

DES GEKLIMPERS



VIELVERWORNER

TÖNE

RAUSCH

DIE METRISCHE GESTALTUNG IN GOETHES »FAUST«

Markus Ciupke



Markus Ciupke

DES GEKLIMPERS VIELVERWORNNER TÖNE RAUSCH

Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«

»Des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch« (Vers 9964) – so beschreibt Panthalis, die Sprecherin der gemeinsam mit Helena am Strand von Sparta gelandeten trojanischen Mädchen, die vielfältigen Versarten, Rhythmen, Reime und auch Melodien der vorangegangenen Euphorion-Szene. Diesen steht sie als Gestalt der Antike, die weder Reim noch derartig vielfältige und rasch wechselnde Metren kennt, relativ verständnislos gegenüber.

Als »des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch« werden auch heutige LeserInnen den *Faust* empfinden, wenn sie über Jambus und Trochäus hinaus vielleicht nur wenig von metrischen Mitteln und metrischer Gestaltung wissen, wenn sie die je verschiedenen Traditionen deutscher, englischer, italienischer, griechischer und französischer Metrik nicht kennen, wenn sie bestimmte Versmaße nicht auch bestimmten historischen Epochen zuordnen können. All dies aber spielt bei der Analyse und Interpretation der metrischen Gestaltung in Goethes *Faust* eine Rolle. Erst mit dem Wissen darum kann für die LeserInnen aus dem Rausch vielverwornner Töne, Rhythmen, Reime und Metren ein Empfinden für die äußerst kunstvolle formale Organisation und Gestaltung des *Faust* entstehen. Erst mit diesem Wissen erhalten die LeserInnen einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, der im *Faust* Form und Gehalt sehr bewußt in Beziehung zueinander setzt. Jedes Versmaß hat hier seine Bedeutung, jeder Wechsel des Metrums seine Funktion. So formuliert Goethe schon in dem um 1800 entstandenen *Faust*-Paralipomenon 1 (nach der Zählung der WA):

*Gehalt bringt die Form mit
Form ist nie ohne Gehalt.*

Dem Zweck, die Beziehungen von Form und Gehalt zu erkennen, zu beschreiben und zu deuten, soll mein Buch »Des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch« dienen, das im Wallstein Verlag erschienen ist, und das auch die Grundlage für den folgenden kleinen Vortrag war. Das Buch richtet sich vor allem an sowohl in der Metrik als auch im *Faust* bis dahin noch relativ unbewanderte LeserInnen. An jene also, die das Drama vielleicht

zum ersten oder zweiten Male lesen und sich mit Hilfe dieses Buches einen Teil der *Faust*-Dichtung näher erschließen wollen, und auch an jene, die metrische Kenntnisse nicht – mehr oder weniger theoretisch – anhand der geläufigen metrischen Lehrbücher erwerben wollen, sondern ganz praktisch an einem Beispiel deutscher Versdichtung.

Zum anderen aber wird das Buch sicher auch *Faust*-KennerInnen und metrisch Bewanderten nützlich sein, und das nicht nur, weil es ihnen das häufig recht mühselige Silbenzählen erspart. Für ihre Bedürfnisse ist es als ein Nachschlagewerk bzw. Kommentar konzipiert. Es wird nicht versucht, die metrische Gestaltung des *Faust* in einer großen Gesamtschau zu erfassen und an einigen Beispielen aus dem Werk darzulegen (wie es etwa ansatzweise Erich Trunz im Nachwort zu seiner *Faust*-Ausgabe tut; HA 3, 493-500), vielmehr geht diese Arbeit Szene für Szene und, wenn nötig, Vers für Vers vor, beschreibt die vorkommenden Versformen, Reime, Unregelmäßigkeiten und Besonderheiten und versucht sie zu interpretieren.

Im Anhang finden sich eine der Verszählung folgende Tabelle der Metren (S. 207-224) sowie eine quantitative Auswertung des Gebrauchs der verschiedenen Versmaße in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit (S. 225-235).

Ergänzt werden Text und Tabellen schließlich durch ein ausführliches Glossar, das metrische Fachbegriffe erläutert (S. 238-290), sowie durch ein Register der metrischen Formen und Erscheinungen (S. 291-297).

Auf diese Weise wird den *Faust*-LeserInnen also eher ein Arbeits- bzw. Hilfsmittel an die Hand gegeben, das eine *Faust*-Lektüre begleiten soll, als ein zur gesonderten Lektüre gedachtes Buch. Wenn dabei der Stil der Untersuchung bisweilen etwas nüchtern und trocken gerät, so liegt das zum einen an der Anlage dieser Arbeit als einem *Metrik-Kommentar* zum *Faust*, zum anderen aber auch an ihrem Sujet: So angenehm, freudbringend und lustvoll die unterbewußt empfundene Wirkung von Rhythmus, Reim und Metrum – die den Text ja transportieren – sein kann, so trocken und häufig gleichförmig nimmt sich zum Teil die Beschreibung der Phänomene aus, die diese Wirkung bewußt machen und erklären soll. Die LeserInnen mögen sich deshalb schon vorab mit einem Aphorismus Goethes (zitiert nach *Sprüche in Prosa*: FA I 13, 389; Nr. *6.29.20.) trösten:

Die Form will so gut verdauet seyn als der Stoff, ja sie verdaut sich viel schwerer.

DER VORTRAG

Metrik und Semantik im »Faust«

Wenn man Goethes *Faust* liest, bemerkt man vielleicht, daß das Drama, wie viele andere Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts auch, in Versen verfaßt wurde. Das ist an sich noch nichts Besonderes, da bis ins 19. Jahrhundert hinein die meisten großen Dramen der Weltliteratur in Versform gedichtet sind: So verwendeten die Dichter der griechischen Tragödie als ihren Hauptvers den jambischen Trimeter, die deutschen Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen Knittelverse, die französische Tragödie und das barocke Trauerspiel des 17. Jahrhunderts sind in Alexandrinern, das große englische Drama Shakespeares und die klassischen deutschen Dramen in Blankversen gedichtet. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts setzt sich dann Prosa als Sprachform für das Drama durch. Im *Faust* aber finden sich nicht nur ein oder zwei Versmaße, sondern neben allen eben genannten Metren, und auch Prosa, noch viele weitere wie z.B. die italienische Terzine und der Madrigalvers im Wechsel nebeneinander. Goethes Weltspiel deckt damit 2500 Jahre Versgeschichte ab und verwendet geographisch gesehen Metren aus halb Europa – der *Faust* erscheint geradezu wie eine Summe der Versmaße.

Was nun diese Dichtung darüberhinaus so einzigartig macht, ist die formvollendet-kunstvolle Art, in der Goethe unterschiedliche Versmaße mit den ihnen eigenen Traditionen, den mit ihnen verbundenen Assoziationen und psychologischen Wirkungsmöglichkeiten funktional einsetzt.

Goethe war sich der unterschiedlichen Wirkungen verschiedener Metren durchaus bewußt, wie sich aus einem Brief an Johann Heinrich Meyer vom 6. Juni 1797 ersehen läßt (drei Wochen übrigens, bevor Goethe sich nach ca. achtjähriger Pause der Weiterarbeit am *Faust* widmete):

Wir haben auch in diesen Tagen Gelegenheit gehabt manches abzuhandeln über das was in irgend einer prosodischen [metrischen] Form geht und nicht geht. Es ist wirklich beynahe magisch daß etwas, was in dem einen Sylbenmaße noch ganz gut und charakteristisch ist, in einem andern leer und unerträglich scheint.

Die Metren sind im *Faust* demnach nicht nur als Medium eingesetzt, sondern fungieren auch semantisch. Anders gesagt: Hier ist auch das Medium selbst Teil der Botschaft, welche der Leser bzw. Hörer empfängt. Die Versmaße tragen also eine Bedeutung in sich. So charakterisieren sie etwa die

Figur Fausts, des großen Individualisten. Er allein unter den Figuren des Dramas ist mit Ausnahme einiger Liedstrophformen aller Versformen mächtig. Seine Rede zeichnet sich allerdings vor allem durch den Gebrauch freier Rhythmen und freier Verse aus, Metren also, die der unmittelbaren individualistischen Selbstaussprache dienen. Auch die anderen Figuren im *Faust* werden immer wieder durch die von ihnen verwendeten Versformen charakterisiert. So auch Mephistopheles, der geschmeidige Verführer, der – wenn er nicht gerade im fließenden, flexiblen und eleganten Madrigalvers spricht – sich gern dem Metrum seiner Gesprächspartner anpaßt, um sie auf diese Weise nur umso gewisser nach seinem Willen zu lenken. Gelegentlich aber parodiert er seine Gesprächspartner auch. Ich kann das leider nicht ausführlich behandeln, aber ich will Ihnen ein Beispiel geben. Viele von Ihnen haben den Dritten Akt im Zweiten Teil des *Faust* gelesen. Sie erinnern sich, daß Helena von Lynceus, dem Turmwächter, Reimverse hört. Sie bittet Faust um Unterricht (Vers 9377): *So sage denn, wie sprich' ich auch so schön?*

Faust bringt ihr daraufhin den Reimvers bei und die beiden flirten reimend miteinander. Dann jedoch tritt Mephistopheles, in der Maske der Phorkyas, plötzlich *heftig* herein. Und auch sie, Phorkyas, die genau wie Helena bis dahin nur in antiken Versmaßen gesprochen hatte, hat das Reimen nun erlernt – allerdings in einer für sie bzw. Mephistopheles typischen Art, nämlich übertrieben und gehässig parodierend. Der schöne Klang, der ja Ausdruck des liebenden Gefühls und des Glücks in den Versen Fausts und Helenas war, wird bei Phorkyas ins Lächerliche, ins Tändelnde und Niedrige gewendet. Das erreicht Goethe zum einen vor allem durch den übertriebenen Reimgebrauch (zunächst ein Dreireim, dann fünf (!) Reime auf „eit“ in 13 Versen), zum anderen aber auch durch die exzessive Verwendung von Alliterationen (mit b, ln und lt) und Assonanzen (auf ie und ü). Es handelt sich um die Verse 9419-34, ich lese Ihnen die ersten vier Verse vor:

*Buchstabiert in Liebes-Fibeln,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebelt fort im Grübeln,
Doch dazu ist keine Zeit.*

Ein weiteres Beispiel findet sich in der Szene *Straße*, Vers 3055-59, wo er in Ton und Rhythmus, also auch metrisch, die Titanensprache Fausts parodiert:

*Gut und schön!
Dann wird von ewiger Treu' und Liebe,
Von einzig überallmächt'gem Triebe –
Wird das auch so von Herzen gehn?*

Faust antwortet unwirsch, weil er merkt, daß Mephisto ihn parodiert:

Laß das! Es wird! –

Oder die Szene *Lustgarten*, wo Mephisto in den Versen 6003-25, die vorangegangenen pathetischen Verse des Kaisers parodiert. Der Kaiser unterbricht ihn genau wie Faust in der eben genannten Szene. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob der Kaiser bemerkt hat, daß Mephisto ihn verarscht. Diese Passage ist wirklich sehr witzig, schau Sie sichs mal an.

Zurück zu den semantischen Wirkungsmöglichkeiten von Versmaßen, Rhythmen und Reimen. Wichtig ist, daß die häufigen Wechsel im Metrum auch auf seelische Zustände und auf Stimmungswechsel hinweisen. Wir werden das später noch ausführlich sehen.

Eine weitere Leistung der Versmaße im *Faust* ist die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen, wie etwa zwischen Helena und Faust, wir hatten das gerade. Metren können darüber hinaus auch geographische Räume oder Zeiten kennzeichnen. So ist z.B. Griechenland im Zweiten Teil durch die antiken jambischen Trimeter und das 16. Jahrhundert, in dem der historische Faust lebte und wirkte, in der Szene *Nacht* durch Knittelverse charakterisiert.

Der *Faust* ist nun zwar voll von reizvollen metrisch-semantischen Erscheinungen. Vieles davon ist allerdings doch sehr komplex und daher für einen 30-minütigen Vortrag ungeeignet. Vor allem muß man sich die Zeit nehmen können, um die betrachteten Verse in Ruhe und wiederholt zu skandieren bzw. zu rezitieren. –Hier sind wir gleich bei zwei Begriffen, die wir noch schnell klären sollten: der Unterschied zwischen Skansion und Rezitation. Skansion wird im engeren Sinne eigentlich die Bestimmung eines Metrums genannt, wobei der Versteht unter besonderer Betonung der Hebungen vorgetragen, also skandiert wird. Es handelt sich dabei gerade nicht um eine Vortragsart. Das ist eben die Rezitation. Hier werden die Verse unter Berücksichtigung der semantisch-syntaktischen Struktur und der rhythmischen Gegebenheiten vorgetragen. Während es bei der Skansion darum geht, das idealtypische metrische Schema, das den Versen zugrundeliegt, zu bestimmen, ist die richtige Rezitation eine Interpretationsfrage. Wir werden das bei einigen der folgenden Beispiele noch sehen.

Ich möchte nun zunächst einige relativ einfache Begriffe aus dem Bereich der Metrik vorstellen, die Ihnen möglicherweise schon geläufig sind: nämlich Jambus, Trochäus, Alternation, Auftakt, Takt, weibliche Kadenz und männliche Kadenz. Ich hoffe aber dennoch, Ihnen hier auch neue Aspekte zeigen zu können.

Betrachten wir zunächst den Jambus und Trochäus im Einzelvers. Ein Jambus setzt sich aus zwei Silben zusammen, einer Senkung und einer Hebung, wie in dem Wort »Natur«. Im *Faust* ist z.B. Vers 455 ein jambischer Vers, weil er aus fünf Jamben gebildet ist (Beispiel 1) – ich skandiere:

$\overset{v}{-} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{v}{-} \overset{v}{-}$
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?

oder auch die Verse 9 und 10 aus der *Zueignung* (Beispiel 2):

$\overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{-}{v}$
Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
 $\overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{-}{v}$
Und manche liebe Schatten steigen auf.

Jambischer Versgang ist in deutscher Dichtung bei weitem der gebräuchlichste. Wieso das so ist, werden wir gleich noch sehen. Und auch im *Faust* ist er mit Abstand der am häufigsten vorkommende Versgang. So sind Alexandriner, Blankverse, jambische Trimeter, Madrigalverse und Terzinen gemeinhin aus jambischen Versen gebildet.

Kommen wir zum Trochäus. Ein Trochäus ist ebenfalls aus zwei Silben gebildet, aber umgekehrt aus einer Hebung und einer Senkung, wie in dem Wort »Blüten«. Im *Faust* sind z.B. die ersten Verse des Zweiten Teils trochäisch (Beispiel 3):

$\overset{-}{-} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{-}{v}$
Wenn der Blüten Frühlings-Regen.
 $\overset{-}{-} \overset{v}{-} \overset{-}{v} \overset{-}{v} \overset{-}{v}$
Über alle schwebend sinkt.

Gemeinsam ist jambischen und trochäischen Versen, daß sie Alternation aufweisen, also durch den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung geprägt sind. Das unterscheidet diese Versgänge von solchen mit freier Senkungsfüllung.

Als Verse mit freier Senkungsfüllung werden jene bezeichnet, in denen kein alternierender bzw. sich regelmäßig wiederholender Versgang vorgeschrieben ist. Vor allem im Volkslied und in volksliedartiger Dichtung herrscht freie Senkungsfüllung vor, darüber hinaus sind Freier Rhythmus und der gereimte Freie Vers sowie der Knittelvers durch freie Senkungsfül-

lung gekennzeichnet. Hier kann die Zahl der Senkungen zwischen zwei Hebungen frei wechseln, wobei aber kaum mehr als drei aufeinanderfolgende Senkungen anzutreffen sind. Wir hören uns dafür einmal die Knittelverse 3215 und 16 aus einem kurzen Monolog Gretchens an.

In Vers 3215 folgen drei Hebungen, zwischen denen Senkungen demnach ganz ausfallen, auf drei hintereinanderfolgende Senkungen. Und in Vers 3216 ist eine Doppelsenkung zu beobachten (Beispiel 4):

$\begin{array}{cccccccc} v & v & v & - & - & - & v & - \\ \text{Bin doch ein arm unwissend Kind,} \\ v & - & v & - & v & v & - & v & - \\ \text{Begreife nicht was er an mir find't.} \end{array}$

Während die ersten vier Verse Gretchens noch alternierenden Versgang aufweisen, drückt sich durch die beschriebene rhythmische Sperrung in den letzten beiden Versen ihre Unsicherheit und Verwirrung aus.

Die ganz überwiegende Zahl der Verse im *Faust* ist allerdings aus alternierenden Versen gebildet und unter diesen wiederum besteht die Mehrzahl aus jambischen Versen. Vergleicht man nun jambisch- und trochäisch-alternierende Verse formal, so fällt auf, daß sie eigentlich nur dadurch unterschieden sind, daß auf die erste Silbe entweder eine Senkung fällt oder aber eine Hebung. Taktmetrisch können jambische Verse daher auch als trochäisch-alternierend mit Auftakt beschrieben werden (Beispiel 5):

$\begin{array}{cccccccc} v & | & - & & v & | & - & & v & | & - & v & | & - & v & | & - & v \\ \text{Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,} \\ v & | & - & & v & | & - & v & | & - & v & | & - & v & | & - \\ \text{Und manche liebe Schatten steigen auf.} \end{array}$

Trochäische Verse sind dann entsprechend *aufaktlos* alternierende Verse.

Hier ist der Begriff »Takt« ins Spiel gekommen. Takt ist eine aus der Musik übernommene Bezeichnung für eine Gliederungseinheit des Verses. Ein Takt besteht aus einer Hebung und der darauffolgenden Senkung. Ein fünfhebiger, jambisch-alternierender Vers wie »*Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage*« besteht demgemäß aus fünf trochäischen Takten und einem Auftakt. Diese Betrachtungsweise entspricht auf der Ebene der Wortstruktur den Gegebenheiten der deutschen Sprache, da die meisten zweisilbigen Wörter durch die Stammsilbenbetonung natürlicherweise trochäisch gebildet sind. In der *Zueignung* z.B. müssen von den 57 dort vorkommenden zweisilbigen Wörtern nur 8 jambisch (*gezeigt, Versuch, geneigt, herauf, getäuscht, ertönt, ergreift, verschwand*), 49 aber trochäisch gespro-

chen werden. So weist auch der Vers 10 »*Und manche liebe Schatten steigen auf*« vier trochäische Zweisilber auf. Soviel zur Wortstruktur.

Auf der Ebene der Satzstruktur hingegen ist die deutsche Sprache jambisch geprägt. Etwa durch unbetonte Artikel oder Vorsilben wie »ge« (wir hatten das in den Beispielen aus der *Zueignung*). Trochäische Verse werden dadurch immer einen (ohne pejorativen Nebensinn) eher gekünstelten Charakter im Vergleich zu jambischen haben, da die Versanfänge gesuchter sind als bei jambischen, die sich meist zwanglos ergeben. Man kann das leicht testen, indem man einmal versucht einen Vierzeiler mit jambischem bzw. trochäischem Versgang zu dichten. Sie werden sehen, daß das beim ersten Vers noch leicht zu machen ist, aber ab dem zweiten wird es problematisch.

Wir haben nun jeweils den Anfang von jambischen und trochäischen Versen untersucht. Betrachten wir hingegen die *Versenden*, fällt auf, daß diese offenbar beliebig sind. Sie können in jambischen und trochäischen Versen gleichermaßen mit einer Senkung oder einer Hebung enden. Man spricht hier von weiblichen und männlichen Kadenz. Weibliche Kadenz weisen am Versende eine unbetonte Silbe auf wie z.B. in Vers 9 (*Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage*) und männliche eine betonte wie z.B. in Vers 10 (*Und manche liebe Schatten steigen auf*).

Wären die Verse streng aus Jamben bzw. Trochäen gebildet, könnten von den zitierten Versen in den Beispielen 1-3 nur die Verse 455 (*Wo fass' ich dich, unendliche Natur?*) und 10 (*Und manche liebe Schatten steigen auf*) als echte jambische Verse und Vers 4613 (*Wenn der Blüten Frühlings-Regen*) als echter trochäischer Vers gelten. Vers 9 hat am Ende eine Senkung zu viel, um als aus 5 ganzen Jamben gebildet zu gelten und Vers 4614 (*Über alle schwebend sinkt*) hat am Ende eine Senkung zu wenig, um als aus 4 ganzen Trochäen gebildet zu gelten. Hieran ist zu erkennen, daß die Versfüße Jambus und Trochäus in deutschsprachiger Versdichtung eigentlich irrelevante Größen und Begriffe sind. Wesentlich ist für den Einzelvers, ob er regelmäßig alternierend gebildet ist oder mit freier Senkungsfüllung sowie die Versanfänge und wie der Vers aufhört. Es haben sich allerdings die Bezeichnungen »jambisch« und »trochäisch« derart eingebürgert, daß auch im Folgenden nicht, wie es vielleicht zutreffender wäre, von alternierenden Versen mit oder ohne Auftakt die Rede ist, sondern eben von jambischen und trochäischen.

Wir haben bislang Einzelverse betrachtet. Eine semantische Wirkung entfalten jambischer bzw. trochäischer Versgang aber erst, wenn man entsprechende Versgruppen untersucht.

Wir beginnen mit jambisch-alternierenden Versen. Jambischer Versgang wird allgemein als andrängend und schwungvoll-lebendig bzw. als schmiegsam, weich und gleitend beschrieben. Im Unterschied zum fallenden trochäischen Versgang hat er eine steigende Bewegung. Evident wird das Drängende und Steigende z.B. in den jambischen Versen Euphorions (Beispiel 6), in denen sich sein Wunsch zu fliegen eindringlich äußert:

$\begin{array}{cccc} \text{v} & - & \text{v} & - \text{v} \\ \text{Nun} & \text{läßt} & \text{mich} & \text{hüpfen}, \\ \text{v} & - & \text{v} & - \text{v} \\ \text{Nun} & \text{läßt} & \text{mich} & \text{springen}, \\ \text{v} & - & \text{v} & - \text{v} \\ \text{Zu} & \text{allen} & \text{Lüften} \\ \text{v} & - & \text{v} & - \text{v} \\ \text{Hinauf} & \text{zu} & \text{dringen} \\ \text{v} & - & \text{v} & - \text{v} \\ \text{Ist} & \text{mir} & \text{Begierde} \\ \text{v} & - & \text{v} & - \\ \text{Sie} & \text{faßt} & \text{mich} & \text{schon}. \end{array}$

Ich spiele Ihnen die Stelle vor. – Sie haben gehört, daß der Sprecher des Euphorion die ersten beiden Verse anders rezitiert, als ich es tun würde, nämlich mit Betonung auf »Nun«. Ich denke aber, wichtig ist hier nicht der Zeitpunkt (jetzt gleich) sondern die Erlaubnis. Das ist aber eine Interpretationsfrage. Allerdings ist schön zu hören, wie mit den jambischen Versen die Tonlage Euphorions immer höher steigt.

Wir kommen zu trochäisch-alternierenden Versen. Trochäischer Versgang wird allgemein als schnell, eilend und lebhaft beschrieben. Deutlich wird dies etwa in den trochäischen Versen des Kundschafters (10385-92), in denen dessen eilige Aufgeregtheit zum Ausdruck gebracht wird (Beispiel 7):

$\begin{array}{cccc} - & \text{v} & - & \text{v} - \text{v} - \text{v} \\ \text{Glücklich} & \text{ist} & \text{sie} & \text{uns} & \text{gelungen}, \\ - & \text{v} & - & \text{v} - \text{v} - \\ \text{Listig}, & \text{mutig} & \text{unsre} & \text{Kunst}, \\ - & \text{v} & - & \text{v} - \text{v} - \text{v} \\ \text{Daß} & \text{wir} & \text{hin} & \text{und} & \text{her} & \text{gedrungen}; \\ - & \text{v} & - & \text{v} - \text{v} - \\ \text{Doch} & \text{wir} & \text{bringen} & \text{wenig} & \text{Gunst}. \end{array}$

Der gedrängte, aufgeregte Charakter, der aktuellen Nachrichten eigen ist, kommt in der von Goethe gewählten, mit Hebung beginnenden Versform weit besser zum Ausdruck als dies bei jambischem Versgang der Fall wäre. Zur Probe habe ich die obigen Verse einmal leicht umgedichtet (Beispiel 8):

^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Oh, glücklich ist sie uns gelungen,
^v - ^v - ^v - ^v -
Sehr listig, mutig unsre Kunst,
^v - ^v - ^v - ^v - ^v
So daß wir hin und her gedrungen;
^v - ^v - ^v - ^v -
Doch bringen wir nur wenig Gunst.

Daß die *jambischen* Verse eher etwas lavierend als drängend und aufgeregt wirken, wird an diesem Beispiel wohl hinreichend deutlich.

Semantische Bedeutung können aber auch Kadenzten entwickeln. Wir wollen dafür hier die erste Begegnung Fausts mit Gretchen näher betrachten (Vers 2605-18).

Die ersten beiden Verse (Beispiel 9) haben weibliche Kadenzten. – Passagen mit ausschließlich weiblichen Kadenzten wirken häufig leichter und eleganter als solche mit wechselnden oder gar ausschließlich männlichen Kadenzten. Wenn Faust in der Szene *Straße* Gretchen anspricht und seine Verse mit weiblichen Kadenzten, also Senkungen, enden, klingt das angenehmer als mit männlichen:

^v - ^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
^v ^v - ^v - ^v - - ^v - ^v
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

Ein umgedichteter Versuch, mit nun männlichen Kadenzten wäre das Beispiel 10:

^v - ^v - ^v - ^v -
Mein schönes Fräulein, bitte sehr,
^v ^v - ^v - ^v - - ^v -
Ihren Arm und Geleit ich mir begehre.

Passagen mit männlichen Kadenzten wirken häufig bestimmter als solche mit wechselnden oder nur weiblichen Kadenzten. So entsteht bei den sich anschließenden Versen 2607 und 08 gerade durch die männlichen Kadenzten der Eindruck entschlossener Ablehnung – Faust nennt sie anschließend *schnippisch* und *kurz angebunden* –, was bei weiblichen Kadenzten nicht im gleichen Maße der Fall wäre (Beispiel 11):

^v - ^v - ^v - ^v -
Bin weder Fräulein, weder schön,
^v - ^v - ^v ^v - ^v -
Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Ein umgedichteter, weniger schnippischer und kurz angebundener Versuch – was allerdings auch an der fehlenden Dopplung durch »weder« liegt – wäre das Beispiel 12:

$\begin{array}{cccccccc} \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} \\ \text{Bin doch kein Fräulein, wie Sie sehen,} \\ \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} & - & \text{v} \\ \text{Kann ungeleitet nach Hause gehen.} \end{array}$

Die kleine Differenz hat, wie ich finde, durchaus einen veränderten Ton zur Folge. Hier wird aber auch ein anderes Phänomen wirksam: das der sogenannten Synaphie. Synaphie wird die Fortführung eines alternierenden Versganges über die Versgrenze hinweg genannt. Es folgt also auf eine männliche Kadenz ein Vers mit Auftakt, wie in Beispiel 11 bzw. auf eine weibliche Kadenz ein auftaktloser Vers. Das hatten wir in Beispiel 3, dort zusätzlich mit Enjambement, also Fortführung einer syntaktischen Einheit und damit eines Sinnzusammenhangs über das Versende hinweg: *Wenn der Blüten Frühling-Regen | Über alle schwebend sinkt.*

Im *Faust* wird Synaphie genau wie Enjambement vor allem dort verwendet, wo Erregungszustände auch sprachlich-metrisch dargestellt werden sollen, da mit dem Wegfall der ansonsten obligaten Pause am Versende das Sprechtempo sehr gesteigert wirkt. Eine etwas andere Funktion kann allerdings im Valentinmonolog Vers 3620-45 gezeigt werden.

Der Monolog ist im Metrum des Knittelverses gedichtet, also vierhebig, mit freier Senkungsfüllung und Paareim. Er gliedert sich inhaltlich wie metrisch in zwei Teile (3620-37 und 3638-45). Den Beginn des Monologs bildet Valentins Lobrede auf Gretchen. Die Verse mit ihren durchgehend männlichen Kadenzen zeigen selbstsicheren Stolz. Dadurch, daß die Verse mit einer Hebung schließen und der jeweils folgende mit einer Senkung beginnt entsteht in diesem Abschnitt darüberhinaus Synaphie, und damit ein den Eindruck der Selbstsicherheit noch verstärkender glatter Fluß der Rede (Beispiel 13):

*Wenn ich so saß bei einem Gelag,
 Wo mancher sich berühmen mag,
 Und die Gesellen mir den Flor
 Der Mägdlein laut gepriesen vor,
 Mit vollem Glas das Lob verschwemmt,
 Den Ellenbogen aufgestemmt
 Saß ich in meiner sichern Ruh,
 Hört' all' dem Schwadronieren zu,*

Dann, von Vers 3638 bis 45, folgt der Ausdruck seiner Verzweiflung in jambischen Versen mit durchgehend weiblicher Kadenz. Mit dem Aufeinanderstoßen zweier Senkungen am Versende und zu Beginn des jeweils folgenden Verses wirkt die Rede Valentins viel stockender. Der Unterschied zu den vorangehenden Synaphien scheint mir evident (Beispiel 14):

*Und nun! – um's Haar sich auszuraufen
Und an den Wänden hinauf zu laufen! –
Mit Stichelreden, Naserümpfen
Soll jeder Schurke mich beschimpfen!
Soll wie ein böser Schuldner sitzen,
Bei jedem Zufallswörtchen schwitzen!
Und möcht' ich sie zusammenschmeißen:
Könnt' ich sie doch nicht Lügner heißen.*

Ein anderes Beispiel für den Einsatz der Synaphie ist eine Passage Mephistos im Zweiten Teil der Dichtung.

Die Verse III71-84 bestehen aus paargereimten, jambisch-alternierenden Vierhebern mit durchgehend männlichen Kadenz. Die durch die männlichen Kadenz erzeugte Synaphie der Verse gibt seiner Rede deutlich besonderen Schwung, und Mephistos böse Begeisterung über die gelungenen Piraterien kommt darin klar zum Ausdruck (Beispiel 15):

*So haben wir uns wohl erprobt,
Vergnügt wenn der Patron es lobt.
Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig sind wir nun im Port.
Was große Dinge wir getan
Das sieht man unsrer Ladung an.
Das freie Meer befreit den Geist,
Wer weiß da was Besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Und ist man erst der Herr zu drei
Dann hakelt man das vierte bei.
Da geht es denn dem fünften schlecht,
Man hat Gewalt, so hat man recht.*

Die eben zitierten Verse sind auch ein Beispiel für ganz *regelmäßig* und damit *regelgemäß* gebildete Verse. Goethe macht allerdings des öfteren von der Möglichkeit Gebrauch, metrische Regeln zu durchbrechen, um besondere Effekte zu erzielen. Es handelt sich dabei neben absichtlichen Regelübertretungen – etwa bei den Alexandrinern des Vierten Aktes im Zweiten Teil – um sogenannte Lizenzen, also durch gelegentlichen Gebrauch konventionalisierte Normverletzungen einer metrischen Regel.

So ist z.B. häufig ein Spondeus, also zwei aufeinanderfolgende betonte Silben, zu beobachten, der der Hervorhebung eines Wortes oder auch Verses, vor allem am Versanfang, dient. Dies bewirkt dann eine Steigerung des Ausdrucks. Um die Wirkung von Spondeen zu demonstrieren habe ich eine kurze Passage aus dem Prolog im Himmel gewählt. Ich skandiere die Verse zunächst streng alternierend, wie es das Versmaß dieser Passage vorschreibt (Vers 293-96; Beispiel 16).

DER HERR

v - v - v - v - v - v
Hast du mir weiter nichts zu sagen?
v - v - v - v - v - v
Kommst du nur immer anzuklagen?
v - v - v - v - v - v
Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?

MEPHISTOPHELES

v - v - v - v - v - v - v - v - v - v -
Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.

Wir hören uns nun an, was Gustaf Gründgens daraus gemacht hat. Durch die beiden aufeinander folgenden Spondeen am Versanfang im eigentlich jambisch alternierenden Madrigalvers wird der Widerspruchsgeist Mephistos besonders deutlich, zumal gerade die Silben *Nein* und *ich* auf die eigentlich unbetonten Stellen fallen (Beispiel 17).

- - - - v - v - v - v - v -
Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.

Goethe hat insgesamt sehr sorgfältig auf die Einhaltung der Regeln der von ihm verwendeten Versmaße geachtet. Nur so ist es ja überhaupt möglich, bewußt metrische Regelverletzungen zu begehen, um damit auf der semantischen Ebene eine Wirkung zu erzielen. Ein Beispiel war der gerade gehörte Vers Mephistos. Natürlich können aber auch nur dann metrische Veränderungen erkennbar bleiben, wenn insgesamt die Regeln streng eingehalten werden, von denen sich die Abweichungen abheben.

Dazu zuletzt ein ein Beispiel. An der Szene *Studierzimmer* läßt sich schön beobachten, wie kunstvoll Goethe Wechsel von Metrum und Rhythmus verwendet, um Wechsel in der Stimmung und Sprechhaltung (hier Selbstgespräch und Anrede an den Pudel) kenntlich zu machen. Sie müssten jetzt bitte versuchen, in Ihrer Faust-Ausgabe mit Hilfe der von mir genannten Verszahlen einen Schnelldurchgang durch die Szene zu machen. Dabei achten Sie bitte nicht auf den Inhalt, den gebe ich grob an, sondern auf die Einrückungen und die Versumfänge, an denen sich ja auch die Versmaßwechsel ablesen lassen.

Die Szene setzt mit von Faust gesprochenen ganz regelmäßigen jambisch-alternierenden Vierhebern ein (1178-85). Die Kadenzen sind abwechselnd weiblich und männlich, es liegt also Kreuzreim vor. Der Einzug der Verse macht deutlich, daß es sich hier nicht um gewöhnliche Sprechverse handelt. Zwar dürfen sie auch nicht – wie sonst viele der durch Einzug gekennzeichneten Passagen – als Liedverse betrachtet werden, doch weisen neben dem Einzug sowohl der Gehalt der Verse als auch ihre metrische Durchformung auf die besondere, ans Religiöse reichende Stimmung Fausts hin (Beispiel 18):

$\begin{array}{cccccccc} v & - & v & - & v & - & v & - & v \\ \text{Verlassen hab' ich Feld und Auen,} \\ v & - & v & - & v & - & v & - \\ \text{Die eine tiefe Nacht bedeckt,} \\ v & - & v & - & v & - & v & - & v \\ \text{Mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen} \\ v & - & v & - & v & - & v & - \\ \text{In uns die bess're Seele weckt.} \\ v & - & v & - & v & - & v & - & v \\ \text{Entschlafen sind nun wilde Triebe,} \\ v & - & v & - & v & - & v & - \\ \text{Mit jedem ungestümen Tun;} \\ v & - & v & - & v & - & v & - & v \\ \text{Es reget sich die Menschenliebe,} \\ v & - & v & - & v & - & v & - \\ \text{Die Liebe Gottes regt sich nun.} \end{array}$

In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß die dem Gotteslob dienenden Strophen der Erzengel im *Prolog im Himmel* exakt denselben metrischen Aufbau besitzen (z.B. Vers 243-244; Beispiel 19) :

$\begin{array}{cccccccc} v & - & v & - & v & - & v & - & v \\ \text{Die Sonne tönt nach alter Weise} \\ v & - & v & - & v & - & v & - \\ \text{In Brudersphären Wettgesang.} \end{array}$

Durch den Pudel gestört, verfällt Faust in durch Kreuzreim gebundene knittelversartige Verse (1186-93), also vierhebzig mit freier Senkungsfüllung und dadurch unruhiger wirkend. Diese Verse richten sich an den Pudel. Anschließend geht Faust aber in eine weitere achtzeilige Strophe gleichen metrischen Aufbaus wie die vorherige über, die ebenfalls seine gehobene, feierlich-religiöse Stimmung zum Ausdruck bringt (1194-1201). Eine weitere Unterbrechung durch das Knurren des Pudels läßt Faust erneut ärgerlich werden; der Rhythmus der folgenden Verse (1202-23) wird unregelmäßiger (er ist vier- und fünfhebzig und weist dabei freie Senkungsfüllung sowie freie Reimstellung auf). Sie können demnach als gereimte Freie Verse bezeichnet werden.

Bis hierhin hat sich also das Metrum von gleichmäßig alternierenden Vierhebern über Vierheber mit freier Senkungsfüllung hin zu vier- und fünfhebigen Versen mit freier Senkungszahl entwickelt.

Die sich anschließende Übersetzung des Johannes-Evangeliums (1224-37) bringt jedoch – zumindest vorübergehend – wieder ein gleichmäßiges Versmaß, den jambisch-alternierenden Madrigalvers, mit sich. Hier ist er auffälligerweise durchgehend paargereimt und weist auch sonst nur zweimal die Alternation störende freie Senkungsfüllung auf (in Vers 1231 und 1237), was die wiedergefundene Ruhe Fausts bei der Beschäftigung mit der Heiligen Schrift noch betont. In den Versen 1225 und 1232 finden wir allerdings einen Spondeus am Versanfang und in 1226 sogar in der Versmitte. Wir hören uns das an (Beispiel 20).

v - v - v - v - v -

Geschrieben steht: »im Anfang war das Wort!«

1225 *Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?*
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn.

1230 *Bedenke wohl die erste Zeile,*
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: im Anfang war die Kraft!

v - v - v - v - v - v

Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,

1235 v - v - v - v - v - v - v
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.

v - v - v - v - v - v -

Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat

v - v - v - v - v - v -

Und schreibe getrost: im Anfang war die Tat!

Eine letzte Störung durch den Pudel läßt Fausts Ton aber wieder erregter werden (1238-58): die Verse werden nun bei freier Senkungsfüllung kürzer (häufig zwei- und dreihebig), bleiben allerdings meist paargereimt. Es handelt sich also erneut um gereimte Freie Verse.

Den Gesang der Geister (1259-70) hat Goethe, wohl um die erregte Atmosphäre dieser Szene aufrechtzuerhalten, ebenfalls in gereimten Freien Versen verfaßt. Fausts Beschwörungsformeln schließlich (1271-1321) steigern diese Stimmung ein letztes Mal. Auch hier finden sich Freie Verse, diesmal jedoch überwiegend zweihebig, teilweise sogar einhebig (1284, 1286 und 1288). Die Verse werden also ein weiteres Mal kürzer.

Die Erregung nimmt dann aber ein jähes Ende, als Mephistopheles hinter dem Ofen hervortritt. Seine überlegene Ruhe hebt sich durch einen gleichmäßigen Ton, den für ihn typischen alternierenden Madrigalvers, von dem erregten Ton Fausts hörbar ab. Wir hören uns den Schluß dieser Szene an, von der ich auf dem Blatt mit den Beispielen allerdings nur die letzten fünf Verse notiert habe (Beispiel 21):

FAUST

v - v -

Erwarte nicht

v - - v v -

Das dreimal glühende Licht!

v - v -

Erwarte nicht

v - v v - v - v

Die stärkste von meinen Künsten!

MEPHISTOPHELES

v - v - v - v - v - v

Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?

Faust paßt sich Mephisto daraufhin an, so daß nun beide bis zum Schluß der Szene (1322-1529) im Metrum des Madrigalverses sprechen.

Dies war nur ein kleiner Einblick in Fragen von Metrik und Semantik am Beispiel von Goethes großem Versdrama *Faust*. Ich habe versucht zu verdeutlichen, daß Goethe die unterschiedlichsten Versmaße, Reimtechniken, Strophenformen und sogar Freie Rhythmen und Prosa in seiner Dichtung nicht beliebig, sondern ausgesprochen intentional verwendet hat. Goethe selbst hat im bekannten Paralipomenon I zum *Faust* folgendes notiert:

*Gehalt bringt die Form mit
Form ist nie ohne Gehalt.*

Daß das wirklich so ist, habe ich hoffentlich mit meinen Beispielen zeigen können.

DES GEKLIMPERS VIELVERWORNENER TÖNE RAUSCH

Metrik und Semantik im »Faust«

Beispiel 1 / Vers 455:

^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?

Beispiel 2 / Vers 9 f.:

^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v
Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻
Und manche liebe Schatten steigen auf.

Beispiel 3 / Vers 4613 f.:

⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v
Wenn der Blüten Frühlings-Regen.
⁻ ^v ⁻ ^v ⁻ ^v ⁻
Über alle schwebend sinkt.

Beispiel 4 / Vers 3215 f.:

^v ^v ^v ⁻ ⁻ ⁻ ^v ⁻
Bin doch ein arm unwissend Kind,
^v ⁻ ^v ⁻ ^v ^v ⁻ ^v ⁻
Begreife nicht was er an mir find't.

Beispiel 5 / Vers 9 f.:

^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v
Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v | ⁻ ^v
Und manche liebe Schatten steigen auf.

Beispiel 6 / Vers 9711-9716:

^v - ^v - ^v
Nun laßt mich hüpfen,
^v - ^v - ^v
Nun laßt mich springen,
^v - ^v - ^v
Zu allen Lüften
^v - ^v - ^v
Hinauf zu dringen
^v - ^v - ^v
Ist mir Begierde
^v - ^v -
Sie faßt mich schon.

Beispiel 7 / Vers 10385-10392:

- ^v - ^v - ^v - ^v
Glücklich ist sie uns gelungen,
- ^v - ^v - ^v -
Listig, mutig unsre Kunst,
- ^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Daß wir hin und her gedrungen;
- ^v - ^v - ^v -
Doch wir bringen wenig Gunst.

Beispiel 8 / Vers 10385-10392 umgedichtet:

^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Oh, glücklich ist sie uns gelungen,
^v - ^v - ^v - ^v -
Sehr listig, mutig unsre Kunst,
^v - ^v - ^v - ^v - ^v - ^v
So daß wir hin und her gedrungen;
^v - ^v - ^v - ^v -
Doch bringen wir nur wenig Gunst.

Beispiel 9 / Vers 2605 f.:

^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
^v ^v - ^v - ^v - ^v - ^v - ^v
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

Beispiel 10 / Vers 2605 f. umgedichtet:

*Mein schönes Fräulein, bitte sehr,
Ihren Arm und Geleit ich mir begehrt.*

Beispiel 11 / Vers 2607 f.:

*Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.*

Beispiel 12 / Vers 2607 f. umgedichtet:

*Bin doch kein Fräulein, wie Sie sehen,
Kann ungeleitet nach Hause gehen.*

Beispiel 13 / Vers 3620-3627:

*Wenn ich so saß bei einem Gelag,
Wo mancher sich berühren mag,
Und die Gesellen mir den Flor
Der Mägdlein laut gepriesen vor,
Mit vollem Glas das Lob verschwemmt,
Den Ellenbogen aufgestemmt
Saß ich in meiner sichern Ruh,
Hört' all' dem Schwadronieren zu.*

Beispiel 14 / Vers 3638-3645:

*Und nun! – um's Haar sich auszuraufen
Und an den Wänden hinauf zulaufen! –
Mit Stichelreden, Naserümpfen
Soll jeder Schurke mich beschimpfen!
Soll wie ein böser Schuldner sitzen,
Bei jedem Zufallswörtchen schwitzen!
Und möcht' ich sie zusammenschmeißen:
Könnt' ich sie doch nicht Lügner heißen.*

Beispiel 15 / Vers III71-III84:

*So haben wir uns wohl erprobt,
Vergnügt wenn der Patron es lobt.
Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig sind wir nun im Port.
Was große Dinge wir getan
Das sieht man unsrer Ladung an.
Das freie Meer befreit den Geist,
Wer weiß da was Besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Und ist man erst der Herr zu drei
Dann hakelt man das vierte bei.
Da geht es denn dem fünften schlecht,
Man hat Gewalt, so hat man recht.*

Beispiel 16 / Vers 293-296 skandiert:

DER HERR

*v - v - v - v - v - v
Hast du mir weiter nichts zu sagen?
v - v - v - v - v - v
Kommst du nur immer anzuklagen?
v - v - v - v - v - v
Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?*

MEPHISTOPHELES

*v - v - v - v - v - v - v - v - v -
Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich
schlecht.*

Beispiel 17 / Vers 296 rezitiert:

*- - - - v - v - v - v -
Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich
schlecht.*

Beispiel 18 / Vers 1178-1185:

v - v - v - v - v - v
Verlassen hab' ich Feld und Auen,
v - v - v - v - v - v
Die eine tiefe Nacht bedeckt,
v - v - v - v - v - v
Mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen
v - v - v - v - v - v
In uns die bess're Seele weckt.
v - v - v - v - v - v
Entschlafen sind nun wilde Triebe,
v - v - v - v - v - v
Mit jedem ungestümen Tun;
v - v - v - v - v - v
Es reget sich die Menschenliebe,
v - v - v - v - v - v
Die Liebe Gottes regt sich nun.

Beispiel 19 / Vers 243-244:

v - v - v - v - v - v
Die Sonne tönt nach alter Weise
v - v - v - v - v - v
In Brudersphären Wettgesang.

Beispiel 20 / Vers 1224-1237:

v - v - v - v - v - v
Geschrieben steht: »im Anfang war das Wort!«
- - v - v - v - v - v - v
1225 Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
v - v - v - v - v - v
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
v - v - v - v - v - v
Ich muß es anders übersetzen,
v - v - v - v - v - v
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
v - v - v - v - v - v
Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn.
v - v - v - v - v - v
1230 Bedenke wohl die erste Zeile,
v - v - v - v - v - v
Daß deine Feder sich nicht übereile!

- - v - v - v - v -
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
 v - v - v - v - v -
Es sollte stehn: im Anfang war die Kraft!
 v - v - v - v - v - v -
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
 v - v - v - v - v - v - v -
 1235 *Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.*
 v - v - v - v - v - v -
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
 v - v v - v - v - v -
Und schreibe getrost: im Anfang war die Tat!

Beispiel 21 / Vers 1318-1322

FAUST

v - v -
Erwarte nicht
 v - - - v v -
Das dreimal glühende Licht!
 v - v -
Erwarte nicht
 v - v v - v - v
Die stärkste von meinen Künsten!

MEPHISTOPHELES

v - v - v - v - v - v
Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?