

Wordsworths grundlegende metrische Regularien für den Blankvers nach dem Modell von Derek Attridge

Inhaltsübersicht

Inhaltsübersicht	1
Einleitung	1
Wordsworths Blankvers: keine Zeilen mit unbetonter Endsilbe	4
Aufwertung und Abwertung der Hervorhebung von Silben im Vers („promotion“ und „demotion“)	5
Anfangsinversion („initial inversion“)	7
Die Lizenz des Hebungspralls: Behandlung einer fehlenden Senkung zwischen zwei Hebungen: <i>beat-final</i> und <i>beat-initial pairing</i>	9
Pausen, Zeilenenden und Enjambement	13
Zwei freie unbetonte Silben (<i>free double offbeats</i>) versus Optionen der Elision oder Verschmelzung	16
Zusammenfassung	19
Anhang 1. Die möglichen Positionen der beiden Arten des Hebungspralls –	21
Anhang 2: Skansion von Wordsworths <i>A Night-Piece</i> nach Brennan O’Donnell	23
Anhang 3: Anmerkungen zum Blankversmodell von David Keppel-Jones	26
Literaturverzeichnis	29

Einleitung

In Brennan O’Donnells Buch *The Passion of Meter – A Study of Wordsworth’s Metrical Art*¹ wird dargelegt: Wordsworth hatte dezidierte Vorstellungen über die Qualität von Blankversen². Er verehrt den Vorgänger John Milton (1608-74) und folgt ihm, aber er setzt auch eigene Akzente: „I could point out to you 500 passages in Milton upon which labour has been bestowed, and twice 500 more to which additional labour would have been serviceable: not that I regret the absence of such labour, because no Poem contains more proofs of skill acquired by practice {than does *Paradise Lost*}“.³ Und Wordsworth meint es ernst, wenn er sagt: Blank verse „is infinitely the most difficult metre to manage, as is clear from the few having succeeded in it“⁴.

Diese Aussage von Wordsworth kann und will ich hier nicht den deutschen Lesern einleuchtend machen; Aufgabe soll im Folgenden lediglich sein, die von Derek Attridge in seinem Buch *The Rhythms of English Poetry*⁵ ausführlich entwickelten (und dann auch von O’Donnell auf Wordsworth angewandten) grundlegenden und relativ einfach zu identifizierenden Regeln zusammenfassend und mit Beispielen darzustellen. Auf dieser Basis hoffe ich dann in weiteren eigenen Untersuchungen an die Frage heranzugehen: Welche

¹ Kent, Ohio / London, 1995

² Blankverse sind reimlose jambische Pentameter (Fünffüßler).

³ O’Donnell, 179 (Brief von W. an Prof. Hamilton vom 22. 11.1831)

⁴ O’Donnell, 179, (Brief von W. an die Autorin Catherine Grace Godwin, Frühling 1829)

⁵ London / New York, 1995, erstmals 1982

„Lizenzen“, Freiheiten oder Regellosigkeiten erscheinen bei einer Übersetzung von Wordsworths Blankversen ins Deutsche akzeptabel?

Dabei geht es nicht um den adäquaten Ausdrucksgehalt einer Übersetzung, sondern um einen gewiss weit weniger gewichtigen und weniger subtilen Aspekt, nämlich um die mögliche Bewahrung oder absichtliche Verweigerung von elementaren Formprinzipien der Wordsworthschen Metrik bei einer Übersetzung ins Deutsche. Wenn es um die Qualität von Lyrik-Übersetzungen geht, dann scheinen metrische Betrachtungen, hier reduziert auf die Untersuchung des metrischen Skeletts der Verse, d.h. die Offenlegung ihrer **Skansion**, von ganz untergeordneter Bedeutung, sie sind aber ein nicht zu vernachlässigender Aspekt.

Ausgangspunkt und Motivation für diese Arbeit waren nämlich ein immer wieder gefühltes Unbehagen an vorliegenden Blankvers-Übersetzungen in Bezug auf die tolerierbaren Abweichungen vom orthodoxen metrischen Schema. Das wollte ich besser verstehen und so fragte ich mich immer wieder bei eigenen Übersetzungen⁶, welche Ausnahmen vom reinen jambischen Metrum sind „erlaubt“ – zunächst einmal bei Wordsworth selbst –, um der manchmal beklagten Monotonie des reinen Jambus zu entgehen? Insofern ist diese hier vorliegende Arbeit auch ein spätes Ergebnis meines eigenen langen und gewiss nicht abgeschlossenen Lernprozesses.

Brennan O'Donnell fußt bei seiner Darstellung der metrischen Regularien von Wordsworth auf der Begrifflichkeit, die im Buch *The Rhythms of English Poetry* von Derek Attridge entwickelt wird. Ich gebe in diesem Aufsatz in enger Anlehnung an Attridge (und auch O'Donnell) eine Zusammenfassung der metrischen Blankversregeln von Wordsworth. Auf Herleitungen, Begründungen und damit Motivationen der Regeln müssen wir hier verzichten. Dafür sei prinzipiell auf Attridge verwiesen, der den Geltungsbereich des von ihm entwickelten Begrifflichkeit nicht nur auf Wordsworth eingeschränkt hat, wenngleich die Gültigkeit des Regelsatzes zu Wordsworth nicht ohne weiteres auf andere Autoren übertragbar ist. O'Donnell geht davon aus und erhärtet, dass und wie die Beschreibung von Attridge auf Wordsworth zutrifft. Einen sehr guten didaktischen Zugang zu dem von Attridge entwickelten Regeln für die Metrik des jambischen Pentameters gibt das spätere Buch von Attridge *Poetic Rhythm: An Introduction* (1995), zusammengefasst auch das Kap 6 in seinem Buch *Moving Words: Forms of English Poetry* (2013).

Metrische Schemata sind Muster, abstrahiert aus der Beschreibung der rhythmischen Aspekte sprachlicher Äußerungen, die durch ihre Wiederkehr eine Regelmäßigkeit erkennen lassen. Bausteine dieser Muster sind in einer *zweiwertigen* Metrik die Elemente Hebung (*beat*, *Iktus* = *Schlag*) und Senkung (*offbeat*). Das Schema des jambischen Pentameters besteht aus der fünffachen Abfolge Senkung–Hebung oder *offbeat* – *beat*. Als Variante kann dazu kommen eine weitere Senkung am Zeilenschluss. Mit der Notation B für *beat* und o für *offbeat* ist also das Schema einer Zeile des jambischen Pentameters das Rhythmusmuster

o B o B o B o B (o)

mit zehn bzw. 11 sog. Positionen, wobei Wordsworth bei seinen erzählenden Blankversen die 11. Position fast nie benutzt.

Das abstrakte metrische Schema muss nicht identisch sein mit dem Stress- oder Betonungsschema, das die Wortakzente, bzw. die durch den Kontext sich ergebenden Satzakzente der sprachlichen Äußerung zeigt. Das Schema eines für ein Gedicht oder einen Gedichtteil akzeptierten Metrums muss also nicht in einfacher Weise mit dem Muster der

⁶ Siehe www.william-wordsworth.de

Betonungsakzente einer jeweiligen Zeile des Gedichtes kongruent sein, es wird hier Abweichungen geben, die zu Spannungen oder gar absichtlichen Metrumsbrüchen oder auch zu Ton- oder Akzentbeugungen führen. Eine mit den Wortakzenten einfach kompatibles jambisches Senkungs-Hebungs-Muster ergibt sich bei dem Beispiel

/ / /
*It was a dreary morning when the wheels*⁷
 o B o B o B o B o B

Als Prosa gelesen drängen sich nur die drei Akzente (stresses, Betonungen) auf *dreary*, *morning* und *wheels* auf. Unter dem Einfluss des jambischen Schemas können aber auch *was* und *when* eine Betonung erhalten und damit den kompletten jambischen Rhythmus in der Zeile realisieren, und somit der Zeile einen Rhythmus geben, ohne dass der Sprache dabei Gewalt angetan wird.

Bei dem Beispiel

*Durch eine Schar willkommener Gesichter*⁸
 o B o B o B o B o

kann der jambische Rhythmus sogar einer Flexionsendung (am Wortende von *willkommener*) zu einer Betonung verhelfen.

In dem folgenden Beispiel aus Wordsworths *Old Cumberland Beggar*

/ / / / /
*Impressed on the white road; in the same line*⁹
 o B o o B B o o B B

stimmen die in der dritten Zeile von mir verzeichneten Hebungen mit den offensichtlichen Wortakzenten überein, aber es erhebt sich die Frage, ob die hier unter der Zeile stehende Skansion noch akzeptabel ist als eine Variante des jambischen Pentameters. Für Wordsworth ist die Antwort ein klares Ja, hingegen beim Beispiel

/ / /
This experiment will be very short
 B o B o o B o B o B

wird er dies verneinen.

Zur Bestimmung der Skansion einer Verszeile wird ausgehend von der natürlichen Stresskontur der Verszeile jeweils mit Hilfe von Wordsworths Blankversregeln nach dem Modell von Attridge ein Hebungs-Senkungsmuster gesucht, das mit dem gewünschten Metrum und den Zusatzbedingungen für Abweichungen vom orthodoxen Metrumsmuster verträglich ist.

Mit unserer reduzierten Notation beschränken wir uns also auf die Darstellung des in der Verszeile jeweils erkennbaren binären Hebungs-Senkungs-Schemas. Im Anhang geben wir ein ausführliches Beispiel der Skansion des Gedichtes *A Night-Piece* nach O'Donnell mit der erweiterten Notation nach Attridge und einer farblichen Markierung der von Wordsworth benutzten Lizenzen beim Blankvers. Mit dieser Notation sind auch noch sichtbar Nuancen der Hebung und Senkung, nämlich Hebung durch metrische Aufwertung (notiert durch ein kleines **b**) und Senkung durch metrische Abwertung (notiert durch ein große **O**), was bei einer Rezitation auch zu unterschiedlichen Stärken der Betonungen führen kann, aber nicht muss. Ich werde diese beiden Notationen **b** und **O** nur gelegentlich verwenden, um mir ggf. Erklärungsaufwand zu ersparen.

⁷ Wordsworth, *The Prelude* (1850), Book III, 1

⁸ Hermann Fischer, *Präludium*, Buch III, 28

⁹ Wordsworth, *The Old Cumberland Beggar*, 57

Es sei auch entsprechend der Einleitung noch einmal klar gesagt, dass es mir hier um den *metrical set*, die Auflistung und Erklärung die elementaren metrischen Regeln für Wordsworths Blankverse geht und nicht um das, was O'Donnell Wordsworths *metrical art* nennt, zu deren Beschreibung viel mehr gehört als die Erklärung des metrischen Skeletts der Blankverszeilen. Mir selbst war da einiges nicht klar, und wenn ich gesucht habe und nicht fand, was in deutschen Verslehren dazu erhellend gesagt wird, dann war es nicht unnützlich, zu versuchen, auf Deutsch das aufzuarbeiten, was in der englischen Literatur dazu bereits vorliegt. Mir schien, dass (wie auch ich) die deutschen Übersetzer von Wordsworth, soweit sie sich geäußert haben, intuitiv und nicht wissend um Wordsworths spezifische Regeln ans Werk gegangen sind.

Wordsworths Blankvers: keine Zeilen mit unbetonter Endsilbe

Eine vollständige Blankverszeile besteht nach Wordsworth im Regelfall aus genau zehn **gesprochenen** Silben mit dem jambischen Schema

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
o	B	o	B	o	B	o	B	o	B

Eine Verszeile in Wordsworths narrativen Blankversen endet fast immer mit einer Hebung auf der zehnten Silbe und enthält genau fünf Hebungen und fünf Senkungen. Die Zahl bleibt fix, auch wenn, wie wir im Folgenden darlegen, dass und wie nach Wordsworth die regelmäßige Abfolge des *offbeat* (o)–*beat* (B) verändert werden kann. Die Veränderungen sind jedoch bei Wordsworth zumindest festen Regeln unterworfen. Eine unbetonte elfte Silbe am Zeilenende lässt Wordsworth im Blankvers nur sehr selten zu, eher noch in dialogischen Texten wie *The Borderers*, *The Brothers*, *The Excursion*, insbesondere bei Sprecherwechsel. Wir befassen uns hier vorrangig nicht mit dem englischen Blankvers im Drama, - sondern mit dem epischen oder narrativen Blankvers ohne Dialogteile.

Die Zehnsilbigkeit ist nicht eine Eigentümlichkeit nur von Wordsworth, sondern entspricht dem Standard für das Blankvers-Epos, dem „English Heroic verse“, den Homes (Lord Henry Kames) in seinen *Elements of Criticism* formuliert¹⁰. Lediglich beim gereimten jambischen Pentameter hält Homes ein gelegentliches Couplet mit elf Silben für akzeptabel oder als Schlusszeile eines Abschnittes eine Zwölfsilbenzeile, einem Alexandriner. Wir betrachten in dieser Abhandlung also auch nicht die paarweise gereimten jambischen Pentameter von Wordsworth, z.B. die in seinen vor den *Lyrical Ballads* geschaffenen Werken *An Evening Walk* und *Descriptive Sketches*, denn der Begriff des Blankverses impliziert die Reimlosigkeit.¹¹

Man findet bei Wordsworth auch scheinbare **Ausnahmen von der Zehnsilbigkeit**. Meist lässt sich diese aber herstellen, indem zwei Silben zu einer zusammengefasst werden, sei es durch eine nicht immer im Druck durch Apostroph angezeigte Elision eines unbetonten Vokals, sei es durch ein „Verschleifen“ oder Zusammenziehen von zwei unbetonten Vokalen und zwar von auslautendem Vokal des vorangehenden Wortes und anlautendem Vokal des Folgewortes (sog. Synaloiphe), sei es sogar durch ein Zusammenziehen der beiden Silben mit der Tilgung von einem unbetonten Vokal und folgendem oder vorangehendem Konsonanten,

¹⁰ Homes, 119f.

¹¹ Zu erwähnen ist hier aber, dass Wordsworth, wie von den Herausgebern der *Norton Critical Edition* angemerkt, in allen Versionen des *Prelude* eine Zeile mit sechs Hebungen unkorrigiert lässt: *Of melancholy, not unnoticed, while the stars* (z.B. *Prelude* 1850, Buch 1, Vers 444).

so dass nur ein Vokal und ein zum getilgten ähnlicher Konsonant verbleibt. Mit anderen Worten: Die Silbenzahl der Verszeile wird also durch die genannten Hilfsmittel auf die 10 Positionen getrimmt. Ein „Auffüttern“ der Silbenzahl durch eingefügte Hilfssilben (sog. Epenthese), wie es im Deutschen prinzipiell möglich ist („Bergeswelt“) und gängig war, ist mir bei Wordsworth noch nicht untergekommen. Auf Beispiele zu Elisionen etc. gehen wir weiter unten noch ausführlicher in einem eignen Abschnitt ein.

Aufwertung und Abwertung der Hervorhebung von Silben im Vers („promotion“ und „demotion“)

In Andreas Heuslers *Deutscher Versgeschichte* steht: *Die Silben der germanischen Sprachen zerfallen in: 1. hebungsheischende, 2. hebungs- und senkungsfähige, 3. Senkungsheischende. Bei 1 und 3 ist der Dichter gebunden, bei 2 ist er frei. Und: Nicht jede hebungsfähige Silbe muss eine Hebung und nicht jede senkungsfähige eine Senkung abgeben. Und sinngemäß: Nicht jede betonte Silbe ergibt eine Hebung und nicht jede unbetonte eine Senkung.*¹²

Derek Attridge formuliert¹³:

Beat Rule:

Eine betonte Silbe kann eine Hebung realisieren.

Offbeat Rule:

Eine unbetonte Silbe (oder ein Paar) kann eine Senkung realisieren.

Zu der Offbeat-Regel sagt Attridge anschließend: *Im allerstriktesten zweifüßigen Vers (very strictest duple verse) fällt die zweite optionale Silbe ganz weg und die Regel würde schlicht sagen, dass eine unbetonte Silbe eine Senkung realisieren kann. ... wir können die zweite Option in Klammern setzen, um anzuzeigen, dass sie nur gelegentlich benutzt wird.*¹⁴ Ich gehe darauf weiter unten noch mal ein.

Um die hebungs- und senkungsfähigen Silben geht es uns hier, denn durch sie erhält das starre Metrum eine Chance, dass es sich mit dem Sprachrhythmus der natürlichen Sprache oder dem Text der Verszeile „vermählen“ und diesen Rhythmus auch ggf. verändern kann, ohne ihn zu vergewaltigen. Denn wenn durch das Metrum eine hebungsfordernde Silbe eine Senkung oder eine senkungsfordernde Silbe eine Hebung erhält, dann kann dies zu einer Tonbeugung führen. Indem aber eine mögliche Nichtbetonung, mögliche Betonung oder Betonungsneutralität einer Silbe durch eine vom Metrum an dieser Position geforderte Hebung (*beat*) bzw. eine vom Metrum geforderte Senkung (*offbeat*) auf-, beziehungsweise abgewertet werden, wird das Stress- oder Akzent-Pattern der sprachlichen Oberfläche der Zeile rhythmisch angereichert oder sogar eine Spannung (*tension*) aufgebaut. Die durch das Metrum veranlasste Aufwertung von Silben wird von Attridge als *promotion*, die Abwertung als *demotion* bezeichnet. Im Falle der Aufwertung (*promotion*) fällt also eine Hebungsposition (*beat*) des Jambus auf eine leichte oder kurze oder neutrale Silbe, im Falle der Abwertung fällt die Senkungsposition (*offbeat*) auf eine schwere oder lange oder neutrale Silbe.

¹² Heusler, Bd. I, §68, S. 58

¹³ Attridge, *Rhythms*, 161f.

¹⁴ Attridge, *Rhythms*, 162

Eine betonte (*stressed*) Silbe, die nicht abgewertet ist, muss also eine Hebung sein. Eine unbetonte (*unstressed*) Silbe, die nicht aufgewertet ist, muss eine Senkung sein. Derek Attridge hat für den Zusammenhang von betonten und unbetonten Silben und der metrischen Hebung und Senkung weiterhin folgende **Regeln**¹⁵ formuliert:

Promotion Rule / Aufwertungsregel:

Eine unbetonte Silbe kann eine Hebung realisieren, wenn sie zwischen zwei unbetonten Silben steht, oder aber, wenn an einer Seite eine Zeilengrenze (Anfang oder Ende) ist und an der anderen Seite eine unbetonte Silbe.

Demotion Rule / Abwertungsregel:

Eine betonte Silbe kann eine Senkung realisieren, wenn sie zwischen zwei betonten Silben steht oder aber am Zeilenanfang und vor einer betonten Silbe.

Selbstverständlich sollen auch durch *promotion* und *demotion* nicht **Akzentbeugungen**¹⁶ entstehen, also Verschiebungen des natürlichen Wortakzents, die zu einer unnatürlichen Wortakzentuierung führen. Manchmal sind die Wortakzente – auch mundartlich oder sogar kontextbezogen – unterschiedlich. Beispiele *obsiegen* versus *óbsiegen*, *Dechant* versus österreichisch *Déchant*. Manchmal kann man interpretieren, der Autor habe einen solch ungewöhnliche Betonung beabsichtigt oder er selbst würde (ob idiosynkratisch oder nicht) so sprechen in der vorliegenden Situation; Beispiel: *warúm* versus *wárum*¹⁷, *mutmáßen* versus *mútmaßen*. Das Wort *deshalb* ermöglicht offenbar Betonungen auf der ersten oder der zweiten Silbe, sowie gleichrangig auf beiden Silben.¹⁸

Aufwertungen werden zum Beispiel vorgenommen an den nach dem Metrum zu betonenden Zeilenenden:

*And dances with the daffodils*¹⁹

B o b

*As have no slight and trivial influence*²⁰

B o b

Abwertungen können insbesondere am Zeilenanfang erscheinen:

He heard the South

*Make subterraneous music, like the noise*²¹

O B o B o B o B o B

In den vorstehenden Beispielen habe ich ad hoc die Notation um die beiden Symbole b und O erweitert: steht für Hebung durch Aufwertung, <O> steht für Senkung durch Abwertung. Diese Symbole verwendet Attridge in seinem späteren Buch *Moving Words*²² anstelle von einem B mit einem Überstrich bzw. einem o mit einem Punkt darüber. Ich benutze diese die

¹⁵Attridge, *Rhythms*, 164-172.

¹⁶Kayser, S. 67, Arndt, S. 69, Frey, S. 44

¹⁷H. Fischer, *Grenzgänger*, 2731: *Ach warum muß ich denn in solche Dinge*. Mit der Betonung *warúm*, ergibt sich ein stress-final Pairing ab Position 1.

¹⁸Die Beispiele absichtlicher Tonverschiebungen, die Kaufmann, § 163, S. 166, von Goethe und Schiller gibt, sind m.E. nicht überzeugend; sie können unter Benutzung der Hebungsprall-Regel tonbeugungsfrei und auch sinngemäß gelesen werden.

¹⁹Wordsworth: *I Wandered Lonely as a Cloud*

²⁰Wordsworth: *Tintern Abbey*

²¹Wordsworth: *Michael*, Zeile 50-51, nach O'Donnell, S. 14

²²Attridge, *Moving Words*, 223

Ableitung erklärende Notation aber nur in diesem Abschnitt und bei der Wiedergabe der Skansionen von O'Donnell im Anhang.

Abwertung:

*Its own deep quiet to restore our hearts*²³

o B **O** B ...

Aufwertung:

*Asunder, – and above his head he sees*²⁴

o B o **b** o B o B o B

Abwertung und Aufwertung in der gleichen Zeile:

*Still deepens its unfathomable depth.*²⁵

O B o **b** o B o **b** o B

*The still, sad music of humanity*²⁶

o B **O** B o **b** o B o B

Anfangsinversion („initial inversion“)

Bei dieser Ausnahme vom regulären Jambus beginnt die Zeile ohne unbetonten Auftakt mit einer betonten Silbe und es sollen dann **zwei** Senkungen folgen, so dass die jambische Abfolge Senkung – Hebung ab der dritten Position (oder ab dem zweiten Fuß) wieder regulär fortgesetzt werden kann. Ein betonter Zeilenanfang mit nur einer folgenden Senkung (auf Position 2) und dann einer Hebung in der dritten Position wäre ein **trochaischer** Zeilenbeginn, der hier auszuschließen ist. Diese drei aufeinanderfolgenden Elemente in den Positionen 1 bis 3 könnte man als einen daktylischen Beginn bezeichnen. Diese Sicht und die Bezeichnung sind aber nicht anzuraten, da der Daktylus einer Dreisilben-Metrik angehört, während man ja die gesamte Zeile ansieht als zu einer Zweisilben-Taktung angehörig: Bei der hier betrachteten Lizenz wird nur der erste Fuß der Zeile zum trochäischen Fuß „invertiert“, dann geht es regulär jambisch weiter. Solche Inversionen am Zeilenbeginn begegnen einem bei Wordsworth und anderen recht häufig.²⁷ Wir nennen die Lizenz **Anfangsinversion** (*initial inversion*).

Beispiele von Anfangsinversionen:

*Haunted me like a passion: the tall rock*²⁸

B o o **B** o B o B o B

Suchten mich heim ...

*Knowing that Nature never did betray*²⁹

B o o **B** o B o B o B

Wissend, dass die Natur...

²³ Wordsworth, Stone Arthur

²⁴ Wordsworth, A Night-Piece

²⁵ Wordsworth, A Night-Piece

²⁶ Wordsworth, Tintern Abbey

²⁷ Homes erwähnt sie in seinen *Elements of Criticism*, S. 121

²⁸ Wordsworth: Tintern Abbey

²⁹ Wordsworth: Tintern Abbey

*O there is blessing in this gentle breeze*³⁰

B o o B o B o B o B

Oh, da ist Segen ...

*Careless of books, yet having felt the power*³¹

B o o B o B o B o B

Kümmern mich nicht...

Für den Blankvers nach Wordsworth gilt die von Derek Attridge formulierte **Bedingung für die Anfangsinversions**:

Ein unbetonter Auftakt kann nur dann weggelassen werden, wenn die erste Hebung unmittelbar gefolgt wird von zwei Senkungen.

Manchmal mag man zweifeln, ob es sich um eine Anfangsinversion handelt oder ob der Zeilenanfang „normal“ mit Betonung der zweiten Silbe gelesen werden kann, indem die erste Silbe in der Betonung abgewertet wird (siehe oben: *demotion*). Ein Beispiel sei

*Welk ward das Laub, da von den Ufern Esthwaits / Und von der Einsamkeit*³²

B o o B o B o B o B o oder mit der

Abwertungsregel

o B o B ...

Hier entscheide ich mich für die Anfangsinversion, also die erste Lesart aus einem inhaltlichen Grund.

Die Anfangsinversion sollte also nicht verwechselt werden mit dem Beginn einer sogenannten trochaischen Zeile, bestehend aus Trochäen B o, so dass ein trochaischer Pentameter das Skansionsmuster B o B o B o B o B o hat. Dies ist eine Irregularität im Sinne der Wordsworthschen Regularien.

Beispiele trochaischer Zeilen sind:

Für dich ist Wissenschaft, was sie in Wahrheit

*Ist und sein soll: nicht Stolz auf höchstes Wissen,*³³

B o B o ...

*Bücher schätzte ich durchaus nicht gering*³⁴

B o B o ...

Anfangsinversionen sind bei Wordsworth nicht bloß zufällig vom Akzent des verwendeten Wortes vorgegeben, sondern beabsichtigen im Fluss der Verse offenbar bewusst eine Hervorhebung des Zeilenbeginns. Ein deutsches Beispiel einer offensichtlich unmotivierten und nur dem Metrum geschuldeten „opportunistischen“ Anfangsinversion befindet am Anfang der dritten Zeile von:

... und eben die berühmte

Geschichte von dem edlen fahrenden

*Ritter gelesen hatte, wie Cervantes*³⁵

³⁰ Wordsworth: Prelude 1805, I, 1

³¹ Wordsworth: Michael, Zeile 28

³² H. Fischer, Preludium, VI, 1

³³ H. Fischer, Präludium, II 235

³⁴ H. Fischer, Präludium, III 444

³⁵ H. Fischer, Präludium, Buch V 84

Da die Anfangsinversion in deutschen Lehrbüchern fast unter den Tisch fällt, möchte ich erwähnen, dass Christoph Küper das Phänomen mit dem Skansionsmuster $\underline{x}'x \ x \underline{x}'$ und Beispielen beschreibt, ihm jedoch keinen deutschen Namen gibt, es aber wie folgt kennzeichnet: *Ein solches Akzentmuster kommt typischerweise am Versanfang und nach einer Pause im [jambischen] Vers vor...*³⁶, wird also wie im englischen Wikipedia-Artikel *Iambic pentameter* unter die üblichen *rhythmic variations* des Jambus eingereiht.

Die Lizenz des Hebungspralls: Behandlung einer fehlenden Senkung zwischen zwei Hebungen: *beat-final* und *beat-initial pairing*

Im Englischen wie im Deutschen kommt es vor, dass zwei stark zu betonende Silben aneinanderstoßen, ohne dass sie von einer die Senkung tragenden Silbe getrennt werden. Wir nennen dieses Phänomen, einen Terminus der deutschen Literatur von Erwin Arndt aufgreifend³⁷, einen **Hochtonhiatus**³⁸ oder bezogen auf das die Situation abbildende metrische Muster nach Wagenknecht einen **Hebungsprall**³⁹. Eine Trennung der beiden unmittelbar aufeinander folgenden Betonungen wird beim Sprechen durch eine kleine Pause erzwungen. Attridge postuliert deshalb zwischen den beiden aneinanderstoßenden betonten Silben eine implizierte Senkung, einen *implied offbeat*, und benutzt diesen Terminus in zweifacher symmetrischer Differenzierung. Hierbei handelt es sich um einen zentralen Punkt seiner Theorie der Regelmäßigkeit der klassischen Irregularitäten des Blankverses.

Die Geschichte des Blankverses zeigt, wie Autoren versucht haben, den Hebungsprall in den Iambus, in dessen reguläres Schema er ja nicht passt, auf verschiedene Weise zu integrieren. Im metrischen Kanon von Wordsworth ist er auch nach O'Donnell, der ja der Terminologie und Theorie von Attridge folgt, nur dann zugelassen, wenn der aufeinander folgenden Doppelhebung entweder zwei Doppelsenkungen vorausgehen oder aber ihr nachfolgen. Dies entspricht den beiden Mustern **o o B B** oder **B B o o**. Die englischen Bezeichnungen nach Attridge für diese beiden unterschiedlichen Konstellationen richten sich nach den Doppelhebungen:

- 1) „*stress-final pairing*“, d.h. die Doppelhebung folgt der Doppelsenkung
 - 2) „*stress-initial pairing*“, d.h. die Doppelhebung geht der Doppelsenkung voraus.
- In einer anderer Terminologie von Attridge (1) *rising inversion*, 2) *falling inversion*⁴⁰.

Ich bevorzuge im Folgenden im Anschluss an David W. Craig⁴¹ die englischen Bezeichnungen *beat-final pairing* und *beat-initial pairing*, um deutlich den Unterschied von Stress-Schema und Beat-Schema oder Kontur des Sprachtons und metrischer Kontur nicht vergessen zu lassen. Mir sind bislang keine deutschen Publikationen bekannt, die diese metrischen Muster mit einer entsprechenden Terminologie in Hinblick auf den jambischen Pentameter entwickeln und anwenden. Auch eine mnemotechnisch eingängige und kurze

³⁶ Küper 1988, 248. Die Verwendung nach Pausen kann ich für Wordsworth nicht bestätigen.

³⁷ Arndt, 70. Arndt hat den Begriff jedoch nicht im Rahmen einer Analyse des jambischen Pentameters eingeführt und angewandt.

³⁸ In Linguistik und Literaturwissenschaft bezeichnet man mit Hiatus oder Hiat den Fall, dass in zwei aufeinanderfolgenden Silben (auch über Wortgrenzen) der letzte Laut der ersten Silbe und der erste Laut der zweiten folgenden Silbe ein Vokal oder ein Diphthong sind, die somit aufeinander treffen.

³⁹ Wagenknecht, 5. Aufl., S. 161, siehe auch Wikipedia, Stichwort *Hebungsprall*

⁴⁰ Attridge, *Poetic Rhythm*, für *rising inversion* 120-122, für *falling inversion* 117-120. Die Adjektive „steigend“ und „fallend“ entsprechen den Bezeichnungen für den Jambus als steigenden Rhythmus und den Trochäus als fallenden.

⁴¹ David.W.Craig: *The wondrous blog of blank and pithy verse*, 2007 unter <http://blankpithyverse.blogspot.com/>

Übersetzung der beiden Termini ins Deutsche will mir nicht gelingen, am ehesten noch **Doppelhebung-Doppelsenkung-Kopplung-** und **Doppelsenkung -Doppelhebung-Kopplung**. Die Verwendung der kürzeren englischen Begriffe in dieser deutschsprachigen Abhandlung wäre vielleicht eher angebracht in einer eindeutschenden Schreibweise **Beat-Final-Pairing** und **Beat-Initial-Pairing**.

Zwischen den beiden aufeinander folgenden Hebungen kann eine syntaktisch markierte Pause liegen, muss aber nicht. Auch im Falle, dass keine solche syntaktische Pause vorliegt, bewirkt das Aufeinanderprallen der beiden Hebungen, dass die Stimme eine kleine Unterbrechung erfährt. Derek Attridge setzt für diese Pausen ein *virtual offbeat* oder *implied offbeat* an, je nachdem eine syntaktische Trennung damit verbunden ist oder nicht. Ich verzichte in dieser Abhandlung auf die Darstellung und Differenzierung von *virtual* and *implied* offbeat.

Betrachten wir mit der Terminologie von Attridge die folgenden Beispiele von O'Donnell:

regulärer Jambus	o B	o B	o B	o B	o B
Fuß-Nr.	1	2	3	4	5
Position	1 2	3 4	5 6	7 8	9 10
1. Beispiel <i>beat-final pairing</i>	Thy mem o B	or y o o	be as B B	a dwel o B	ling place ⁴² o B
2. Beispiel <i>beat-final pairing</i>	As a o o	huge stone B B	is some o B	times seen o B	to lie ⁴³ o B
1. Beispiel <i>beat-initial pairing</i>	Of kin o B	dred love o B	li ness: o B	then he B o	would sigh ⁴⁴ o B
2. Beispiel <i>beat-initial pairing</i>	Be side o B	a pool o B	bare to B o	the eye o B	of heaven ⁴⁵ o B

Im fußbezogenen metrischen Bild zum *beat-final pairing* sieht man, dass im regulären Jambus der Zeile jeweils zwei aufeinander folgende Versfüße ersetzt worden sind: der erste Fuß durch einen pyrrhischen (*offbeat - offbeat*) oder **Pyrrhichius** und der folgende durch einen spondeischen (*beat-beat*) oder **Spondeus**. Das viersilbige Muster **o o B B** wird auch steigender Joniker (*Ionicus a minori*) oder englisch *minor ionic* genannt⁴⁶.

Im obigen ersten Beispiel zum *beat-initial pairing* verläuft der Jambus regulär bis einschließlich zum dritten Fuß, im zweiten Beispiel bis zum zweiten Fuß der Zeile; dann erscheint der jeweils folgende Fuß ersetzt durch einen trochäischen wie bei der Anfangsinversion. Deshalb wird das *beat-initial pairing* auch schlicht als **Inversion** bezeichnet, in den beiden Beispielen also als *Inversion auf dem 4. Fuß* bzw. als *Inversion auf dem 3. Fuß*. Eine *Anfangsinversion* wäre demnach eine Inversion auf dem 1. Fuß. Bei einem pausenlosen Enjambement mit betontem Zeilenende und einer folgenden Anfangsinversion entstünde ein Hebungsprall in der Gestalt des *beat-initial pairing*.

⁴² Wordsworth: Tintern Abbey

⁴³ Attridge, Rhythms, 176, Wordsworth: *Resolution and Independence*

⁴⁴ O'Donnell, 183, Wordsworth: Lines left upon a Seat in a Yew-Tree

⁴⁵ Attridge, 176, Wordsworth: *Resolution and Independence*

⁴⁶ Im Anhang 3 gehe ich kurz auf das alternative Blankversmodell von Keppel-Jones und seine Terminologie ein

Das metrische Muster des *beat-initial pairing* B B o o erscheint als ein zum *beat-final pairing* symmetrisches Muster, wenn man die Fußgrenzen *nicht* beachtet, sondern dazu die Positionsreihe benutzt. So kann man das *beat-initial pairing* beschreiben dadurch, dass eine Hebung um eine Position niedriger wird, und die im Metrum vorausgehende Senkung um eine Position höher, während es beim *beat-final pairing* genau umgekehrt ist: Die Hebung rutscht nach rechts um eine Position höher und tauscht seine Position mit der dort im Metrum vorgesehenen Senkung. In jedem Falle kann man so dann von einer „Inversion“ sprechen, Hebung und Senkung tauschen ihre Plätze, beim *beat-initial pairing* ein Positionstausch der Hebung nach links, beim *beat-final pairing* ein Positionstausch der Hebung nach rechts.

Anzumerken ist weiterhin, dass beide Arten der Behandlung des Hebungspralls die Anzahl 5 der Hebungen und die Anzahl 5 der Senkungen in der betreffenden Zeile nicht verändern. Insofern kann auch von einer Kompensation der Doppelhebung durch eine Doppelsenkung gesprochen werden. Ich sehe im Hebungsprall gleichsam den Auslöser der erforderlichen Kompensation, vor oder nach dem Hebungsprall.

Die Positionen des Hebungspralles in einer Verszeile werden O'Donnell zufolge implizit von Wordsworth beschränkt. O'Donnell macht nur folgende Angaben dazu ⁴⁷:

- ***beat-final pairing***: „mehr am Anfang einer Zeile“⁴⁸
- ***beat-initial pairing***: Inversion möglichst nicht früher als auf dem dritten Fuß, eher auf dem vierten Fuß.⁴⁹

Diese unpräzisen Angaben möchte ich durch noch zu erstellende Statistiken in einem eignen Dokument substantiieren. Nach Attridge⁵⁰ sollte der Hebungsprall spät in einer Zeile auftreten, damit der reguläre Jambus sich in der Zeile etablieren kann, bevor er durch diese Lizenz unterbrochen wird. Bei Wordsworth seien deshalb, so O'Donnell⁵¹, Inversionen bereits auf dem zweiten Fuß selten.⁵²

Nach Attridge gelten folgende zusätzliche wesentliche Bedingungen für die beiden besprochenen Lizenzen des Hebungsprall (im folgenden „Hebungsprall-Regel“ genannt):

1. **Zwei unmittelbar aufeinander folgende Senkungen in einer Zeile ergeben sich entweder durch eine Anfangsinversion oder durch eine der beiden Hebungsprall-Lizenzen: *beat-final pairing* oder *beat-initial pairing*.**
2. **Zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Hebungen in einer Zeile ergeben sich nur aus einer der beiden Hebungsprall-Lizenzen, *beat-final pairing* oder *beat-initial pairing*.**

Weitere Beispiele für Hebungsprall mit vorausgehender Doppelsenkung (*beat-final pairing*) sind:

For from the summit of BLACK COMB (dread name ⁵³
o B o B o o B B o B

⁴⁷ O'Donnell, 183f.

⁴⁸O'Donnell, 184

⁴⁹ Wir werden die Positionen künftig nicht mit „Fuß“ angegeben, sondern von den zehn Positionen des jambischen Pentameters jeweils die Position des Beginns der Muster o o B B oder B B o o zur Lagebestimmung nehmen.

⁵⁰ Attridge, *Rhythms*, 174

⁵¹ O'Donnell 184

⁵² Das wird von mir bezweifelt!

⁵³ Wordsworth: *View from the Top of Black Comb*

*Of their own beauty imaged in the heart*⁵⁴

o o **B B** o B o B o B

Weitere Beispiele für Hebungsprall mit nachfolgender Doppelsenkung (beat-initial pairing) sind:

*Even more than when I tripp'd lightly as they*⁵⁵

o B o B o **B B** o o B

*My purposes. Lay now the corner-stone*⁵⁶

o B o **B B** o o B o B

Ein bekanntes Beispiel von Shakespeare ist:

To be or not to be, that is the question

o B o B o **B B** o o B o

Man kann die drei Worte *that is the* aber auch in fast allen Varianten ganz anders lesen, wie die vielen Rezitations-Beispiele auf *YouTube* zeigen!

Die folgende Tabelle zeigt die möglichen Positionen der beiden Arten des Hebungspralls in einer Blankverszeile.

⁵⁴ Wordsworth: To Joanna, Zeile 50

⁵⁵ Wordsworth: Ode, Zeile 196

⁵⁶ Wordsworth: Michael, Zeile 44

Pausen, Zeilenenden und Enjambement

Wordsworths endbetonte zehnsilbige Blankverse erlauben in Hinblick auf den Übergang von einer Zeile zu nächsten ein problemloses, d.h. in Bezug auf den Jambus „stolperfreien“ Übergang: Die vorhergehende Zeile endet betont, die nächste Zeile beginnt in der Regel (außer bei einer Anfangsinversion, worauf ich noch eingehe) mit einem Auftakt. Das bedeutet, es kann, wenn dies der Sinnzusammenhang der Zeilen erfordert ohne Bruch im Jambus und ohne Pause von einer Zeile in die folgende hinüber gelesen werden (Enjambement). Durch das Enjambement (englisch auch *run-on*) wird die Pentameterzeile eingebracht in eine jambisch akzentuierte variabel lange Rede. Wenn die Folgezeile jedoch mit einer Anfangsinversion beginnt (... o B / B o o B ...), so wird *mit den Lizenzen von Wordsworth* beim Enjambement der Jambus nicht unterbrochen, denn es entsteht so das Muster des *beat-initial pairing*. Das gälte nicht beim Vorhandensein einer unbetonten elften Zeilenendsilbe in der Zeile, die enjambiert wird: ... o B o / B o o B o ... Dieses Muster wäre nach Wordsworths Regeln irregulär. Das gilt jedoch auch beim Enjambement ohne Anfangsinversion in der Folgezeile: ... o B o / o B o B ..., denn beim Enjambement erhalten wir zwei aufeinanderfolgende Senkungen ohne Kompensation. Wenn aber am Ende der vorhergehenden Zeile eine mögliche Sinnpause läge, ergäbe sich beim Rezitieren eine Pause und somit kein Rhythmusbruch. Liegt *keine* mögliche Sinnpause vor, wird enjambiert und ist die Folgezeile auftaktig, also ohne Anfangsinversion, so stellt eine unbetonte elfte Silbe am Zeilenende eine gewisse Störung des jambischen Rhythmus her.⁵⁷ Man könnte aber auch sagen: Das macht den Zeilensprung rhythmisch hörbar. Allerdings könnte das auch gewollt sein, siehe das folgende.

Für eine solche Konstellation ... o [keine Sinnpause] / o B ... habe ich keinen Fachausdruck gefunden; ich möchte sie mal möglichst neutral bezeichnen als „**deutsches Enjambement**“, denn im Deutschen scheint diese Konstellation als quasi normal zu gelten. Bei Wordsworth sollte sie kaum auftreten, jedoch im deutschen Blankvers tritt sie um so häufiger auf, als darauf nicht geachtet wird. Allerdings ist die Frage, ob eine Sinnpause sinnvoll ist oder nicht, durchaus manchmal diskussionswürdig. Ein Satzzeichen am Zeilenende ist jedenfalls ein sicheres Zeichen einer Sinnpause. Von einem Rezitator kann eine künstliche Pause jedoch auch für eine Spannungserhöhung eingesetzt werden. Es gibt vielleicht noch einen anderen ggf. positiven Gesichtspunkt, auf den ich gleich weiter eingehe: Das *deutsche Enjambement* macht den Zeilensprung hörbar.

Welchen Rezitationsstil hat Wordsworth selbst gepflegt? In seinem Brief an Thelwall vom Januar 1804 sagt er: „... as long as blank verse will be printed in lines, it will be physically impossible to pronounce the last words or syllables of the lines with the same indifference, as the others, i.e. not to give them an intonation of one kind or an other, or to follow them with a pause, not called out for by the passion of the subject, but by the passion of the metre merely.“ David Perkins liest in seinem Aufsatz *How the Romantics Recited Poetry* dies so: „We must therefore assume that in reciting “Tintern Abbey” or the *Prelude*, Wordsworth either paused or introduced an artificial inflection at the end of each line.“⁵⁸ Welcher Art solche „artificial inflection“, solch ein Tonfall, sein konnte, das dürfte sehr stark

⁵⁷ Attridge, *Rhythms*, 135: *If there is a close syntactic link between pentameter lines, however, the extra offbeat can be disruptive, and Kiparsky (1977, p. 234) claims that both Shakespeare and Milton avoid feminine endings when there is a strong run-on.*

⁵⁸ Perkins, S. 663ff.

von rezitierenden Individuum geprägt worden sein. Das Vortragen von Wordsworth wird als ein „chaunt“ oder „chant“ beschrieben, also als eine Art Singsang oder Sprechgesang. Und Coleridge wirkte hier offenbar anders, flexibler als Wordsworth.⁵⁹

Vielleicht darf man das auch so interpretieren, dass Wordsworth will, dass die Zeilenenden hörbar bleiben und nicht untergehen in einem, möglicherweise heute als modern empfundenen fugenlosen Rezitationsstil. Perkins sagt dazu: „Robert Lowth, David Garrick, Samuel Johnson, Lord Kames, High Blair and Thomas Sheridan agreed with Wordsworth on this point, and the dominant practice in the eighteenth century.“ Perkins weist jedoch nicht nach, ob und wie Wordsworth von diesen Rhetoriklehrern wirklich beeinflusst wurde. Unter Wordsworths Lektüre⁶⁰ finden sich nur Schriften von Blair und Samuel Johnson. Henry Homes alias Lord Kames ist nicht darunter, aber Hugh Blair verweist nach seinen eigenen relativ kurzen Ausführungen bezüglich der Pausen in seinen *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* auf die *Elements of Criticism*, Kapitel 18, Abschnitt 4⁶¹ und dieses Buch hat Henry Homes, der spätere Lord Kames, verfasst.

Wir referieren hier zusammengefasst Ausführungen von Homes über die Pausen, soweit sie sich auf den ungereimten jambischen Pentameter beziehen⁶²:

- 1) Eine Zeile sollte nur eine Hauptpause haben.
- 2) Pausen sind möglich nach der 4., 5., 6. und 7. Silbe. Den Platz reguliert der Sinn. Keine Pause oder Semipause innerhalb eines Worts.
- 3) Zwei „Semipausen“ können in einer Zeile sein, eine vor und eine nach der Hauptpause. Die erste davon nach der ersten langen (betonten) Silbe., die zweite nach der 6. , 7. oder 8. Silbe, am besten nach der 8. Silbe.
- 4) In der Abfolge der Zeilen sollen die Pausen ihren Platz wechseln.⁶³
- 5) Durch eine Pause sollen nicht getrennt werden
 - i) Adjektiv und Substantiv, wenn das Adjektiv vorausgeht,
 - ii) Adverb und Verb, wenn das Adverb vorausgeht,
 - iii) Subjekt und Prädikat, wenn das Prädikat vorausgeht.
 - iv) Präpositionen, Artikel, Konjunktionen und die Worte, auf die sich beziehen, ausgenommen satzverbindende Konjunktionen.
- 6) Nur beim gereimten Blankvers (den Couplets) ist eine Pause am Ende der zweiten Zeile erforderlich, ansonsten gelten für die Zeilenenden die sonstigen Pausenregeln, mit anderen Worten, Homes fordert keine generelle Pause nach den Zeilenenden.⁶⁴

⁵⁹ Dazu berichtet William Hazlitt nach einem Besuch in Alfoxden im Jahre 1798: “There is a *chaunt* in the recitation both of Coleridge and Wordsworth, which acts as a spell upon the hearer, and disarms the judgment. Perhaps they have deceived themselves by making habitual use of this ambiguous accompaniment. Coleridge’s manner is more full, animated, and varied; Wordsworth’s more equable, sustained, and internal. The one might be termed more *dramatic*, the other more *lyrical*. Coleridge has told me that he himself liked to compose in walking over uneven ground, or breaking through the straggling branches of a copse-wood; whereas Wordsworth always wrote (if he could) walking up and down a straight gravel-walk, or in some spot where the continuity of his verse met with no collateral interruption.“ Woof (ed.), S. 40

⁶⁰ Duncan Wu, a.a.O. , dokumentiert die wahrscheinliche Kenntnisnahme von Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols. 1783) durch Wordsworth für die Jahre 1798 und 1800.

⁶¹ Blair, a.a.O. S. 431

⁶² Homes, a.a.O. S. 124 ff.

⁶³ In Wordsworths Brief vom 16. November 1816 an R.P. Gillies rügt er ein solches Vorkommen in von Gillies übersandten Versen, Wordsworth, *Letters, Middle Years, Part 2*, S. 342f.

⁶⁴ Ich übergehe hier differierende Aussagen von Homes (S. 136f.) zu Konjunktionen und Präpositionen auf der einen Seite und Partikeln auf der anderen. Die Unterscheidung erscheint mir nicht klar definiert und die Beispiele sind mir nicht einleuchtend.

Das bedeutet in meinem Verständnis: In Henry Homes' *Elements of Criticism*, das auch zeitgenössisch ins Deutsche übersetzt wurde⁶⁵, findet man nicht die Forderung, dass die Zeilenenden beim (ungereimten) Blankversgedicht a priori (d.h. unabhängig vom Sinnzusammenhang) durch Pausen hörbar gemacht werden sollen. Das steht bei ihm offensichtlich nicht zur Debatte. Seine Pausenregeln würden sich sonst auch nicht vertragen mit einem starken Zeilensprung, der per Definition Syntagmen (nach Art obiger Zusammenhänge 5. i bis 5. iv) durch Zeilensprung trennt. Die Praxis des Enjambement nimmt er aber als gegeben an.

Folgt man Blair, so ist jedoch ein Unterschied zu machen zwischen der Performanz des Sprechens auf der Bühne und dem Lautlesen oder Rezitieren. Dazu die folgende Passage aus den *Lectures* von Blair, von denen man annehmen darf, dass sie Wordsworth bekannt waren:

In blank verse, where there is a greater liberty permitted of running the lines into one another, sometimes without any suspension in the sense, it has been made a question, whether in reading such verse with propriety, any regard at all should be paid to the close of a line? On the stage, where the appearance of speaking in verse should always be avoided, there can, I think, be no doubt, that the close of such lines as make no pause in the sense, should not be rendered perceptible to the ear. But on other occasions, this were improper: for what is the use of melody, or for what end has the poet composed in verse, if in reading his lines, we suppress his numbers; and degrade them, by our pronunciation, into mere prose? We ought, therefore, certainly, to read blank verse so as to make every line sensible to the ear. At the same time, in doing so, every appearance of sing-song and tone must be carefully guarded against. The close of the line, where it makes no pause in the meaning, ought to be marked only by such a slight suspension of sound, as may distinguish the passage from one line to another, without injuring the meaning.⁶⁶

Den letzten entscheidenden Satz hier, der Wordsworths Ansichten wohl entsprechen dürfte, versuchen wir noch einmal auf Deutsch zu sagen: **Ein Zeilenende, das keine Sinnpause darstellt, sollte nur markiert werden durch ein so leichtes In-die-Schwebe-Bringen des Sprechtons, dass der Übergang von einer Zeile zur anderen wahrgenommen werden kann, ohne den Sinn zu beschädigen.**

Zu seinen eigenen Regeln für Pausen sagt Wordsworth in dem Brief an Robert Pearce Gillies vom 16. November 1816: *If you write more blank verse, pray pay particular attention to your versification, especially as to the pauses on the first, second, third, eighth, and ninth syllables. These pauses should never be introduced for convenience, and not often for the sake of variety merely, but for some especial effect of harmony and emphasis.⁶⁷*

Der Befund von O'Donnell bezüglich Wordsworths Pausenpraxis in *Lyrical Ballads*, *Tintern Abbey* und *Michael* ist, dass die Pausen sich um die Zeilenmitte ballen im Intervall nach der 4. und vor der 8. Silbe. Es gibt aber mit sehr niedrigen Prozentsätzen auch Pausen

⁶⁵ Heinrich Home: Grundsätze der Kritik, Bd. II, aus dem Englischen übersetzt von Joh. Nikolaus Meinhard nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, Frankfurt und Leipzig, 1775

⁶⁶ Blair, *Lectures...*, Lecture XXXIII: Pronunciation, or Delivery., 371f.

⁶⁷ Wordsworth, *Letters*, Middle Years, Part 2, 343.

nach der 1., 2. und 9. Silbe. Zweifache Pausen kommen um die 20% vor, pausenlose Zeilen um 30 bis 40% und Enjambements um 45 bis 55%.

O'Donnell zählt in den ersten 146 Zeilen von *Michael* zwei Pausen nach der *ersten* Silbe; wenn man sie sucht, wird einem die Subjektivität der Pausendefinition bewusst, denn ich finde dort nur Pausen, die ich mit Homes eher als Semipausen bezeichnen würde, und davon sogar eine mehr:

And, truly, at all times, the storm that drives

...

Fields, where with cheerful spirits he had breathed

...

Which, like a book preserved the memory

Zwei freie unbetonte Silben (*free double offbeats*) versus Optionen der Elision oder Verschmelzung

Wir haben oben schon betont, dass die beschworene Zehnsilbigkeit der narrativen Blankverse von Wordsworth nur *cum grano salis* gilt und man von Kunstgriffen wissen sollte, die auch Wordsworth offenbar stillschweigend anwendet, also auch im Druckbild oft nicht kenntlich macht. Es geht hier um das Vorkommen von zwei unbetonten Silben, die nicht am Zeilenende stehen und nicht Bestandteil einer Anfangsinversion sind oder eines Ausgleichs des Hochtonpralls (*beat-final* oder *beat-initial pairing*).

Um es vorweg zu sagen: In den *meisten* Fällen dieser sog. freien zweifachen unbetonten Silben oder (im metrischen Muster) sogenannten freien doppelten Senkungen („free double offbeats“) kann aus den zwei Silben durch den Vorgang der **Elision** quasi eine einzige Silbe beim Sprechen hergestellt werden, so dass der jambische Rhythmus erhalten bleibt.⁶⁸

O'Donnell äußert sich dazu nur so:

*Occurrences of double offbeats, except in observance of the implied offbeat condition or the initial inversion condition, are rare in Wordsworth's verse in duple rhythms (iambic or trochaic).*⁶⁹

Attridge sagt in *Poetic Rhythms* (S. 129):

If this had been in a poem by Pope, we would have no choice but to elide the middle syllable of "chattering":

x / - x / x / x x x /
*And chattering monkeys dangling from their poles*⁷⁰

But since Wordsworth is a poet who occasionally allows free double offbeats (where elision is impossible), we could, if we preferred, keep the syllable in our pronunciation.

Weil dies so ist und nicht nur für Wordsworth gilt, hat Attridge seine *Offbeat Rule* mit einer in Klammern gesetzten Alternative versehen:

One (or two) unstressed syllables may realize an offbeat.

Ausführlicher geht Attridge ein auf diese Situation in *The Rhythms of English Poetry*:

⁶⁸ Dieser Abschnitt stützt sich vor allem auf Attridge, *Rhythms*, Kap 8.4, S. 239-248 und Attridge, *Poetic Rhythms*, Kap 5.5 und 5.6, S. 125-130

⁶⁹ O'Donnell, 16

⁷⁰ Prelude 1805, VII 667

*In the very strictest duple verse, the optional second nonstress would be omitted entirely, and it would simply state that one unstressed syllable may realise an offbeat*⁷¹. Aber, wie gesagt, Wordsworths Blankverse fallen wohl nicht ausnahmslos unter die Kategorie „very strictest duple verse“.

Betrachten wir die Beispiele, wo durch die Elision eines Vokales eine der beiden Silben beim Sprechen mehr oder weniger unschwer entfallen kann. Attridge unterscheidet nur zwei Arten von Elisionen, nämlich Kontraktion (*contraction*) und Verschmelzung (*coalescence*).

Ein Beispiel für Kontraktion ist schon soeben genannt worden: zweisilbig *chatt'ring* statt dreisilbig *chattering*.

Weitere Beispiele für Kontraktionen sind:

*Of usual greeting, Margaret looked at me*⁷²

... B o B ...

wobei wir hier die beiden Silben *garet* durch eine Senkung darstellen, in der Aussprache entsprechend *Marg'ret*.

*In bodily form. – but without further bidding*⁷³

o B o B o o B B o B o

*Could hold vain dalliance with the misery*⁷⁴

o B o B o B o B o B

Das Zusammenziehen der beiden Silben über Wortgrenzen wird übrigens auch als **Synaloiphe** (Englisch *synalepha* oder *synaloepha*) bezeichnet. Ein häufiges Beispiel ist *many a*, was zwei Silben ergibt.

Weitere mir untergekommene Worte, die um des Metrums willen gegebenenfalls jeweils um eine Silbe verkürzt zu sprechen sind:

heaven, power, prayer, reason, ignorant, ordinary, bodily, animal, habitual, kindlier, suffering, calamitous, garrulous, vigorous, traveller, torturing, narrower, unutterably,

*Thus he had lived a long and innocent life.*⁷⁵

B o B

*And some small portion of his eloquent speech,*⁷⁶

B o B

*Among the unthinking masters of the earth*⁷⁷

o B o B o B o B o B

⁷¹ Attridge, Rhythms, 162

⁷² Wordsworth, The Excursion, I 681, im folgenden notiert als “Excursion”

⁷³ Excursion, I 670, man beachte hier auch die unbetonte 11. Silbe am Zeilenende!

⁷⁴ Excursion, I 659, man beachte, dass hier *miserly* dreisilbig zu sprechen ist!

⁷⁵ Excursion, I 426

⁷⁶ Excursion, I 102

⁷⁷ Excursion, I 409

Schwieriger wird ein Zusammenziehen der beiden Silben insbesondere für den Nichtmuttersprachler bei folgenden Beispielen:

*And go **to the** grave unthought of. Strongest minds*⁷⁸
o B o B o B o B o B

*O there **is a** blessing in this gentle breeze,*⁷⁹
o B o B

*That once **in the** stillness of a summer's noon*⁸⁰
o B o B

Attridge gibt uns auf S. 240 zu dem letzten Beispiel elf weitere allein aus dem Buch V des *Präludium 1850*, an Hand derer er diskutiert, dass der Übergang zur vollen Anwendung seiner Regel⁸¹

One (or two) unstressed syllables may realize an offbeat.

ein fließender ist. In dieser Regel steckt ja mit dem „(or two)“ eine Unbestimmtheit. Die Alternative sollte nur dann zum Zuge kommen, wenn die Regelfälle oder die potentielle Liste der Elisionen oder Zusammenziehungen ausgereizt ist. Betrachten wir dazu noch folgendes Beispiel:

*Of the poor innocent children. „Every smile,*⁸²
o o B B o o B o B o B

Mit dieser Skansion hätten wir nicht nur ein beat-final pairing ab Position 1, das sich mit einem beat-initial pairing ab Position 3 überlappt (was in dieser Form nach Attridge, S. 178 nicht zulässig ist), sondern auch sechs Senkungen in der endbetonten Zeile, was auch nicht zulässig ist; also ist auch hier *innocent* ebenso wie *Every* als zweisilbig zu lesen:

Of the poor innocent children. „Every smile,
o o B B o B o B o B

Selbstverständlich ist ausgeschlossen, dass die beiden unbetonten Silben, wenn sie nicht zu einer zusammengezogen werden können, nicht am Zeilenende stehen dürfen.

Wir erwähnen noch die bei Attridge zitierte Regel von Halle-Keyser: Danach kann eine einzige metrische Position auch zwei Silben korrespondieren, wenn deren beide Vokale unmittelbar benachbart oder durch einen sog. Sonoranten l, r, m, oder n getrennt sind⁸³.

Wir möchten aber festhalten, dass die obigen Fälle der Art *to the*, *is a*, *in the* bei Wordsworth doch recht selten sind; wir sollten sie deshalb ggf. bei den geplanten Statistiken eigens zählen.

⁷⁸ Excursion, I 95

⁷⁹ Prelude 1850, I 1

⁸⁰ Prelude 1850, V 65

⁸¹ Attridge, Rhythms 162

⁸² Excursion, I 619

⁸³ Attridge, Rhythms, ar38 f.

Zusammenfassung

Ich möchte aber hier noch einige Bemerkungen nachholen, damit keine unnötigen Missverständnisse entstehen:

Um unsere metrischen Notationen möglichst einfach zu halten, habe ich mich in dieser Abhandlung beschränkt auf die Notationen **B** für *beat* oder rhythmische Hervorhebung und **o** für *offbeat* oder rhythmische Senkung. Mit dieser Vereinfachung der Begrifflichkeit und Betrachtungsweise habe ich verzichtet auf die Benutzung der darauf aufbauenden speziellen metrischen Notationen von Attridge / O'Donnell für „promoted syllable“, „demoted syllable“, „double offbeat or an offbeat position realized by two unstressed syllables“, „implied offbeat“ und „virtual offbeat“. Diese speziellen Notationen sind nützlich, um die jeweils angewendeten Regularien oder Lizenzen anzuzeigen. Man kann diese aber auch teilweise aus der Abfolge des von uns vereinfachten metrischen Musters erkennen. Die Zusammenfassung zweier aufeinanderfolgender *offbeats* durch ein neues Zeichen, um anzuzeigen, dass sie Bestandteil eines Ausgleichs für einen Hebungsprall sind, ebenso ein Zeichen für einen *implied offbeat*, halte ich hier für unsere Zwecke für entbehrlich. Ich vermeide somit auch die auf dem Begriff des *implied offbeat* aufbauende Formulierungen der Regeln nach Attridge, denn ich denke, die Regeln lassen sich auch ohne diesen Begriff formulieren. Nach meiner Ansicht ist der Hochtוןprall das konstituierende Element der Lizenz, und nicht die „virtuelle“ oder „implizierte“ Senkung, die durch Begrifflichkeit und die Zeichengestalt wie etwas Existentes von Attridge hypostasiert wird. Insgesamt hoffe ich, dass ich durch meine Verkürzungen die wesentlichen Elemente und den Inhalt des metrischen Blankversmodells von Derek Attridge nicht entscheidend verfälscht habe.

Die Regeln in Englisch:

1. The line has five beats and begins with an offbeat.
2. A stressed syllable may realize a beat.
3. One (or two)⁸⁴ unstressed syllables may realize an offbeat.
4. Promotion: An unstressed syllable may realize a beat when it occurs between two unstressed syllables, or at the end of a line after an unstressed syllable.
5. Demotion: A stressed syllable may realize an offbeat when it occurs between two stressed syllables, or at the beginning of a line before a stressed syllable.
6. Two successive stressed syllables realize two successive beats, if they are either immediately preceded by double offbeats or followed by non-final double offbeats.
7. The initial offbeat may be omitted only if the first beat is immediately followed by a double offbeat.
8. A double offbeat may occur only in case of rule 6 or 7.

Diese Regeln sind nicht aus den Mitteilungen von Wordsworth ableitbar, sie sind mit ihnen aber kompatibel und als ein *Modell* für die Erklärung der Metrik seiner Blankverse anzusehen, das sich nach meinen Lese-Erfahrungen bewährt hat.

Wordsworth selbst betont mehrfach, dass er Ausnahmen im jambischen Schema dann zulässt, wenn dadurch ein vom Dichter beabsichtigter Effekt im Sinne seiner Poetik erzielt wird, sich also aus dem Inhalt und der gestaltenden Absicht des Dichters motiviert. Was er

⁸⁴ Attridge, *Rhythms*, 162

aber nicht toleriert, so O'Donnell⁸⁵, seien Kapriziosität („caprice“) und Unaufmerksamkeit („inattention“). Das Wort „Ausnahmen“ ist hier jedoch wirklich mehrdeutig, es kann auch die Ausnahmen von dem orthodoxen jambischen Schema meinen, die sich durch obige Regeln ergeben. Attridge/O'Donnell nennen diese Regeln auch den *metrical set* von Wordsworth. *Echte* Ausnahmen wären demnach Zeilen, deren metrisches Schema nicht gemäß dem *metrical set* darstellbar sind. Nach meinen Leseerfahrungen sind solche echten Ausnahmen bei Wordsworth offenbar rar und es scheint, dass sie noch nicht eigens gesammelt und kommentiert worden sind.

Die Lizenzen des *metrical set* verschaffen dem Jambus mehr Flexibilität und damit auch ein Durchbrechen der Monotonie, aber da sie ja zugestandenermaßen eine Störung (*disruption*) des jambischen Metrums darstellen, ergeben sich die Fragen, wie oft sollen oder dürfen die Lizenzen angewendet werden, ohne wirklich zu stören, wann wird es zu viel insbesondere für den Leser, der sich nicht durch wiederholtes Lesen desselben Verses gerade auf eine Rezitation vorbereitet? Unter der Annahme, dass die Häufigkeit der Anwendung der Lizenzen bei Wordsworth akzeptabel ist, wird man doch die Frage stellen wollen:

Wie oft hat Wordsworth selbst die Lizenzen in seinen Versen benutzt?

Soweit ich sehe, sind diese Zahlen für Wordsworth noch nicht ermittelt worden. Also werde ich mich selbst darum zu bemühen haben, wenngleich das ein fehleranfälliges Unterfangen für jemanden ist, der Englisch nicht als Muttersprache beherrscht. Allzu leicht übersieht man immer wieder oder missdeutet Exempel einer Lizenz. Die von mir ermittelten und zu ermittelnden Daten sind einem eigenen Dokument vorzubehalten.

⁸⁵ O'Donnell, 181. Zu diesen Aspekten habe bisher ich allerdings keine Aussagen von Wordsworth gefunden.

Anhang 1. Die möglichen Positionen der beiden Arten des Hebungspralls

1. Tabellarische Übersicht

Fuß-Nr.	1		2		3		4		5		
Silbenposition in der Zeile (Pos)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	(11)
regulärer Jambus	o	B	o	B	o	B	o	B	o	B	(o)
Anfangsinversion = Inversion auf 1. Fuß	B	o	o								
Beat-Final-Pairing ab Position 1	o	o	B	B							
BinitialP ab Pos 2 = Inversion auf 2. Fuß		B	B	o	o						
Beat-Final-Pairing ab Position 3			o	o	B	B					
BinitialP ab Pos 4 = Inversion auf 3. Fuß				B	B	o	o				
Beat-Final-Pairing ab Position 5					o	o	B	B			
BinitialP ab Pos 6 = Inversion auf 4. Fuß						B	B	o	o		
Beat-Final-Pairing ab Position 7							o	o	B	B	

2. Fragen und Antworten

A) Welche Positionen sind für die beiden Hochtonhiaten jeweils überhaupt möglich, wenn die Regeln eingehalten werden?

Which positions are possible for the two kinds of beat pairings if all the rules are observed?.

Antwort:

An Hand einer Überprüfung der kombinatorisch möglichen Fälle bei Beachtung der Attridgehen Regeln ergeben sich meines Erachtens folgende Aussagen:

Beat-Final Pairing kann nur ab den ungeraden Positionen 1, 3, 5 und 7 beginnen.

Beat-Initial Pairing kann nur ab den geraden Positionen 2, 4, 6 beginnen.

Bei den **im Deutschen** oft vorkommenden 11 Positionen in einer Zeile, könnte ein **Beat-Initial Pairing** auch noch an Position 8 beginnen. Das führt aber dazu, dass die Zeile mit zwei Senkungen endet, was die Zeile prosahaft ausklingen lässt:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
o B o B o B o B B o o

Eine ausführliche Herleitung aller dieser Aussagen führt hier leider zu weit. An zwei exemplarischen Beispielen möchte ich vorführen, wie ich die Aussagen hergeleitet habe. Dazu führen wir noch folgende Kurznotationen ein:

bf_x bedeute: *Beat-Final Pairing* ab Position x

bi_x bedeute: *Beat-Initial Pairing* ab Position x

Zunächst die Herleitung der Behauptung, dass ein Beat-Initial Pairing ab Position 5 nicht vorkommen sollte, wenn die Regeln des Wordsworthschen Blankverses nach Attridge beachtet werden. Dazu beginnen wir mit der gegenteiligen Annahme:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Next step: Why?
?	?	?	?	B	B	o	o	?	?	bi ₅ : contrary assumption!
?	?	?	?	B	B	o	o	?	B	no offbeat at pos. 10
?	?	?	?	B	B	o	o	B	B	no consecutive 3 offbeats
?	?	?	o	B	B	o	o	B	B	no consecutive 3 beats
?	?	o?	o	B	B	o	o	B	B	possible, but then bf ₃ and bf ₇ , not bi ₅ , next 2 choices:
o	B	B	o	B	B	o	o	B	B	irregular, no compensation
B	o	B	o	B	B	o	o	B	B	no initial inversion

Daraus folgt: Es sollte keine reguläre Konstellation für ein Beat-Initial Pairing ab Position 5 geben.

Ein weiteres exemplarisches Beispiel sei der Nachvollzug der Behauptung, dass es ein Beat-Final Pairing ab der Position 4 nicht geben sollte:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Next step: Why?
?	?	?	o	o	B	B	?	?	?	bf ₄ contrary assumption!
B	?	?	o	o	B	B	?	?	?	initial inversion not possible ->
o	B	?	o	o	B	B	?	?	?	no consecutive 3 offbeats
o	B	B	o	o	B	B	?	?	?	overlapping bi ₂ and bf ₄ ? No!
							o	o	B	fi ₄ has become a bi ₆ ! bi ₂ and bi ₆ possible

Auch die bisherigen Ergebnisse unserer empirischen Untersuchungen zur Ermittlung einer Statistik der Lizenzanwendungen bestätigen die obigen Aussagen über die möglichen Konstellationen.

B) Können beide Arten von Hochttonprall in einer Zeile vorkommen?

May both kinds of beat pairings occur in one line?

Antwort ja, hier ein Beispiel Beat-Final Pairing auf Position 1 und Beat-Initial Pairing auf Position 6:

*Of a young apple-tree, lay at its root;*⁸⁶

o o B B o B B o o B

C) Kann ein Hochttonprall in einer Zeile doppelt vorkommen?

May the same kind of beat pairing occur two times in the same line?

Antwort ja, hier ein Beispiel mit einmal Beat-Initial Pairing ab Position 2, ein zweites Mal ab Position 6:

⁸⁶ Excursion I 876

*His Step-father supplied: books that explain*⁸⁷

o B B o o B B o o B

Hier einmal Beat-Final Pairing ab Position 3, ein zweites Mal ab Position 7:

*Impressed on the white road, - in the same line,*⁸⁸

o B o o B B o o B B

D) Kann Anfangsinversion und eines der Hochtonhiaten gemeinsam in einer Zeile vorkommen?

May initial inversion and a beat pairing both occur both in one line?

Antwort ja,

hier ein Beispiel mit Anfangsinversion und Beat-Final Pairing ab Position 5:

*I am a Dreamer among men, indeed*⁸⁹

B o o B o o B B o B

E) Können / Dürfen sich die Lizenzen (Anfangsinversion, Beat Pairings) überlappen?

May licences overlap?

Antwort: Ich würde sagen: prinzipiell nein, wiewohl ich jetzt eine Begründung aus den Regeln nicht mit Attridge (S. 178) deduzieren kann. Attridge gibt ein Beispiel aus Shakespeares Sonetten mit einer *teilweisen* Überlappung, die er akzeptiert. Es enthält ein Beat-Final Pairing ab Position 1 und Beat-Initial Pairing ab Position 4:

*Of the wide world, dreaming on things to come*⁹⁰

o o B B B o o B o B

Allerdings befindet sich gemäß einer terminologischen Differenzierung von Attridge zwischen *wide* und *world* ein *implied offbeat* und zwischen *world* und *dreaming* ein *virtual offbeat* (letzteres syntaktisch markiert durch das Komma). Ein anderes Beispiel von Browning mit einer vollständigeren Überlappung akzeptiert Attridge nicht:

By the straight cut to the convent. Six words there

o o B B o o B o B O B

Hier kann man ein sich in den Hebungen überlappendes Beat-Final Pairing ab Position 1 und eine Beat-Initial Pairing ab Position 3 (was es nicht geben darf) hineinschauen. Für mich bleibt dieses Beispiel aber schon dadurch außer Betracht, dass die Zeile elf Silben hat mit einer Hebung am Zeilenende, es sei denn, man zieht, wie oben dargestellt im Abschnitt mit dem Titel *Zwei freie unbetonte Silben ... oder Verschmelzung* mit einem Beispiel von Wordsworth die Worte *to the* in eine Silbe zusammen, so dass das Beat-Initial Pairing verschwindet und auch diese Zeile wäre dann zu akzeptieren.

Anhang 2: Skansion von Wordsworths *A Night-Piece* nach Brennan O'Donnell

O'Donnell untersucht in seinem Buch *The Passion of Meter – Wordsworth's Metrical Art* ausführlich die im Titel genannte metrische Kunst Wordsworths am Beispiel der beiden

⁸⁷ Excursion I 273

⁸⁸ The Old Cumberland Beggar, 57. "The most dislocated line I know in my writing...", Wordsworth, Brief an John Thelwall (1804, Letters: Early Years, Nr. 200A, S. 434)

⁸⁹ Excursion I 666

⁹⁰ Shakespeare, Sonette 107

Gedichte *A Night-Piece* und *Yew-Trees*. Diese Kunst haben wir in unserer Untersuchung auf die Regeln der Skansion reduziert und alle anderen Aspekte der Prosodie wie Platzierung von Pausen, Enjambement, Assonanz und Alliteration, *phrasal movement* etc. außenvorgelassen. Am Beginn des Abschnittes über die genannten Gedichte erinnert O'Donnell daran, dass Wordsworth (nach einer Mitteilung seines Freundes Henry Crabb Robinson) diese beiden Gedichte für die besten Beispiele seiner Blankverse hielt.⁹¹ Ich will hier nur die Skansion von *A Night-Piece* wiedergeben, wie sie O'Donnell vollständig darstellt mit der differenzierteren Notation, die auch Derek Attridge benutzt. Da ich nicht alle Zeichen für diese Notation auf der Tastatur ohne Tricks zur Verfügung habe, benutze ich eine eigene **Notation**, die sich jedoch teilweise auch an neue Notationen von Attridge in seinem Buch *Moving Words*⁹² anschließt:

Für doppelte Senkungen nehme ich kein spezielles Zeichen, sondern einfach die zwei Zeichen **o o** für die beiden Senkungen unter den jeweiligen Silben.

Für eine Hebung (beat), die aus einer Aufwertung (*promotion*) einer unbetonten oder neutralen Silbe entstanden ist, statt eines B mit einem Strich darüber das Zeichen **b**.

Für eine Senkung, die aus einer Abwertung (*demotion*) einer betonten oder neutralen Silbe entstanden ist, statt des o mit einem Punkt darüber das Zeichen **O**.

Für eine elidierte Silbe setze ich einen Bindestrich (–) in die Skansionszeile.

Schließlich zeigt O'Donnell mit dem Zeichen (x) noch Pausen an, jedoch so unvollständig, dass wir sie hier ganz weglassen.

Mit Farben hebe ich im Folgenden noch die nach O'Donnell verwendeten Lizenzen hervor: **Gelb** für Anfangsinversion, **hellgrün** für Beat-Initial pairing, **hellblau** für Beat-Final Pairing.

1	– The sky is overcast
	o B o B o B
2	With a continuous cloud of texture close,
	b o o B -o B o B o B
3	Heavy and wan, all whitened by the Moon,
	B o o B O nB o b o B
4	Which through that veil is indistinctly seen,
	o B O B o B o B o B
5	A dull, contracted circle, yielding light
	o B o B o B o B o B
6	So feebly spread, that not a shadow falls,
	o B o B o B o B o B
7	Chequering the ground – from rock, plant, tree, or tower.
	B – o o B o B O B o B

⁹¹ O'Donnell, 206-225

⁹² Attridge, *Moving Words*, 223

8	At length a pleasant instantaneous gleam
	o B o B o B o B - o B
9	Startles the pensive traveller while ⁹³ he treads
	B o o B o B - o b o B
10	His lonesome path, with unobserving eye
	o B o B o b o B o B
11	Bent earthwards; he looks up - the clouds are split
	O B o o B B o B o B
12	Asunder, - and above his head he sees
	o B o b o B o B o B
13	The clear Moon, and the glory of the heavens.
	o B B o o B o b o B -
14	There, in a black-blue vault she sails along,
	B o o B O B o B o B
15	Followed by multitudes of stars, that, small
	B o o B o B o B o B
16	And sharp, and bright, along the dark abyss
	o B o B o B o B o B
17	Drive as she drives: - how fast they wheel away,
	B o B o o B o B o B
	? B o o B ...
18	Yet vanish not! - the wind is in the tree,
	o B o B o B o b o B
19	But they are silent; - still they roll along
	o B o B o B o B o B
20	Immeasurably distant; and the vault,
	o B o b o B o b o B
21	Built round by those white clouds, enormous clouds,
	O B o o B B o B o B
22	Still deepens its unfathomable depth.
	O B o b o B o b o B
23	At length the Vision closes; and the mind,
	o B o B o B b o B

⁹³ O'Donnell, 208, hat hier, für mich nicht belegt, das Wort *as* statt *while*.

24	Not undisturbed by the delight it feels,
	B o o B b o o B o B
	?o B o B...
25	Which slowly settles into peaceful calm,
	o B o B o b o B o B
26	Is left to muse upon the solemn scene.
	o B o B o B o B o B

An O'Donnells Skansion in Zeile 24 habe ich Zweifel, ebenso an der Skansion von Zeile 17, die nach O'Donnell eine trochäische Zeile ergibt. Meine anderen Ansichten dazu sind mit Fragezeichen darunter markiert. O'Donnell sagt zur Zeile 17: *The phrase Drive as she drives'' is in the context of Wordsworth's metrical set an astounding departure.* Darauf folgt die längere Passage seines Versuchs der Erklärung- oder Rechtfertigung.⁹⁴ Ich habe mir den englischen Text von mehreren englischen Sprechern durch ein Vorleseprogramm (mit durchaus natürlich klingenden Ergebnissen) auf der Website

<https://www.naturalreaders.com/online/>

vorlesen lassen und alle haben dabei meine beiden Lesarten bestätigt. Für die Zeile 24 gilt im Deutschen jedenfalls, dass bei einer doppelten Verneinung wie in *Nicht unberührt* die Betonung auf der zweiten Silbe stärker ist als die auf dem ersten, dem *Nicht*. In Zeile 17 scheinen mir beide Lesarten mit durchaus unterschiedlichen Nuancen der Bedeutung möglich, wobei ich dann aber die vorziehe, die keine Ausnahme von den Regeln erfordert.

Anhang 3: Anmerkungen zum Blankversmodell von David Keppel-Jones

Im Jahre 2011 hat David Keppel-Jones in seinem Buch *The Strict Metrical Tradition. Variations in the Literary Iambic Pentameter from Sidney and Spencer to Mathew Arnold* versucht, ein zu Derek Attridge teilweise alternatives Modell des englischen Blankverses vorzustellen und hat dabei auch alternative und zusätzliche Termini eingeführt. Das Beat-Final-Pairing-Muster nennt er entsprechend der klassischen Bezeichnung aus der Versfuß-Prosodie **minor ionic**, und entsprechend müsste er das Beat-Initial-Muster als **major ionic** bezeichnen. Im Erklärungssystem von *Keppel-Jones* wird das **Beat-Initial-Pairing** jedoch anders interpretiert. Um dies zu zeigen, kommen wir auf unsere bei der Einführung des Beat-Initial-Pairing bereits benutzten Beispiele zurück:

1. Beispiel	Of kin o B	dred love o B	li ness: o B	then he B o	would sigh ⁹⁵ o B
2. Beispiel	Be side o B	a pool o B	bare to B o	the eye o B	of heaven ⁹⁶ o B

Durch Fettdruck sichtbar gemacht ist hier jeweils das Pattern **B o o B**, das Keppel-Jones entsprechend der Tradition als *Choriambus*, englisch *choriamb*, bezeichnet. Ein Vorteil dieser (gegenüber Attridge um eine Silbe nach rechts verschobenen) Sichtweise auf das Beat-

⁹⁴ O'Donnell, 210.

⁹⁵ O'Donnell, 183, Wordsworth: Lines left upon a Seat in a Yew-Tree

⁹⁶ Attridge, S. 176, Wordsworth: *Resolution and Independence*

Initial-Pairing ist, dass die Anfangsinversion hier ohne weitere Bedingung als ein spezieller Fall erscheint. Als ein weiterer Vorteil erscheint mir die einprägsamere Differenzierung der Termini und das Vorhandensein einer deutschen Übersetzung des Begriffs. Als ein wesentlicher Nachteil erscheint mir, dass in dem Begriff Choriambus der diese Lizenz erzeugende Zusammenhang mit dem vorausgehenden Hebungsprall nicht mehr aufscheint. Das Wort Chorjambus ist lediglich ein Kompositum aus Choreus, ein Synonym für den Trochäus B o, und aus Jambus o B, also Chorjambus B o o B. Ich sehe nicht, dass die beiden unterschiedlichen metrischen Muster bei der Skansion von Blankversen der Strict Metrical Tradition zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. Anzumerken ist weiterhin, dass beide Arten der Behandlung des Hebungspralls die Anzahl 5 der Hebungen und die Anzahl 5 der Senkungen in der betreffenden Zeile nicht verändern.

Zwei weitere in der Skansion übereinstimmende Beispiele für Hebungsprall mit nachfolgender Doppelsenkung (Beat-Initial Pairing / Choriambus) sind mit den beiden alternativen Betrachtungsweisen von Keppel-Jones (zuerst) versus Attridge:

*Even more than when I tripp'd lightly as they*⁹⁷

o B o B o B **B o o B**
o B o B o **B B o o B**

*My purposes. Lay now the corner-stone*⁹⁸

o B o **B B o o B** o B
o B o **B B o o B** o B

Man kann aber feststellen, dass sich das Interpretationssystem von Keppel-Jones nicht um die für Wordsworth formulierten Gesetze nach Attridge kümmert. Keppel-Jones stützt seine Untersuchungen vor allem auf Shakespeare: *Venus and Adonis*; Milton: *Paradise Lost*, Book 1; Pope: *The Rape of the Lock*; Wordsworth: *The Excursion*, Book 1. Er hebt schon in der Einleitung hervor, dass für ihn neben der Anfangsinversion („inversion“) der *minor ionic* und der *second epitrite* die bedeutendsten Lizenzen im jambischen Pentameter sind. Dem *minor ionic* habe ich bereits als alternative Bezeichnung zum Beat-Final-Pairing erwähnt und darauf hingewiesen, dass dessen Muster **o o B B** sich auf zwei aufeinanderfolgende Füße erstreckt. Das gilt auch für den *second epitrite* oder deutsch **Zweiter Epitrit**, dessen Muster in **B o B B** besteht und der für Keppel-Jones von besonderer Bedeutung ist.

Verdienstvoll ist, dass Keppel-Jones seine Lesarten jeweils mit Listen der Fundstellen verbindet. Wir interessieren uns hier nur für seine Stellen bei Wordsworth, von denen wir alle seine fünf Beispiele des **Zweiten Epitriten** im Folgenden aufführen. Wir machen seine Skansion unter der Textzeile mit der binären o-B-Notation sowie O für eine durch das Metrum abgewertete Silbe) sichtbar und ergänzen sie selbst zur vollen Zeile. Darunter füge ich meine Alternativen an in der Leseweise und Terminologie, wie ich sie bei Attridge vermute:

1. Excursion I, 18

Yet with good hope that soon I should obtain

B o B B o B o B o B
o o B B o B o B o B

⁹⁷ Wordsworth: Ode, Zeile 196

⁹⁸ Wordsworth: Michael, Zeile 44

(Beat-Final-Pairing ab Position 1)

2. Excursion I, 308

But from past liberty, and tried restraint

B o **B** **B** o B o **B** o **B**
 o o B B o b o **B** o **B**

(Beat-Final-Pairing ab Position 1)

3. Excursion I, 326

Yet do such Travellers find their own delight;

B o **B** **B** o **B** o **B** o **B**
 o B O **B** o **B** o **B** o **B**

(regulär mit *demotion* von *such*)

4. Excursion I, 183

With long and ghostly shanks – forms which once seen

o **B** o **B** o **B** **B** o **B** **B**
 o **B** o **B** o **B** **B** o o **B**

(Beat-Initial-Pairing ab Position 6)

5. Excursion I, 591/592

*“Made my heart bleed.”**At this the Wanderer paused;*

B o **B** **B** o **B** o **B** o **B**
B o O **B** o **B** o **B** o **B**

(Anfangsinversion mit *metrischer Subordination* von *heart* zu *bleed*)

Wie man sieht, kann ich bis auf den 5. Fall auf das Interpretationsmuster des Zweiten Epitriten bei Wordsworth verzichten. Bei der Interpretation des 5. Falles stütze ich mich auf das bei Attridge beschriebene Phänomen der *metrical subordination*, die auf einer *syntactical subordination* beruht⁹⁹. Hier habe ich die dritte Silbe des Musters mal mit einem großen O markiert, um auszudrücken, was Attridge von dieser Silbe so formuliert: ... *the syllable in question might more accurately be shown as a nonstress, though the degree of stress which it retains is a choice to be made by the reader.*¹⁰⁰ Man kann alle diese fünf Fälle unter das Phänomen der metrischen Subordination subsumieren, aber ich sehe diese Notwendigkeit nur im 5. Fall.

Ich sehe auch nicht, dass Keppel-Jones wenigstens diskutiert, dass seine Lesarten mit den Zweiten Epitriten regelmäßig **sechs Hebungen pro Zeile** hervorbringen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Wordsworth dies beabsichtigt hatte oder dass man auf diese wenigen Grenzfälle ein neues und adäquates Modell seiner Blankverse gründet. Die Sichtweise mit dem 2. Epitriten und die alternative Terminologie von Keppel-Jones ließ ich deshalb in dieser Arbeit außer Betracht.

⁹⁹ siehe Attridge, *Rhythms* 230 ff.¹⁰⁰ Attridge, *Rhythms* 232

Literaturverzeichnis

Basisliteratur:

Attridge, Derek: The Rhythms of English Poetry. Longman, London und New York, 1982, 5. Aufl. 1995

Attridge, Derek: Poetic Rhythm –An Introduction. Cambridge University Press, 1995

Attridge, Derek: Moving Words: Forms of English Poetry. Oxford University Press, Oxford, 2013

O'Donnell, Brennan: The Passion of Meter – A Study of Wordsworth's Metrical Art. Kent State University Press, Kent, Ohio and London, 1995

Benutzte Ausgaben zu den Gedichten von **William Wordsworth**

The Poems. John O. Hayden ed., 2 vols, Penguin Books, 1990

The Prelude or Growth of a Poet's Mind. Editor: E. de Selincourt, Oxford Univ. Press, London u.a., (1926 /1932)

The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850). Editor: Jonathan Wordsworth, Penguin Books, 1995

The Excursion. Editors: Sally Bushell, James A. Butler, Michael C. Jaye. Cornell Univ. Press, Ithaka and London. (The Cornell Wordsworth)

Wordsworth Briefe

The Letters of William and Dorothy Wordsworth, ed. E. De Selincourt, III The Middle Years, Part 2, 1812-1820, 2. ed., revised Mary Moorman, Alan G. Hill (Oxford 1970)

Quelle der zitierten deutschen Beispiele

Fischer, Hermann: Willam Wordsworth: Präludium oder Das Reifen eines Dichtergeistes, Ins Deutsche übertragen, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Hermann Fischer, Reclam, Stuttgart 1974

Zitierte historische Fachliteratur:

Blair, Hugh: Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. 1783
New York, 1828, Google eBook,

Home, Henry (Lord Kames): Elements of Criticism, Vol. II, The seventh edition with the Author's last corrections and additions, Edinburgh, 1788, publiziert schon 1762 ?,
Google eBook,

Home, Heinrich: Grundsätze der Kritik, Bd. II, aus dem Englischen übersetzt von Joh. Nikolaus Meinhard nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, Frankfurt und Leipzig, 1775, Google eBook,

Zitierte Fachliteratur:

Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre. Ein Abriss. 13. Aufl., Volk und Wissen, Berlin 1995

Bridges, Robert: Milton's Prosody. Oxford University Press, London, 1921

Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und Altnordischen Stabreimverses. 3 Bde. De Gruyter, Berlin 2. Aufl. 1956

Keppel-Jones, David: The Strict Metrical Tradition. Variations in the Literary Iambic Pentameter from Sidney and Spencer to Mathew Arnold. McGill-Queen's University Press, Montreal & Kensington, London, Ithaca, 2001

Küper, Christoph: Sprache und Metrum – Semiotik und Linguistik des Verses. Niemeyer, Tübingen, 1988

Perkins, David: How the Romantics Recited Poetry, Studies in English Literature, 1500-1900, 31 (1991), S. 655-671

Woof, Robert (ed.): William Wordsworth – The Critical Heritage. Vol. I 1793-1820, Routledge, London and New York

Wu, Duncan: Wordsworth's Readings, 170- 1799 und 1800-1815, Cambridge University Press, 1994 bzw. 1995

Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik – Eine historische Einführung. C.H. Beck, München, 5. Auflage, 2007