

David Chisholm

Prosodische Aspekte des Blankversdramas

Eine Untersuchung zu sechs Dramen von Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und Hebbel

1. Lyrische und dramatische Verse

Eine der augenscheinlichsten Eigenschaften, die den dramatischen Stil von dem lyrischen unterscheidet, ist die erhöhte Spannung, die dem Drama innewohnt. Auf der semantischen Ebene des Dramas erzeugen Auseinandersetzungen und heftige un erwartete Ausbrüche der handelnden Personen einen hohen Grad an Spannung; im *Verse* wird solche emotionelle Spannung durch häufige Konflikte zwischen dem abstrakten Metrum und seiner jeweiligen sprachlichen Verwirklichung rhythmisch gesteigert. Neuere Entwicklungen in der Metrik ermöglichen eine genaue, explizite Aussage über die rhythmischen Unterschiede zwischen dem lyrischen und dramatischen Stil und eine hierarchische Ordnung einzelner Dichter und Dichtungen hinsichtlich ihrer rhythmischen Dramatikalität. Obwohl sich die Methode, die hier beschrieben wird, auf die lyrische und dramatische Verskunst vieler Sprachen anwenden läßt, beschränkt sich die vorliegende Untersuchung auf sechs zwischen 1787 und 1854 geschriebene Dramen von fünf deutschsprachigen Dichtern. Das ungefähre Entstehungsjahr, das Alter der Dichter und die in diesem Aufsatz gebrauchten Abkürzungen für die Dramen werden in (1) angegeben:¹

(1) Dichter	Drama	Jahr der Entstehung	Alter des Dichters
Goethe	Iphigenie (I)	1787	38
Schiller	Maria Stuart (MS)	1801	42
Kleist	Amphitryon (A)	1807	30
Grillparzer	Prinz Friedrich von Homburg (FH)	1810	33
Hebbel	Medea (M) Gyges und sein Ring (GR)	1820 1854	29 41

1 Die folgenden Ausgaben wurden benutzt: Goethe: *Werke*, Bd. 5, hrsg. v. E. Trunz, Hamburg 1962; Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. v. G. Fricke und H. G. Göpfert, München 1970; Kleist: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. v. H. Sembdner, München 1970; Grillparzer: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. v. P. Frank und K. Förnbacher, München 1963; Hebbel: *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. G. Fricke, W. Kerner und K. Pörnbacher, München 1963.

Diese sechs Dramen – drei Tragödien, eine Komödie und zwei „Schauspiele“ – exemplifizieren eine fruchtbare Tradition des Blankverses auf der deutschen Bühne seit Lessings *Nathan der Weise* im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Mit einer möglichen Ausnahme – Grillparzers frühem Drama *Medea* – entstanden diese Dramen in relativ fortgeschrittenem poetischen Entwicklungsstadium der Dichter.

Mit Rudolf Haller gehe ich von der Voraussetzung aus, „daß der Blankvers ein Versmaß darstellt, d. h. wie etwa der jambische Trimeter oder der Hexameter ein bestimmtes ‚Metrum‘ besitzt, das ihm als tragendes Gerüst zugrunde liegt und das nicht ohne weiteres durchbrochen werden kann.“² Wichtig für die Darstellung des Metrums ist die Wahl eines Zeichensystems, das die metrische Abstraktion von seiner jeweiligen sprachlichen Aktualisierung scharf unterscheidet. Termini wie „Betonung“ (Wolfgang Kayser)³ und „strong/weak“ (Morris Halle und Samuel J. Keyser)⁴ sind nicht gut geeignet für die Bezeichnung des Metrums, zumal sie Eigenschaften des Sprachmaterials beschreiben. Um den abstrakten Charakter des metrischen Schemas zu bewahren, werden im folgenden die Symbole X und 0 für metrisch prominente bzw. nicht-prominente Positionen verwendet. Das Metrum des jambischen Fünfhebers wird dementsprechend folgendermaßen dargestellt:

(2) 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X (0)

2. Prosodische Merkmale

Das Gerüst dieser Analyse ist eine von Karl Magnuson und Frank G. Ryder entwickelte prosodische Theorie, die auf dem Dewey'schen Prinzip vom Verlust und der Wiedergewinnung des Gleichgewichts basiert.⁵ In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Komplementärverteilung, der sich in der Phonologie als fruchtbar erwiesen hat, für das Herausstellen prosodisch distinktiver Merkmale der Verssprache ebenso ertragreich. Die folgenden in (3) angegebenen prosodischen Merkmale, die prominente Positionen des metrischen Schemas fördern und nicht-prominente Positionen entgegenstehen, werden in dieser Untersuchung berücksichtigt:

- 2 R. Haller: „Studie über den deutschen Blankvers“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31, 1957, S. 382.
- 3 W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1965, S. 313.
- 4 M. Halle/S. J. Keyser: *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*, New York 1971, S. 169.
- 5 K. Magnuson/F. G. Ryder: „The Study of English Prosody: An Alternative Proposal“, in: *College English* 31, 1970, S. 789–820; dies.: „Second Thoughts on English Prosody“, in: *College English* 33, 1971, S. 198–216.

(3) Prosodische Merkmale

1. AKZENT (+AK):

- a) alle einsilbigen Substantive, Adjektive und Hauptverben.
Beispiele: *Baum, grün, sieht*
- b) alle einsilbigen abtrennbaren Verbräufte.
Beispiele: *ab, hin, her*
- c) alle Demonstrativpronomen.
Beispiele: *der, die*
- d) in mehrsilbigen Wörtern, alle hinsichtlich ihrer unmittelbaren morphologischen Umgebung wortakzenttragenden Silben.
Beispiele: *Apfelbaum, Kirschbaum, Kirschbäume, ausgehen, über, genug*
2. LEXIKAL (+LX):
- a) alle akzentuierten Silben in Hauptkategoriewörtern (d. h. Substantiven, Adjektiven und Hauptverben).
Beispiele: *Straße, Himmel, blaue, sehen, Ausgang, ankommt, einsam*
- b) alle unbetonten Silben von Komposita, die unabhängig als Substantive, Adjektive oder Verben existieren können.
Beispiele: *Ausgang, liebreich, salzfrei, Anknuff*⁶
3. WORTANFANG (+WA): die erste Silbe eines orthographischen Wortes.
Beispiele: *Universität, Baum, Apfelbaum.*

Die Frage des emphatischen oder kontrastiven Akzents, die größtenteils von der Performanz abhängt, habe ich außer acht gelassen. Einsilbige Personalpronomina werden daher ausnahmslos mit dem prosodischen Merkmal -AK markiert, auch wenn sie – wie in der erfindenen Beispielzeile (4) – kontrastiv benutzt werden:

- (4) Hat er zuerst gesprochen, oder sie?
AK: - - + - - + - - + - -

Demonstrativpronomen dagegen, die immer betont sind, werden konsequent mit der Markierung +AK versehen:

- (5) Und der hat dir das schöne Kleid gegeben?
AK: - - + - - + - - + - -

6 An anderer Stelle habe ich anhand eines großen Korpus lyrischer Gedichte von Klopstock, Goethe und Hölderlin gezeigt, daß die meisten Ableitungssuffixe, die noch im Mittelhochdeutschen als freie lexikalische Morpheme existierten (z. B. *-heit, -haft, -schaft, -kunft*), in der Verskunst der Goethezeit von den Dichtern genauso wie die unbetonten Teile von Zusammensetzungen (z. B. *Kirschbaum, Stammisch, Hochzeit*) benutzt werden. Diese begrenzte Anzahl von Suffixen wird daher auch mit dem prosodischen Merkmal +LEXIKAL versehen. Siehe D. Chisholm: „Lexicality and German Derivational Suffixes: A Contribution to the Magnuson-Ryder Theory of Prosody“, in: *Language and Style* 6, 1973, S. 27–38.

3. Prosodische Ambiguität

In der deutschen Verskunst gibt es eine sehr begrenzte Anzahl mehrsilbiger Worttypen (vor allem ausländische Namen und nicht-lexikalische Zusammensetzungen), die als prosodisch doppeldeutig zu bezeichnen sind, d. h., ihr richtiges Verhältnis zum metrischen Schema kann nicht eindeutig durch eine prosodische Regel vorausbestimmt werden. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Begriff der prosodischen Ambiguität sich nicht nur auf Wörter bezieht, deren linguistische Betonung variiert (z. B. *dorthin, davon, hierauf, unsichtbar*), sondern auch auf einige Zusammensetzungen und ausländische Formen, deren Betonung in der deutschen Hochsprache festgelegt ist. Das Kompositum *vielleicht*, zum Beispiel, dessen Betonung in der deutschen Hochsprache auf die zweite Silbe festgelegt ist, wird in den jambischen Fünfhebern Rilkes so gebraucht, *als ob* es noch aus zwei einsilbigen Wörtern bestünde mit schwankendem Akzent. Einige Beispiele werden in (6) angeführt:

- (6) die Ungeduld nach einer Wirklichkeit,
die kommen konnte: morgen, heute abend –
die *vielleicht* da war, die man nur verbarg;
(„Übung am Klavier“)
- denn das ist freundlich, und das Rot der Rosen
wird *vielleicht* drohend sein und Übermaß
und wird *vielleicht* schon wieder übersteigen,
(„Irre im Garten“)
- ... *Vielleicht* loben
uns ihre Dichter. *Vielleicht* beten viele
zu uns empor. *Vielleicht* sind wir die Ziele
(„Von den Fontänen“)

Auch viele ausländische Wörter werden in deutschen Jamben so gebraucht. Hier einige Beispiele aus Schillers *Maria Stuart*:

- (7) Dem Duc von Anjou schenkt sie Thron und Hand (MS 607)
Man muß sie ehren, *Mylord* – die Natur (MS 811)
Der fromme Primas von *Canterbury* (MS 750)
Ihr seid an Eurem Platz, *Lady Maria* (MS 2257)

Während das deutsche Wort *Dame* in der metrischen Relation 0X gegen eine prosodische Regel verstoßen würde, läßt sich das englische Wort *Lady* sowohl in X0 als auch in 0X anwenden. Solche Beispiele illustrieren eine bemerkenswerte Eigenschaft der Verssprache. Gewisse linguistischen Tendenzen der Normalsprache (in diesem Fall Akzentschwankung in vielen nicht-lexikalischen Zusammensetzungen

und Unsicherheit über die „richtige“ Aussprache vieler ausländischer Wörter) werden auf der prosodischen Ebene verallgemeinert.⁷

4. Die prosodischen Regeln

Hinsichtlich der in (3) beschriebenen prosodischen Merkmale sind die in (8) zitierten Zeilen fast „ideale“ jambische Fünfheber, zumal mit Ausnahme von WORTANFANG in Positionen 1 und (in Zeile b) LEXIKAL in Position 2, die Merkmale +AKZENT, +LEXIKAL und +WORTANFANG in allen X-Positionen vorkommen und in allen 0-Positionen fehlen:

- (8) $\begin{matrix} 0 & X & 0 & X & 0 & X & 0 & X & 0 \\ \text{a) Dem goldenen Felle, Pferden, schönen Töchtern (I 2104)} \\ \text{b) In diesem warmen Busen freudig fühlen} & \text{(A 1367)} \end{matrix}$

Das Deweyische Prinzip vom Verlust und der Wiedergewinnung des Equilibriums läßt sich nun in folgender Weise auf binäre Versmaße beziehen. Kommt das Merkmal +AKZENT in einer X-Position vor (wo es das metrische Schema fördert), dann unterliegt die sprachliche Verwirklichung der folgenden 0-Position keiner Einschränkung. Kommt aber +AKZENT in einer 0-Position vor, dann muß die Silbe in der folgenden Position dasselbe Merkmal +AKZENT enthalten, wo es das Metrum fördert. Diese prosodische Regel läßt sich folgendermaßen formalisieren:

- (9) $[M] \rightarrow [+AK] / \begin{matrix} 0 \\ 0 \end{matrix} [+AK] \text{ —}$

Die eckigen Klammern bedeuten metrische Positionen, und M steht für ein beliebiges Merkmal oder Merkmalbündel. Die metrische Position unmittelbar nach dem Schrägstrich enthält das Merkmal (oder die Merkmale), das dem Metrum Widerstand leistet, und das Subskriptum gibt an, ob die betreffende Silbe in einer X- oder einer 0-Position vorkommt. Dieses Merkmalbündel nennen wir die „primäre Bindung“ der Regel. Die Klammern unmittelbar vor dem Schrägstrich schließen das metrumfördernde Merkmal (oder Merkmale) ein, das in der durch den waagerechten Strich wiedergegebenen darauffolgenden Silbe vorhanden sein muß. Der Pfeil

⁷ Metrische Ambiguität dieser Art scheint auch die englische und russische Verskunst zu charakterisieren. In der Verskunst vieler englischer Dichter sind manche nicht-lexikalischen Zweisilber (z. B. *without, upon, among*) und Lehnwörter (z. B. *pursuit, antique, confined*) metrisch doppeldeutig. Viktor Zhirmunskij (*Introduction to Metrics*, 1966, 110–111) und Vladimir Nabokov (*Notes on Prosody*, 1965, S. 23) weisen auf gewisse zweisilbige Präpositionen und Bindewörter hin, die trotz eines festgelegten sprachlichen Wortakzents in beiden metrischen Relationen vorkommen. Lexikalische Zweisilber dagegen kommen in dieser Zeit (18.–19. Jahrhundert) nur in einer metrischen Relation vor.

bedeutet, daß das Merkmalbündel M mindestens diejenigen metrumfördernden Merkmale enthalten muß, die unmittelbar vor dem Schrägstrich angegeben werden. Nach demselben Prinzip muß auf eine unakzentuierte Silbe in einer X-Position eine unakzentuierte Silbe in der darauf folgenden 0-Position folgen. Die Formalisierung dieser Regel wird in (10) angegeben.

- (10) $[M] \rightarrow [-AK] / \begin{matrix} X \\ X \end{matrix} [-AK] \text{ —}$

Diese beiden Regeln, die innerhalb syntaktischer Phrasen einer Verszeile gelten, sorgen für sofortige Wiedergewinnung des metrischen Gleichgewichts in Zeilen wie:

- (11) $\begin{matrix} 0 & X \\ \text{AK:} & + & + \\ & \text{Schwir} & \text{meinen} \\ & \text{Irrtum} & \text{ab in seine Hände (MS)} \end{matrix}$
- $\begin{matrix} X & 0 \\ \text{AK:} & - & - \\ & \text{Wie in der} & \text{Göttin stilles Heiligtum (I)} \end{matrix}$

5. Die Daten

Um die Häufigkeit und Verteilung der Regelverstöße (d. h. die metrisch gegenläufigen zweisilbigen Ketten in 0X und X0) bei verschiedenen Blankversdichtern zu erfassen, werden sowohl die obenwähnten prosodischen Regeln wie auch zwei weitere davon abgeleitete Regeln auf größere Korpora lyrischer und dramatischer Jambenverse angewandt. Das lyrische Korpus besteht aus 3376 jambischen Fünfhebern von den folgenden Dichtern: Goethe (1215 Zeilen), Schiller (634 Zeilen),

Tab. 1: Häufigkeit und Verteilung der zweisilbigen Merkmalskette [+AK] [-AK] in der metrischen Relation (0X)

Korpus	Metrische Positionen					V	Z	V/Z
	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10			
Lyrische Verse:	96	10	30	8	0	144	3376	.043
Dramatische Verse:								
GR:	38	5	9	10	0	62	1970	.032
I:	67	7	13	5	0	92	2050	.045
MS:	159	34	34	15	11	253	3968	.064
A:	114	21	23	14	19	191	2165	.088
FH:	112	21	13	12	5	163	1810	.090
M:	118	34	24	24	5	205	1934	.106

V = Summe der Regelverstöße; Z = Summe der jambischen Pentameterzeilen; V/Z = Verhältnis von Regelverstößen zu Zeilen

Kleist (405 Zeilen), Grillparzer (547 Zeilen) und Hebbel (575 Zeilen).⁸ Das dramatische Korpus besteht aus 13 897 jambischen Fünfhebern, deren Zahl in den einzelnen der sechs Dramen zwischen 1810 und 3968 variiert. Die Ergebnisse werden in vier Tabellen erfaßt. Tabelle 1 zeigt die Häufigkeit und Verteilung der Verstöße gegen die in (9) angegebene 0X-Regel, und Tabelle 2 die Häufigkeit und Verteilung der Verstöße gegen die in (10) angegebene X0-Regel.

Beim ersten Blick auf Tabelle 1 fällt eine bemerkenswerte Tatsache auf, die sowohl lyrische als auch dramatische Verse kennzeichnet: mehr als die Hälfte der Regelverstöße kommen in Positionen 1–2 vor und die Zahl der Verstöße nimmt gegen Ende der Verszeile merklich ab. Solche metrisch gegenläufige zweisilbige Ketten (sogenannte „metrische Inversionen“) am Zeilenanfang sind also nichts Ungewöhnliches. Beispiele werden in (12) angeführt:

- (12) *Ging ich den Felsenweg, den schroffen, grauen*
(Goethe, „Freundliches Begegnen“)
Scheinst du dir hier vertrieben und verwaist? (I 75)
Schlägt in der Brust kein minder treues Herz (MS 1305)
Wünsch ich mich noch ein wenig auszuruhn (FH 218)

Tab. 2: Häufigkeit und Verteilung der zweisilbigen Merkmalkette [–AK] [+AK] in der metrischen Relation X0

Korpus	Metrische Positionen						V	Z	V/Z
	2–3	4–5	6–7	8–9	10–11				
Lyrische Verse:	9	6	4	0	—	19	3376	.006	
Dramatische Verse:									
GR:	5	2	2	1	—	10	1970	.005	
I:	7	1	5	1	—	14	2050	.007	
MS:	13	18	5	5	—	41	3958	.010	
FH:	17	3	4	3	—	27	1810	.015	
A:	21	11	9	3	—	44	2165	.020	
M:	22	7	10	1	—	40	1934	.021	

V = Summe der Regelverstöße; Z = Summe der jambischen Pentameterzeilen; V/Z = Verhältnis von Regelverstößen zu Zeilen

Bemerkenswert ist jedoch die Tatsache, daß das lyrische Korpus (und in geringerem Maße auch *Iphigenie*) mehr Regelverstöße in Positionen 5–6 als in Positionen 3–4 aufweist, wie in den in (13) zitierten Zeilen:

⁸ Das lyrische Korpus wurde den in Anm. 1 aufgeführten Ausgaben entnommen: Goethe (Bd. 1, S. 13–386), Schiller (Bd. 1, S. 15–463), Kleist (Bd. 1, S. 10–35), Grillparzer (Bd. 1, S. 97–193) und Hebbel (Bd. 3, S. 35–104).

- (13) Allein dem Geist fehlt's am Entschluß und Willen
(Goethe, „Elegie“)

Der Ackermann griff nach des Feldes Früchten
(Schiller, „Die Teilung der Erde“)

So Aug wie Leib, setzt er die Reise fort
(Kleist, „Die beiden Tauben“)

Mit seltnr Kunst flüchtst du der Götter Rat (I 740)

Im lyrischen Korpus läßt sich die Zunahme der Regelverstöße in Positionen 5–6 durch die relativ hohe Häufigkeit eines deutlichen syntaktischen Einschnitts (*Zäsur*) nach der vierten Silbe der Verszeile erklären. Ein Beispiel dafür sind die Zahlen in (14), die die Verteilung der Interpunktionszeichen (als primitivem Maßstab für den syntaktischen Einschnitt) in zwei relativ langen Pentametergedichten Goethes an geben.⁹ Die Zahlen geben die absolute Häufigkeit der orthographisch markierten Einschnitte (Interpunktionszeichen) nach jeder Position in 326 Zeilen wieder.

(14) Verteilung der Interpunktionszeichen in zwei Pentametergedichten Goethes

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Zeilenzahl
	13	10	23	85	26	16	13	3	3	228	248	326

In seinem bekannnten Aufsatz über Metrik gibt Otto Jespersen eine Erklärung für die relativ hohe Zahl der metrisch gegenläufigen zweisilbigen Ketten („Inversionen“) am Zeilenanfang:

If I hear a syllable after a pause it is absolutely impossible for me to know whether it is meant by the speaker as a strong or as a weak syllable. I have nothing to compare it with till I hear what follows. And it is extremely difficult to say with any degree of certainty what is the reciprocal relation between two syllables separated by a not too short pause.¹⁰

Da die meisten Verszeilen mit einer Pause enden, gibt es für den Hörer keine Vergleichsmöglichkeit zwischen der letzten Silbe der jeweiligen Zeile und der ersten Silbe der darauffolgenden Zeile; auch wenn kein syntaktischer Einschnitt am Zeilenende vorhanden ist, wirkt die Verszeilengrenze selbst wie eine leichte „Pause“. Jespersens Einsicht erklärt auch die Zunahme der Regelverstöße in Positionen 5–6; die hohe Frequenz der Einschnitte nach Position 4 verleiht dieser Position zeilenendähnliche Eigenschaften. Genauso wie die *Erwartung* einer Pause am Zeilenende einen Vergleich mit der ersten Silbe der folgenden Zeile verhindert, so hat auch die *Erwartung* einer Pause nach der vierten Position (im Vergleich zu den anderen Posi-

⁹ „Auf Miedings Tod“ (214 Zeilen) und „Zueignung“ (112 Zeilen). Wenn die nicht durch Interpunktionszeichen markierten syntaktischen Einschnitte dazu gezählt würden, wären diese Zahlen etwas höher.

¹⁰ Otto Jespersen, „Notes on Metre“, in: *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German*, Kopenhagen 1933, S. 255.

tionen) die Tendenz, einen Vergleich mit der fünften Position zu verhindern. Die Stärke des Akzentes in Position 5 läßt sich also erst durch den Vergleich mit der 6. Position eindeutig bestimmen.

Angesichts der Summe der 0X-Regelverstöße in den hier berücksichtigten Blankversdramen, sind die jambischen Fünfheber Goethes und Hebbels weitaus „lyrischer“ als diejenigen Schillers, Kleists und Grillparzers. Die sehr niedrige Zahl der Regelverstöße bei Hebel läßt einen äußerst konservativen prosodischen Stil erkennen, trotz der Tatsache, daß *Gyges und sein Ring* etwa ein halbes Jahrhundert nach den anderen Dramen geschrieben wurde. Goethes *Iphigenie* erweist sich als „lyrisch“ nicht nur durch die Häufigkeit, sondern auch durch die Verteilung der Regelverstöße, die der des lyrischen Korpus fast identisch ist. Die Dramen von Schiller, Kleist und Grillparzer zeigen andererseits jeweils höhere Grade an rhythmischer Dramatikalität. Der prosodische Stil von *Maria Stuart* unterscheidet sich deutlich nicht nur von den „lyrischeren“ Dramen *Iphigenie* und *Gyges und sein Ring*, sondern auch von dem noch dramatischeren Stil in *Amphitryon*, *Prinz Friedrich von Homburg* und *Medea*.¹¹ Diese Zunahme der metrisch obstruktiven Regelverstöße zeigt sich auch auf positioneller Ebene. Während das lyrische Korpus, *Iphigenie* und *Gyges und sein Ring* keine Verstöße am Zeilenende (Positionen 9–10) enthalten, weisen alle anderen Dramen an dieser Stelle Regelverstöße auf, die die prosodische Spannung erhöhen, indem sie an dramatisch entscheidenden Stellen das metrische Gleichgewicht am Zeilenende abrupt zerstören. Einige Beispiele solcher prosodischen Erhöhung der dramatischen Spannung werden in (15) angeführt:

- (15) KENNEDY: Und jeder neuer Tag häuft neue Leiden
Und Schmach auf dein gekröntes Haupt.
MARIA: Faß dich!
(MS 146–47)
MORTIMER: Denn geht ihr nicht aus allen Leidensproben
Als eine Königin hervor? *Raubt euch*
Des Kerkers Schmach ... (MS 565–67)
MORTIMER: Wie du die Welt, so täusch ich dich. *Recht ist's*
Dich zu verraten ... (MS 1633–34)
ALKMENE: Inzwischen mir die Träne floß, *schwurst du*
Mit seltsam schauerlichem Schwur mir zu (A 821–22)

11 Die Signifikanz der Unterschiede zwischen diesen Zahlen läßt sich durch Anwendung des Chi-Quadrat-Tests prüfen, wobei ein Chi-Quadrat-Wert von mindestens 3,84 einen signifikanten Unterschied bei einer Irrtumswahrscheinlichkeit von 5% darstellt. Siehe G. Herdan, *Quantitative Linguistics*, London, 1964, S. 39.

GR-MS:	$\chi^2 = 25.86$ (hochsignifikant)
I-MS:	$\chi^2 = 8.40$ (hochsignifikant)
MS-A:	$\chi^2 = 11.57$ (hochsignifikant)
A-FH:	$\chi^2 = 0.04$ (nicht signifikant)
A-M:	$\chi^2 = 3.35$ (nicht signifikant)
FH-M:	$\chi^2 = 2.44$ (nicht signifikant)

ALKMENE: Entsetzlicher! Ein Sterblicher, sagst du,
Und schmachvoll willst du seinem Blick mich zeigen?
(A 2167–68)

FRIEDRICH: Welch einen sonderbaren Traum träumt ich?!
(FH 140)

KURFÜRSTIN: Hinweg!
FRIEDRICH: O Mutter, welch ein Wort sprachst du?
(FH 710)

MEDEA: Allein sei sorgsam, schüttl' es nicht!
GORA: *Weh mir!*
(M 2002)

Nach der in (8) formalisierten X0-Regel muß auf eine unbetonte Silbe in einer X-Position eine unbetonte Silbe in der 0-Position folgen. Die Beispielzeilen in (16) verstoßen gegen diese Regel:

(16) Soll man vorsichtig die Gesellschaft lassen (Goethe, *Sonette*)

Sag: meine Not begann, und du sprichst wahr (I 655)
Gut! So sprich weiter!
Aber stör mich nicht! (FH 157)

Die, sonst gleichgültig alle Dinge spiegelnd (GR 1334)

Tabelle 2 zeigt eindeutig, daß die Anzahl der X0-Regelverstöße sowohl in dem lyrischen Korpus als auch in den sechs Dramen weitaus geringer ist als die Anzahl der 0X-Regelverstöße. Dieses Verhältnis spiegelt eine schon von Magnusson und Ryder beobachtete prosodische Eigenschaft wider, die für alle binären Versformen germanischer Sprachen zuzutreffen scheint: die metrische Relation X0 unterliegt strengeren prosodischen Gesetzen als die metrische Relation 0X. Auch hier ist die Anzahl der Verstöße am Zeilenanfang am größten, verringert sich dann merklich am Zeilenende. Diese generelle Tendenz läßt sich durch das oben erwähnte Dewey-Prinzip erklären: Wird das metrische Gleichgewicht (das Verhältnis zwischen Metrum und Sprache) am Zeilenanfang gestört, ist es noch in nachfolgenden Positionen möglich, durch metrumfördernde Merkmal Ketten das Gleichgewicht wiederzugewinnen; wird das Gleichgewicht jedoch am Ende der Zeile gestört, ist eine Wiedergewinnung innerhalb der Verseinheit nicht mehr möglich.

Genauso wie Tabelle 1 unterscheidet auch Tabelle 2 zwischen den „dramatischen“ Dramen FH, A und M und den „lyrischeren“ Dramen I und GR.¹² Die erhöhte

12 Der Chi-Quadrat-Test ergibt folgende Resultate:

GR-MS:	$\chi^2 = 4.23$ (signifikant)
I-MS:	$\chi^2 = 1.82$ (nicht signifikant)
I-FH:	$\chi^2 = 5.91$ (signifikant)
MS-FH:	$\chi^2 = 2.23$ (nicht signifikant)
MS-A:	$\chi^2 = 10.08$ (hochsignifikant)

Im Gegensatz zu Tabelle 1 wird MS hier weder von *Iphigenie* noch von FH signifikant unterschieden.

rhythmische Spannung, die das Versdrama charakterisiert, ergibt sich also zum großen Teil sowohl aus X0- als auch aus 0X-Regelverstößen. Die in Tabelle 1 verzeichneten 0X-Regelverstöße sind nun allerdings nicht homogen; sie lassen sich in drei Typen unterteilen, die in (17) veranschaulicht werden:

- (17) Typ 1: Und eht' er sich's versieht, geht er zerschmettert
 AK: + - (Goethe, Sonette)
 LX: + -
 WA: + +

Typ 2: Wohltat genießen? Kenn' ich sie doch kaum! (MS 724)

- AK: + -
 LX: + +
 WA: + -

Typ 3: Himmel und Erde! Was ergriff er da? (FH 71)

- AK: + -
 LX: + -
 WA: + -

Dieser Verschiedenartigkeit läßt sich Rechnung tragen, indem die in (7) angegebene 0X-Regel so abgeschwächt wird, daß sie Zeilen des Typs 1, nicht aber der Typen 2 und 3 zuläßt. Der primären Bedingung der Regel ([+AK] in 0) wird eine sekundäre Bedingung ([-WA] in X) hinzugefügt, so daß die schwächere Form so lautet:

- (18) [-WA] → [+AK] / [+AK] _____

Die Regel beschränkt die sprachliche Verwirklichung der Position unmittelbar nach [+AK] nur, wenn diese Position keine Anfangsilbe enthält. Sonst bleibt die Aktualisierung der X-Position völlig unbeschränkt. Sie sortiert die Regelverstöße in Tabelle 1 in zwei Gruppen: zweisilbige Ketten des Typs 1 (*geht er*) werden von (17) zugelassen, während Ketten der Typen 2 und 3 ausgeschlossen werden. Die Häufigkeit und Verteilung dieser Regelverstöße erscheinen in Tabelle 3.

Diese abgeschwächte Fassung der 0X-Regel zeigt, daß sich MS, A und FH nicht nur durch die Häufigkeit und Verteilung der Regelverstöße von I und GR unterscheiden, sondern auch durch den Grad dieser Verstöße, zumal Verstöße gegen (18) schwerwiegender sind als die des Typs (12) gegen (9).¹³

13 Der Chi-Quadrat-Test ergibt folgende Resultate:

- I-M: $\chi^2 = 1.18$ (nicht signifikant)
 M-MS: $\chi^2 = 4.97$ (signifikant)
 M-A: $\chi^2 = 4.73$ (signifikant)
 M-FH: $\chi^2 = 19.57$ (hochsignifikant)

*~~Das ist nicht die Frage, die wir hier behandeln wollen.~~

Tab. 3: Häufigkeit und Verteilung der zweisilbigen Kette [+AK] [+AK, -WA] in 0X

Korpus	Metrische Positionen										V	Z	V/Z
	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	2	3376	.0006					
Lyrische Verse:	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	2	3376	.0006					
Dramatische Verse:													
GR:	2	0	0	0	0	2	1970	.0010					
I:	0	0	2	1	0	3	2050	.0014					
M:	2	2	1	1	0	6	1934	.0031					
MS:	28	1	3	0	0	32	3968	.0081					
A:	9	2	2	1	4	18	2165	.0083					
FH:	31	1	0	0	0	32	1810	.0177					

V = Summe der Regelverstöße; Z = Summe der jambischen Pentameterzeilen;
 V/Z = Verhältnis von Regelverstößen zu Zeilen

Aus den in (17) angegebenen Merkmalsbündeln läßt sich sehen, daß sich die Typen 2 und 3 nur durch das Merkmal LEXIKALITÄT unterscheiden: die zweite Silbe von *Wohltat* ist [+LX], die zweite Silbe von *Himmel* [-LX]. Diese beiden Typen lassen sich durch eine weitere Schwächung der 0X-Regel unterscheiden, die in (19) gegeben wird:

- (19) [-WA, -AK] → [+LX] / [+AK] _____

In dieser Form besagt die Regel, daß die Silbe unmittelbar nach [+AK] in einer 0-Position, falls sie die metrisch gegenläufigen Merkmale [-WA] und [-AK] enthält, mindestens das metrumfördernde Merkmal [+LX] aufweisen muß. Beispiele der von (18) ausgeschlossen, jedoch von (19) zugelassenen Zeilen werden in (20) angegeben; die Häufigkeit und Verteilung der von (19) ausgeschlossenen Zeilen erscheint in Tabelle 4.

- (20) Bald raschgewandt, geistreich und sicherstellig
 (Goethe, „Epilog zu Schillers „Glocke““)

Der Dränger Schmerz heimsucht mit seiner Qual?
 (Grillparzer, „Bei der Geburt eines Prinzen“)

Die ihr das Haupt abspricht, in voller Kraft (MS 1451)

Stand neu vor mir, Schönheit und Jugend traten (MS 1810)

Tollwurz gefressen, den Verstand verloren? (A 1713)

Jungfrau und Lorbeerkranz und Ehrenschnuck (FH 1666)

Als du den Tod hinrugst in ihre Nähe (M 2183)

Tab. 4: Häufigkeit und Verteilung der zweisilbigen Merkmalreihe [+AK] [-AK, -WA, -LX] in OX

Korpus	Metrische Positionen								V	Z	V/Z
	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10						
Lyrische Verse:	0	0	0	0	0	0	0	0	2801	.0000	
Dramatische Verse:											
GR:	1	0	0	0	0	0	0	1	1970	.0005	
I:	0	0	2	1	0	3	2050	.0014			
MS:	5	1	0	0	0	6	3968	.0015			
M:	1	2	0	1	0	4	1934	.0021			
A:	3	2	1	1	4	11	2165	.0051			
FH:	14	0	0	0	0	14	1810	.0077			

Anhand von Tabelle 4 sieht man, daß die Regeln in (19) einen Aspekt des Kleistschen dramatischen Stils von dem Stil Schillers und Grillparzers deutlich unterscheidet. Während die Häufigkeit dieser starken Verstöße gegen die schwächstmögliche Version der 0X-Regel in allen Dramen sehr niedrig ist, kommen die Verstöße zweimal so häufig in FH vor wie in MS und M. Beispiele solcher Zeilen werden in (21) angegeben:

- (21) *Freilich!*: In Zügen! Mit drei Regimentern! (FH 451)
Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille! (FH 1749)
Wache! Führt ihn zurück in sein Gefängnis! (FH 1800)
Himmel! Die Freude tötet ihn! Zu Hülf!

Bemerkenswert ist, daß diese drastischen Verstöße gegen das Metrum gewaltige Ausbrüche auf der Handlungsebene des Dramas begleiten. Dramatische Spannung wird auf der prosodischen Ebene noch weiter gesteigert, indem viele metrisch gegenläufige Merkmale und mehrfache Regelverstöße an entscheidenden Stellen der Handlung oder des Dialogs vermehrt auftreten. Dadurch wird das Verhältnis von Regelverstößen zu Zeilen an diesen Stellen beträchtlich erhöht. Solche durch prosodische Verdichtung verstärkte dramatische Steigerung, die öfters in den Dramen Schillers, Kleists und Grillparzers vorkommt, läßt sich anhand der in (22) angeführten Beispiele veranschaulichen. Verstöße gegen die 0X- und X0-Regeln sind durch Versalien hervorgehoben, sonstige Vorkommen von [+AK] in 0-Positionen sind kursiv gedruckt.

- (22) a) MARIA:
 O redet mir von ihm! DENKT ER noch mein?
 LIEBT IHN das Glück, BLÜHT IHM das Leben noch,
 STEHT ER noch herrlich da, ein Fels der Kirche?
 (MS 471-73) V/Z = 1.33

- b) MORTIMER, allein:
Gelt, falsche gleisnerische Königin
 Wie du die Welt, so täusch ich dich. RECHT IST'S
 Dich zu verraten, eine gute Tat!
 SEH ICH AUS WIE ein Mörder? Lasset du
Ruchlose Fertigkeit auf meiner Stirn?
 TRAU NUR auf meinen Arm und halte deinen
 Zurück!
 (MS 1632-37) V/Z = 0.83
- c) BURLEIGH:
 Was ist Euch, Sir? FASST EUCH! Wo ist das Urteil?
 Die Königin ließ Euch rufen.
 DAVISON:
 In heft'gem Zorn. O ratet mir! HELFT MIR!
 REISST MICH aus dieser Höllenangst des Zweifels!
 (MS 3334-37) V/Z = 0.75
- d) MEDEA:
 WEISST DU? SIEH MIR ins Antlitz wenn du's wagst!
 JASON:
 Entsetzliche! Was rasedu gen mich?
 MACHST MIR zu Wesen meiner Träume Schatten?
 HÄLTST MIR mein Ich vor in des deinen Spiegel
 Und rufst MEINE Gedanken wider mich?
 (M 1094-98) V/Z = 1.00

Die explosiven Zerreißungen des jambischen Vermaßes an diesen Stellen unterstreichen die aufgeregten Fragen, den intensiven Zorn, verzweifelteltes Flehen und frenetische emotionelle Ausbrüche der handelnden Personen.

6. Prosodische und semantische Ebene: Rhythmus und Interpretation

Die bisher beschriebenen Ergebnisse zeigen, daß es anhand rhythmischer Untersuchungen der Versstruktur möglich ist, nicht nur gattungsmäßige Unterschiede, sondern auch individuelle stilistische Eigenschaften genauer zu definieren, die die Prosodie eines Dichters kennzeichnen. Eine solche Untersuchung ist an sich sehr aufschlußreich und nützlich; darüber hinaus dient sie als Vorarbeit für Untersuchungen über das gegenseitige Verhältnis zwischen der prosodischen und der semantischen Ebene des sprachlichen Kunstwerks. Erst nachdem der Kritiker das prosodisch schreibenden Dichter erkannt und beschrieben hat, ist er in der Lage zu bestimmen, in welchem Maße die rhythmische Struktur der semantischen Struktur ('conceptual message') entspricht oder davon abweicht. *Manche* außerordentlichen (in diesem Sinne dramatischen) Ereignisse auf der semantischen Ebene werden von außerordentlichen prosodischen Erscheinungen begleitet; bei anderen ist dies nicht der Fall.

Die außerordentlichen Ereignisse brauchen jedoch nicht gleichzeitig vorzukommen, um miteinander verknüpft zu sein. Ein besonders wirkungsvoller literarischer Kunstgriff ist die emotive Antizipation – mittels einer Störung auf der prosodischen Ebene unter der ruhigen semantischen Oberfläche – einer Störung, die später um so gewaltiger auf der begrifflichen Ebene durchbricht. Der zeitliche Abstand zwischen dem prosodischen und dem semantischen Ereignis muß allerdings kurz genug sein, so daß wenigstens eine Spur des durch die rhythmische Störung verursachten gefühlmäßigen Effekts im Bewußtsein des Empfängers erhalten bleibt, wenn das begriffliche Ereignis auftaucht und ins Bewußtsein eindringt.

Die in (22) zitierten Stellen aus den Dramen Schillers und Grillparzers illustrieren eine Art der Übereinstimmung zwischen der prosodischen und der begrifflichen Ebene der Versstruktur. Um zu zeigen, wie die Erkenntnis solcher dramatischen rhythmischen Ereignisse als Hintergrund zur literarischen Interpretation dienen kann, folgen hier einige Bemerkungen über drei Abschnitte aus den Dramen Heinrich von Kleists.

Die beinahe tragische Komödie *Amphitryon* dreht sich um die emotionelle Verwirrung Alkmene, die durch den nächtlichen Besuch Jupiters in der Gestalt ihres geliebten Ehegemahls Amphitryon erzeugt wird. In zweiter Linie handelt sie von den Identitätskrisen sowohl in Amphitryon selbst als auch in seinem Diener Sosias, dessen Glauben an die Realität seiner eigenen Existenz durch die Erscheinung des Gottes Merkur erschüttert wird.

Alkmene ist zunächst (II,2) überzeugt, daß sie die Nacht, in der sie das Diadem zum Geschenk erhielt, mit ihrem Gemahl Amphitryon verbracht hat. Ihre Gefühle können sie nicht getäuscht haben. Erst als sie auf dem Diadem den Buchstaben „J“ bemerkt, beginnt sie zu zweifeln. In der fünften Szene des zweiten Aktes bemüht sich Jupiter, immer noch in der Gestalt des Amphitryon, Alkmene zu beruhigen. Er argumentiert, selbst wenn sie einer Täuschung erlegen sei, habe sie Amphitryon nicht hintergangen, denn weil sie Amphitryon vor sich zu haben glaubte, hätten ihre Liebesbezeugungen auch ihm allein gegolten. Alkmene interpretiert diese Äußerungen als übermäßige Toleranz und Großmut und ist so beschämt und verzweifelt, daß sie ihren geliebten Gemahl verlassen und sogar ihrem Leben ein Ende setzen will. Der vermeintliche Amphitryon versucht, ihre Gewissensqualen zu erleichtern, indem er ihr zu verstehen gibt, ihr nächtlicher Liebhaber sei kein geringerer als der unsterbliche Gott Jupiter selbst gewesen:

- (23) JUPITER: Es war kein Sterblicher, der dir erschien,
Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht.

0 X 0X 0 X 0 X 0 X

Alkmene: Wer?

Jupiter:

Wer, Rasender, sagst du?

0 X 0X 0 X 0 X 0 X

Jupiter: Er, Jupiter, sag ich.

Alkmene:

Er, Jupiter?

0 X 0 X 0 X 0X 0 X
Du wagst, Elender – ?

JUPITER:

Jupiter, sag' ich

Und wiederhol's. Kein anderer als er
Ist in verfloßner Nacht erschienen dir.
(A 1335–41)

Hier wird die Ironie der Lage Alkmene durch Kleists kunstvollen Gebrauch von Fragewörtern und Personalpronomina gegenüber dem zugrundeliegenden Metrum genial gesteigert. Erstens werden Alkmene völlige Verwirrung und emotionelle Erschütterung durch das stakkatohafte, metrisch gegenläufige Vorkommen des Frageworts *wer?* und Jupiters sowohl rhythmische und phonologische als auch begriffliche „Antwort“ *er* in der folgenden Zeile unterstrichen.¹⁴ Die Gegenläufigkeit wird noch weiter durch drei 0X-Regelversöße erhöht, die die Pronomina *du* (Zeile 1337) und *ich* (Zeilen 1338–39) hervorheben. Das Herausstellen dieser Pronomina unterstreicht die Ironie der Situation: Für Alkmene ist die Person, die sie mit *du* anredet, und die sich selbst mit *ich* bezeichnet, ihr Ehegemahl Amphitryon. Für Jupiter (und vermutlich auch für das Publikum) ist jedoch der Dialog von mehrfachen Bedeutungsschichten durchdrungen: Während er die Rolle des Amphitryon spielt, spricht er in Wirklichkeit für sich selbst; er kann also *über* Jupiter in der dritten Person mit dem Pronomen *er*, und *als* Jupiter in der ersten Person reden. Ähnlich kann er Alkmene *du* auffassen, als wäre sie eher für ihn als für Amphitryon bestimmt – oder vielleicht am ehesten für ihn (Jupiter) *entschließlich* Amphitryon, da alle Sterblichen, die zur Schöpfung des Gottes gehören, ontologisch ein Teil des Gottes selbst sind. Zweideutigkeit dieser Art trägt zu der humorvollen Wirkung bei, die die ganze Szene kennzeichnet. (Siehe zum Beispiel auch Zeilen 1264–1272.) Wie schon bemerkt, werden diese Personalpronomina, die auf der begrifflichen Ebene des Dramas eine entscheidende Rolle spielen, durch ihre Positionierung auf der prosodischen Ebene besonders hervorgehoben. Die metrisch gegenläufige Positionierung, verbunden mit Antilabe, zerstört das Metrum in den Zeilen 1337–39 fast völlig, so daß das metrische Gleichgewicht der Zeilen 1335–36 erst in den Zeilen 1340–41 wiedergewonnen wird.

Überraschende Nebeneinanderstellung der Personalpronomina ist ein charakteristisches Merkmal des Kleistschen Dramas, besonders in Szenen, in denen die Identität einer Person oder mehrerer Personen zweideutig oder unsicher ist. Diese Wechselwirkung wird z. B. effektiv in *Prinz Friedrich von Homburg* bei einem Gespräch

- 14 Obwohl nicht-lexikalische einsilbige Pronomina außerhalb eines Kontexts das Merkmal –AKZENT tragen, könnte man argumentieren, daß sie unmittelbar *nach* –AKZENT und unmittelbar *vor* einem syntaktischen Einschnitt das Merkmal +AKZENT bekommen. In diesem Fall würde die folgende Zeile gegen die X0-Regel verstoßen:

X X 0

* *Du und ich?* Waren wir denn nicht dabei?

AK: # → +

zwischen Prinz Friedrich und Hohenzollern in der 4. Szene des ersten Aktes eingesetzt. Der Prinz, ohne zu wissen, daß der Graf ihn den Namen der Prinzessin Natalie hat sprechen hören, während er schlafwandelnd im Schloßgarten umherging, versucht nun, beim Erzählen seines vermeintlichen „Traums“, diesen Namen zu vermeiden. Er täuscht vor, er könne sich an den Namen der Dame, die im Begriff schien, ihn mit einem Lorbeerkranz zu krönen und deren Handschuh er ihr vom Arm abstreifte, nicht erinnern. Die in (24) angegebene Szene, in der Hohenzollern versucht, den Namen Natalie aus Friedrich herauszulocken, wird durch eine spielerische Wechselwirkung des unbetonten bestimmten Artikels und des betonten Demonstrativpronomens vor dem Hintergrund des jambischen Metrums hervorgerufen. Hohenzollern ist der erste, der aus dem glatt-alternierenden Sprachrhythmus abrupt herausbricht und das stark akzentuierte Demonstrativpronomen *die* einführt. Seine plötzliche Wendung vom unbetonten Artikel zum spezifischeren Demonstrativpronomen in Zeile 168 ist ein geschickter verbaler Versuch, den Prinzen zu einer bestimmten bejahenden oder verneinenden Antwort zu zwingen:

- (24) 165 PRINZ: Es wird die Platen wohl gewesen sein.
 166 HOHENZOLLERN: Die Platen? Was! – Die jetzt in Preußen ist?
 167 PRINZ: Die Platen. Wirklich. Oder die Ramin.
 168 HOHENZOLLERN: Ach, die Ramin! Was! *Die*, mit roten Haaren!
 169 Die Platen mit den schelmischen Veilchenaugen!
 170 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0
Die, weiß man, *die* gefällt dir. *Die* gefällt mir.
 PRINZ: 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X
 171 HOHENZOLLERN: Nun, und *die*, sagst du, reichte dir den Kranz?

Der Prinz jedoch handhabt die Sprache genauso geschickt, um eine direkte Antwort an den Grafen zu vermeiden. Er gebraucht das Demonstrativpronomen nur einmal, als er bloß bejaht, daß ihm die Platen gefällt. Sobald er die Erzählung seines vermeintlichen Traums fortsetzt, geht er zu dem weniger spezifischen Personalpronomen *sie* über

- (25) 172 PRINZ: Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms
 173 Hebt *sie* den Kranz, an dem die Kette schwankte,
 174 Als ob *sie* einen Helden krönen wollte.

Die Nebeneinanderstellung von betonten und unbetonten nicht-lexikalischen Einheiten gegenüber dem zugrundeliegenden Metrum erzeugt durch diese Szene hindurch einen lebendigen Kontrapunkt.

Ein anderer Ausschnitt aus dem zweiten Akt desselben Schauspiels illustriert die Wirkung mehrfacher Regelverstöße in einer einzigen Zeile. In dem mit dramatischer Spannung beladenen zehnten Auftritt wird der Prinz, der für seinen glorreichen Sieg auf dem Schlachtfeld reichliches Lob und eine Belohnung vom Kurfürsten von Brandenburg erwartet, auf dessen Befehl plötzlich gefangengenommen:

- (26) 760 DER KURFÜRST: Nehmt alles, Fahnen, Pauken und Standarten,
 Und hängt sie an der Kirche Pfeiler auf;
 Beim Siegsfest morgen denk ich sie zu brauchen!

KOTTWITZ: Das, beim lebendigen Gott, ist mir zu stark!

EIN OFFIZIER: Prinz, Euren Degen, bitt ich.

HOHENZOLLERN:

Ruhig, Freund!

0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0

765 DER PRINZ: *Träum ich? Wach ich? Leb ich?* Bin ich bei Sinnen?

GOLZ: Prinz, gib den Degen, rat ich, hin und schweig!

DER PRINZ: Ich, ein Gefangener?

HOHENZOLLERN:

So ists!

GOLZ:

Ihr hört's!

Seine äußerste Verwunderung und Verwirrung drückt sich in Zeile 765 aus, die in der thematischen Struktur des Dramas eine Doppelfunktion hat. Sie wiederholt ein wichtiges Motiv des ersten Aktes – Prinz Friedrichs sowohl durch sein Schlafwandeln (1. Auftritt) als auch durch seinen Tagtraum (5. Auftritt) verursachte Verwechslung von Traum und Wirklichkeit – und sie wirft eine Frage auf, die durch die letzten drei Akte hindurch Spannung erzeugt. Diese Zeile, die an einem drastischen dramatischen Wendepunkt der Handlung steht und den das weitere Drama beherrschenden Konflikt auslöst, erzeugt eine größere rhythmische Spannung gegen das *Metrum als irgendeine andere Zeile des Dramas*. Statt für den Regelverstoß in den ersten beiden metrischen Positionen zu kompensieren, steigert das Sprachmaterial in den folgenden Positionen der Zeile diese Störung bis zu einem solchen Grade, daß sie droht, die Zeile völlig auseinanderzureißen und das abstrakte metrische Gerüst gänzlich zu zerstören. In der Terminologie der russischen Formalisten wird diese Zeile „in den Vordergrund gerückt“ (foregrounded), nicht nur wegen ihrer zentralen Stelle auf der semantischen Ebene, sondern auch wegen des plötzlichen Ausbruchs rhythmischer Spannung auf der prosodischen Ebene.

In diesem Aufsatz habe ich mich auf eine begrenzte Anzahl prosodischer Merkmale konzentriert, die in der rhythmischen Gestaltung des Verses eine Hauptrolle spielen. Die Ergebnisse zeigen, daß diese Merkmale verschiedene Ebenen der rhythmischen Spannung auf einer hierarchischen Skala der Dramatik unterscheiden lassen. Die Untersuchung zeigt auch, daß gattungsmäßige Unterschiede, die wir auf der semantischen Ebene erkennen, auch auf der prosodischen Ebene vorhanden und explizit definierbar sind. Sie deutet auf Bereiche, in denen prosodische Untersuchungen des Versdramas der Literaturkritik Hilfe leisten können.