, 66–72) bot Opitz mit seiner Orientierung am ebenfalls akzentuierenden Niederländischen und seiner Maxime der Alternation (vgl. Opitz 1624/2002, 52) ein konkurrenzlos einfaches und der neuhochdeutschen Prosodie gemäües Regelwerk zur Nachahmung klassischer Metren, das die deutsche Poesie noch bis in die Mitte des 18. Jh.s prägen sollte.

Der Zwang zur Alternation wurde zwar schon im 17. Jh. angefochten – prominent von August Buchner in seiner *Anleitung zur deutschen Poeterey* (1665) –, die Verwendung dreisilbiger Versfüüe blieb jedoch eine seltene Ausnahme. Erst Klopstocks Versuche zum elegischen Distichon, dem epischen Hexameter und den antiken Odenstrophen brachten den Durchbruch für dreisilbige Versfüüe und heterometrische Versmaüe. Klopstocks nachhaltige Erweiterung der metrischen Kunstmittel im Deutschen wäre jedoch ohne die Einführung des akzentuierenden Prinzips durch Opitz nicht möglich gewesen. Denn erst auf der Grundlage der akzentbasierten Versfußbildung konnte eine neue Taktskansion entstehen, innerhalb derer Trochäen und Daktylen (bzw. Jamben und Anapäste) nach dem Muster  $\underline{\text{J}} \underline{\text{J}} = \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}}$  (bzw.  $\underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} = \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}}$ ) nun zeitwertig gegeneinander aufgewogen und so innerhalb eines Verses kombiniert werden können (vgl. auch Noel 2003 und 2006).

Dieser kurze Überblick über die prosodischen Unterschiede verschiedener Sprachen bzw. Sprachstufen sollte deutlich machen, wie bestimmend die jeweils spracheigentümliche Prosodie für eine ›natürlich‹ sich in dieser Sprache entwickelnde bzw. langfristig sich durchsetzende Metrik ist und mit welchen Schwierigkeiten bei der Entlehnung metrischer Schemata von der einen in die andere Spra-

che (dazu Tsur 2006) zu rechnen ist. Noch nicht berücksichtigt ist damit ein weiteres Problem der historischen Metrik, auf das hier wenigstens kurz hingewiesen werden soll: das Problem des musikalisch bedingten Metrums. Die natürliche Prosodie einer Sprache ist vermutlich nicht die einzige Determinante historischer Metriksysteme. Bedenkt man, dass nicht nur Lyrik, sondern auch das Epos und zu Teilen auch dramatische Texte bis in die Neuzeit hinein nur mit musikalischer Begleitung vorgetragen wurden, und nimmt man hinzu, dass die Mensuralmusik (um 1300) und erst gar die Akzentstufennotation (um 1600) relativ späte Entwicklungen der europäischen Musikgeschichte sind, so muss man in Betracht ziehen, dass manche metrische Besonderheiten in alten Texten vielleicht nicht nur auf das Konto der Prosodie der jeweiligen Sprachstufe, sondern auch auf das Konto des Trägermediums Musik und seiner damaligen Konventionen gehen.

Die folgenden Ausführungen zur Prosodie des Neuhochdeutschen führen zurück zum Ausgangsproblem, das an dem Gedicht aus Goethes *Pandora* zu beobachten war: warum im Neuhochdeutschen Trochäen und Daktylen intuitiv ›natürlicher‹ wirken als Jamben und Anapäste.

#### Der trochäisch-daktylische Grundrhythmus des Neuhochdeutschen

Woher weiß man eigentlich, welche Silbe eines Wortes akzentuiert ist? Diese Frage mag trivial anmuten, da der Muttersprachler den Wortakzent normalerweise qua Intuition identifiziert. Implizit befolgt er dabei – glaubt man heutigen Metriken (exemplarisch Breuer 1981/1999, 31) – die Regel, dass die etymologischen Wurzelsilben (Stammsilben) den Wortakzent tragen. Jedoch kann dies allenfalls als Faustregel gelten. Denn z. B. das Wort »lebendig« wird heute nicht mehr auf der Stammsilbe (\*lebendig), sondern auf der vorletzten Silbe (lebendig) betont. Das Neuhochdeutsche hat keinen Stammsilben- oder Initialakzent (wie noch das Althochdeutsche), sondern einen dynamischen Finalakzent (vgl. Vennemann 1995, 209), d. h. der Wortakzent wird vom Ende des Wortes her bestimmt und befindet sich immer auf einer der letz-

ten drei Silben eines Wortes (»Dreisilbenregel«; vgl. ebd., 207). In manchen – oft romanischen, meist französischen Lehnwörtern – liegt er auf der letzten Silbe (»Palást«, »Spíon«, »Elixier«). Dies ist lexikalisch festgelegt. Ob der Akzent auf der vor- oder zweitletzten Silbe liegt, ist hingegen regelgeleitet: Vor eine schwere (d. h. konsonantisch geschlossene oder Langvokal/Diphthong enthaltende) vorletzte Silbe geht er nicht zurück (»Pänultimaregel«; vgl. ebd., 207 ff.). Nur wenn die Pänultima (vorletzte Silbe) leicht ist, kann der Akzent auf die Antepänultima (zweitletzte Silbe) fallen und einen daktylischen Wortfuß bilden (»Pinguin«, »Königin«).

Dass Sprecher des Neuhochdeutschen diese Regeln intuitiv befolgen, lässt sich gut beobachten an eingedeutschten Fremdwörtern bzw. an geläufigen Betonungsfehlern bei noch nach den Gesetzen der Lehnsprache betonten Lehnwörtern:

Hélena	>	Heléne
Análysis	>	Analyse
Mímesis	>	*Mímésis
Kátharsis	>	*Kathársis

Die offenen Pänultimae »-le-«, »-ly-«, »-me-« müssen, wenn der altgriechische Originalakzent nachgeahmt werden soll, im Deutschen künstlich mit Kurzvokal gesprochen werden. Wird das Wort inklusive Betonung eingedeutscht, werden sie – analog zum Lautwandel der ›Dehnung in offener Tonsilbe‹ vom Mittel- zum Neuhochdeutschen (mhd. »täges« > nhd. »Täges«) – gedehnt und, als schwere Pänultima, mit Akzent versehen. Die Pänultima »-thar-« ist als konsonantisch geschlossene Silbe bereits schwer und trägt nach deutschen Betonungsregeln den Wortakzent. Benutzt man das Wort als dramentheoretischen Terminus und will seinen aristotelischen Ursprung deutlich machen, muss dieser Wortakzent künstlich unterdrückt werden.

Diese Regeln gelten für das Simplex (das unzusammengesetzte Wort); in Komposita beziehen sie sich auf die einzelnen morphologischen Bestandteile. Als Ganzes gesehen weichen Komposita scheinbar von ihnen ab (»Mónd-schat-ten«, »Mónden-schein« ≠ Pänultimaregel). Dasselbe gilt für Wörter, die ein kompositorisches Verständnis nahelegen und deshalb nach dem Muster des Determinativkompositums auf dem Bestimmungswort betont werden. Das sind z. B. Derivationen mit qua-

simorphemischen Affixen wie »-keit«, »-heit«, »-lich«, »an-«, »un-« usw. (»Séligkeit«, »Sicherheit«, »willentlich«, »ángreifen«, »únüblich« ≠ Pänultimaregel) oder kontrastierend gebrauchte Termini wie beispielsweise »Nóminativ« und »Ákkusativ« (≠ Dreisilbenregel) in Abgrenzung von den anderen ›-tiven‹ »Génitiv« und »Dátiv«.

Doch gerade komplexe Wortbildungen können zeigen, wie sich in längeren Silbenketten spätestens alle drei Silben automatisch ein Nebenakzent einstellt: So bildet z. B. »Nóminativ« einen Nebenakzent auf der letzten Silbe und ergibt den Wortfuß  $\acute{x}xx$ . Das vielsilbige Wort »unerwarteterweise« wird rhythmisiert zu  $\acute{x}x\acute{x}xx$ . Die Beispiele demonstrieren die Tendenz der neuhochdeutschen Prosasprache zum trochäisch-daktylischen Grundrhythmus, der sich aus der Dreisilbenregel ergibt: Neuhochdeutsche Wörter bilden ihren Wortfuß vom Wortschluss her und enden auf eine Hebung, einen Trochäus oder einen Daktylus; niemals aber auf einen viersilbigen Fuß  $\acute{x}xxx$ , da vorher immer ein Nebenakzent greift. Aus diesen »natürlichen« Wortfüßen resultiert eine latente Rhythmisierung der Alltagssprache, die in der metrischen Versifikation lediglich weiter stilisiert und fixiert wird. Schon im ›schönen‹ (rhythmisierten) Prosavortrag ist zu beobachten, wie der natürliche Grundrhythmus des Deutschen verstärkt und homogenisiert wird:

Es war einmal mitten im Winter,  
 $x \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}x$   
 und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Him-  
 $xx \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}$  [mel herab,  
 da saß eine Königin an einem Fenster,  
 $x \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}x$   
 das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte,  
 $\acute{x}xx \acute{x}xx \acute{x}x \acute{x}xx \acute{x}x$   
 und nähte.<sup>95</sup>  
 $x \acute{x}x$

Die prosaische Betonung »Es wár éinmal« wäre zwar im Hinblick auf die Wortakzente korrekt, hätte aber einen ›unschönen‹ Hebungsprall zur Folge. Die denkbare Alternative »Es wár einmál« zeigt zwar eine Tonbeugung, ist uns aus ›jam-

<sup>95</sup> *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Grosse Ausgabe. 5., stark verm. und verb. Aufl. 3 Bde. Göttingen 1843–1856, Bd. 1, 314.

bischen Erzähleingängen aber so geläufig (»Es wár einmál ein König ...«), dass wir dieselbe kaum noch wahrnehmen. Im vorliegenden Beispiel allerdings folgt »mitten«, so dass auch diese Variante einen Hebungsprall produzieren würde. Betont der Leser schließlich »Es wár einmal mitten im Winter« – d. h. drückt er »einmal« vollständig –, erzeugt er einen geschmeidig fortlaufenden Rhythmus. Als besonders ›schön‹ sticht das zweite Kolon hervor, denn hier haben die Brüder Grimm durch geschickte Wortwahl und -stellung eine rein daktylische Periode erzeugt. Dieses einmal angeschlagene rhythmische Motto hat zur Folge, dass ein Vorleser vermutlich auch eher »sáß eine Königin«, »án einem Fénster« und »dás einen Ráhmen« statt prosaisch »sáß èine Königin«, »an èinem Fénster« und »das èinen Ráhmen« betonen wird; d. h. er wird syntaktisch schwache Wortakzente (»èine«) mitunter drücken und disponible Einsilbler (»an«, »das«) heben, um Hebungsprall zu vermeiden und einen möglichst homogenen (hier: daktylischen) Rhythmus zu erzeugen. Trochäen tauchen in unserem Beispiel nur in den Kolonschlüssen, wo eine Verlangsamung der syntaktischen Gliederung dient, und in dem Wort »schwarzem« auf. Die Variationsstelle »schwarzem« ist möglicherweise motiviert durch die komplexen Silbenränder [fw] und [ts], deren Artikulation eine längere Zeit beansprucht (als beispielsweise die Silbenränder [h] und [t] in »hartem«). Dadurch ist die Verlangsamung, die sich aus der trochäischen Füllung des Taktes ergibt, mit ausreichender Substanz versehen.

Eine solche artikulatorische ›Länge‹ einer Silbe ist nicht zu verwechseln mit der Silbenquantität in quantifizierenden Sprachen (vgl. Noel 2003, 89, 108): Artikulatorische Längen in Akzentsprachen sind nicht gewichtsrelevant, machen eine Silbe nicht ›schwer‹. Aber sie ermöglichen eine hinreichende *Nachahmung* quantitätslanger Silben, etwa wenn versucht wird, antike Spondeen nachzubilden. Wörter wie »Schicksal«, »Freiheit«, »Heerschar«, »Mondschein« usw. sind nach neuhochdeutscher Prosodie trochäische Wortfüße; trotzdem wurden sie in der deutschen Dichtung vielfältig als Spondeen (richtiger: als Ersatz für antike Spondeen) eingesetzt. Kandidaten für deutsche ›Spondeen‹ sind (meist morphologisch ›vollwertige‹ und oft semantisch emphatisierte) Wörter mit artikulatorischer

Länge durch Langvokale, Diphthonge oder komplexe Silbenränder. Wie bereits erwähnt, werden die ersten vier Daktylen des Hexameters in der Antike bisweilen durch Spondeen ersetzt. Schon Klopstock, der Erfinder des deutschen Hexameters, räumte ein, dass man im Deutschen »statt der Spondäen meistens Trochäen brauchen«<sup>96</sup> müsse. Und Goethe und andere folgten ihm darin. Klopstock stellte aber auch fest, dass der Hexameter dadurch nicht viel verliere, »weil in unsern Silben überhaupt mehr Buchstaben sind, als bei den Griechen. Es ist wahr, die Griechen unterscheiden die Länge und Kürze ihrer Silben nach einer viel feinern Regel, als wir. Wenn wir unsre Sprache nach ihrer Regel reden wollten, so hätten wir fast lauter lange Silben.«<sup>97</sup>

Manche zeitgenössische Metriker, darunter der Homer-Übersetzer Voß, sahen in diesem Umstand einen Anreiz, doch noch am antiken Spondeus festzuhalten, und bemühten sich darum, die Daktylen des Hexameters nur durch Trochäen mit artikulatorischer Länge (deutsche ›Spondeen‹) zu ersetzen. Von dieser Auffassung her rührt eine Eigenart des deutschen Hexameters, die hier an einem Vers Schillers illustriert werden soll: der sog. ›geschleifte Spondeus‹.

Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde<sup>98</sup>

- - | - ∪ ∪ | - - | - - | - ∪ ∪ | - ∪

Der trochäische Wortfuß »Freiheit« kann, wenn die Silbe »-heit« als artikulatorisch lang aufgefasst wird, als deutscher ›Spondeus‹ eingesetzt werden. Die ›trochäische‹ Betonung ˘ – bzw. ˘ ˘ bleibt jedoch erhalten. Wird diese Betonung beachtet, wie hier im ersten Versfuß, handelt es sich um einen normalen ›Spondeus‹; wird diese Betonung durch das Taktschema konterkariert und zu – ˘ bzw. ˘ ˘ verschliffen, wie hier auf der Taktgrenze zwischen drittem und viertem Versfuß, so spricht man von einem ›geschleiften Spondeus‹.

Solche artifiziellen Abweichungen der Metrik von der deutschen Prosodie führen zurück zur Unterscheidung von intentionaler und systematischer Metrikanalyse: Die Antwort auf die Frage, welche

96 Klopstock 1989 (s. Anm. 80), 12.

97 Ebd., 12 f.

98 Schiller 1992 (s. Anm. 73), 40.

Versfüße Schiller hier bilden wollte, lautet: Spondeen; die Antwort auf die Frage, was tatsächlich vorliegt: ein Trochäus und eine Tonbeugung. Beide Fragen haben ihren Sinn, da nur mit beiden Antworten die spannungsreiche individuelle Realisierung des Hexameters im vorliegenden Vers beschrieben werden kann (vgl. Wagenknecht 2002, 66).

## Semantik der metrischen Form

Im Unterschied zum Klangmedium der Musik besteht das der Dichtung, – die Sprache – selbst aus bedeutungstragendem Material. Daher ergibt sich die Notwendigkeit, analytisch zwischen zwei semiotischen Systemen zu unterscheiden: dem primären Bedeutungssystem der Sprache und dem sekundären Bedeutungssystem der metrischen Form (vgl. Küper 2000, 592). Beide aber können aufeinander abgestimmt sein, so dass die Form als Unterstützung des Inhalts fungiert.

Bereits an dem Gedicht aus Goethes *Pandora* war auf die antikisierende Absicht des Dichters hinzuweisen. Ähnlich verhält es sich z. B. mit Helenas Auftritt im *Faust*: Helena spricht als Heldin des klassischen Griechenland in einem ›gräcisierenden‹ Versmaß: dem jambischen Trimeter. Faust selbst spricht – in seinem ›hochgewölbten, engen gotischen Zimmer‹<sup>99</sup> – zunächst im ›altdeutschen‹ Knittelvers; die Fürsten in der Belehnungsszene sprechen im Standardvers des klassizistischen Dramas, dem Alexandriner, und signalisieren damit hohe Staatssphäre. Man kann in solchen Fällen von einer regelrechten ›Verssemantik‹<sup>100</sup> sprechen, die sich aus Tradition und prototypischer Ausformung der betreffenden Metren ergibt.

Doch auch zur individuellen Modulierung kann die metrische Form eingesetzt werden. So wird z. B. in Fausts erstem Monolog der Knittelvers beinahe unmerklich in einen jambischen Vierheber überführt, um Fausts Stimmungswandel von ärgerlicher Bedrängnis zu sehnsuchtsvollem Streben darzu-

stellen<sup>101</sup>; wenn Euphorion beginnt, die Kulisse hinaufzuklettern, wechseln seine Verse von ›kindlich aufgeregten‹ Daktylen kurzzeitig zu energisch ›sich aufwärts hieviden‹ Trochäen (vv. 9821 f.). Die metaphorischen Umschreibungen machen es bereits deutlich: Metrische Form kann menschliches Bewegungs- und Ausdrucksverhalten mimetisch darstellen. Konrad Lorenz hat einmal bemerkt, dass wir auch unbelebte Umweltobjekte ›physiognomisch‹, d. h. nach Maßgabe unserer sozialen Erkennungsvermögen erleben können: »Fluren können ›lachen‹. ›Es lächelt der See, er ladet zum Bade.‹ Steil aufragende, etwas überhängende Felswände oder finster sich auftürmende Gewitterwolken haben ganz unmittelbar denselben Ausdruckswert wie ein sich drohend steil und hoch aufrichtender und dabei etwas nach vorne intendierender Mensch usw.«<sup>102</sup> In ganz derselben Weise können Trochäen ›forsch‹ wirken und Jamben ›einschmeichelnd‹; Daktylen können ›plaudern‹, Anapäste können ›drängen‹ usw. Im 18. Jh. fand man durch Spondeen angereicherte Hexameter ›männlicher‹ als rein daktylische, was sich vermutlich mit der Mimesis heroisch-aggressiven Ausdrucksverhaltens erklären ließe.

Doch nicht nur menschliches Bewegungsvermögen liefert die Bildsphäre für solche Nachahmungen, auch alles menschlicher Erfahrung zugängliche Geräusch kann onomatopoetische Anwendung finden. So stellt Mörike in seinem Gedicht »Um Mitternacht« z. B. das ›Rauschen‹ der ›kecken‹ Quellen in schnellen Daktylen dar:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,  
Lehnt träumend an der Berge Wand,  
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun  
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;  
Und kecker rauschen die Quellen hervor,  
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr  
Vom Tage,  
Vom heute gewesenem Tage.

101 Vgl. Markus Ciupke: »Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch«. *Die metrische Gestaltung in Goethes ›Faust‹*. Göttingen 1994, 41.

102 Konrad Lorenz: *Über tierisches und menschliches Verhalten. Aus dem Werdegang der Verhaltenslehre. Gesammelte Abhandlungen*. 2 Bde. München <sup>10</sup>1973, Bd. 2, 158.

99 Goethe 1994 (s. Anm. 75), 33.

100 Karl Eibl: *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes ›Faust‹*. Frankfurt a. M./Leipzig 2000, 343.





- Breuer, Dieter: *Deutsche Metrik und Versgeschichte* [1981]. München 41999.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar 1995.
- Donat, Sebastian: *Deskriptive Metrik*. Habil. masch. München 2006.
- Frank, Horst J.: *Handbuch der deutschen Strophenformen* [1993]. 2., durchges. Aufl. Tübingen/Basel 1993.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses* [1925–29]. 3 Bde. Berlin 21956.
- Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule* [1946]. Tübingen/Basel 272002.
- Küper, Christoph: *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen 1988.
- Küper, Christoph: Metrik. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Berlin/New York 2000, 591–595.
- Küper, Christoph (Hg.): *Meter, Rhythm and Performance – Metrum, Rhythmus, Performanz. Proceedings of the International Conference on Meter, Rhythm and Performance, held in May 1999 at Vechta*. Frankfurt a. M. 2002.
- März, Christoph: Vers. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin/New York 2003a, 760–763.
- März, Christoph: Versfuß. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin/New York 2003b, 767–769.
- Moennighoff, Burkhard: *Metrik*. Stuttgart 2004a.
- Moennighoff, Burkhard: Rhythmus und Reim als poetogene Struktur. In: Rüdiger Zymner/Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004b, 242–251.
- Noel, Patrizia Aziz Hanna: *Sprachrhythmik in Metrik und Alltagssprache. Untersuchungen zur Funktion des neuhochdeutschen Nebenakzents*. München 2003.
- Noel, Patrizia Aziz Hanna: Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems. The rise and fall of the German hexameter. In: *Metrica* [www.mezura.eu] 1 (2006), [http://magyar-irodalom.elte.hu/~alafin/mezura/articles/noel/0612\\_noel.pdf](http://magyar-irodalom.elte.hu/~alafin/mezura/articles/noel/0612_noel.pdf) (21.2.2007).
- Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe*. Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002.
- Schlütter, Hans-Jürgen: Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts. In: *Euphorion* 60 (1966), 48–90.
- Tsur, Reuven: *A Perception-Oriented Theory of Metre*. Tel Aviv 1977.
- Tsur, Reuven: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam u. a. 1992.
- Tsur, Reuven: *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Bern 1998.
- Tsur, Reuven: *On the Shore of Nothingness. Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart – A Study in Cognitive Poetics*. Exeter 2003.
- Tsur, Reuven: Constraints of the Semiotic System. Onomatopoeia, Expressive Sound Patterns and Poetry Translation. In: Uta Klein/Katja Mellmann/Steffanie Metzger (Hg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006, 245–270.
- Turner, Frederick/Pöppel, Ernst: Metered poetry, the brain and time [1983]. In: Ingo Rentschler/Barbara Herzberger/David Epstein (Hg.): *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*. Basel u. a. 1988, 71–90.
- Vennemann, Theo: Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluß auf die Metrik. In: Hans Fix (Hg.): *Quantitätsproblematik und Metrik. Greifswalder Symposion zur germanischen Grammatik*. Amsterdam 1995, 185–223.
- Wagenknecht, Christian: *Weckerlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie*. München 1971.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung* [1981]. 4., neu durchges. Aufl. München 1999.
- Wagenknecht, Christian: Zum Begriff der Tonbeugung. In: Küper 2002, 59–74.
- Wagenknecht, Christian: *Metrica minora. Aufsätze, Vorträge, Glossen zur deutschen Poesie*. Paderborn 2006.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. 8., verb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001.
- Zollna, Isabel: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick. In: *LiLi* 24. Jg., 96 (1994), 12–52.

Katja Mellmann