

# SPRECHRHYTHMUS UND EMOTIONALE SPANNUNG IN DEUTSCHEN UND RUSSISCHEN BRAUCHTUMSLIEDERN

Eberhard Stock & Ludmila Veličkova

*Halle/S. & Woronesch*

## 1. Zueinigen Aspekten der Rhythmus-Diskussion im vergangenen Jahrhundert

Das Wort Rhythmus wird in vielen Lebens-, Kunst- und Wissenschaftsbereichen gebraucht. Es ist zugleich Alltagsbezeichnung und wissenschaftlicher Terminus. Der deutschen Rhythmus-Bewegung des 20. Jahrhunderts diente es sogar als Leitbegriff. Sein Begriffsinhalt hat demzufolge viele Facetten und ist nach dem jeweiligen Anwendungsbereich spezifiziert worden. Dem Grunde nach beschreibt *Rhythmus* eine spezifische Ordnung in zeitlichen bzw. Bewegungsabläufen. Mit dieser Bestimmung aber verbinden sich viele Fragen, beispielsweise die, ob diese Ordnung objektiv real ist oder nur in der Wahrnehmung erlebt wird, also ein mentales Konstrukt darstellt.

Die Diskussion über Sprach- und Sprechrhythmus ist im vergangenen Jahrhundert zweifelsohne durch die von K. Pike (1945, 35f.) und D. Abercrombie (1967, 96f.) entwickelte Isochronie-Hypothese beherrscht worden, die auf Vorarbeiten von R. H. Stetson (1928) und A. Classe (1939) aufbaute. Sie besagt, dass alle Sprachen einen isochronen Rhythmus haben, der entweder auf der Isochronie der Takte oder auf der Isochronie der Silben beruht. Nach der Terminologie von Abercrombie arbeitet der „Rhythmusgeber“ der jeweiligen Sprachen im ersten Falle „stress-timed“, im zweiten Falle „syllable-timed“. Diese Begriffe sind im Deutschen mit „akzentzählend“ und „silbenzählend“ wiedergegeben worden, was aber, wie zu erkennen ist, der Vorlage nur ungenügend entspricht. Gemäß dieser Hypothese führt die Isochronie der Takte (= aus Silben bestehende prosodische Konstituenten mit einer Akzentsilbe in Spitzenstellung) in den akzentzählenden Sprachen bei einem Anwachsen der Silbenzahl pro Takt zu einer zunehmenden Kompression vor allem akzentloser Silben. In den silbenzählenden Sprachen dagegen hat die Isochronie der Silben zur Folge, dass die Takte mit wachsender Silbenzahl andauern zu nehmen.

Mit zahlreichen verschiedenartig ansetzenden Untersuchungen zu mehreren europäischen Sprachen wurde diese Hypothese geprüft. Sie konnte in der ursprünglich formulierten Version (Vorhandensein von Isochronie) nicht verifiziert werden. In den als akzentzählend angenommenen Sprachen Englisch und Deutsch beispielsweise ist eine Gleichabständigkeit rhythmischer Schwere im freien Sprechen der Ausnahmefall. Nach den Feststellungen von Auer, Couper-Kuhlen & Müller (1999) besteht im Deutschen nur bei Ritualisierungen, bei der Wiederholung sprachlicher Ausdrücke und bei speziellen Formen der Kontextualisierung für die Hörenden die Möglichkeit, isochrone Rhythmizität zu erleben. Mit diesem Prüfergebnis, das praktisch einer Hypothesen-Falsifizierung gleichkommt, entfällt die Grundlage für die von Pike und Abercrombie angestrebte Sprachentypologie. Immerhin aber scheinen zahlreiche Untersuchungen zu belegen, dass in der zeitlichen Organisation des Sprechens typologische Unterschiede bestehen. Sie resultieren aus einer sprachspezifischen mentalen Musterhierarchie, die den Silben in der Produktion ein auch die Dauer bestimmendes Gewicht gibt. In diesem Sinne heißt es bei S. Nooteboom (1997, 656):

„Speech is not rhythmical in the strict sense that dance music is, with such a regular alternation of strong and weak elements in the stream of sound that the upcoming elements can be fairly precisely anticipated in psychological time from the preceding ones. Speech is rhythmical, however, in the looser sense that its development in time is controlled by some hierarchical mental pattern giving each syllable a certain strength that controls aspects of its production, among which is its duration.“

Wenn nicht mehr von einer isochronen Verteilung rhythmischer Schwere ausgegangen wird, entfällt auch ein weiteres Problem, das in der Rhythmusdiskussion der vergangenen Jahrzehnte eine Rolle gespielt hat. Es mussten nämlich der Isochronie-Hypothese wegen möglichst viel Akzente gleich welcher Abstufung als Schwere, als rhythmische Schläge bewertet werden. Solche Akzentabstufungen können phonologisch abgeleitet werden. Sie sind im Satz (besser: in der Äußerung) von der syntaktischen Struktur, im Wort von der Wortstruktur abhängig, und ihre Graduierung nimmt mit wachsender syntaktischer und lexischer Komplexität zu. In Hörversuchen aber sind sie zum großen Teil nicht belegbar. Die Praxis des Abhörens zeigt, dass als rhythmische Schwere nur Äußerungs- oder Phrasenakzente fungieren. Sie entstehen, indem einige der Wortakzente – keineswegs alle – durch zusätzliche Hervorhebungsmittel auf die Ebene von Äußerungsakzenten gehoben werden. Für

Neben- bzw. Sekundärakzente im Wort kommen dies nur sehr selten in Frage. Ohne die Beachtung von Wort-Nebenakzenten sind jedoch die Isochronie-Interpretationen in vieler Untersuchungen der vergangenen Zeithinfällig.

Das Problem spitzt sich dadurch zu, dass die Äußerungs-(Phrasen-)Akzentuierung grammatisch und gleichzeitig pragmatisch gesteuert wird, was im fließenden Sprechen beispielsweise dadurch zum Ausdruck kommen kann, dass die Akzentdichte in Abhängigkeit von der situationsbezogenen Sprechintention (beim Vorlesen von Texten z. B.) zu- oder abnimmt. Auch diese Variabilität ist keine Basis für Akzent-Isochronie. Wir vernachlässigen deshalb das Merkmal der Isochronie und verfahren damit wie O. von Essen, für den das freie Sprechen des Alltags durch Akzent-Anisochronie gekennzeichnet war. Versteht man aber im Sinne von A. Heusler (1925) und F. Saran (1934) unter Rhythmus Gliederung des Sprechflusses, inhaltsgerechte Akzentverteilung und zeitliche Proportionierung, so kann auch das Sprechen des Alltags als rhythmisch bezeichnet werden. Die übliche Rhythmusdefinition (Rhythmus ist die periodische Wiederkehr gleicher und in gleicher Ordnung abgestufter, durch eine dynamische Gipfelbildung zur Einheit gebundener Vorgänge) kommentiert v. Essen deshalb aus unserer Sicht zu Recht mit den Worten:

„Es ist nicht notwendig, daß die mit der gleichen Ereignisfolge erfüllten *Zeitabschnitte* gleich sind; die Perioden können lang und kurz, die *Agogik* kann lebhaft sein; der Begriff des Rhythmus bezieht sich allein auf den *Bau*, nicht auf die Dauer der Periode“ (v. Essen, 1979, 198).

## 2. Sprechrhythmus aus der Sicht des Fremdsprachenunterrichts

Im Fremdsprachenunterricht wird der Sprechrhythmus zusammen mit der Melodisierung als prosodische Gestaltung behandelt. Da sich Sprachen auch in ihrer Rhythmisierung unterscheiden, steht dabei die Frage im Vordergrund, wie ein negativer Rhythmus-Transfer aus der Ausgangssprache begegnet und Interferenzen, die in der Zielsprache fremd wirken, vermieden werden können. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Verhältnis von einzelsprachlicher und universeller Rhythmisierung und im Rahmen des Einzelsprachlichen der Unterschied von Situativ-Phonostilistischem und Individuellem von Belang. Für die Einzelsprache interessiert außer dem, wie der Sprechrhythmus einerseits durch grammatisch und pragmatisch bestimmte Akzent-

regeln und andererseits durch dynamisch-temporale Realisierungsgewohnheiten gesteuert und variiert wird.

Angesichts dieser komplizierten Probleme hebt sich die Frage nach der Wiederholung gleicher Ereignisse in gleichen Abständen auch in der Praxis auf. Im Unterricht Deutsch als Fremdsprache beispielsweise wird kein Lehrer das Ziel verfolgen, für die Alltagskommunikation oder das Vorlesen von Sachtexten Akzent-Isochronie zu erreichen. Im Mittelpunkt steht vielmehr die der Zielsprache gemäße Verteilung von Dynamik und Agogik der Äußerung bzw. im Text. Dadurch entsteht auch ein spezieller Rhythmusbegriff. Wenn ein Teil der Fremdsprachenlehrer von Rhythmus spricht, so meinen sie durchaus die dynamisch-temporale Struktur von Ereignisfolgen, fokussieren dabei aber statt einer fiktionalen Akzent-Isochronie viererlei:

1. die Gliederung des Gesprochenen in rhythmische Gruppen,
2. die den Regeln entsprechende und gegebenenfalls phonostilistisch oder situationsangemessen variierte Positionierung von Akzenten in Wörtern und Phrasen,
3. die der jeweiligen Sprache gemäße phonetische Realisierung der Akzente mittels prosodischer und lautlicher Merkmale,
4. die zeitlich-dynamische Strukturierung von Äußerungen mit den besonders kritisch zu beachtenden Proportionen zwischen akzentuierten und akzentlosen Silben, mit der Gruppenbildung von Silben um ein durch Akzentuierung entstandenes Zentrum.

Die jahrzehntelangen Forschungen, die am Phonetischen Zentrum der Staatlichen Universität Woronesch (Russland) unter Leitung von L. Veličkova zur Aussprachevermittlung im Fremdsprachunterricht Deutsch für Russischsprechende durchgeführt wurden, rückten immer stärker die Notwendigkeit in den Vordergrund, die Rhythmisierung in der Zielsprache systematisch zu üben. Deshalb wurden seit 1991 in Kooperation mit der halleschen Sprechwissenschaft Unterrichtsversuche, spezielle psycholinguistische Experimente und Rhythmusanalysen durchgeführt. Zu den wichtigsten Fragen, die dabei aus unterrichtsmethodischer Sicht zu beantworten waren, zählt die nach der Einheit der Rhythmisierung, ihrer Akzentstruktur, ihrer sprachlichen Füllung und ihrer kommunikativen Nutzung.

Es gibt unterschiedliche Versuche, gesprochene Texte bzw. Äußerungen prosodisch zu gliedern und die prosodischen Konstituenten zu hierarchisieren. Neben der *Silbe* als der elementaren rhythmischen Einheit steht für uns die sog. *rhythmische Gruppe* im Zentrum der Analyse. Diese Gruppe wird durch Pausen oder entsprechende andere delimitative Signale begrenzt. Sie kann mehr als einen

Äußerungsakzent aufweisen und mit einer Phrase, einem Wort oder auch nur einer Interjektion gefüllt sein. Syntaktisch kann sie unbeschränkt genutzt werden. Die Struktur rhythmischer Gruppen wird durch ihren Silbenumfang und die Position ihrer Akzentsilbe(n) bestimmt; beide Angaben werden in einem Klammerausdruck zusammengefasst (z. B. [6: 2., 6.], was bedeutet: sechssilbige Gruppe mit Akzenten auf der 2. und 6. Silbe). Psycholinguistische Untersuchungen lassen vermuten, dass bestimmte rhythmische Gruppen pragmatisch bzw. phonostilistisch bedingt bevorzugt werden. Darüber hinaus ist die Häufigkeitsverteilung rhythmischer Strukturen von der Sprachspezifik abhängig und sie scheint auch ein brauchbares Indiz für Sprachentwicklungsstufen zu sein.

Zu dieser Problematik liegen umfangreiche Untersuchungen von V. V. Potapov (1996) vor. Nach seiner Darstellung beeinflusst die Spezifik der Ausnutzung morphologischer und lexikalischer Einheiten im Rahmen des Textes die rhythmische Strukturierung. Potapov führte synchronische und diachronische Studien u.a. zum Russischen und Deutschen durch und fand z. B. im Altrussischen eine Umgruppierung der rhythmischen Strukturen durch den Wegfall der reduzierten Vokale, durch einen phonologischen Prozess also, der die Silbenzahl der Wörter verminderte und zu geschlossenen Silben und neuen Silbengrenzen führte.

„Das neualtrussische prosodische System wird durch das Funktionieren von Taktgruppen charakterisiert, die aus akzentuierten selbständigen Wörtern, die einzelne Taktgruppen bilden können, und aus Klitiken, die sich einem zentralen Wort anzuschließen hatten, bestehen. Es existierte auch eine besondere Art von Taktgruppen, und zwar proklitisch-enklitische Taktgruppen“ (Potapov, 1996, 105 f.).

Die diachronisch-synchronische Betrachtung germanischen Sprachmaterials zeigte ebenfalls, dass die historische Veränderung der Wortstrukturen einen Einfluss auf die rhythmischen Elemente (Silben- und Lautzahl, Position der Akzente) des gegenwärtigen Deutschen hatte. Dabei änderte sich die Art des Lautanschlusses im Rahmen der Silbe, was wiederum Änderungen der Besonderheiten des Sprachrhythmus im Deutschen nach sich zieht.

„Die Position der Silbengrenze beeinflusst den Charakter der Verteilung der Sonorität und dadurch wird die quantitativ-qualitative Gestalt und das Rhythmusgebilde des Deutschen markiert“ (Potapov, 1996, 106).

Potapov untersuchte auch die Auftretenshäufigkeit der einzelnen rhythmischen Strukturen und konnte sprachhistorisch erklärbar charakteristische Veränderungen der Häufigkeitsverteilungen feststellen. Außerdem überprüfte er die Verbindung von Redeteilen in den rhythmischen Strukturen und stieß auch hier auf typologisch interessante Kombinationen. Eine Aussage wie die, dass 80% aller rhythmischen Strukturen in russischen Gegenwartstexten von den 6 ein-, zwei- und dreisilbigen Strukturen, in denen jede Silbe akzentuiert sein kann, besetzt werden, kontrastiert so mit Aussagen zum Deutschen, wonach die zweisilbige Struktur mit erster akzentuierter Silbe die Basisstruktur ist und erst vom 16. Jh. an die dreisilbige Struktur mit zweiter akzentuierter Silbe und die vier- und fersilbige Struktur mit dritter akzentuierter Silbe häufiger werden.

Wir haben solche Häufigkeitsbestimmungen für Texte der Gegenwartssprache durchgeführt und zusätzlich untersucht, welche syntaktischen Möglichkeiten über den einzelnen rhythmischen Strukturen kumulieren (vgl. hierzu Stock & Veličkova, 2002). Die hierbei gesammelten Daten sind aus unserer Sicht eine notwendige Basis für die Entwicklung von Lehrmaterialien für Rhythmisierungsübungen im Fremdsprachenunterricht.

### **3. Emotionale Spannung und ihr rhythmischer Ausdruck**

#### ***3.1. Zum Problem der emotionalen Spannung***

Unsere langjährigen Beobachtungen zu den Formen der (anisochnen) Rhythmisierung beim Vortrag, Vorlesen und spontanen Sprechen, im Unterricht, medienvermittelten und alltäglichen Gespräch führten mehr und mehr zu der Vermutung, dass die Verwendung rhythmischer Strukturen beim Schreiben und Sprechen nicht beliebig oder zufällig erfolgt und nicht nur das Nebenprodukt der Wahl von Wörtern oder syntaktischen Strukturen ist, mit denen die Schwer-Leicht-Verteilungen automatisch „mitgeliefert“ werden. Es scheinen vielmehr sprachspezifische Korrelationen zwischen der emotionalen Spannung und bestimmten rhythmischen Strukturen zu existieren.

Diese Korrelationen sind offenkundig textsortenabhängig. Sie sind eher in versgebundenen und anderen künstlerisch gestalteten Texten anzunehmen. Beim freien Sprechen dagegen wird man nur in abgeschwächter Form mit ihnen rechnen

können. Evidenzen für solche Vermutungen zu finden, ist nicht einfach. In der Alltagskommunikation erlebt zwar jeder unmittelbar, dass das eigene Sprechen bzw. das des Partners mehr oder weniger „emotionalisiert“ ist und von dieser Emotionalisierung auch die Wahl der Mittel abhängt, trotzdem sind solche psychophysischen Zustände, ihre Veränderungen und ihr Ausdruck qualitativ und quantitativ schwer objektivierbar.

Die Bezeichnung *emotionale Spannung* ist begrifflich unscharf und terminologisch nicht fixiert. Da die Emotionsforschung von allen Forschungsbereichen der Psychologie am spätesten entwickelt wurde, bis heute außerordentlich zersplittert ist und Ansätze, Methoden und Ziele einen bemerkenswert breiten theoretischen Dissens ausweisen, kann ein allgemein akzeptierbares Konzept nicht vorgestellt werden.

Die *Emotion* wird gemeinhin als menschliche Anlage beschrieben, die einerseits als universell zu begreifen ist und andererseits aus Individuum-, Gesellschafts- sowie kulturspezifischen Bedeutungszusammenhängen nicht gelöst werden kann (Griessenbeck, 1997, 32). Sie gilt als ein Konstrukt, weil sie nicht direkt beobachtet, nur aus Indizien erschlossen und nur versuchsweise auf eine einheitliche Klasse von Strukturen und Prozessen zurückgeführt werden kann (Zimmer, 1984, 14). Unsere Annäherung an dieses Konstrukt stützen wir (imnachhinein) auf J.H. Oatley, H.A. Euler & H. Mandl (2000, 15 ff.), die zwei Arbeitsdefinitionen als für die Forschung besonders bedeutungsvoll herausgestellt haben, nämlich die von K.R. Scherer (1990) und die von K. Oatley & J.M. Jenkins (1996). Grundlage beider ist die kognitive Bewertung, die sowohl für die Entstehung von Emotionen als auch für die rekursive Informationsverarbeitung einer Emotion als wesentlicher achtet wird.

Scherer versteht die Emotion als eine Episode der zeitlichen Synchronisation aller wichtigen organismischen Subsysteme, die folgende Komponenten bilden: Kognition, physiologische Regulation, Motivation, motorischer Ausdruck und Monitoring/Gefühl. In Übereinstimmung mit vielen anderen Autoren betrachtet er emotionale Episoden als Antwort auf die von den zentralen Bedürfnissen und Zielen des Organismus her vorgenommene Bewertung eines externalen oder internalen Reizereignisses.

Nach K. Oatley & J.M. Jenkins kann diese Bewertung bewusst oder unbewusst erfolgen, wobei der Kern der Emotion in einer Handlungsbereitschaft und in der Bevorzugung einzelner Handlungspläne bzw. der Unterbindung anderer Pläne oder mentaler Prozesse besteht. Darüber hinaus heißt es in der Definition der beiden Autoren, dass eine Emotion als ein bestimmter mentaler Zustand erlebt wird, der mit

körperlichen Veränderungen, Ausdruckserscheinungen und Handlungen einhergehen kann.

Diesen beiden Bestimmungen fügen H.J. Otto, H.A. Euler & H. Mandl eine dritte, eine radikal konstruktivistische an, die weniger bekannt ist, für unsere Fragestellung aber bedeutsam ist. Es geht um die Darstellung von J.R. Averill aus dem Jahre 1980, die besagt, dass die Emotion ein vorübergehendes sozial konstituiertes Syndrom ist, das die Situationseinschätzung des Individuums einschließt und eher als etwas Widerfahrendes denn als Aktion aufgefasst wird. Mit dem passiven Erleben von Emotion wird hier auf die angeborenen psychobiologischen Grundlagen der Emotion verwiesen. Gleichzeitig aber wird mit der sozialen Konstitution die Kulturbedingtheit der Situationsbewertung, des folgenden Verhaltens und der Ausdrucksinterpretation in den Vordergrund gerückt. In dieser sozialen Konstruktion von Emotion sehen H.J. Otto, H.A. Euler & H. Mandl einen Schwerpunkt der künftigen Emotionsforschung.

Für unsere Rhythmusanalyse ist zu fragen, wie unter den „Laborbedingungen“ der Unterrichtssituation im Gespräch, im Vortrag sowie in der Rezeption und dem Vorlesen von Texten emotionale Prozesse in Gang kommen und wie diese gegenüber vergleichbaren Prozessen der Alltagswirklichkeit zu charakterisieren sind. Auch im Unterricht können durch unerwartete Ereignisse (Handlungsanforderungen, Verhaltenskritik usw.) Emotionen wie im Alltag ausgelöst werden (Käsermann, 1995). Besonderheiten aber bleiben. Beispielsweise werden *Wut*, *Ekel* oder *Trauer* nur im Ausnahmefall zu beobachten sein und *Glück*, *Scham*, selbst *Angst* nur mit verminderter Intensität auftreten. Solchen Emotionen gegenüber stellen diejenigen, die beim Rezitieren von Dichtungen zum Ausdruck gebracht werden müssen, immer noch einen Spezialfall dar, weil sie geradezu modellhaft auf einer Konstruktion beruhen. Verglichen mit der Emotionsauslösung im Alltag oder im Unterrichtsgespräch treten beim sprechkünstlerischen Nachvollzug offensichtlich die kortikalen Prozesse gegenüber den biologischen hervor. Dabei ist es wohl weniger von Belang, ob die ausdruckenden Emotionen nach der brechtschen Theatertheorie nur „alsob“ vorgewiesen werden oder im Sinne Stanislawskis einem gestalteten mentalen Zustand entwachsen. Sie sind in Übereinstimmung mit Averill als sozial konstituiert aufzufassen, weil sie willentlich herbeigeführt werden, kulturell geregelt sind und auf tradierte Ausdrucks-konventionen zurückgreifen.

Auf den sozialen Aspekt wird auch von anderen Autoren verwiesen, so im Zusammenhang mit der für den Unterricht relevanten Ausdruckskomponente bei Emotionen. Scherer & Wallbot (1990, 350 ff.) schreiben dieser Komponente neben der Funktion des *intraorganismischen* Emotionsausdrucks (z. B. Erhöhung der Blutzirkulation, Anspannung der Muskulatur) vordringlich soziale Funktionen zu, weil sie

der Kommunikation von Reaktion und Motivation dient. Im Modell dieser Autoren wird der Emotionsausdruck hauptsächlich durch zwei Determinanten bestimmt, die als *Push-* und *Pull-Faktoren* bezeichnet werden (1990, 353 ff.). Die *Push-Faktoren* wirken unwillkürlich; sie beruhen auf physiologischen Veränderungen, die vor allem das motorische Ausdrucksverhalten beeinflussen (z. B. Veränderungen von Stimme und Artikulation bei Angst). Die *Pull-Faktoren* dagegen fungieren weitgehend willkürlich und basieren auf Normen, Konventionen und anderen sozial-kulturellen Vorgaben (z. B. Situationsanforderungen, Darstellungstraditionen). Sie stützen die soziale Konstruktion von Emotionen. Auch dieses Modell legt die Annahme nahe, dass bei der sprechkünstlerischen Gestaltung von Texten die willkürlich gesteuerte Veränderung physiologischer Zustände dominiert.

Die Kulturanthropologie und die Soziologie betrachten Emotion ausschließlich als ein Produkt von Gesellschaft und Kultur (Griessenbeck, 1997, 11). Emotion resultiert demnach aus dem universal menschlichen Bedürfnis nach Sicherheit, sie zeigt Unsicherheit an und wird „als Ausdruck von Spannung zwischen der Begrenztheit des Menschen und der von ihm unendlich empfundenen Welt entsprechend emotional verinnerlichter Werte“ interpretiert (Griessenbeck, 1997, 100). Interkulturelle Vergleiche belegen, dass allerdings von universalen Emotionen nicht ausgegangen werden kann. Es ist – für unsere sprachvergleichenden Betrachtungen sehr wichtig – mit kulturspezifischen Differenzen zu rechnen, die sowohl die Auslösung als auch den Ausdruck (speziell den sprachlichen Ausdruck) betreffen. Jede Kulturgemeinschaft gründet sich auf kulturbedingte Emotionskonzepte entweder hinsichtlich der Vorstellung von Emotionalität an sich oder hinsichtlich einzelner Emotionen und ihres verbalen, nonverbalen sowie paraverbalen Ausdrucks. Interkulturelles Verstehen, das in erster Linie als emotionales Verstehen aufzufassen ist, kann deshalb immer nur als Annäherung stattfinden, als „interpretatives, deutendes Verstehen“ (Griessenbeck, 1997, 103).

Nach diesen Darlegungen geht es nun darum, dass kommunikative Intentionen (hier verstanden als inhaltliche Absichten oder Kommunikationsmotive, nach H.P. Grice, 1969, auch als Zielvorstellungen hinsichtlich der Hörerreaktion) und Sprechhandeln in der Regel mit Emotionen verbunden sind, die motivierend wirken und aus Bewertungen der Situation bzw. des zu reproduzierenden Textes resultieren. Wir unterscheiden zwei Arten von Bewertungen: (1) eine in subkortikalen Zentren unbewusst ablaufende und emotionale Verhaltensimpulse erzeugende „Basisbeurteilung“ und (2) eine vorwiegend durch Reflexion entstehende und deshalb leichter bewusst werdende Stellungnahme auf der Grundlage von individuell entwickelten oder interio-rierten Werten, Normen und Theorien. Die so entstehenden Emotionen regulieren

vor allem die kortikale Erregung. Sie schaffen die für die Bewältigung der aktuellen Handlungssituation erforderliche Vigilanz (ausführlicher in Stock, 1991, 41 ff.).

Hörende erfahren eine emotionale Spannung bei Sprechenden als „Spanne“ zwischen einer ruhigen, „neutralen“ Stimmungslage und dem emotionalen Prozess herausgebildeten psychophysischen Zustand. Diese Spanne kann unterschiedlich groß sein, die Emotionalität ist also verschieden gradig ausgeprägt. Eine derartige Distanzerfahrung hat für Hörende eine zweifache qualitative Charakteristik. Die Emotionalität des Partners kann als benennbare Emotion erlebt werden (z. B. Freude, Erheiterung, Zuneigung, Ärger, Verachtung, Eifersucht usw.), sie tut sich aber auch kund als Erregung oder Gelöstheit, als Aufmerksamkeitszuwendung oder Unkonzentriertheit, als Versöhnungs- oder Konfliktbereitschaft, als Zurückweisung oder Entgegenkommen, als gezielte Extro- oder Introvertiertheit usw. Für die Sprechenden entsteht insbesondere beim Rezitieren zusätzlich Spannung aus der erlebten Distanz zwischen interner Zielrepräsentation und Verhaltenserfolg, letzterer gemessen an der Reaktion der Zuhörenden und dem eigenen Monitoring.

Im Unterricht muss aus der Textrezeption und der Auseinandersetzung mit den Situationsanforderungen reflektierend eine emotionale Basis für die Sprechproduktion erzeugt werden. Die Interaktionspartner ihrerseits haben die Aufgabe, Emotion und Intention zu erschließen, weil nur so Sprechäußerungen und andere Aktivitäten innerhalb komplexer Wirkungsketten als Handlungen bestimmt und bewertet werden können. Bei der Bearbeitung fremdsprachiger Texte ist zusätzlich mit dem Problem zu rechnen, dass die Lernenden zunächst nur auf der Grundlage ihres eigenen Kulturverständnisses interpretieren werden und die kulturelle Basis des Textes übergehen. Die Beseitigung solcher Verstehensdiskrepanzen ist auch bei Fortgeschrittenen nur ansatzweise zu leisten.

Für die Vermutung, dass emotionale Spannungen in der Sprechproduktion die Wahl der rhythmischen Strukturen beeinflussen, fanden wir erste Belege in psycholinguistischen Untersuchungen zur Ausnutzung rhythmischer Strukturen (Stock & Veličkova, 2002, Kapitel 5.). Die assoziativen Interpretationen unserer russisch- und deutschsprachigen Probanden gaben nicht nur Aufschluss über die Belegung der Strukturen mit Worttypen, Wortgruppentypen und syntaktischen Mustern, sondern auch über die sprachspezifische Frequenz dieser Belegungen und über die emotionale Gespanntheit beim Sprechen. Auf der Grundlage dieser Ergebnisse wurden Kombinationen rhythmischer Muster konstruiert und auf ihre Auftretensfrequenz, ihre sprachliche Füllung und ihre psycholinguistische Charakteristik (emotionale Spannung) hin untersucht.

Auf der Suche nach weiteren Belegen stießen wir auf die Brauchtumslieder im Deutschen und Russischen, deren Archaik und urtümlicher Rhythmus es nach unserer Auffassung am ehesten ermöglichen, rhythmische Strukturen semantisch und damit emotional zu interpretieren. Wir haben für die beiden Sprachen nach Beispielen gesucht und benutzen sie in 3.2. und 3.3. als Demonstrationsobjekte, um unsere Auffassung zu verdeutlichen. Die Lieder wurden jeweils von einem rezeptionshistorisch versierten Muttersprachler vorgelesen und anschließend von zwei Phonetikern hinsichtlich ihrer rhythmischen Strukturen untersucht.

### 3.2. Spannung und Rhythmus in deutschen Brauchtumsliedern

Für die Analyse sind drei Lieder aus dem Archiv des Mittelbairischen Wörterbuchs gewählt worden. Dabei ist nicht sicher, ob es sich um abgeschlossene Lieder oder nur um einzelne Strophen von Liedern handelt. Alle drei Texte sind emotional gespannt. Der Text „Haksche“ weist eine wachsende Spannung mit negativer Emotion aus, der Text „Martini“ eine wachsende Spannung mit positiver Emotion und der Text „Johannisdag“ eine Spannung, die man bei allgemein positiver Stimmung als gleichbleibend bezeichnen kann. Das Nebeneinander der Texte ermöglicht es, die rhythmischen Strukturen in Bezug auf den Spannungsgrad und den emotionalen Zustand zu vergleichen. Die Texte wurden von Gisela Stock, die sich seit ihrem Germanistik-Studium mit Mundarten und speziell mit dem Niederdeutschen beschäftigt hat, in die deutsche Gegenwartssprache übertragen und hinsichtlich der emotionalen Spannung innerhalb des Textes bewertet. Eine weitere deutschsprachige Germanistin beteiligte sich an dieser Bewertung.

Der erste Text mit dem Titel **„Haksche“** bezieht sich auf die gute Frau Hare (oder Harke, Herphe, Holle), die in den zwölf Nächten zwischen dem Heiligen Abend und dem Dreikönigstag über das Land fliegt und die Fleißigen segnet, die Säumigen aber bestraft.

Text	Rhythmische Struktur
1. Nun ruhen alle Wälder,	x <u>X</u> xxx <u>X</u> x [7:2.,6.]
2. ole Hagschesittin'n Kelder	xx <u>X</u> xxx <u>X</u> x [8:3.,7.]
3. sittoppain Bund Stro,	<u>X</u> xxx <u>X</u> [5:1.,5.]
4. dat Strofänget antebrennen,	x <u>X</u> xxxx <u>X</u> x [8:2.,7.]
5. wat kannde Hagscherennen.	x <u>X</u> x <u>X</u> x <u>X</u> x [7:2.,4.,6.]

Hansen, A. (1964). Holzland-ostfälisches Wörterbuch, besonders der Mundarten von Eilsleben und Klein Wanzleben. (hrsg. v. H. Schönfeld. Ummendorf, 1999).

### Übertragung:

Nun ruhen alle Wälder,  
 Alt-Hagschesitzt im Kelder (in der Scheune)  
 sitzt auf einem Bund Stroh,  
 das Stroh fängt an zu brennen,  
 was kann die Hagscherennen

In den 5 Versen des Liedes wird Schritt für Schritt die Spannung aufgebaut und vergrößert. Gegenüber der Gelöstheit in Vers 1 stellt die Dramatik in Vers 4 und die Folgen daraus in Vers 5 die Kulmination dar, den Spannungshöhepunkt, in Vers 5 deutlich durch die rhythmische Struktur mit 3 Akzenten. Der Vers 3 hingegen wirkt durch die geringste Silbenzahl aller Verse retardierend. Die Distanz der Akzente beträgt überwiegend 3 Silben und 1 mal 4, im letzten Vers dagegen 1 Silbe.

Beim Text „Johannisdag“, der in den Umkreis der Kupala-Lieder gehört, handelt es sich um den Gesang junger Leute, die am Johannistag zum Beerenpflücken in den Wald ziehen und diese Gelegenheit zu Liebesliedern nutzen wollen.

Text		Rhythmische Struktur	
1. Johannisdag int Feld.	x	<u>X</u> xxx <u>X</u>	[6:2.,6.]
2. Denngoam'wejoanoan Wald,	x	<u>X</u> xxx <u>X</u>	[6:2.,6.]
3. Plück'nunsde Hann'sbasembald.		<u>X</u> xxx <u>X</u> xx <u>X</u>	[8:1.,5.,8.]
4. Denngoawejoanoan Busch,	x	<u>X</u> xxx <u>X</u>	[6:2.,6.]
5. Denngaiht'at inde Kusch.	x	<u>X</u> xxx <u>X</u>	[6:2.,6.]

Wegener, Ph. (1880). Festgebräuche des Magdeburger Landes aus dem Volksmunde gesammelt. In: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 15, 273f.

### Übertragung

Johannistag ins Feld,  
 Dann komm wir ja zum Wald,  
 pflücken uns die Johannisbeeren bald.

Dann gehen wir zum Busch,  
dann geht es in die Kusch (auf das Liebeslager).

Von den 5 Versen haben 4 die rhythmische Struktur [6:2.,6.], nur Vers 3 macht mit der Struktur [8: 1., 5., 8.] (mit 3 Akzenten und 2 Silben mehr als die anderen Verse) eine Ausnahme. Dieser Vers halbiert die Folge gleicher rhythmischer Strukturen, so dass ein symmetrischer Strophenaufbau zustande kommt. Von einer inhaltlichen Kulmination lässt sich aber nicht sprechen, sie würde durch die weitgehende Übereinstimmung der Strukturen auch nicht getragen werden. Die vorhandene positive emotionale Spannung (frohe Erwartungshaltung) bleibt fast unverändert. Die Silbendistanz der Akzente beträgt 3 und nur im Vers 3 ein einziges Mal 2.

Der dritte Text schließlich mit dem Titel „**Martini**“ ist ein Heischelied, mit dem die Kinder von Tür zu Tür zogen, um ein paar Früchte oder ähnliches zu erbitten.

<b>Text</b>	<b>Rhythmische Struktur</b>
1. Martens, Martens Vöggelken,	<u>X</u> x <u>X</u> x <u>X</u> xx [7:1.,3.,5.]
2. geftuuswatin'tSnäwwelken!	<u>X</u> xxx <u>X</u> xx [7:1.,5.]
3. Lqtuus nichtsaulangestqhn,	<u>X</u> xxxxxx <u>X</u> [7:1.,7.]
4. wi willnhüüt nochwierergqhn	<u>X</u> xxx <u>X</u> xx [7:1.,5.]
5. betvör Nqwers Döör!	<u>X</u> x <u>X</u> x <u>X</u> [5:1.,3.,5.]
6. Nqwers Dööris nichwiet,	xx <u>X</u> xx <u>X</u> [6:3.,6.]
7. Appel und Bäärsündallriep.	<u>X</u> xx <u>X</u> xx <u>X</u> [7:1.,4.,7.]
8. Pluumbrqtchenwe'nbackt,	<u>X</u> xxx <u>X</u> [5:1.,5.]
9. smietin'tSchört, datmansauknackt!	<u>X</u> x <u>X</u> xxx <u>X</u> [7:1.,3.,7.]

Schlomka, H. (1964). Das Brauchtum der Jahresfeste in der westlichen Altmark. (Mitteldeutsche Forschungen 33). Köln/Graz, 100.

### **Übertragung**

Martens, Martens, Vögelchen,  
Gib uns was ins Schnäbelchen!  
Lass uns nichts solange stehn,

wir wolln heut noch weitergehn  
 bis vor Nachbars Tür!  
 Nachbars Tür ist nicht weit,  
 Äpfel und Birnen sind schon reif.  
 Getrocknete Pflaumen werden gebacken,  
 schmeißt sie in die Schürze, dass es nur so kracht!

Das Lied hat zwei inhaltlich und rhythmisch deutlich getrennte Teile, die aus den Versen 1 bis 5 und den Versen 6 bis 9 bestehen. Der letzte Vers des ersten Teils hat mit der Struktur [5: 1., 3., 5.] 2 Silben weniger als die vorausgehenden Verse, die alle 7 silbig sind. Mit seinen 3 Akzenten und deren Silbendistanz von 1 hat er die gleiche Struktur wie Vers 1 und schafft so eine unüberhörbare Klammer. Die Verse 2 bis 4 haben je 2 Akzente; ihre Silbendistanz beträgt in den Versen 2 und 4 jeweils 3, im Vers 3 die maximale Größe 5. Dieser Wechsel in der Zahl der Akzente und in ihrer Distanz schafft eine rhythmische Bewegtheit, auf diese Weise inhaltliche Unruhe und damit emotionale Spannung. Der Vers 6 vertieft mit seiner Struktur [6: 3., 6.] die Abgrenzung. Dieser Vers ist der einzige, dessen erster Akzent nicht auf der ersten Silbe liegt, sondern erst auf der dritten. Dadurch wird für den zweiten Teil des Liedes eine deutlich andere rhythmische Bewegung eingeleitet. Sie beruht auch darauf, dass alle 4 Verse dieses Teils anders als im ersten Teil nicht nur auf ihrer ersten Silbe, sondern auch auf ihrer letzten einen Akzent tragen. Auch wird rhythmisch stärker variiert (Wechsel von rhythmischen Strukturen mit 2 und 3 Akzenten, in nur 4 Versen 3 verschiedene Silbenumfänge), so dass nach einem retardierenden Lösen der Spannung in Vers 6 Unruhe und Spannung vermehrt zunehmen. Alle Ausreden werden abgewiesen, die Dringlichkeit des Heischens steigert sich bis zum Höhepunkt, dem nachdrücklichen Aufforderung im Vers 9.

### **3.3. Spannung und Rhythmus in russischen Brauchtumsliedern**

Das erste der beiden ausgewählten Lieder gehört zu den Frühlingsrufen und hat die Form eines besonderen rhythmischen Rezitierens. Die Frühlingsrufe stehen zwischen Sprechen und Singen und endeten mit kräftigen hohen Vokalrufen. Im Folgenden wird ein inhaltlich selbständiger Ausschnitt dieses Liedes analysiert.

Text	Rhythmische Struktur
1. Жаворонушки	x x <u>X</u> x x [5:3.]
2. На соломушке,	x x <u>X</u> x x [5:3.]
3. Прилетите к нам,	x x <u>X</u> x x [5:3.]
4. Принесите нам	x x <u>X</u> x x [5:3.]
5. Лето теплое,	x x <u>X</u> x x [5:3.]
6. Соху, борону.	x x <u>X</u> x x [5:3.]
7. Унесите от нас	x x <u>X</u> x x x [6:3.]
8. Зиму холодную	x x x <u>X</u> x x [6:4.]
9. Зиму холодную-	x x x <u>X</u> x x [6:4.]
10. Донце с гребнем	<u>X</u> x <u>X</u> x [4:1.,3.]
11. Нам зима надоела	x x <u>X</u> x x <u>X</u> x [7:3.,6.]
12. Весь хлеб поела	<u>X</u> <u>X</u> x <u>X</u> x [5:1.,2.,4.]

(Жили-были. Русская обрядовая поэзия. Составители Т.Г.Шаповалова и Л.С. Лаврентьева. БЛИЦ, СПб,1998,44)

### Übertragung

Lerchenvöglein

AufdemStroh

Kommtzuunsgeflogen.

Bringtuns

DenSommer,denwarmen,

DenHakenpflug, dieEgge.

Nimmtwegvonuns

DenWinter,denkalten,

DenWinter,denkalten,

DasSpinnradmitdemKamm.

WirinddesWintersüberdrüssig,

ErhatdasganzeBrotverschlungen.

Der erste Teil des Ausschnittes enthält einen Ruf an die Vögel, die den Sommer mitbringen sollen. Der Rhythmus ist ausgeprägt gleichmäßig und entspricht der allmählichen Entwicklung des Bildes mit den Stützmomenten „Vögel“, „Sommer“, „Merkmale des Sommers und der sommerlichen Feldarbeiten“. Die rhythmische Struktur der Verse 1–6 ist übereinstimmend [5:3.]. Die rhythmische Gleichmäßigkeit wird zuerst im Vers 7 leicht gestört, und zwar durch die Hinzufügung einer Nachakzentsilbe. Die Struktur ist jetzt [6:3.]. In Vers 8 bleibt die Silbenzahl gleich, aber der Akzent verlagert sich um eine Silbe zum Ende hin (Struktur [6:4.]) wodurch der bisherige Rhythmus durchbrochen wird. Hier wird auf den kalten Winter als Antithese zum tragenden Bild des Liedes verwiesen. Die Erwähnung des Winters wiederholt sich mit den gleichen rhythmischen Merkmalen ([6:4.]) im Vers 9. Im Vers 10 wird das Bild des Winters noch ergänzt durch den Verweis auf die Probleme der Bauern in dieser Jahreszeit. Dieser Vers ist mit der Struktur [4:1.,3.] (2 Akzente bei 4 Silben) ein Kontrapunkt zum bisherigen Rhythmus des Liedes. Im Vers 11, der mit der Struktur [7:3.,6.] die maximale Silbenzahl bei zwei regelmäßig verteilten Akzenten hat, geht es nochmals um das Verhältnis zum Winter („Winter ist des Winters überdrüssig“). Der letzte Vers hat rhythmisch und inhaltlich die maximale Spannung („Er hat das ganze Brot verschlungen“). Durch ein alltägliches, nicht poetisches Bild steht er im Gegensatz zur ganzen Strophe. Die rhythmische Spannung wird mit der Struktur [5:1.,2.,4.] durch die Häufung dreier zum Anfang hintereinander Akzente mit wenig Distanz erzielt.

Für das Verhältnis von Rhythmus und emotionaler Spannung ergibt sich: Bei einer Silbenzahl von 5 bis 7 pro Vers entspricht die mittlere Stellung des Akzents im allgemeinen einem ruhigen Rhythmus. Spannung wird erzeugt durch die Anfangsstellung der Akzente, ihre Häufung und eine geringe Distanz.

Das zweite Lied gehört zu den Pfingstliedern und stellt den Ruf nach einer guten Ernte dar. Es besteht aus 3 Strophen, in denen mit drei Bildern eine Handlung entwickelt wird.

	Text	Rhythmische Struktur	I
1.	Выходила девушка	x x <u>X</u> x <u>X</u> x x [7:3.,5.]	
2.	В сырой бор,	<u>X</u> x <u>X</u> [3:1.,3.]	
3.	Выносила девушка	x x <u>X</u> x <u>X</u> x x [7:3.,5.]	
4.	Жар в рукаве,	<u>X</u> x x <u>X</u> [4:1.,4.]	
5.	Зажигала девушка	x x <u>X</u> x <u>X</u> x x [7:3.,5.]	
6.	Борть-сосну.	<u>X</u> x <u>X</u> [3:1.,3.]	

7 А на той сосенушке. x x X xX x x [7:3.,5.]

8. Три угодья: x x X x [4:3.]

## II

1. Первое угодие– X x x x X x x [7:1.,5.]

2 Яры пчелы. X xX x [4:1.,3.]

3. Второе угодие– X x x x X x x [7:1.,5.]

4 Белый горностай. X x x x X [5:1.,5.]

5. А третье угодие– xX x x X x x [7:2.,5.]

6 Сизый орел . X x x X [4:1.,4.]

7 Журят-бранят девушку xX x XX x x [7:2.,4.,5.]

8. Яры пчелы X xX x [4:1.,3.]

## III

1. Журит-бранит девушку xX x XX x x [7:2.,4.,5.]

2 Сизый орел: X x x X [4:1.,4.]

3. «Чтоб тебя, девушка, X x x X x x [6:1.,4.]

4. Сваты не сватали X x x X x x [6:1.,4.]

5. Чтоб тебя, девушка, X x x X x x [6:1.,4.]

6. Поп не венчал, X x x X [4:1.,4.]

7. Чтоб тебя, девушка, X x x X x x [6:1.,4.]

8. Муж не любил!» X xx X [4:1.,4.]

(Жили-были. Русская обрядовая поэзия. Составители Т.Г.Шаповалова и Л.С. Лаврентьева. БЛИЦ. СПб,1998,79)

## Übertragung

### I

EsgingeinMädchen

IndenKiefernwald.

EstrugdasMädchen

GlutimÄrmel.

InBrandsetztedasMädchen  
 DenBienenstockinderKiefer.  
 AufdieserKiefer  
 Wardreierlei:

## II

DasErste  
 dieJungfernbienen,  
 DasZweite  
 DasweißeHermelin,  
 UnddasDritte  
 DerblaugraueAdler.  
 Esschimpfen,estadelndasMädchen  
 DieJungfernbienen.

## III

Esschimpft,estadeltdasMädchen  
 DerblaugraueAdler:  
 „Essollendich,Mädchen,  
 DieBrautwerbbernichtwerben.  
 Essolldich,Mädchen,  
 DerPopenichtrauen.  
 Essolldich,Mädchen,  
 DerEhemannnichtlieben.“

Jede Strophe besteht aus einer Verbindung von längeren und kürzeren Versen, die in den gleichen Proportionen einander abwechseln. In den längeren Versen (6 und 7 Silben) vollzieht sich die Handlung: das Mädchen geht in den Wald, trägt das Feuer, wird drohend vom Adler angeredet (These). In den kürzeren Versen (meistens 4 Silben) wird eine Reaktion auf die Handlungen oder eine Bestimmung der Handlung beschrieben (Antithese). Die Beschreibung enthält eine Reihe von Symbolen, die ohne

Erklärung als unklare phantastische Märchengestalten bzw. als Realien wahrgenommen werden.

Die **Strophe I** wird durch einen gleichmäßigen, ruhigen Rhythmus mit einem Erwartungsmotiv bestimmt. Die längeren Verse 1, 3, 5 und 7 haben die rhythmische Struktur [7: 3., 5.]. Die Struktur der kürzeren Verse 2, 4, 6, 8 variiert geringfügig (2 = [3: 1., 3.], 4 = [4: 1., 4.], 6 = [3: 1., 3.], 8 = [4: 3.]), wobei die beiden Akzente in den ersten drei Versen eine maximale Distanz voneinander haben. Die Schilderung der Objekte oder Handlungsbestimmungen erhält dadurch eine emotionale Spannung.

In der **Strophe II** vergrößert sich die emotionale Spannung bei andauerndem Erwartungsmotiv. Die längeren Verse behalten ihre Silbenzahl (7), aber die Silbendistanz der Akzentstellen ist gewachsen (statt 3. und 5. Silbe jetzt Anfangsstellung des ersten Akzents oder wenigstens Tendenz dazu). Eine besondere Spannung hat der Vers 7 mit 3 Akzenten und der rhythmischen Struktur [7: 2., 4., 5.]. Die Silbenzahl der kürzeren Verse beträgt jetzt 4 (5) Silben, die Akzente liegen auf den ersten und letzten bzw. vorletzten Silben.

In der **Strophe III** wächst die emotionale Spannung weiter: der Adler wendet sich mit Drohungen an das Mädchen. Der Vers 1 wiederholt den Vers 7 der vorausgegangenen Strophe, der auf Grund der Struktur [7: 2., 4., 5.] mit besonderer Spannung geladen ist. Die anderen längeren Verse haben die rhythmische Struktur [6: 1., 4.], die kürzeren Verse die Struktur [4: 1., 4.] mit maximaler Silbendistanz der Akzente.

Das Verhältnis von Rhythmus und Spannung wird dadurch gekennzeichnet, dass die rhythmischen Strukturen mit großer Spannung entweder durch eine Häufung von Akzentstellen oder durch die Endstellung von Akzenten in einer Struktur mit 3-4 Silben hervortreten. Das Vorhandensein einer End- (oder Anfangs-)silbe mindert die Wirkung der Spannung.

### 3.4. Fazit

Die Analyse der rhythmischen Strukturen in Wortgruppen, die hier stets mit dem Vers zusammenfallen, erbrachte, dass folgende Merkmale als Indikatoren für Emotionalität fungieren:

1. Die Silbenzahl im Vers ,
2. die Zahl der Akzentsilben im Vers,
3. die Position der Akzentsilben und ihre Distanz.

Zusammenfassend lässt sich für beide Sprachen sagen, dass gleichbleibende Spannung mittendiehl gleichen rhythmischen Strukturen, insbesondere einer regelmäßigen Verteilung der Akzente einhergeht. Wächst die Spannung (z. B. bei einer Dramatisierung der Handlung), so verändert sich die Akzentsilbenverteilung.

Legt man lediglich die ausgewählten Lieder zu Grunde, so könnten auch interkulturelle Differenzen vermutet werden. Es könnte beispielsweise gefolgert werden:

- Im Russischen wird geringe Spannung durch eine mittlere Akzentsilbenposition (z. B. [7:3.,5.]) angezeigt. Bei wachsender Spannung wird die ruhige Wirkung durch eine Häufung von Akzentsilben, durch die Anfangsstellung einer Akzentsilbe oder die Distanzerweiterung der Akzentsilben bei Verringerung der Silbenzahl "zerstört".
- Im Deutschen dagegen wird geringe Spannung mit einer regelmäßigen Akzentsilbenverteilung bei akzentlosen Anfangs- und Endsilben gekennzeichnet. Bei wachsender Spannung verteilen sich die Akzentsilben am Anfang und am Ende des Verses, der Vers wird kürzer.

Solche Verallgemeinerungen sind jedoch nur möglich, wenn die Textauswahl repräsentativ ist, was in unserem Fall nicht zutrifft. Die zur Demonstration ausgewählten deutschen und russischen Brauchtumslieder erhärten lediglich die Vermutung, dass in dieser Art von Volkskunst der Rhythmus gegenüber den lexischen und syntaktischen Mitteln eine besondere, wohl dominierende Rolle spielt, wenn Emotionalität bzw. emotionale Spannung und ihr Wechsel zum Ausdruck bringend sind.

#### 4. Literatur

Abercrombie, D. (1967). *Elements of General Phonetics*. Edinburgh.

Auer, P., Couper-Kuhlen, E. & Müller, F. (1999). *Language in Time: The Rhythm and Tempo of Spoken Interaction*. New York/Oxford.

Averill, J.R. (1980). A constructivist view of emotion. In: Plutchik, R. & Kellerman, H. (eds.), *Emotion. Theory, research, and experience*. Vol. 1. New York, 305-339.

Classe, A. (1939). *The Rhythm of English Prose*. Oxford.

Essen, O. v. (1979). *Allgemeine und angewandte Phonetik*. 5. Aufl. Berlin.

Griessenbeck, A. v. (1997). *Kulturfaktor Emotion*. München.

- Grice, H.P. (1969). Utterer's Meaning and Intentions. *The Philosophical Review* **78**, 147-177.
- Heusler, A. (1925). Deutsche Versgeschichte. 1. Bd., Berlin/Leipzig.
- Käsermann, M.-L. (1995). Emotion im Gespräch. Bern u.a..
- Nooteboom, S. (1997). The Prosody of Speech: Melody and Rhythm. In: Hardcastle, W.J. & Laver, J. (eds.), *The Handbook of Phonetic Sciences*. Oxford (UK), Malden (USA), 640-673.
- Oatley, K. & Jenkins, J.M. (1996). Understanding emotions. Cambridge.
- Otto, J.H., Euler, H.A. & Mandl, H. (Hrsg.) (2000). Emotionspsychologie. Weinheim.
- Potapov, V.V. (1996). Rečevoj ritm v diachronii i synchronii. Moskva (MGLU).
- Potapov, V.V. (1999). Der Sprachrhythmus im Russischen und Deutschen (diachronische und synchronische Aspekte). *Papers in Phonetics and Linguistics*. (Phonetica Francofortensia 7), 99-123.
- Saran, F. (1934). Deutsche Verskunst. Berlin.
- Scherer, K.R. (1990). Theorien und aktuelle Probleme der Emotionspsychologie. In: Scherer, K.R. (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*. Göttingen u.a., 1-38.
- Scherer, K.R. und Wallbot, H.G. (1990). Ausdruck von Emotionen. In: Scherer, K.R. (Hrsg.), *Psychologie der Emotion*. Göttingen u.a., 345-422.
- Stetson, R.H. (1928). Motor Phonetics. Arch Néerl.
- Stock, E. (1991). Grundfragen der Sprechwirkungsforschung. In: Krech, E.-M., Richter, G., Stock, E. & Suttner, J., *Sprechwirkung*. Berlin, 9-58.
- Stock, E. & Veličkova, L. (2002). Sprechrhythmus im Russischen und Deutschen. Bern, Berlin u.a. (im Druck). (Hall. Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik 8)
- Zimmer, D.E. (1984). Die Vernunft der Gefühle. Ursprung, Natur und Sinn der menschlichen Emotion. München.