

Lech Kolago

Die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff als Komponistin

Zum Wort-Ton-Verhältnis in ihrem
lyrisch-musikalischen Werk

Warschauer Studien zur Germanistik
und zur Angewandten Linguistik

Herausgegeben von Sambor Grucza
und Lech Kolago



PETER LANG
EDITION

Die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff als Komponistin

Warschauer Studien zur Germanistik und zur Angewandten Linguistik

Herausgegeben von Sambor Grucza
und Lech Kolago

Band 9



PETER LANG
EDITION

Lech Kolago

Die Dichterin Annette
von Droste-Hülshoff
als Komponistin

Zum Wort-Ton-Verhältnis in ihrem
lyrisch-musikalischen Werk



PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Publikation wurde gefördert vom Institut für Germanistik der Warschauer Universität.

Umschlaggestaltung:

© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

ISSN 2192-7820

ISBN 978-3-631-62217-9 (Print)

ISBN 978-3-653-03534-6 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-03534-6

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des

Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages

unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für

Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung.....	9
II.	Annettes Kindheit, Erziehung und Entwicklung	33
III.	Erste dichterische Versuche und Entwicklung zur Dichterin	37
IV.	Allgemeinbildung und Fremdsprachen.....	46
V.	Musische Bildung der jungen Annette	49
VI.	Kompositorische Versuche, Hausmusizieren, gemeinsames Singen von Volksliedern und öffentliche musikalische Auftritte.....	52
VII.	Konzert- und Opernbesuche	56
VIII.	Anfänge einer Krankheit.....	59
IX.	Bruch mit dem Jugendfreund Heinrich Straube, ihre Arbeit als Dichterin am <i>Geistlichen Jahr</i> und als Komponistin	63
X.	Der langjährige Freund und die Jugendliebe Levin Schücking über Annettes musikalisches und poetisches Talent.....	72
XI.	Exkurs über Volkslieder. Annette bearbeitet Volkslieder	74
XII.	Die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff entwickelt ihr kompositorisches Talent	88
XIII.	Theoretisches und Methodologisches zu Literatur-Musik-Beziehungen, insbesondere zum Wort-Ton-Verhältnis.....	93
XIV.	Die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff vertont ihre eigenen Gedichte <i>Der Venuswagen</i> , <i>Am Gründonnerstage</i> und <i>Der weiße Aar</i>	111
XV.	Die Komponistin vertont das Gedicht <i>Der Polen Mai / Deine Seele ist voll Sorgen</i>	148
XVI.	Vertonung von vier Texten von Johann Wolfgang von Goethe: <i>Hebe! hebe selbst die Hindernisse</i> , <i>Wer nie sein Brod in Thränen aß</i> , <i>Im Nebelgeriesel</i> , <i>im tiefen Schnee</i> und <i>Viele Gäste wünsch ich mir</i>	156

XVII. Vertonung von Texten aus dem Ausland.....	171
XVIII. Das <i>Lochamer-Liederbuch</i> in der Bearbeitung für eine Singstimme und Klavier	185
XIX. Mehrstimmige Lieder	189
XX. Opernkompositionen.....	194
XXI. Zusammenfassung	201
Anhang.....	213
Literatur	237

„Meine Lieder werden leben,
Wenn ich längst entschwand,
Mancher wird vor ihnen beben,
Der gleich mir empfand.
Ob ein Andrer sie gegeben,
Oder meine Hand!
Sieh, die Lieder durften leben,
Aber ich entschwand“.
(Woesler, HKA, Bd. IV, 1, S. 37)

„Ich mag und will jetzt nicht berühmt werden, aber nach hundert Jahren möcht
ich gelesen werden“. (Woesler, HKA, Bd. X, 1, S. 89)

„Sie sehen, es wird mir gehn wie den Heiligen, die erst nach dem Tode zu An-
sehen kommen“. (Woesler, HKA, X, 1, S. 134)

I. Einleitung

Trotz der umfangreichen Spezialliteratur, die in den letzten 160 Jahren über das Werk Annette von Droste-Hülshoffs entstanden ist, findet man eher wenige Titel, die ihre Verskunst und ihre Kompositionen sowie ihre Vertonungen von Gedichten behandeln und die sich mit dem Wort-Ton-Verhältnis in ihrem lyrisch-musikalischen Werk befassen. In ihren Untersuchungen setzen sich die Literaturwissenschaftler vorwiegend mit der Interpretation ihres Gesamtwerkes, mit dem Platz, den sie in der deutschen Literaturgeschichte einnimmt, sowie mit der kritischen Wertung der Wirkungsgeschichte ihrer Dichtungen auseinander. Die Verskunst der Droste und insbesondere das Wort-Ton-Verhältnis in ihren lyrisch-musikalischen Werken fanden im Rahmen der literatur- und musikwissenschaftlichen Betrachtung bisher eine eher stiefmütterliche Behandlung.

Das Problem der Beziehungen zwischen Literatur und Musik existiert, seitdem es diese beiden Künste gibt. In verschiedenen Epochen lässt sich ein unterschiedlich starkes Interesse der Dichter, Schriftsteller, Komponisten und Musiker für die Beziehungen der beiden Künste untereinander beobachten. Obwohl diese Beziehungen seit langem existieren, waren einige ihrer Aspekte erst in neuerer Zeit Gegenstand einer mehr oder weniger systematischen Erforschung. So entstanden mehrere Veröffentlichungen über die Problematik der Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musik im allgemeinen, über Analogien und Verbindungslinien, über Text und Musik, Wort und Ton, über Sprache und Musik sowie über Musik und Sprache, über Form- und Strukturparallelen zwischen Literatur und Musik, über die Möglichkeit wechselseitiger Übernahmen, über Literatur in der Musik sowie monographische Arbeiten über die Funktion und Rolle der Musik im Werk einzelner Schriftsteller und Dichter, über das Wort-Ton-Verhältnis.

In der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf das Hervorheben der metrischen, rhythmischen, stilistischen und klanglichen Mittel, die die Dichterin und Komponistin Annette von Droste-Hülshoff in ihrem lyrisch-musikalischen Werk bevorzugte. Sowohl die Formen der Lyrik als auch die angewandten Gestaltungsmittel haben ihre Vorbilder. In der Geschichte der Lyrik sowie in der Geschichte der Vertonungen poetischer Werke treten kaum ganz neue, noch nie dagewesene Formen auf. (Vgl.: Schultz, Rhythmus, 1970, S. 143) Eine Unterscheidung verschiedener Stile von der äußeren Form her sei dennoch möglich, weil die lyrischen und kompositorischen Gestaltungsmittel verschieden kombiniert und verbunden werden können.

Die kompositorischen und poetischen Mittel der Werke der Droste sind nicht neu. Es soll daher versucht werden, der Verbindung von bestimmten rhythmischen,

kompositorischen, lyrischen, inhaltlichen Strukturen, die den typischen Stil der westfälischen Dichterin und Komponistin prägen, auf die Spur zu kommen. Nicht nur der Rhythmus, den es zu erforschen gilt, sondern auch eine ganze Reihe von mannigfaltigen Besonderheiten, Merkmalen, Kennzeichen und Eigenschaften, auf die man während der Untersuchungen stößt, entscheiden über den individuellen und originellen Wert der vertonten Werke: sie bewegen sich im Bereich des Hörerlebnisses, also dessen, was auch unser mehr oder weniger geschultes Ohr wahrzunehmen vermag. Das Ziel dieses Buches sollte darin bestehen, solche Elemente zu erfassen und die Mittel zu ergründen, welcher sich die Droste dabei bedient hatte. Gegenstand der Betrachtung wird das gesamte lyrisch-musikalische Werk mit seinem inneren Aufbau, mit den verschiedensten stilistischen Mitteln, rhythmischen Spannungen, klanglichen Verbindungen und metrischen Eigenschaften sein.

Die These der beabsichtigten Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im lyrisch-musikalischen Werk der Droste lautet: die Musik interpretiert generell den Inhalt. Die Komponistin hält sich eng an die Textvorlage, ihre Musik wird stark durch den Text beeinflusst, Inhalt und Melodie bedingen aber einander. In der Verfahrensweise werde ich vom Gehör und meinem rhythmischen Gefühl ausgehen.

Es gilt dabei zu erforschen, inwiefern der Text die Musik, und umgekehrt die Musik den Text, beeinflusst und möglicherweise auch verändert, inwiefern die Musik den Satzrhythmus und die gleichförmige Schwingung des metrischen Rhythmus interpretiert, verändert oder sogar zerstört. Über welche Möglichkeiten verfügte die Droste innerhalb des vorgeschriebenen metrischen Schemas sowie den in ihrer Zeit gültigen und obligatorischen kompositorischen Konventionen? War sie auch geneigt, mit Hilfe der Musik den metrischen Rahmen eines Gedichtes zu sprengen? Ob die lyrisch-musikalischen Werke, die sie komponierte, nicht durch die Vereinigung der Mannigfaltigkeit mit der Gleichheit gekennzeichnet sind, wo sich die Gleichheit in vorgeschriebenen musikalischen Konventionen manifestiert, die Mannigfaltigkeit dagegen in weitgehenden rhythmischen und kompositorischen Freiheiten? Diese und ähnliche Fragen lassen sich in der Analyse der lyrisch-musikalischen Werke der Droste stellen, vor allem, wenn man in ihren Gedichten und Kompositionen oft auf unregelmäßige Rhythmen stößt, mit deren Hilfe sie das Ethos eines Versmaßes und der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gültigen kompositorischen Konvention ändert. Diese Überlegungen gehören in den Bereich des Wort-Ton-Verhältnisses.

Die Grundlage für meine Untersuchungen bildet die Edition *Annette von Droste-Hülshoff – Historisch-kritische Ausgabe*, herausgegeben von Winfried Woesler, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1978-2000, Bd. I. 1 – XIV. 2.

Manche Textpartien in diesem Buch folgen teilweise dem Wortlaut meiner Beiträge (passim) in: Kolago, Mai, 2001; Musik, 2002; Gedicht, 2002; Weinheber, 2004; Hindernisse, 2008; Musik, 2009.

Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) gehört zu den deutschen Dichterrinnen des 19. Jahrhunderts, deren Gedichte nicht zu oft gesungen, gelesen und zitiert werden. Nur wenige davon finden sich in den Schulbüchern, Anthologien, Gedichtsammlungen oder Gesangbüchern. Man lobt dafür eher ihre Prosawerke, gern zitiert man ihre Balladen. Nur wenigen ist jedoch bekannt, dass sie komponierte und dass sie eine Komponistin von 70 Liedern für Gesang mit Klavierbegleitung und Gesängen ist. Ihre vier Opern: *Babylon*, *Der blaue Cherub*, *Der Galeerensklave* und *Der Wiedertäufer* wurden leider nie vollendet. Zu ihren Lebzeiten wurde sie als Dichterin und Komponistin weitgehend verkannt, obwohl sie in ihrem umfangreichen Werk sowohl dem Münsterland als auch ihrer weiteren Heimat viele literarische und musikalische Denkmäler gesetzt hat. Schon früh entwickelte sich also ihr literarisches, poetisches, musikalisches und kompositorisches Talent. Annettes Jugendfreund Levin Schücking schreibt: „Es ist eine seltsame Erscheinung, daß sich dem dichterischen Talente das musikalische beigesellt“. An einer anderen Stelle heißt es: Sie sei in der Musik vielleicht noch größer als Dichterin. (Vgl.: Schücking, Annette, 1942, S. 78)

Der Essayist, Novellist und Lyriker Paul Heyse widmete ihr im Jahre 1877 ein Sonett, dessen letzte Zeile wie eine Huldigung an diese deutsche Dichterin aufzufassen ist:

Annette von Droste-Hülshoff

„Ein Herz, so stark, das Schwerste zu verwinden,
So warm, um leicht in Flammen aufzugehn,
So tief, um ahnend Tiefstes zu verstehn,
So weich, um nur in Starrheit Halt zu finden;

Ein Geist, geschaffen, Geister zu ergründen,
Stolz, um Gemeines groß zu übersehn,
Demüthig, wenn ein Lebenswerk geschehn
Und seine Spur verweht schien von den Winden;

Einsam erwachsen auf der Heimathflur,
Einsam trotz innig erstem Liebesehnen,
Im Stillen sammelnd ewigen Gewinn;

Allein an Gott dich klammernd und Natur
Zu Perlen reiften dir all' deine Thränen:
So wardst du Deutschlands größte Dichterin“.

Paul Heyse, (Plachta, Gedichte, 1986, S. 20)

Plachta meint, dass diese letzte Sonettzeile „Deutschlands größte Dichterin“ zeigt, wie schnell die bei ihrem Tode 1848 fast vergessene Autorin erneut in das Bewusstsein der Öffentlichkeit geraten ist. Dieses Gedicht sei kein Einzelfall, denn am Ende des 19. Jahrhunderts der hundertste Geburtstag 1897 und der fünfzigste Todestag 1898 markierten wichtige Daten gehöre es zum Standard, die Droste mit diesem Epitheton zu versehen, sie hin und wieder mit Sappho, (so Luise Ploennies: *Die Sappho des Westens*) auf die gleiche Stufe zu stellen. (Vgl.: Plachta, Gedichte, 1986, S. XI)

Für Ricarda Huch ist Annette von Droste-Hülshoff ebenso „die größte Dichterin Deutschlands“. Im Vorwort zum Buch: *Du Luft und ich und der uralte Stein* schreibt Huch folgendes: „Man pflegt Annette von Droste-Hülshoff die größte Dichterin Deutschlands zu nennen, und das ist sie und wird es einstweilen bleiben. Gegenüber den falschen Lobrednern aber, welche mit diesem Titel sie in eine angenommene Frauenliteratur hineinbannen wollen, möchte ich ihn zurückweisen. Die Musen gehören zu den Himmlischen Gestalten, die Mann und Weib nicht kennen; der einzige Maßstab für einen Künstler ist die Kunst, nicht Nationalität oder Geschlecht oder Konfession oder Stand“. (Huch, Annette, 1975, S. 29f)

In einer ähnlichen Weise äußert sich Friedrich Gundolf über Droste, als er seinen Vortrag über Annette von Droste-Hülshoff vor der Maximilian-Gesellschaft im Jahre 1930 in Berlin mit folgenden Worten beginnt: „Deutschland hat eine einzige Dichterin, die nicht nur als geniale Frau oder als bedeutende Künstlerin oder als schriftstellerisches Genie weiblicher Prägung gilt oder durch erstaunliche und liebenswerte Gaben des Geistes, der Phantasie, des Gemüts ihren Ruhm verdient hat, wie seit Roswitha von Gandersheim bis Ricarda Huch mancherlei Frauen, sondern eine ewig-menschliche Grundform weiblicher Geistesbegnadung durch Werke deutscher Sprache darstellt: Annette von Droste-Hülshoff ist eine Seherfrau in der Erscheinungsform, welche das belastete 19. Jahrhundert mit seinen Zeitschriften, Lesezirkeln, Leihbibliotheken, ästhetischen Tees, Bildungsanstalten und -vereinen noch ermöglichte“. (Gundolf, Annette, 1931, S. 7)

Sarah Kirsch weist in ihrem Gedicht *Der Droste würde ich gern Wasser reichen* auf das Musikalische der Droste hin. Die beiden Frauen, Sarah Kirsch und Droste, sitzen am Spinett und spielen vierhändig „Reiterlieder oder das Verbotene von Villon“. Die zweite Strophe dieses Gedichtes lautet:

„Die Locke etwas leichter – und wir laufen
Den Kiesweg, ich die Spätgeborene
Hätte mit Skandalen aufgewartet – am Spinett
Das kostbar in der Halle steht

Spielen wir vierhändig Reiterlieder oder
 Das Verbotene von Villon
 Der Mond geht auf – wir sind allein“.

Sarah Kirsch, (Plachta, Gedichte, 1986, S. 62)

Plachta interpretiert die Zeile „das Verbotene von Villon“ als „die Erinnerung an das Verbot der Schillerlektüre durch die wohlmeinende Mutter der jungen Droste“. (Plachta, Gedichte, 1986, S. XIV).

Huch zitiert eine Aussage der kleinen Annette, die in dem Buch *Weißes Kinderfreund* las und die „in Bezug auf den Inhalt dieses damals so beliebten Buches zu ihrer Mutter /sagte/: ‚Wenn ich älter bin, Mama, schreibe ich solche Stücke und solche Lieder selbst und komponiere sie und noch viel schönere als diese‘“. (Huch, Annette, 1975, S. 5) Sicher zeugt diese Aussage vom Interesse der kleinen Annette nicht nur an der Dichtung, sondern auch an der Musik und von ihrer starken dichterischen und musikalischen Begabung.

Josef Weinheber verfasste das Gedicht *An die Droste. Paraphrase auf das Gedicht: ‚Am letzten Tage des Jahres‘* von Annette von Droste-Hülshoff. Die folgende Ausführung darüber ist in Form eines Exkurses verfasst, denn sie bezieht sich nicht unmittelbar auf das musikalische und kompositorische Talent der Droste. Sie soll jedoch einen Beweis dafür liefern, wie stark die Droste nicht nur das Werk mancher Dichter, z.B. Richard Dehmels, Paul Heyses, Ricarda Huchs, Sarah Kirschs oder Josef Weinhebers, um nur einige Namen der Dichter und Schriftsteller zu nennen, beeinflusst hat. Weinheber bekennt in seinen Briefen, und das will ich im Folgenden hervorheben, warum er die Gedichte Rilkes auf die gleiche Ebene mit denen der Droste stellt.

In einem Brief an Herbert Göpfert vom 30. April 1937 aus Kirchstetten erwähnt Weinheber zum ersten Mal den Namen der Droste. Anlass dafür war der Wunsch des Dichters, die Gedichte der jungen Dichterin Erna Blaas zu prüfen. Weinheber hatte im Brief vom 10. April 1937 aus Kirchstetten seinen Freund Dr. Göpfert um die Zusendung dieser Gedichte gebeten. Der Dichter schreibt, er kenne die letzten Gedichte von ihr nicht, er kenne aber frühere von großer Schönheit, weil sie echt weiblich und von einem reinen Herzen geschrieben seien. Der Dichter habe Frau Erna Blaas ans Herz gelegt, es mit ihren katholischen Gedichten doch wie er zu machen: „sie nämlich auf die Magie hin, auf das Poetische und nicht auf das politisch Dogmatische zu arbeiten“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 269) Er habe ihr auch gesagt, dass jede Tendenz, von wo immer sie komme, den Nimbus des Dichterischen unbedingt zerstöre. Ob sein Zureden geholfen habe, wisse er nicht. Deswegen würde er die Gedichte gern einmal sehen. Es wäre doch schade um die Erna Blaas gewesen. Seinem Gefühl nach sei sie nämlich einer Führung zugänglich. Es sei für eine Frau nicht leicht,

sich den herrschenden Schlagwörtern zu entziehen, so dass sie ihr wohl fast ungewollt ins Werk rutschen. Wenn man sie ruhig und gut anspreche, werde sie wohl wieder gesund werden, denn ihre Begabung sei sicherlich groß. Doktor Göpfert solle dem Dichter die Gedichte schicken, und er werde dann Frau Erna Blaas schreiben. (Vgl.: Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 269) In einem Brief vom 30. April 1937 aus Kirchstetten bedankt sich Weinheber bei seinem Freund Dr. Göpfert für die Zusendung der Gedichte von Erna Blaas. Er schreibt, er habe in den guten Gedichten von Erna Blaas, die er mit einem Kreuz versehen habe, häufige Anlehnungen an andere Dichter gefunden, so sei gleich im ersten Gedicht „Die Götter sind“ von ihm, „Sternbild des Schützen“ sei von Schiller. „Ein anderes Mal höre ich Wildgans, die Droste, Mörike. [...] Fast immer fällt der Schluß der Gedichte merkwürdig ab. Und gerade der Schluß eines Gedichtes soll stark sein, soll noch einmal alles, was im Gedicht an Schönheit, Weisheit ist, zusammenraffen“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 269f)

In dem Brief vom 8. Februar 1939 berichtet Weinheber seinem Freund Hermann Pongs folgendes: „Mit furchtbarer Betroffenheit las ich zum ersten Male der Droste erschütterndes Gedicht ‚Am letzten Tage des Jahres‘. Hier war eine Verzauberung im Wort gelungen, die auf alle diejenigen Mittel verzichtete, welche Rilke anwandte und in ihrer Übersteigerung förmlich zum Zweck erhob. [...] Hier war kein ins Unendliche Hinausmusizieren [...], hier war die erschütterte menschliche Seele auf den sparsamsten Nenner des Wortes gebracht: ‚O Herr, ich falle auf das Knie: Sei gnädig meiner letzten Stund! Das Jahr ist um‘“. (Weinheber, Werke, Bd. V, 1954, S. 424f)

In demselben Brief vom 8. Februar 1937 aus Wien an Pongs schreibt er, dass es rückblickend nicht leicht sei, sich des Vergangenen zu entsinnen, „womit eine geistige Figur und seelische Potenz wie die Rilkes vom eigenen Denken und Gefühl Besitz ergriffen“ habe. Er sei zu Rilke über den Wiener Lyriker Anton Wildgans gekommen, dessen „Sonette an Ead“ für ihn „eine Art dichterische Gehschule“ geworden seien, so dass er 1913 Sonette niedergeschrieben habe, „die von denen des Vorbilds kaum zu unterscheiden waren“. Da die Wiener Kritik damals geurteilt habe, daß „Wildgans sich in Tonfall und Aura stark an Rilke anlehnte“, habe dies Weinheber zu dem Wunsch veranlasst, „den Meister des Meisters kennen zu lernen“. Die frühen Gedichte, setzt Weinheber den Bericht an seinen Freund Pongs fort, könnten ihn jedoch nur wenig beeindrucken. Umso mehr habe ihn später sein Stundenbuch und das Buch der Bilder beeindruckt. „Ich habe wohl an die hundert Gedichte in der Manier jener des Stundenbuches geschrieben. Ich schwamm wehr- und willenlos in dem Belkanto dieser Gedichte. Erst die Begegnung mit Trakl, dessen Gedichte ich zum erstenmal 1918 oder 1919 zu Gesicht bekam, nahm mir ein wenig von meiner Hörigkeit. Sie zeigten mir von ihrer ganz andern Welt aus, daß ich hoffnungslos hörig war. Von

dort bis zu einer bewussten Abwehr des Vorbilds war freilich ein langer Weg“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 424)

Immer mehr neben diesen Dichtern, setzt Weinheber fort, habe sich ihm auch Dehmel in den Vordergrund geschoben, dessen Problematik, leidenschaftlicher, erdnäher als die gedanklich beschwerte Rilkes, er, der junge Mensch, heftig mit erlitten habe. Trakl sei zu weit fort gewesen, „sprach zu sehr aus einer jenseitig-dämonischen, ganz im Geheimnis verbleibenden Welt“, als dass er sich hätte „in dieser Welt einzurichten vermocht. Dehmel jedoch, dessen Schnoddrigkeit und streckenweise Unmusikalität mir gleichwohl weh taten, war der Mann, der Dichter meines damaligen Lebensalters“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 425) In seinem ersten Buch „Der einsame Mensch“, das 1920 erschienen ist, seien „die femininen Elemente Rilkes neben den maskulinen Dehmels als ungefähr gleichgewichtig deutlich sichtbar“. Weinheber war in dieser Zeit achtundzwanzig Jahre alt. Damals habe „er nichts von der Antike, nichts von Goethe, nichts von Hölderlin“ gewusst. Dennoch sei er immer mehr von Rilke weggegangen, „ich begann ihn zu hassen, ich machte ihn bei mir selbst verächtlich als form- und zuchtlos, molluskenhaft und weibisch“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 425) Es habe ihn immer mehr zu Experimenten rein formaler Natur gezogen, das „Musikalische“ habe ihm in der Konstruktion am sichersten wettgemacht geschienen, in „einer streng abgewogenen [...] Verteilung der Vokale und Konsonanten. Es darf nicht übersehen werden, daß diese Art, Gedichte sozusagen auf geometrischem Wege zu formen, unterstützt wurde aus dem brennenden Widerstand gegen die damals im Zenith stehende expressionistische Chaotik, wo kein Wort an seinem Platz stand, jeder Gedanke absichtlich und mutwillig im Satz zerstört wurde und das sporadische Bemühen um die syntaktischen und grammatikalischen Regeln der deutschen Sprache ein einziges großes Hohngelächter auslöste“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 425f) Der Dichter bekennt, er habe „mit aller Primitivität eines gesunden Gefühls schon im Anfang seines lyrischen Schaffens“ die „Auflockerung des Stoffes, bis hinab in die Region des Gaunertums, die Hinneigung zu makabrer Darstellung, das Zuchtlose sprachlicher Fügung“ leidenschaftlich abgelehnt. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. IV, S. 69) Weinheber versuchte also seinem Freund Hermann Pongs zu erklären, wie er auf die Dichtungen Rilkes kam und warum er die Gedichte Rilkes auf die gleiche Ebene mit denen der Droste stellt.

Der Dichter Weinheber gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die in ihren Dichtungen gern experimentierten. Zu solchen Experimenten kann man auch sein Gedicht *An die Droste* als Paraphrase auf ihr Gedicht *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* zählen.

Diese gezielten Experimente in lyrischer Technik machte Weinheber auf verschiedenen Ebenen und Stufen: auf der Ebene der Phonetik, Expression des

Gedichtes, Struktur und Form. Seine dichtungstheoretischen Fragen betrafen stilistische, klangliche, metrische und rhythmische Kunst- und Ausdrucksmittel, die er in die Praxis umsetzte. Der Dichter war bestrebt, sein Wirken nicht anders aufzufassen, „als ein immer wiederholtes Suchen, versuchen, Sich-selbst-versuchen, Experimentieren“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. IV, S. 84)

Zu den Experimenten Weinhebers „in lyrischer Technik“ gehörten nicht nur klangliche, rhythmische oder metrische Experimente, die er angewendet hat, sondern auch die Figur der Paraphrase als literarisches Stilmittel, als eine „weiter ausführende Umschreibung“, (Braak, Poetik, 1969, S. 39) d.h. als eine abwandeln- de Wiedergabe einer Textvorlage. (Best, Handbuch, 1987, S. 367) In diesem Sinne, aber auch auf der rhythmischen und metrischen Ebenen, hat Weinheber das Gedicht *Am letzten Tage des Jahres* von Annette von Droste-Hülshoff paraphrasiert.

In einem Brief an Herrn Hotop vom 2. Januar 1940 aus Kirchstetten schreibt der Dichter über die Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff: „Mit ‚Im Grase‘ hat es seine Richtigkeit. Die Droste schrieb allerdings auch ein ‚Im Moose‘. Aber ‚Im Grase‘ ist weitaus schöner, ist überhaupt eines der schönsten Gedichte der Deutschen. Sie finden das Gedicht in der kleinen Auswahl der Inselbücherei, wenn ich nicht irre, sogar als Eingangsgedicht. ‚Süße Ruh, süßer Taumel im Gras‘“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 457f) Der Dichter macht den Adressaten seines Briefes nicht nur auf diese zwei Gedichte „Im Grase“ und „Im Moose“ von Annette von Droste-Hülshoff und auf die Dichterin selber aufmerksam, indem er das Gedicht „Im Grase“ als „überhaupt eines der schönsten Gedichte der Deutschen“ bezeichnet. Er weist den Empfänger des Briefes auf ein anderes Gedicht Drostes hin, das er in der „Kammermusik“ (1939) nach solchen Gedichten wie: „An Marc Aurel“, „Vor der Maske Ludwig van Beethovens“, „An den Genius Franz Schuberts“, „In eine Schopenhauerausgabe“, veröffentlicht hat. Weinheber schreibt darüber: „Es ist in dieser Ausgabe auch das furchtbare Gedicht ‚Am letzten Tage des Jahres‘, das ich in ‚Kammermusik‘ paraphrasiert habe. Schaffen Sie sich das Inselbüchlein von der Droste an. Wenn ich es hier hätte, hätte ich es Ihnen sogleich geschickt. Nun freue ich mich, daß Sie so sehr in ‚Kammermusik‘ eingedrungen sind“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 458)

In dem vorliegenden Textfragment konzentriert sich der Autor auf das Hervorheben der rhythmischen, metrischen und klanglichen Ausdrucksmittel, die Weinheber bevorzugte, um das Gedicht *An die Droste. Paraphrase auf das Gedicht: ‚Am letzten Tage des Jahres‘* zu paraphrasieren. Dabei verzichtet der Autor auf die inhaltliche Interpretierung beider Gedichte.

Bevor wir zu dem Gedicht *An die Droste. Paraphrase auf das Gedicht: ‚Am letzten Tage des Jahres‘* übergehen, zitieren wir einige Definitionen des Begriffs

„Paraphrase“, um feststellen zu können, inwiefern der Dichter von der Paraphrase eines lyrischen Gebildes sprechen kann und ob es sich tatsächlich um eine Paraphrase des Gedichtes der Droste handelt.

Meyers Konversations-Lexikon bringt folgende Definition des Wortes „Paraphrase“: „Die erweiternde oder verdeutlichende Übertragung einer Schrift oder einer einzelnen Stelle in andere Worte oder auch in eine andere Sprache. [...] In der Musik ist Paraphrase Bezeichnung von phantasieartig ausgeschmückten Bearbeitungen von Liedern, beliebten Opernmelodien“. (Meyers, Lexikon, 1909, S. 431) *Der Große Brockhaus* erklärt das Wort „Paraphrase“ auf folgende Weise: „Umschreibung, erweiternde oder verdeutlichende Übertragung einer Schrift oder einer einzelnen Stelle in andere Worte oder auch eine andere Sprache. [...] In der Musik eine frei ausschmückende Bearbeitung von Tonstücken (Lieder, Opernmelodien), eine Phantasie über ein Tonstück“. (Der Große Brockhaus, 1933, S. 166) Im *Sachwörterbuch der Musik* steht unter dem Wort „Paraphrase“ folgende Definition: „Umschreibung, ausschmückende Bearbeitung eines Musikstückes, hauptsächlich von Opernteilen. [...] Die Paraphrase über berühmte Arien und Lieder [...] gehört seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zum festen Bestand der Salon- und Blasmusik“. (Thiel, Sachwörterbuch, 1962, S. 412) In *Meyers Neues Lexikon* steht unter dem Begriff „Paraphrase“ folgende Definition: „Paraphrase – erklärende oder verklärende Umschreibung eines längeren Redeabschnittes“. (Meyers, Neues, 1963, S. 407) Im *Sachwörterbuch der Literatur* steht unter dem Begriff „Paraphrase“ folgendes: „Paraphrase [...] Hinzufügung zu einer Rede, erweiternde oder erläuternde Umschreibung eines Schriftwerkes, etwa einer Versvorlage in Prosa oder eines Prosatextes in Versen, auch freie Übersetzung“. (Wilpert, Sachwörterbuch, 1969, S. 551) *Wahrig* deutet „Paraphrase“ auf folgende Weise: „Verdeutlichende Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks mit anderen Ausdrücken, Wörtern. [...] Freie Übertragung, sinngemäße Übersetzung in eine andere Sprache. (Musik) Ausschmückung einer Melodie, im 19. Jahrhundert die freie Bearbeitung beliebiger Melodien (Lieder u. Opernstücke), meist für Klavier“. (Wahrig, 1983, S. 57) *Duden Deutsches Universalwörterbuch* bringt folgende Definition des Begriffs „Paraphrase“: „Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks mit anderen Wörtern oder Ausdrücken, freie, nur sinngemäße Übertragung in eine andere Sprache“. (Deutsches Universalwörterbuch, 1983, S. 924) Im *Riemann Musiklexikon* liest man unter dem Begriff „Paraphrase“ folgendes: „In der Literatur eine Bearbeitung, vor allem die Umsetzung eines bestehenden Werkes in einen anderen Stilbereich, z.B. von Vers in Prosa oder umgekehrt“. (Brockhaus, Musiklexikon, 1989, S. 268) *Brockhaus Enzyklopädie* bringt folgende Definition des Wortes „Paraphrase“: „Griech. ‚Umschreibung‘, Musik: im 19. Jahrhundert die frei ausschmückende Bearbeitung beliebter Melodien (Lieder oder Opernstücke), eine

meist für Klavier geschriebene Konzertphantasie. [...] Sprachwissenschaft: Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks mit anderen Wörtern oder Ausdrücken; freie, nur sinngemäße Übertragung, Übersetzung in eine andere Sprache. (Brockhaus, Enzyklopädie, 1991, S. 528) *Duden* erklärt den Begriff „Paraphrase“ auf folgende Art: „Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks mit anderen Wörtern oder Ausdrücken. [...] Freie, nur sinngemäße Übertragung in eine andere Sprache. (Musik) ausschmückende Bearbeitung einer Melodie“. (Duden, 1999, S. 2855)

Wie aus den oben zitierten Definitionen des Begriffs „Paraphrase“ ersichtlich ist, handelt es sich da um die Änderung eines literarischen Werkes auch hinsichtlich seiner Gestalt, um Umschreibung, um Variierung innerhalb eines Mediums. Es ist eine freie Bearbeitung der Vorlage in solchen Grenzen und mit solchen Mitteln, dass die Ähnlichkeit der beiden Texte noch zu erkennen ist. Die Legitimation für unsere Untersuchungen im Bereich der metrischen und rhythmischen Parallelen bei der Erforschung der Paraphrase des Gedichtes *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* von Droste sind Versuche und Experimente des Dichters auf dem Gebiet der Dichtkunst, vor allem gezielte Experimente in lyrischer Technik. Sie eröffneten und erhellen ihm „ein weites Feld der Sprache“. (Weinheber, Werke, 1954, Bd. V, S. 498)

Ich gehe nun zu dem Gedicht *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* Annette von Droste-Hülshoffs über. Es entstand zur Jahreswende 1839/40. Die Dichterin beschwört in dem Lied „die Sündenangst und die Furcht vor dem gerechten Gott“. (Woesler, HKA, Bd. I, 2, S. 1176) Das im Gedicht thematisierte Todesmotiv weist autobiographische Züge auf, worauf Annette in dem Brief vom 17. November 1839 an Wilhelm Junkmann deutlich hinweist: (Vgl.: Woesler, HKA, Bd. IV, 2, S. 340) „... aber mit dem letzten Federstriche am *Geistigen Jahr* wird das irdische Jahr wohl alle seine wilden Quellen wieder über mich strömen lassen. [...] Beten Sie für mich, daß ich nicht gar zu unreif weggenommen werde, – es hat große Gefahr! Der heftige Blutandrang nach dem Kopfe nimmt von Jahr zu Jahr mehr Überhand, und ich zweifle kaum an einem plötzlichen Ende. – Doch darf ich plötzlich nennen, was ich Jahre lang voraus sehe? So lassen wir Gottes Gnaden verkommen! – Beten Sie für mich, – und somit Gott befohlen“. (Woesler, HKA, Bd. IX, 1, S. 88) Woesler weist auf „die Hoffnung und das Vertrauen der Droste auf den gnadenhaften Beistand Gottes bei seelischen und körperlichen Leiden“ hin, von denen Annette im Brief vom März 1821 an Anna von Haxthausen schreibt: „Ich will es Dir gestehen, wahrhaftig, liebe Anna, mit dem gerührtesten Herzen, daß ich in allen meinen Leiden [?] mir schon zuweilen mit Gottes Gnade Augenblicke des Friedens gewonnen habe, wie ich sie in Jahren nicht mehr kannte“. (Woesler, HKA, Bd. VIII, 1, S. 54)

Da ich dieses Gedicht in metrischer und rhythmischer Hinsicht analysieren werde, zitiere ich es in extenso:

„Das Jahr geht um,
Der Faden rollt sich sausend ab.
Ein Stündchen noch, das letzte heut,
Und stäubend rieselt in sein Grab
Was einstens war lebendge Zeit.
Ich harre stumm.

S' ist die tiefe Nacht!
Ob wohl ein Auge offen noch?
In diesen Mauern rüttelt dein
Verrinnen, Zeit! Mir schaudert, doch
Es will die letzte Stunde sein
Einsam durchwacht.

Gesehen all,
Was ich begangen und gedacht,
Was mir aus Haupt und Herzen stieg,
Das steht nun eine ernste Wacht
Am Himmelsthor. O halber Sieg,
O schwerer Fall!

Wie reißt der Wind
Am Fensterkreuze, ja es will
Auf Sturmesfittigen das Jahr
Zerstäuben, nicht ein Schatten still
Verhauchen unterm Sternklar.
Du Sündenkind!

War nicht ein hohl
Und heimlich Sausen jeder Tag
In der vermorschten Brust verließ,
Wo langsam Stein an Stein zerbrach,
Wenn es den kalten Odem stieß
Vom starren Pol?

Mein Lämpchen will
Verlöschen, und begierig saugt
Der Docht den letzten Tropfen Oel.
Ist so mein Leben auch verraucht,
Eröffnet sich des Grabes Höhl
Mir schwarz und still?

Wohl in dem Kreis,
 Den dieses Jahres Lauf umzieht,
 Mein Leben bricht: Ich wußt es lang!
 Und dennoch hat dies Herz geglüht
 In eitler Leidenschaften Drang.
 Mir brüht der Schweiß

Der tiefsten Angst
 Auf Stirn und Hand! – Wie, dämmert feucht
 Ein Stern dort durch die Wolken nicht?
 Wär es der Liebe Stern vielleicht,
 Dich scheltend mit dem trüben Licht,
 Daß du so bangst?

Horch, welch Gesumm?
 Und wieder? Sterbemelodie!
 Die Glocke regt den ehrnen Mund.
 O Herr! Ich falle auf die Knie:
 Sey gnädig meiner letzten Stund!
 Das Jahr ist um!“

(Woesler, HKA, Bd. IV,1, S. 165f)

Ich gehe nun zu der metrischen und rhythmischen Analyse des Liedes *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* über. Das metrische Schema dieses Gedichtes, ohne Berücksichtigung der Zeitwerte, bei denen jede Silbe in einer rhythmischen Struktur von „lang“ oder „kurz“ aufgezeichnet werden soll, und ohne Berücksichtigung der Akzente, sieht folgendermaßen aus:

I. Strophe

x	xx	xΛ	–	–
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	x`x	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	–	–

II. Strophe

x	xx	xΛ	–	–
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx`	x`x	xx`	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
xxx		xΛ	–	–

III. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	x`x	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

IV. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx	xx`	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx`	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

V. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

VI. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx`	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

VII. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	x`x	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

VIII. Strophe

x	xx	xΛ	—	—
x	xx	x`x`	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

IX. Strophe

x`	xx	xΛ	—	—
x	xx`	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	x`x	xx	xx	xΛ
x	xx	xx	xx	xΛ
x	xx	xΛ	—	—

Dieses Gedicht besteht aus neun reimenden, sechszeiligen Strophen, dessen Metrum und Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt sind.

Für die Analyse der Gedichte *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* von Annette von Droste-Hülshoff und *An die Droste* von Josef Weinheber sowie für weitere metrische und rhythmische Analysen werden Heuslers Zeichen für metrische Zeitwerte übernommen: „—“ eine Halbe für einen Takt, „x“ ein Viertel für jede Silbe, auch für kleinere Zeitwerte, z.B. Achtel. Für die Zäsur, auch Einschnitt im Versinnern, steht das Zeichen „,`““. Für die Pausen gebrauchen wir „,Λ““, der Strich „,|““ begrenzt die Takte und fällt vor den Iktus. Takte sind, nach Heusler, (Heusler, *Versgeschichte*, 1956, Bd. I, S. 24f) die geregelten Zeitspannen von Iktus zu Iktus und der Taktstrich ist eine Hilfe fürs Auge: „Er bezeichnet keine Pause, keinen hörbaren Einschnitt“. (Heusler, *Versgeschichte*, 1956, Bd. I, S. 55f) Heusler spricht nur von Takten, aber nie von Füßen oder Versfüßen.

Bei der Analyse dieses Gedichtes werde ich mich auf die Grundkonzeption Heuslers stützen, die sich in die folgende Formel fassen lässt: „Verse sind uns takthaltige, taktierende Rede“, (Heusler, *Versgeschichte*, 1956, Bd. I, S. 4) und der Baustein für den deutschen Vers sei der Verstakt. „Es gibt im deutschen Versbau keine Trochäen, keine Jamben, Spondeen, Daktylen oder Anapäste im eigentlichen Sinne dieser Begriffe“. (Arndt, *Verslehre*, 1968, S. 24) Ein besseres Erfassen des deutschen Verses ermöglicht also der Verstakt. (Arndt, *Verslehre*, 1968, S. 24) Der Takt sei „die geregelte Zeitspanne von Iktus zu Iktus“ (Heusler, *Versgeschichte*, 1956, Bd. I, S. 24) und die Füße, die „eine der abgegriffe-

nen Münzen ohne Bild“ seien, (Heusler, Versgeschichte, 1956, Bd. I, S. 24) werden von Heusler gerügt und abgelehnt.

Da sich aber die Namen „jambisch“ und „trochäisch“ so eingebürgert haben, „dass sie sich im Augenblick zur Verständigung nicht völlig vermeiden lassen“, (Arndt, Verslehre, 1968, S. 24) werden sie in dem vorliegenden Beitrag auch verwendet. Man darf auch ohne Gefahr, meint Arndt, „alternierende Verse, die mit einer Senkung, also mit Auftakt beginnen, als jambisch bezeichnen und Verse, die sofort mit einer Hebung einsetzen, trochäisch nennen. Jambisch heißt demnach weiter nichts als: Vers mit Auftakt, und trochäisch nichts anderes als: Vers ohne Auftakt“. (Arndt, Verslehre, 1968, S. 24) In der metrischen und rhythmischen Analyse werde ich sowohl den Begriff „Takt“ als auch „Versfuß“ verwenden.

Die einzelnen Kadenzausgänge bekommen folgende Signa: die weiblich volle Kadenz – „wb“, die männlich volle Kadenz – „ml“, die klingende – „kl“, die stumpfe – „s“, die überstumpfe – „üs“. Die miteinander gereimten Zeilen erhalten die Bezeichnung aa, bbb, die ungereimten bekommen jeweils einen anderen Buchstaben abcd... .

Alle 9 Strophen des Gedichtes *Am letzten Tage des Jahres* sind metrisch gleichartig aufgebaut. Das Metrum des Gedichtes ist der jambische Vierheber. Jede Strophe beginnt und endet mit zwei jambisch gefüllten Takten, von denen nur der erste Takt sprachlich ausgeführt ist, der zweite dagegen hat nur eine Silbe, z.B. „um, stumm, Nacht, -wacht, all, Fall, Wind, -kind, hohl, Pol, will, still, Kreis, Schweiß, Angst, bangst, -summ, um“, es sind alle neun Strophen des Gedichtes, jeweils die erste und letzte Verszeile. Eine Ausnahme bildet die sechste Verszeile in der zweiten Strophe, die mit einem Eingangsdaktylus beginnt:

xxx | xΛ | – | –. Dieser Eingangsdaktylus bricht den alternierenden Versgang. Durch das Einführen dieses Eingangsdaktylus als rhythmisches Kunstmittel wird das Metrum gebrochen. Die zweite Silbe im zweiten Takt in der ersten und letzten Verszeile in jeder Strophe ist pausiert. Das metrische Schema dieser Verszeilen sieht folgendermaßen aus: x | xx | x Λ | – | –. Um den rhythmischen Ablauf dieser Zeilen abzurunden, müssen beim Vortrag eine dritte und eine vierte pausierte Hebung hinzugefügt werden, wodurch diese pausierte Hebung einen rhythmischen Wert bekommt. Nicht das Metrum, sondern der Rhythmus bedarf ihrer an diesen Stellen. Dieser jambisch gebauten Verszeile mit zwei sprachlich gefüllten und zwei pausierten Takten folgt eine im jambischen Gang, also in dem Hauptmetrum dieses Gedichtes gebaute Verszeile, in der vier Takte realisiert sind: x | xx | xx | xx | x Λ. Der metrische Rhythmus dieser Verszeile setzt sich ohne weiteres durch. Diese Verszeile sowie die vorangehende setzt mit einem einsilbigen Auftakt ein, wie es das jambische Versmaß verlangt. Der Wechsel von Hebung und Senkung bleibt beibehalten.

Die Sinnakzente fallen mit den metrischen Betonungen zusammen, wodurch ein alternierender, gleichmäßiger jambischer Rhythmus entsteht. Die in Senkung liegenden unbetonten Silben lassen sich der Gewalt der Hebungen leicht unterordnen. Der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Hebungen bleibt in der ersten Strophe und dann im ganzen Gedicht konstant. Es gibt keinen „synkopierten Rhythmus“, der die zeitlichen Verhältnisse der einzelnen Hebungen ins Wackeln bringen würde. In jeder Strophe sind die zweite, dritte, vierte und fünfte Verszeile metrisch genauso aufgebaut: $x \mid xx \mid xx \mid xx \mid x \Lambda$. Am Ende der ersten Verszeile steht ein Komma, was bedeutet, dass der Gedanke aus der ersten Verszeile in die nächste fortgeführt wird: „Das Jahr geht um, / Der Faden rollt sich sausend ab“. Die dritte Verszeile in der ersten Strophe ist metrisch genauso wie die vorhergehende strukturiert. Sie führt ebenso vier sprachlich verwirklichte Takte durch. Das am Ende dieser Verszeile stehende Komma weist auch auf die Fortführung des Gedankens in die nächste Verszeile hin. Da am Ende der vierten Verszeile kein Interpunktionszeichen steht, wird der Gedanke automatisch in die weitere Verszeile geführt: „Ein Stündchen noch, das letzte heut, / Und stäubend rieselt in sein Grab / Was einstens war lebendige Zeit“ (1. Strophe). Durch das Enjambement in der vierten Verszeile und das nach der dritten Verszeile gesetzte Komma bilden diese drei Verszeilen nicht nur inhaltlich, sondern auch rhythmisch eine Einheit. Die sechste Verszeile steht schon ganz allein in dieser Strophe: „Ich harre stumm“. Der jambische Gang kommt in der ersten Strophe mit seiner ganzen Kraft sofort ab der ersten Verszeile zum Ausdruck, und der Rhythmus folgt in den nächsten Verszeilen genau dem Metrum. Das gilt auch für die übrigen Strophen des Gedichtes.

Den Gedichten Drostes ist eine gewisse Symmetrie im Gebrauch von rhythmischen Mitteln, von Reim und im Aufbau der Strophen und Verszeilen eigen. Dieses Gedicht ist symmetrisch aufgebaut. Die Symmetrie besteht im ähnlichen Aufbau der Strophen. Diese symmetrischen Verhältnisse teilen sich ebenso dem Ohr wie dem Auge mit. Beim Vortrag dieses Liedes hört man genau das metrische Schema, den viertaktigen jambischen Gang, der sich alle neun Strophen hindurch wiederholt. Eine stilistische Besonderheit ist die symmetrische Anwendung der Zäsur, in der Form des Spiegelbildes, in zwei Verszeilen derselben Strophe. Zur Anschauung zitieren wir beide Verszeilen mit ihrem metrischen Schema: „Am Fensterkreuze, ja es will“, $x \mid xx \mid xx' \mid xx \mid x \Lambda$ und „Zerstäuben, nicht ein Schatten still“, $x \mid xx' \mid xx \mid xx \mid x \Lambda$. In der ersten zitierten Verszeile fällt die Zäsur nach der fünften Silbe der achtsilbigen Verszeile, in der zweiten nach der dritten Silbe: 5:3 und 3:5.

Der Reim spielt in diesem Gedicht eine wesentliche Rolle. Der umschließende Reim – abcba – ist folgerichtig durchgeführt, wobei die erste und letzte Verszeile überstumpf, die zweite, dritte, vierte und fünfte männlich ausgehen.