

Georg-August-Universität Göttingen

Seminar für Deutsche Philologie

Vertiefungsseminar: Phonologie

Leitung: Dr. Markus Tönjes

Sommersemester 2023

Abgabedatum: xx.xx.xxxx

---

**„Bumbalo“, „umbaliska“ und „terullala“ – Akzentzuweisung in  
Lautgedichten des Züricher Dadaismus**

---

**Kira Schweigatz**

Email: xxx

Geburtsdatum: xxx

BA Deutsche Philologie, xxx, (x. FS)

Matrikelnummer: xxx



## Inhaltsverzeichnis

Abstract .....	i
1. Einleitung .....	1
2. Überblick über den Dadaismus .....	2
3. Linguistische Theorieansätze zum Wortakzent.....	3
3.1 Der Wortakzent .....	3
3.2 Verschiedene Silbenmodelle .....	4
3.3 Unterschiedliche Ansätze zum Silbengewicht .....	5
3.4 Der quantitätssensitive Ansatz von Vennemann (1992) .....	6
3.5 Akzentzuweisung bei Komposita.....	10
4. Mein Korpus.....	10
5. Methodik und Vorgehen.....	11
6. Analyse.....	12
6.1 Fälle, in denen die Akzentregeln des Deutschen funktionieren .....	12
6.2 Zweifelsfälle und Ausnahmen.....	14
6.3 Die Nicht-Lautgedichte im Vergleich .....	16
7. Fazit und Ausblick .....	18
Literaturverzeichnis.....	20
Anhang .....	21
Selbstständigkeitserklärung.....	32

## 1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit der Akzentzuweisung in Lautgedichten des Züricher Dadaismus. Hierbei ist meine zugrunde liegende Leitfrage, ob sich die Hauptakzente in den ausgewählten Gedichten mithilfe der Akzentregeln des Deutschen zuweisen lassen. Für die Akzentanalyse habe ich ein Korpus aus vier Lautgedichten zusammengestellt und ziehe zwei Nicht-Lautgedichte als Vergleichsgröße heran. Alle Gedichte, die ich in dieser Arbeit untersuche, stammen aus dem Züricher Dadaismus (vgl. Riha 1982: 15–63).<sup>1</sup> In der Forschung wurde bereits darüber diskutiert, ob im Deutschen bei der Akzentzuweisung das Silbengewicht berücksichtigt werden soll.<sup>2</sup> Für die Akzentregeln des Deutschen stütze ich mich auf eine gewichtssensitive Sichtweise und nutze hierfür insbesondere die von Vennemann (1992) aufgestellten Akzentregeln und Normalitätsbeziehungen (vgl. Vennemann 1992). Da ich mich mit Lautgedichten beschäftige, liegen mir Kunstwörter vor (vgl. Kohrt 1981: 68f.). Tönjes (2013) hat im Rahmen seiner Analyse der in Walter Moers Roman ‚Rumo‘ auftretenden Kunstwörter die Wirksamkeit eines gewichtssensitiven Ansatzes für die Akzentzuweisung bei den Kunstwörtern aus seinem Korpus festgestellt (vgl. Tönjes 2013). Diese sind durch die Verdrehung von Silben mehrsilbiger deutscher Wörtern entstanden (vgl. ebd.: 337). Bei den Kunstwörtern, die in den Lautgedichten meines Korpus auftreten, handelt es sich laut Philipp (1980) um Wörter, die von verschiedenen Sprachen inspiriert sind (vgl. Philipp 1980: 190, 193–195).<sup>3</sup> Ich möchte in meiner Arbeit untersuchen, ob Vennemanns Ansatz (vgl. Vennemann 1992) für die Gedichte aus meinem Korpus funktioniert, und an welchen Stellen die Kunstwörter der Lautgedichte eine ähnliche Struktur zu deutschen Wörtern aufweisen.<sup>4</sup>

Für die Analyse werden die ausgewählten Gedichte zunächst transkribiert, mithilfe von Vennemanns Ansatz das Silbengewicht bestimmt und die Hauptakzente zugewiesen (vgl.

---

<sup>1</sup> Die Gedichte, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe, habe ich aus Riha (1982) entnommen (vgl. Riha 1982: 26, 28, 34–36, 63).

<sup>2</sup> Hier gibt es unterschiedliche Ansätze: Laut Ramers (2008) wird eine quantitativsensitive Sichtweise von Giegerich (1985), Vennemann (1992) und Ramers (1992) vertreten, während bei Wiese (1996), Eisenberg (1992) und Kaltenbacher (1995) eine quantitativinsensitive Sichtweise auftritt (vgl. Ramers 2008: 121, vgl. auch Tönjes 2013: 341).

<sup>3</sup> Philipp (1980) hat in seiner Arbeit einen literaturwissenschaftlichen Fokus. Mithilfe der Ähnlichkeiten, die er in einigen Kunstwörtern zu unterschiedlichen Sprachen wie beispielsweise dem Französischen oder dem Altgriechischen sieht, versucht er Kenntnisse über den Inhalt zu gewinnen (vgl. ebd.: 195). Ich stütze mich in dieser Arbeit aber auf die Definition zum Lautgedicht, die Kohrt (1981: 68) formuliert, und konzentriere mich demnach in dieser Arbeit nicht auf den Inhalt der Gedichte aus meinem Korpus.

<sup>4</sup> Hinsichtlich der Struktur beziehe ich mich auf die des Deutschen und lasse demnach die Ähnlichkeiten, die Philipp (1980: 195) zu anderen Sprachen erkennt, in meiner Arbeit unberücksichtigt. Nur in mir offensichtlichen Fällen gehe ich auf das Lateinische ein, andere Sprachen bleiben hier unbeachtet.

Vennemann 1992). Die Arbeit beginnt mit einem Überblick über den Dadaismus und einer Zusammenfassung der Ansätze, die die theoretische Grundlage meiner Analyse bilden. Nach der Vorstellung meines Korpus und der Erläuterung des von mir gewählten Vorgehens folgt die Darstellung der Analyseergebnisse. Im Fazit fasse ich meine Ergebnisse zusammen, reflektiere meine Methode und gebe einen weiteren Ausblick.

## 2. Überblick über den Dadaismus

In diesem Kapitel soll zunächst geklärt werden, was der Dadaismus ist und was diesen auszeichnet. In dem Lexikon für Literatur wird der Dadaismus als eine revolutionäre Kunst- und Literaturrechtung definiert, die im Jahr 1916 in Zürich durch die Gründung des literarischen Cabarets und der Experimentierbühne Voltaire entstanden ist (vgl. Zirbs 1998: 86). Zu den Gründungsmitgliedern gehören Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp und Tristan Tzara (vgl. ebd.). Hoffmann (2001) und Riha (1982) zählen außerdem den Maler Marcel Janco sowie Walter Serner und Emmy Hennings zu der ursprünglichen zürcher Gruppe dazu (vgl. Hoffmann 2001: 35f., vgl. Riha 1982: 9, 15f.). Die Mitglieder vertraten eine Einstellung gegen das Bildungsbürgertum und dessen künstlerische-ästhetische Wertmaßstäbe (vgl. Zirbs 1998: 86). Der Begriff ‚Dadaismus‘ bzw. ‚Dada‘ ist ein französisches Wort mit der Bedeutung ‚Hotto- und Steckenpferd‘, im Rumänischen bedeutet der Ausdruck ‚Ja Ja‘ (vgl. Hoffmann 2001: 36, vgl. Riha 1982: 20). Der Urheber dieser Bezeichnung sei unklar (vgl. Riha 1982: 20), mit dem Begriff solle jedoch die Kritik an der bürgerlichen Kultur ausgedrückt werden (vgl. Hoffmann 2001: 36). Diese wurde durch das gezielte Brechen von Konventionen der Kunst sowie durch groteske Werke und Aktionen bloßgestellt (vgl. ebd.). Weitere Dadaismus-Zentren gab es in Berlin, Hannover, Köln, Paris und New York (vgl. Riha 1982: 7). Die Bewegung in Berlin besaß eine politisch-kämpferische Haltung (vgl. Hoffmann 2001: 42–44, vgl. Zirbs 1998: 86), Kurt Schwitters hingegen vertrat in Hannover die Merz-Kunst (vgl. Hoffmann 2001: 51f., vgl. Riha 1982: 131).

Ein Beispiel für dadaistische Schöpfungen sind die ‚poeme simultan‘, gemeinsam von der Gruppe erarbeitete Gedichte, bei denen zufällige Eindrücke in der Reihenfolge des Auftretens verschriftlicht wurden (vgl. Hoffmann 2001: 37), und die Lautgedichte, die unter anderem von Hugo Ball verfasst wurden (vgl. ebd.: 39, vgl. auch Riha 1982: 19f.). Kohrt (1981) hält als sprachwissenschaftliche Definition für Lautgedichte fest:

Lautgedichte sind demzufolge solche poetisch intendierten Formen oder Ereignisse, bei denen auf die formale Erscheinungsweise von Sprache rekurriert und gleichzeitig deren inhaltlicher Widerpart weitestgehend ausgeblendet wird (Kohrt 1981: 68).

Demnach handele es sich um eine Folge von Lauten ohne eine inhaltliche Entsprechung (vgl. ebd.: 68f.).

### 3. Linguistische Theorieansätze zum Wortakzent

#### 3.1 Der Wortakzent

Bevor ich die konkreten Akzentregeln zusammenfasse, gehe ich zunächst auf den Begriff *Wortakzent* ein und beschreibe in einem nächsten Schritt unterschiedliche Modelle der Silbe, die in Bezug auf die Ansätze zugrunde gelegt werden.<sup>5</sup> Ramers (2015) beschreibt den Akzent als den „auditiven Eindruck der Hervorgehobenheit bzw. Prominenz eines Vokals gegenüber anderen Vokalen in der Äußerung“ (Ramers 2015: 115), sodass jener als betont wahrgenommen werde (vgl. ebd., vgl. außerdem Tönjes 2013: 339f.). Als phonetische Parameter des Akzents hält Ramers (2015) Folgendes fest:

1. Der Vokal ist intensiver (länger) als benachbarte Vokale (Ramers 2015: 116);
2. er ist von längerer Dauer (ebd.);
3. er wird mit erhöhter Grundfrequenz (höherer Tonlage) realisiert (ebd.);
4. die Artikulationsbewegungen sind ausgeprägter (ebd.).<sup>6</sup>

Der Akzent ist laut Ramers (2015) kein Merkmal von Vokalen, sondern bezieht sich auf die gesamte Silbe und ist zudem als relationale Eigenschaft zu verstehen (vgl. Ramers 2015: 116, vgl. Ramers 2008: 108, vgl. ebenfalls Tönjes 2013: 340f.). Das bedeutet, dass immer ein Kontext benötigt wird, in dem eine Silbe im Vergleich zu einer anderen betonter ist (vgl. ebd.). Ramers (2015) führt außerdem an, dass sich der Akzent auf größere Bereiche, sogenannte Domänen, beziehe und dass im Falle des Wortakzentes die Domäne des Wortes betrachtet werde (vgl. Ramers 2015: 116).<sup>7</sup> Laut Tönjes (2013) habe das Deutsche unter typologischen Gesichtspunkten einen freien Wortakzent und Schwa-Silben sowie Silben mit einem Sonoranten in der Nukleusposition könnten den Hauptakzent nicht erhalten (vgl. Tönjes 2013: 340).<sup>8</sup> Beim Akzent lässt sich zwischen Haupt- und Nebenakzent unterscheiden (vgl. ebd.: 340f.). Im Rahmen meiner Arbeit beschränke ich mich jedoch auf die Zuweisung des Hauptakzentes.

---

<sup>5</sup> Bei Tönjes (2013: 337–359) liegt ein ähnliches Vorgehen vor.

<sup>6</sup> In einem anderen Einführungswerk in die Phonologie nennt Ramers zudem noch die Parameter „erhöhter subglottaler Luftdruck“ (Ramers 2008: 107, vgl. Tönjes 2013: 339) sowie in Bezug auf die Intensität auch die Lautstärke (vgl. Ramers 2008: 107, vgl. dazu ebenfalls Tönjes 2013: 339f.).

<sup>7</sup> Auf der Ebene des Satzes gibt es den Satzakzent (vgl. Ramers 2015: 116), auf den ich in dieser Arbeit nicht weiter eingehe.

<sup>8</sup> Ramers (2008: 124 Anmerkung 48) vertritt die Auffassung, dass Schwa-Silben allgemein nicht betonbar sind. Wiese (2011: 56) zählt ebenso Silben, in denen das vokalisierte r als Vokal auftritt, dazu. Davon abzugrenzen ist die Verbindung von einem Vokal und [ɐ], die einen sogenannten tautosyllabischen Diphthong bilden, der zu den Diphthongen gezählt wird (vgl. Ramers 2015: 81).

### 3.2 Verschiedene Silbenmodelle

Für den Aufbau der Silbe gibt es unterschiedliche Modelle, auf die man zurückgreifen kann (vgl. Ramers 2008: 117–121, vgl. Tönjes 2013: 341–345, vgl. Hall 2011: 244–252, 265–268). Hier stelle ich zunächst das Konstituentenmodell und anschließend das Morenmodell vor. Im Konstituentenmodell wird die Silbe in die Bestandteile Ansatz bzw. Onset und Reim, der sich wiederum aus dem Kern bzw. Nukleus und der Koda zusammensetzt, eingeteilt (vgl. Ramers 2015: 114, vgl. Tönjes 2013: 342f., vgl. Hall 2011: 244, vgl. Wiese 2011: 72–74).<sup>9</sup> An dieser Stelle muss ebenso auf das Silbengewicht bzw. die Quantität eingegangen werden (vgl. Hall 2011: 255, vgl. Tönjes 2013: 343). Quantitätssensitive Sprachen unterscheiden zwischen langen und kurzen Segmenten (vgl. Hall 2011: 255). Silben werden gemäß des Konstituentenmodells als leicht gewertet, wenn sie auf einem kurzen Vokal enden bzw. wenn ihr Reim nicht verzweigt, während schwere Silben hingegen einen verzweigenden Reim haben, also dem Nukleus in der Koda noch ein Element folgt (vgl. Hall 2011: 250, 257, vgl. Tönjes 2013: 343). Geht man davon aus, dass lange Vokale mit zwei Einheiten dargestellt werden, können auch Silben, die auf einem langen Vokal auslauten, als schwer gewertet werden (vgl. ebd.).

Eine andere Darstellung, die das Silbengewicht ebenfalls berücksichtigt, ist das Morenmodell (vgl. Hall 2011: 265–268, vgl. Tönjes 2013: 343–345). Anders als beim Konstituentenmodell wird das Silbengewicht hier nicht am Reim, sondern durch eine eigene Einheit ‚Mora‘ ausgedrückt (vgl. Hall 2011: 265, vgl. Tönjes 2013: 343). Der Begriff *Mora* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet Zeitraum bzw. Zeit (vgl. Ramers 2008: 119). Ramers (2008) zufolge würden Moren ‚timing units‘ auf einer eigenen Schicht bilden (ebd.). Eine leichte Silbe erhält eine Mora, eine schwere Silbe zwei Moren (vgl. Hall 2011: 265, vgl. Tönjes 2013: 343). Die Maximalanzahl an Moren einer Silbe beträgt zwei Moren (vgl. Hall 2011: 265). Auch in diesem Modell wird zwischen langen und kurzen Vokalen unterschieden, wobei erstere mit zwei Moren dargestellt werden, während kurzen Vokalen eine Mora zugewiesen wird (vgl. Hall 2011: 265, vgl. Tönjes 2013: 344). Daraus ergibt sich, dass Silben mit einem langen Vokal immer schwer, Silben mit einem kurzen Vokal immer leicht sind (vgl. Hall 2011: 266, vgl. Tönjes 2013: 344).<sup>10</sup> Silben, die auf einem Konsonanten auslauten, sind ebenfalls schwer und erhalten zwei Moren (vgl. Hall 2011: 265, vgl. Tönjes

---

<sup>9</sup> Entsprechende Abbildungen dazu sind zu finden bei Ramers 2015: 114, Tönjes 2013: 342 oder Wiese 2011: 73f.

<sup>10</sup> Vennemann (1992: 86–111), der sich ebenfalls auf das Morenmodell bezieht, legt das Silbengewicht anders aus (vgl. dazu auch Eisenberg 1992: 41, 61, vgl. Tönjes 2013: 348, vgl. Ramers 1992: 258 Anmerkung 24). Diesen Punkt führe ich an späterer Stelle, wenn ich Vennemanns Ansatz vorstelle, näher aus.

2013: 344). Bei Diphthongen werden beide Bestandteile mit jeweils einer Mora versehen (vgl. Hall 2011: 265). Tönjes (2013) fasst folgende Fälle für schwere Silben zusammen:

- langer Vokal + (Konsonant(encluster)): See [ze:], Moos [mo:s], Biest [bi:st] (Tönjes 2013: 345)
- Diphthong (+ Konsonant(encluster)): Blei [blai], Bein [bain], seicht [zaiçt] (ibd.)
- kurzer Vokal + Konsonant(encluster): Fluss [flʊs], Kampf [kampf], Herbst [hepst] (ibd.).

Ramers kritisiert an dem Morenmodell, dass der Onset nicht beachtet werde und dass eine Trennung zwischen Nukleus und Koda fehle, die jedoch in Bezug auf phonologische Regeln wie beispielsweise die Auslautverhärtung oder die r-Vokalisierung wichtig sei (vgl. Ramers 2008: 121, vgl. Tönjes 2013: 344). Tönjes (2013) führt jedoch an, dass der Onset für die Betrachtung des Silbengewichts nicht relevant sei und auch im Konstituentenmodell nicht berücksichtigt werde, die fehlende Trennung von Nukleus und Koda dagegen sei ein entscheidender Nachteil des Morenmodells (vgl. Tönjes 2013: 344). Als Vorteil des Morenmodells nennt er die Verbindung von Silbengewicht und Vokallänge (vgl. Tönjes 2013: 344).

### **3.3 Unterschiedliche Ansätze zum Silbengewicht**

Im Rahmen der Silbenmodelle wurde bereits das Silbengewicht erwähnt. Dieses spielt in einigen Sprachen auch in Bezug auf die Zuweisung des Wortakzents eine wichtige Rolle (vgl. Hall 2011: 280f.). Ein Beispiel für eine Sprache, die bei der Akzentzuweisung das Silbengewicht berücksichtigt, ist das Lateinische, da hier nur schwere Silben den Akzent tragen können (vgl. Hall 2011: 267, 281, vgl. Ramers 2008: 119f., vgl. Tönjes 2013: 345). Eine solche Sprache wird als quantitäs- bzw. gewichtssensitiv bezeichnet, Sprachen, bei denen das Silbengewicht nicht relevant ist, als quantitäs- bzw. gewichtssensitiv (vgl. Hall 2011: 281, vgl. Ramers 2008: 119f., vgl. Tönjes 2013: 345). Zu der Frage, ob im Deutschen das Silbengewicht an der Akzentzuweisung beteiligt ist, gibt es in der Forschung unterschiedliche Sichtweisen (vgl. Ramers 2008: 121, vgl. Tönjes 2013: 345). Ein Beispiel für einen gewichtssensitiven Ansatz ist die Annahme des ‚Weight Law‘, durch das ein Zusammenhang zwischen dem Silbengewicht und der Akzentzuweisung formuliert wird (vgl. Tönjes 2013: 346, vgl. Ramers 2008: 123f.). Dieses besagt, dass Silben mit zwei Moren bei der Akzentzuweisung gegenüber Silben mit einer Mora bevorzugt werden (vgl. Ramers 2008: 123f., vgl. Tönjes 2013: 346). Ich lege für diese Arbeit ebenfalls eine gewichtssensitive Sichtweise zugrunde. Neben diesem Ansatz gibt es in der Forschung aber auch die Auffassung, dass das

Silbengewicht bei der Akzentzuweisung im Deutschen keine Rolle spiele.<sup>11</sup> Im Folgenden führe ich die gewichtsinsensitive Sichtweise nicht weiter aus.

### 3.4 Der quantitativsensitive Ansatz von Vennemann (1992)

Nachdem ich einen allgemeinen Überblick über die theoretischen Grundlagen gegeben habe, beschreibe ich in diesem Kapitel den quantitativsensitiven Ansatz von Vennemann (1992). Die von ihm formulierten Akzentregeln und Normalitätsbeziehungen wende ich unter dem Kapitel *Analyse* auf mein Korpus an (vgl. Vennemann 1992: 96–109).

Vennemann (1992: 87) setzt für seinen Ansatz einige Annahmen voraus: So geht er davon aus, dass das Deutsche nur eine Vokalreihe bestehend aus den acht Vokalen /a e i o u ä ö ü/ und den drei Diphthongen /ai au oi/ bzw. im weiteren Sinne auch /ui/ besitzt. Damit unterscheidet er nicht zwischen gespannten und ungespannten sowie zwischen langen und kurzen Vokalen (vgl. ebd., vgl. Ramers 1992: 258 Anmerkung 24). Vielmehr vertritt er die Ansicht, dass die Vokallänge aus der Akzentuierung resultiere, ein Vokal also lang wird, wenn dieser einen Akzent erhält (vgl. ebd.: 109, vgl. auch Ramers 2008: 123). Grundlegend ist für ihn also nicht die Längenopposition, sondern das Modell des Energieverlaufs (vgl. Vennemann 1992.: 87, 109). Beim Energieverlauf wird der Silbenschnitt betrachtet und es wird zwischen einem sanften und einem scharfen Silbenschnitt unterschieden (vgl. ebd.: 87–97). Energieverläufe setzen sich aus einem sogenannten Crescendo und einem Decrescendo zusammen (vgl. ebd.: 87). In diesem Zusammenhang unterscheidet Vennemann (1992) zwischen reduzierten Silben, zu denen er Schwa-Silben oder nukleare Konsonanz bzw. silbische Konsonanten zählt, und Vollsilben (vgl. ebd.). Während reduzierte Silben nur schwache Energieverläufe haben, weisen Vollsilben ausgeprägte Energieverläufe auf (vgl. ebd. 87f.). Demnach geht Vennemann (1992) davon aus, dass jede Vollsilbe ein Crescendo besitzt, das sich mit dem Gipfel der Silbe verbindet, und damit auch einen ‚Vollvokal‘ enthält (vgl. ebd.). Des Weiteren können nur Vollsilben akzentuiert werden, was bedeutet, dass der ausgeprägte Energieverlauf die Voraussetzung für die Zuweisung des Wortakzentes ist (vgl. ebd.). Jedoch weist Vennemann (1992) darauf hin, dass dieses von metrisch-rhythmischen

---

<sup>11</sup> Eine gewichtsinsensitive Auffassung von Eisenberg (1992) und Wiese (1996) nimmt für das Deutsche feste Betonungsmuster für unterschiedliche Wortarten und Affixe an (vgl. Eisenberg 1992: 37–64, vgl. Wiese 1996: 276–296). Eisenberg (1992: 54, 62) hält fest, dass für die Wortarten im Kernbereich eine Betrachtung des Silbengewichts nicht nötig sei, sondern lediglich berücksichtigt werden müsse, ob eine Schwa-Silbe vorliegt. Am häufigsten seien im Deutschen der Trochäus und bei drei- oder viersilbigen Wörtern der Daktylus vertreten (vgl. ebd.: 62). Laut Wiese kann nur eine der letzten drei Silben eines Wortes den Akzent tragen, wobei die Betonung der Pänultima der reguläre Fall und damit unmarkiert sei (vgl. Wiese 1996: 280–282, vgl. Tönjes 2013: 352). Eine Betonung der Antepänultima oder der Ultima dagegen sei markiert (vgl. ebd.). Eine Zusammenfassung des gewichtsinsensitiven Ansatzes ist beispielsweise bei Tönjes (2013: 352–355) zu finden.

Versmaßen unterschieden werden muss, bei denen eine reduzierte Silbe einen Nebenakzent erhalten kann (vgl. ebd. 88f. Anmerkung 5).

Für diesen Ansatz legt er das Morenmodell zugrunde (vgl. ebd. 89, vgl. Tönjes 2013: 346). Ein scharfer Schnitt liegt dann vor, wenn der Nukleus auf einem Crescendo, wie beispielsweise bei den Wörtern „*satt*“ (Vennemann 1992: 90), „*Bett*“ (ebd.) oder „*Müll*“ (ebd.), endet (vgl. ebd.). Wenn der Nukleus wie z. B. bei den Wörtern „*Saat*“ (ebd.), „*Sod*“ (ebd.) oder „*öd*“ (ebd.) ein Decrescendo besitzt, handelt es sich um einen sanften Schnitt (vgl. ebd.).<sup>12</sup> Vennemann (1992) hält zudem fest, dass der Silbenschnitt von der Sonorität abzugrenzen sei, da Energieverläufe und Sonorität nicht immer deckungsgleich seien und der Energiegipfel nicht zwingend auf der Mora mit der größten Sonorität liege (vgl. ebd. 92).<sup>13</sup> Er geht davon aus, dass im Standarddeutschen jede Vollsilbe ein Crescendo und ein Decrescendo besitzt (vgl. Vennemann 1992: 93). Ob scharfer oder sanfter Silbenschnitt vorliegt, ist davon abhängig, ob die Vollsilbe offen oder geschlossen ist (vgl. ebd. 93f.).<sup>14</sup> Wortfinale offene Vollsilben haben immer einen sanften Schnitt, während bei nicht-finalen offenen Silben und mit einer nachfolgenden bedeckten Silbe auch ein scharfer Schnitt vorkommen kann (vgl. ebd. 93). Das Decrescendo befindet sich dann beim Anlautkonsonanten der bedeckten Folgesilbe und es liegt Ambisyllabizität<sup>15</sup> vor (vgl. Vennemann 1992: 93). Ist die nachfolgende Silbe einer nicht-finalen offenen Vollsilbe nackt, dann liegt ein sanfter Schnitt vor (vgl. ebd.). Wenn eine Vollsilbe mehrfach geschlossen ist, hat sie normalerweise einen scharfen Schnitt (vgl. ebd. 94).<sup>16</sup> Bei einfach geschlossenen Vollsilben sei das je nach Fall unterschiedlich: So haben nicht-finale geschlossene Vollsilben, unabhängig von dem Akzent, vorzugsweise einen scharfen Schnitt, unakzentuierte Silben haben hingegen im Normalfall in allen Positionen einen scharfen Schnitt, auch in Endsilben (vgl. ebd. 95). Für akzentuierte finale Vorsilben von mehrsilbigen Simplizia hält Vennemann (1992) fest, dass sie trotz vieler Ausnahmen meistens einen sanften Schnitt haben (vgl. ebd. 96).

---

<sup>12</sup> Entsprechende Abbildungen zum Silbenschnitt und eine Anwendung auf Beispiele sind zu finden bei Vennemann 1992: 90f.

<sup>13</sup> Wenn beispielsweise Appendices vorliegen, stimmen Sonorität und Energieverlauf nicht überein (vgl. Vennemann 1992: 92). Bei Appendices handelt es sich um Fälle, in denen Konsonanten am rechten oder linken Wortrand nicht mehr zu einer Silbe gezählt und damit als extrasilbisch gewertet werden, da es sonst zu einer Verletzung des Sonoritätsprinzips kommen würde (vgl. Hall 2011: 253f.).

<sup>14</sup> Offene Silben liegen vor, wenn die Koda wie beispielsweise bei „*zu*“ (ebd. 93 Anmerkung 11) leer ist, ein Beispiel für eine geschlossene Silbe ist „*Zug*“ (ebd.), da hier die Koda besetzt ist (vgl. ebd.). Eine Silbe ist nackt, wenn kein Element in ihrem Kopf steht (z. B. „*alt*“ (ebd.)), und bedeckt, wenn der Kopf besetzt ist (z. B. „*kalt*“ (ebd.)) (vgl. ebd.).

<sup>15</sup> Den Begriff *Ambisyllabizität* greife ich im Rahmen meiner Analyse nochmal auf und erkläre diesen näher. Mit der Ambisyllabizität hat sich auch Ramers (1992) beschäftigt (vgl. Ramers 1992: 247–283).

<sup>16</sup> Vennemann nennt jedoch die Ausnahmen „*Mond*, *Biest*, *Geest*“ (Vennemann 1992: 94), die obwohl sie mehrfach geschlossen sind, einen sanften Silbenschnitt haben (vgl. ebd.).

Aus den Ausführungen zum Silbenschnitt ergibt sich Vennemanns abweichende Definition von leichten und schweren Silben, die ich im Rahmen der Silbenmodelle bereits angedeutet habe: Die Einteilung in leichte und schwere Silben bezieht sich nur auf Vollsilben, Reduktionssilben werden hierbei nicht berücksichtigt (vgl. ebd. 97). Leichte Silben sind nach Vennemanns Ansatz offen, monophthongisch und mit sanftem Silbenschnitt, schwere Silben hingegen geschlossen, diphthongisch und mit scharfem Silbenschnitt (vgl. ebd. 97, vgl. dazu auch Eisenberg 1992: 41, 61, vgl. Tönjes 2013: 348, vgl. Ramers 1992: 258). Diese Auffassung legt Vennemann (1992) für die von ihm aufgestellten Akzentregeln und die Normalitätsbeziehungen zugrunde (vgl. ebd.). Zunächst hält Vennemann (1992) vier Akzentregeln für das Deutsche fest:

[R1] Vollsilbenregel (Full syllable rule): Nur Vollsilben können akzentuiert werden (Vennemann 1992: 97, Tönjes 2013: 346).

[R2] Reduktionssilbenregel (Reduced syllable rule): Eine bedeckte reduzierte Ultima arretiert den Akzent auf der letzten Vollsilbe (Vennemann 1992: 98, Tönjes 2013: 346).

[R3] Dreisilbenregel (Three syllable rule): Nur die drei letzten Vollsilben eines unzusammengesetzten Wortes können akzentuiert werden (ebd.).

[R4] Pänultimaregel (Heavy penult rule): Der Akzent geht nicht über eine schwere Pänultima zurück (Vennemann 1992: 99, Tönjes 2013: 346).

Auf die erste Akzentregel wurde in Bezug auf die Ausführungen zum Silbenschnitt bereits eingegangen. Sie besagt, dass Reduktionssilben, also beispielsweise Schwa-Silben, nicht den Akzent erhalten (vgl. Vennemann 1992: 97, vgl. Tönjes 2013: 346f.). Unter der Reduktionssilbenregel versteht man, dass die Ultima, wenn diese reduziert und bedeckt ist, nicht betont werden kann, da es sich um keine Vollsilbe handelt und der Akzent deshalb auf die letzte Vollsilbe wandert (vgl. Vennemann 1992: 98, vgl. Tönjes 2013: 347 und Anmerkung 10). Beispiele hierfür sind unter anderem „Agathe“ (Vennemann 1992: 98) oder „Melone“ (ebd.) (vgl. ebd., vgl. Tönjes 2013: 347). Nach der Dreisilbenregel kann der Akzent von Wörtern, die aus drei oder mehr Vollsilben bestehen, nur auf eine der drei letzten Vollsilben fallen (vgl. Vennemann 1992: 99 und Anmerkung 18, vgl. Tönjes 2013: 347). Hierdurch wird der Finalakzent des heutigen Standardhochdeutschen ausgedrückt (vgl. ebd.). Ausnahmen zu R3 sind grammatische Termini wie beispielsweise „'Da.tiv, 'Ge.ni.tiv, 'No.mi.na.tiv“ (Vennemann 1992: 100 Anmerkung 19), die einen Initialakzent haben (vgl. ebd., vgl. Tönjes 2013: 347). Die Pänultimaregel besagt schließlich, dass der Akzent nicht auf der Antepänultima liegen kann, wenn die Pänultima schwer ist (vgl. Vennemann 1992: 99, vgl. Tönjes 2013: 347). Für diese Regel nennt Vennemann (1992) zwei Gruppen von Ausnahmen: Zu der ersten Gruppe zählt er Namen (z. B. „'Va.len.tin“ (Vennemann 1992: 100 Anmerkung 19). Der zweiten Gruppe gehören Wörter, die wie Komposita wirken wie

beispielsweise ‚A.mei.se‘ (ebd.) oder ‚Ta.lis.man‘ (ebd.) sowie Wörter mit internen Reduktionssilben (z. B. ‚A.ben.teu.er‘ (ebd.)) und Ländernamen auf -stan wie z. B. ‚Kur.di.stan‘ (ebd.), an (vgl. ebd. 100 Anmerkung 19, vgl. dazu auch Tönjes 2013: 347 Anmerkung 10). Tönjes (2013) weist zudem daraufhin, dass der Akzent vom Wortende her, also von rechts nach links, zugewiesen wird (vgl. Tönjes 2013: 347).

Neben den Akzentregeln hat Vennemann (1992) auch Normalitätsbeziehungen für *Simplicia* erarbeitet, die jedoch nicht als strikte Regeln, sondern vielmehr als Bevorzugungszusammenhänge zu verstehen seien (vgl. Vennemann 1992: 101, vgl. Tönjes 2013: 347):

[N1] Normalitätsbeziehung für schwere *Ultimae* (Heavy ultima default): *Simplicia* mit schwerer *Ultima* werden auf der *Ultima* akzentuiert, insbesondere wenn diese mehrfach geschlossen ist (Vennemann 1992: 101, Tönjes 2013: 347).

[N2] Normalitätsbeziehung für leichte *Ultimae* (Light ultima default): *Simplicia* mit leichter *Ultima* werden nicht auf der *Ultima* akzentuiert (Vennemann 1992: 102, Tönjes 2013: 347).

[N3] Normalitätsbeziehung für nackte *Ultimae* (Naked ultima default): *Simplicia* mit nackter *Ultima* und einer auf hohen Vokal ausgehenden *Pänultima* werden nicht auf der *Pänultima* akzentuiert (ebd.).

[N4] Normalitätsbeziehung für *Pänultima* (Penult default): Ist keine andere Normalitätsbeziehung (und keine Regel) einschlägig, so wird die *Pänultima* akzentuiert (Vennemann 1992: 103, Tönjes 2013: 347).

Als Beispiele für N1 führt Vennemann unter anderem ‚La.'kai‘ (Vennemann 1992: 101), ‚ro.'bust‘ (ebd.) oder ‚Laby.'rinth‘ (ebd.) an (vgl. ebd., vgl. Tönjes 2013: 348). Hier auftretende Ausnahmen sind ‚Tha.rau, 'Aa.ron, 'Bal.last‘ (Vennemann 1992: 101). Ausnahmen zu N2 sind französische Lehnwörter wie z. B. ‚Ma.'rie‘ (ebd.: 102), ‚I.'dee‘ (ebd.), ‚Fi.'let‘ (ebd.) oder ‚Mi.'lieu‘ (ebd.), bei denen die Schreibung ihren Ausnahmestatus bereits anzeigt (vgl. ebd., vgl. Tönjes 2013: 348), während Wörter wie ‚li.la, Bi.'ki.ni, 'Ki.lo, 'E.mu‘ (Vennemann 1992: 102) Vennemann (1992) zufolge den Normalfall darstellen würden (vgl. ebd., vgl. Tönjes 2013: 348). Einen Sonderfall stellt das auslautende /e/ dar, das Vennemann (1992) ohne besonderes Signal als Reduktionssilbe auffasst (vgl. Vennemann 1992: 102 Anmerkung 20). Am Beispiel ‚I.di.'ot‘ (ebd.: 102) lässt sich die N3 nachvollziehen (vgl. ebd.): Die *Ultima* ‚ot‘ ist nackt, weil der Onset nicht besetzt ist (vgl. ebd.: 97 Anmerkung 15), und die *Pänultima* ‚di‘ besitzt einen hohen Vokal ‚i‘ (vgl. ebd.: 102). Deshalb befindet sich der Akzent nicht auf der *Pänultima*, sondern auf der *Ultima* (vgl. ebd.). Weitere Beispiele sind ‚Pa.vi.an‘ (ebd.), ‚Fo.li.o‘ (ebd.) oder ‚Ja.gu.ar‘ (ebd.) (vgl. auch Tönjes 2013: 348). Mit N4 wird eine Bevorzugung der *Pänultima* für den Akzent formuliert, die z. B. dann wirksam ist, wenn die *Ultima* und *Pänultima* leicht sind (vgl. Vennemann 1992: 102 Anmerkung 21, 103, vgl. Tönjes 2013: 348).

### 3.5 Akzentzuweisung bei Komposita

Für Komposita nennt Ramers (2015) gesonderte Akzentregeln: Demnach liegt der Hauptakzent in der Regel auf der ersten Konstituente eines Kompositums und zwar dort auf der prominentesten Silbe (vgl. Ramers 2015: 117, vgl. Hall 2011: 292–294). Die zweite Konstituente erhält nur dann den Hauptakzent, wenn sie verzweigt bzw. wenn sie selbst ein Kompositum bildet (vgl. ebd.). Diese auch als ‚Lexical Category Prominence Rule‘ (LCPR) bezeichnete Regel veranschaulicht Ramers (2008) anhand verschiedener Beispiele (vgl. Ramers 2008: 109). An dieser Stelle greife ich zur Erklärung seine Beispiele ‚*Rotweinpunsch*‘ (ebd.) und ‚*Stadtbauamt*‘ (ebd.) auf. Im Fall von ‚*Rotweinpunsch*‘ (ebd.) liegt ein Kompositum vor, bei dem der erste Bestandteil ‚*Rotwein*‘ verzweigt, also aus den zwei Wörtern ‚*rot*‘ und ‚*Wein*‘ zusammengesetzt ist (vgl. ebd.). Der zweite Bestandteil ‚*Punsch*‘ verzweigt hingegen nicht. Daher trägt die erste Konstituente den Hauptakzent (vgl. ebd.). In diesem Fall wird der Bestandteil ‚*rot*‘ akzentuiert (vgl. ebd.). Das Beispiel ‚*Stadtbauamt*‘ (ebd.) stellt hingegen einen Fall dar, in dem die zweite Konstituente des Kompositums ‚*Bauamt*‘ aus zwei Wörtern ‚*Bau*‘ und ‚*Amt*‘ besteht (vgl. ebd.). Gemäß der LCPR befindet sich der Hauptakzent hinten auf dem Wort ‚*Bau*‘ (vgl. ebd.).<sup>17</sup> Jedoch gibt es für diese Regel ebenfalls Ausnahmen wie z. B. ‚*Sportflugzeug*‘ (Ramers 2008: 110), ‚*Kinderfahrrad*‘ (ebd.) oder ‚*Güterbahnhof*‘ (ebd.), bei denen sich der Hauptakzent auf dem ersten Bestandteil befindet, obwohl die zweite Konstituente verzweigt (vgl. ebd.).<sup>18</sup>

## 4. Mein Korpus

In diesem Kapitel stelle ich das Korpus an Gedichten, die ich für die Analyse ausgewählt habe, vor und begründe unter welchen Kriterien ich die nachfolgenden Gedichte zusammengestellt habe.<sup>19</sup> Mein Korpus umfasst insgesamt vier Lautgedichte. Die drei Werke ‚*Gadji beri bimba*‘, ‚*Seepferdchen und Flugfische*‘ und ‚*Karawane*‘ stammen von Hugo Ball (vgl. Riha 1982: 29–36). ‚*Die Primitiven*‘ hingegen wurde von Richard Huelsenbeck verfasst (vgl. ebd.: 49, 63). Zusätzlich ziehe ich als Vergleichsgröße die zwei Nicht-Lautgedichte ‚*Morfin*‘ und ‚*Nach dem Cabaret*‘ von Emmy Hennings heran (vgl. Riha 1982: 25–28). Für mein Korpus beschränke ich mich auf Gedichte von Vertretern des Züricher Dadaismus, da hier der Ursprung der Dadaismus-Bewegung liegt (vgl. Zirbs 1998: 86), und lasse andere

---

<sup>17</sup> Ramers (2008) stellt die Regeln mithilfe von Baumstrukturen dar (vgl. hierfür Ramers 2008: 109, vgl. auch Ramers 2015: 116f. und vgl. Hall 2011: 292–294).

<sup>18</sup> Für die unterschiedlichen Arten von Komposition vgl. Meibauer 2015: 48–52.

<sup>19</sup> Zur Orientierung für die Arbeit mit einem Korpus beziehe ich mich auf die allgemeinen Ausführungen zur Korpuslinguistik von Scherer (2006) (vgl. Scherer 2006: insbesondere 35–37, 52–55).

Standorte unbeachtet.<sup>20</sup> Da von den Züricher Dadaisten besonders Hugo Ball für Lautgedichte bekannt ist (vgl. Riha 1982: 19f., 29–36, vgl. Hoffmann 2001: 38f., vgl. Zirbs 1998: 86, vgl. auch Phillip 1980: 184), nimmt er mit drei Lautgedichten in meinem Korpus den größten Anteil ein. Dies lässt sich jedoch auch damit rechtfertigen, dass dieser oft als „geistiger Vater und führender Kopf des Dadaismus“ (Phillip 1980: 19) bezeichnet wird und somit einen bekannten Vertreter des Dadaismus darstellt (vgl. ebd.). Neben den Lautgedichten, auf denen der Schwerpunkt meiner Analyse liegt, habe ich zusätzlich zwei Nicht-Lautgedichte von Emmy Hennings hinzugezogen, die zu der Gründung des Cabaret Voltaires Balls Freundin und später seine Ehefrau war (vgl. Riha 1982: 16f., 25). Die Nicht-Lautgedichte dienen als Vergleichsgröße, um zu überprüfen, ob es einen Unterschied zwischen Lautgedichten und Nicht-Lautgedichten hinsichtlich der Wirksamkeit der Akzentregeln und der Struktur der Wörter gibt. Ich habe mich hierbei für zwei Gedichte entschieden, um einen ‚Zufallstreffer‘ auszuschließen. Alle analysierten Gedichte stammen aus dem Zeitraum von 1916 bis zu Huelsenbecks Rückkehr nach Berlin im Jahr 1917 (vgl. Riha 1982: 49, 63, 25–36). Somit wird dieser Zeitraum synchron untersucht.

## 5. Methodik und Vorgehen

Für die Analyse wähle ich die qualitative Vorgehensweise, das heißt ich analysiere die sechs Gedichte in ihrer Gesamtheit, betrachte dann ausgewählte Beispiele genauer und versuche diese in unterschiedliche Kategorien einzuordnen (vgl. Scheer 2006: 36). Da ich mich mit dem Wortakzent beschäftige, beziehe ich mich auf die Ebene der einzelnen Wörter (vgl. Ramers 2015: 116). Im Rahmen der Analyse transkribiere ich die Gedichte zunächst mithilfe des IPA. Hierbei versuche ich mich weitestgehend an der standarddeutschen Aussprache zu orientieren, auch wenn die Aussprache der Lautgedichte subjektiv ist und möglicherweise individuelle Abweichungen in der Aussprache der Kunstwörter auftreten können. In einem zweiten Schritt identifiziere ich das Silbengewicht und versuche mithilfe von Vennemann (1992) (vgl. Vennemann 1992) die Wortakzente zuzuweisen. Hierfür teile ich die Wörter in zwei Kategorien ein: 1. Fälle, auf die sich die Regeln anwenden lassen, und 2. Zweifelsfälle und Ausnahmen, bei denen die Regeln uneindeutig sind oder nicht funktionieren. Dieses Vorgehen soll dazu dienen, meine Hypothese, dass sich Vennemanns Akzentregeln (vgl.

---

<sup>20</sup> An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Richard Huelsenbeck, der mit einem Gedicht in meinem Korpus vertreten ist, anfänglich zu der Gruppe der Züricher Dadaisten gehörte, im Jahr 1917 jedoch wieder nach Berlin zurückgekehrt ist und dort die Berliner Dadaismus-Bewegung gegründet hat (vgl. Hoffmann 2001: 42f., vgl. Riha 1982: 49, 87).

Vennemann 1992) auch auf die Lautgedichte anwenden lassen, zu überprüfen.<sup>21</sup> Im Anschluss daran werfe ich einen Blick auf mein Vergleichskorpus und untersuche, an welchen Stellen die Kunstwörter ähnliche Strukturen zu den deutschen Wörtern aus den Nicht-Lautgedichten haben.<sup>22</sup>

## 6. Analyse

### 6.1 Fälle, in denen die Akzentregeln des Deutschen funktionieren

Zunächst sollen die Lautgedichte in Hinblick auf die Akzentzuweisung betrachtet werden. In allen untersuchten Gedichten treten viele einsilbige Wörter auf, die ich im Rahmen der Analyse unbeachtet lasse, da sie für die Akzentzuweisung uninteressant sind. Für die zwei- und mehrsilbigen Wörter hingegen lässt sich beobachten, dass viele Wörter auf der Pänultima akzentuiert werden. Hier kann zwischen Strukturen mit leichter Ultima sowie schwerer Pänultima und daraus resultierendem Pänultimaakzent (N2), und Strukturen, bei denen sowohl die Ultima als auch die Pänultima leicht sind und bevorzugt letztere betont wird (N4), unterschieden werden (vgl. Vennemann 1992: 102f., vgl. Tönjes 2013: 347f.). Zuerst wende ich mich einigen Beispielen zu, für die die N2 gilt. Dazu gehören beispielsweise „gadji“ (Riha 1982: 34) transkribiert ['gat.ji:], „cadorzu“ (ebd.) [ka.'do:ɣ.zu:], „laua“ (ebd.) ['laʊ.la], „lonni“ (ebd.) ['lɔni:], „galassassa“ (ebd.) [ga.la.'sasa], „bambla“ (ebd.: 35) ['bam.bla], „bloiko“ (ebd.) ['blɔi.ko:], „kusagauma“ (ebd.) [ku:.sa.'gaʊ.ma], „umbaliska“ (ebd.: 63) [ʔʊm.ba.'lɪs.ka], „hitti“ (ebd.: 36) ['hiti:].<sup>23</sup> Alle aufgelisteten Wörter lauten auf einem Vokal aus und haben damit eine leichte Ultima (vgl. Vennemann 1992: 97, 102). Ihre Pänultima hingegen ist aus verschiedenen Gründen schwer. Eine genauere Einteilung ist die folgende:

- (1) a. ['gat.ji:], [ka.'do:ɣ.zu:], ['bam.bla], [ʔʊm.ba.'lɪs.ka]  
b. ['laʊ.la], ['blɔi.ko:], [ku:.sa.'gaʊ.ma]  
c. ['lɔni:], ['hiti:], [ga.la.'sasa]

Bei den Wörtern in (1a) endet die vorletzte Silbe jeweils mit einem Konsonanten. Das bedeutet, dass dem Nukleus ein Laut folgt und die Koda der Silbe mit einem Konsonanten

---

<sup>21</sup> Ich gehe aufgrund der positiven Befunde, die Tönjes (2013) im Rahmen seiner Analyse der Kunstwörter aus Walter Moers Roman ‚Rumo‘ für sein Korpus festgehalten hat (vgl. Tönjes 2013), von einem ähnlichen Ergebnis für die Lautgedichte aus meinem Korpus aus.

<sup>22</sup> Laut Philipp (1980) hat Ball sich bei seinen Lautgedichten an Strukturen von Wörtern aus unterschiedlichen Sprachen orientiert (vgl. Philipp 1980: 193–195). Ich beschränke mich bei dieser Frage aber auf die Strukturen des Deutschen und ziehe in mir offensichtlichen Ausnahmefällen das Lateinische hinzu.

<sup>23</sup> Ramers (1992) stellt ambisilbische Konsonanten ohne ein gesondertes diakritisches Zeichen dar (vgl. Ramers 1992: 247, 246–283). Für die Transkriptionen im Fließtext der Arbeit orientiere ich mich an dieser Darstellungsweise, in meinen handschriftlichen Transkriptionen im Anhang habe ich ambisilbische Konsonanten mit einem Punkt unter dem entsprechenden Konsonanten gekennzeichnet.

besetzt ist. Dadurch ist die Silbe geschlossen und schwer (vgl. Vennemann 1992: 97, 99f., vgl. Tönjes 2013: 346f.). Die Wörter in 1b) besitzen einen Diphthong. Hier befindet sich wie in (1a) ebenfalls ein Laut in der Koda. Es handelt sich dabei jedoch nicht um einen Konsonanten, sondern um den zweiten Vokal, den nicht silbischen Bestandteil des Diphthongs (vgl. Hall 2011: 263f., vgl. auch Wiese 2011: 74). Unter (1c) sind Wörter mit einem ambisilbischen Konsonanten zusammengefasst. Ambisilbizität bzw. Ambisyllabizität bedeutet, dass ein Laut bzw. ein Konsonant sowohl Bestandteil der Koda der ersten Silbe ist als auch zum Anlaut bzw. zu dem Onset der folgenden Silbe gehört (vgl. Ramers 2008: 122, vgl. Ramers 1992: 247, vgl. Tönjes 2013: 346f., vgl. Hall 2011: 268f.). Das heißt der Laut [n] aus dem Beispiel ['lɔni:] gehört demnach sowohl zur Pänultima als auch zur Ultima (vgl. ebd.). Die Silbengrenze verläuft also durch den Konsonanten hindurch (vgl. Tönjes 2013: 346f.).<sup>24</sup> Demnach ist auch hier die Pänultima schwer und wird daher akzentuiert (vgl. ebd.). Nun betrachte ich die Fälle, in denen die N4 gilt.

- (2) „velo“ (Riha 1982: 34) ['ve:lo:], „paluji“ (ebd.) [pa.'lu:ji:], „gaga“ (ebd.) ['ga.ga], „blago“ (ebd.: 35) ['bla.go:], „fataka“ (ebd.) [fa.'ta.ka], „wulubu“ (ebd.) [vɔ.'lu:bu:], „kata“ (ebd. 36) ['ka.ta]

Die Beispiele in (2) bestehen im Unterschied zu den oben genannten Wörtern nur aus leichten Silben (vgl. Vennemann 1992: 97). Demnach haben alle Silben das gleiche Gewicht. Da in solchen Fällen keine andere Akzentregel oder Normalitätsbeziehung gilt, wird gemäß der N4 bevorzugt die Pänultima betont (vgl. ebd.: 102f., vgl. Tönjes 2013: 347f.). Neben den Beispielen, in denen die N2 oder N4 gelten, stellen die Wörter „goramen“ (Riha 1982: 35) [go.'ɤa:mən], „eschige“ (ebd.) [ʔɛ.'ʃi:gə], „nebogen“ (ebd.: 36) [ne:.'bo:gən], „bulomen“ (ebd.: 34) [bu:.'lɔ:mən] Beispiele für die Akzentregeln R1 und R2 dar (vgl. Vennemann 1992: 97f.). In diesen Wörtern ist die Ultima eine Schwa-Silbe, die laut Vennemann (1992) zu den Reduktionssilben zählt (vgl. ebd.: 87). Diese können gemäß der R1 nicht akzentuiert werden, weshalb nach R2 die nächste Vollsilbe den Wortakzent erhält, in diesen Fällen die Pänultima (vgl. ebd.: 97f., vgl. Tönjes 2013: 346f.).

Aus diesen Beobachtungen ist ersichtlich, dass bei den meisten Kunstwörtern aus den Lautgedichten ein Pänultimaakzent vorliegt. Jedoch gibt es auch Beispiele, in denen die Ultima oder die Antepänultima akzentuiert werden:

- (3) „elefantolim“ (Riha 1982: 34) [ʔɛ:lə.fan.to:'lim], „purzamai“ (ebd.) [pɔɣ.t\_sa.'maɪ], „katalominai“ (ebd.) [ka.ta.lo:mi:.'naɪ], „ba-umf“ (ebd.: 35)

<sup>24</sup> Entsprechende Abbildungen dazu sind zu finden bei Ramers (1992) und Ramers (2008) (vgl. Ramers 1992: 247, vgl. Ramers 2008: 122).

[ba.'ʔʊmf], „ballubasch“ (ebd.: 36) [balu:.'baʃ], „zakkobam“ (ebd.) [t\_sako:.'bam], „indigai“ (ebd.: 63) [ʔm.di:.'gaɪ], „dadai“ (ebd.) [da.'daɪ]

- (4) „hopsamen“ (ebd.: 34) ['hɔp.za.mən], „lengado“ (ebd.) ['leŋ.ga.do:], „pimpalo“ (ebd.) ['pim.pa.lo:], „terullala“ (ebd.) [tɛ.'ʋɔla.la], „bumbalo“ (ebd.: 34, 36) ['bʊm.ba.lo:], „hollaka“ (ebd.: 35) ['hɔla.ka], „hollala“ (ebd.) ['hɔla.la]

Die Wörter in (3) besitzen alle einen Ultimaakzent. Hier gilt die N1, die besagt, dass die Ultima akzentuiert wird, wenn diese schwer ist (vgl. Vennemann 1992: 101, vgl. Tönjes 2013: 347f.). Auch hier kann mit den gleichen Kriterien wie beim Pänultimaakzent noch einmal unterschieden werden, aus welchen Gründen die Ultima schwer ist. Daraus ergibt sich:

- (3) a. Ultima ist wegen geschlossener Silbe schwer (vgl. Vennemann 1992: 97):  
[ba.'ʔʊmf], [balu:.'baʃ], [t\_sako:.'bam], [ʔe:.'lə.fan.to:.'lɪm]
- b. Ultima ist wegen eines Diphthongs schwer (vgl. Vennemann 1992: 97):  
[da.'daɪ], [ʔm.di:.'gaɪ], [pʊɤ.t\_sa:.'maɪ], [ka.ta.lo:.'mi:.'naɪ]

Im Vergleich mit dem Pänultimaakzent liegt die Akzentuierung der Ultima jedoch in meinem Korpus seltener vor. Unter (4) sind Beispiele für eine Akzentuierung der Antepänultima dargestellt. Diese Wörter sind von der Struktur so aufgebaut, dass nur die drittletzte Silbe schwer ist und damit gemäß des ‚Weight law‘ den Wortakzent erhält (vgl. Ramers 2008: 123f., vgl. Tönjes 2013: 346). Bei ['hɔla.ka] (Riha 1982: 35), ['hɔla.la] (ebd.) und [tɛ.'ʋɔla.la] liegen außerdem ambisilbische Konsonanten vor (vgl. Hall 2011: 268f.). Eine genauere Einteilung lautet also:

- (4) a. Antepänultima ist wegen geschlossener Silbe schwer (vgl. Vennemann 1992: 97): ['hɔp.za.mən], ['leŋ.ga.do:], ['pim.pa.lo:], ['bʊm.ba.lo:]
- b. Antepänultima enthält einen ambisilbischen Konsonanten (vgl. Hall 2011: 268f.): ['hɔla.ka], ['hɔla.la], [tɛ.'ʋɔla.la]

Aus den Beobachtungen kann zunächst einmal festgehalten werden, dass die Akzentregeln des Deutschen den Großteil der Wörter erfassen und ein Akzent zugewiesen werden kann.

## 6.2 Zweifelsfälle und Ausnahmen

In meinem Korpus treten aber ebenfalls Zweifelsfälle und Ausnahmen auf, bei denen die Akzentzuweisung nicht eindeutig ist oder die Akzentregeln des Deutschen nicht angewendet werden können. Zunächst betrachte ich die Zweifelsfälle.

- (5) „binban“ (Riha 1982: 34) ['bɪn.ban], „zimzim“ (ebd.) ['zɪm.zɪm]

Die in (5) genannten Wörter bestehen aus jeweils zwei schweren Silben. Sowohl die Pänultima als auch die Ultima weisen einen Konsonanten in der Koda auf. Da beide Silben schwer sind, tritt hier die Schwierigkeit auf, dass es bei der Akzentzuweisung nach Vennemanns

Ansatz theoretisch zwei Möglichkeiten gibt (vgl. Vennemann 1992: 101/103). Einerseits könnte man aufgrund der schweren Ultima dieser Wörter damit argumentieren, dass N1 gilt und damit die letzte Silbe betont wird (vgl. ebd.: 101, vgl. Tönjes 2013: 347f.). Dies widerspricht aber nicht nur meiner Sprecherintuition, sondern erscheint mir in Bezug auf „zimzim“ (Riha 1982: 34), wo die Pänultima und Ultima identisch sind, nicht einleuchtend. Eine andere Möglichkeit könnte andererseits sein, dass N4 gilt und damit die Pänultima akzentuiert wird (vgl. Vennemann 1992: 103). Hiergegen ließe sich jedoch einwenden, dass N4 nur dann vorliegt, wenn keine andere Akzentregel oder Normalitätsbeziehung einschlägig ist (vgl. ebd.). In der Theorie hingegen könnte N1 gelten. Dennoch präferiere ich in diesen Fällen die Variante mit dem Akzent auf der Pänultima.<sup>25</sup>

(6) „violabimini“ (Riha 1982: 36) [vi:.o:.la.'bi:.mi:.ni:], „bimini“ (ebd.) ['bi:.mi:.ni:]  
 „laulitalomini“ (ebd.: 34) [laʊ.li:.ta.'lo:.mi:.ni:]

Bei den Wörtern in (6) fällt auf, dass sie eine gänzlich andere Struktur als die bisherigen Wörter aufweisen, die vielmehr an die lateinischer Verben erinnert. Die Endung *,-bimini‘* existiert im Lateinischen und gibt die 2. Person Plural Indikativ Futur I passiv von Verben der a- und e-Konjugation an, die Endung *,-mini‘* kennzeichnet die 2. Person Plural passiv.<sup>26</sup> So lassen sich die Beispiele in (6) von ihrer Struktur in das Lateinische einordnen.<sup>27</sup> Im Lateinischen wird zwar ebenfalls das Silbengewicht berücksichtigt, dieses besitzt jedoch andere Akzentregeln als das Deutsche (vgl. Ramers 2008: 120, vgl. Tönjes 2013: 345):

- Die vorletzte Silbe (Pänultima) trägt den Wortakzent, wenn sie schwer ist (ebd.).
- Ist die Pänultima dagegen leicht und nicht die erste Silbe im Wort, so erhält die drittletzte Silbe (Antepänultima) den Wortakzent (ebd.).
- In zweisilbigen Wörtern trägt die erste Silbe (die zugleich die Pänultima ist) den Wortakzent, unabhängig davon, ob sie leicht oder schwer ist (ebd.).

Unter der Berücksichtigung dieser Regeln ergeben sich für die Beispiele in (6) die Akzentmuster [vi:.o:.la.'bi:.mi:.ni:], [laʊ.li:.ta.'lo:.mi:.ni:], ['bi:.mi:.ni:]. Die Wörter besitzen mehr als zwei Silben und ihre Pänultima ist leicht, sodass sie auf der Antepänultima akzentuiert werden (vgl. Ramers 2008: 120, vgl. Tönjes 2013: 345). Wendet man auf diese Beispiele hingegen die Akzentregeln des Deutschen an, erhält man gemäß N4 eine Pänultimabetonung (vgl. Vennemann 1992: 103): [vi:.o:.la.bi:.'mi:.ni:], [laʊ.li:.ta.lo:.'mi:.ni:], [bi:.'mi:.ni:]. Es

<sup>25</sup> Tönjes (2013) hat in seiner Analyse im Fall von zwei schweren Silben die Regel formuliert, dass die Pänultima akzentuiert wird (vgl. Tönjes 2013: 365). Mit dieser Regel lässt sich die Akzentuierung der Pänultima in den vorliegenden Beispielen begründen.

<sup>26</sup> Zu der Konjugation der lateinischen Verben vgl. beispielsweise Rubenbauer et al. 2018: 72–89, 102, insbesondere 72, 77.

<sup>27</sup> Das Beispielwort „violabimini“ (Riha 1982: 36) tritt sogar explizit im Lateinischen auf und ist die 2. Person Plural Indikativ Futur I passiv von violare – misshandeln, verwüsten, verletzen (vgl. dazu Vischer 2007: 214, vgl. Rubenbauer et al. 2018: 72).

ist also eine Abweichung in der Akzentuierung erkennbar. Für die Wörter in 6) ziehe ich aufgrund ihrer Struktur die Akzentregeln des Lateinischen vor. Die Akzentregeln des Deutschen scheinen mir demnach für diese Beispiele nicht zu passen.

(7) „égiga“ (Riha 1982: 35) [ˈʔe:gi:ga], „ólobo“ (ebd.) [ˈʔo:lo:bo:]

Für die Wörter in (7) ist die Akzentuierung bereits durch die Textausgabe vorgegeben (vgl. ebd.). Es handelt sich hierbei ebenfalls um Abweichungen, da die Akzente mit den Akzentregeln des Deutschen anders zugeteilt werden würden (vgl. Vennemann 1992: 97–103). Beide Wörter bestehen nur aus leichten Silben. Demnach würde nach Vennemanns Ansatz die N4 gelten und jeweils die Pänultima akzentuiert werden (vgl. Vennemann 1992: 103, vgl. Tönjes 2013: 347). Hier liegt hingegen ein Antepänultimaakzent vor (vgl. Riha 1982: 35). Daraus lässt sich schließen, dass auch für diese Beispiele andere Akzentregeln als die des Deutschen gelten. Insgesamt ist in der Analyse jedoch erkennbar, dass die Zahl der Ausnahmen gering ist und die Akzentregeln des Deutschen auf die Mehrheit der Wörter aus meinem Korpus angewendet werden können.

### 6.3 Die Nicht-Lautgedichte im Vergleich

Abschließend betrachte ich mein Vergleichskorpus mit den Nicht-Lautgedichten und untersuche, wo die Kunstwörter aus den Lautgedichten ähnliche Strukturen bzw. Strukturelemente zu den deutschen Wörtern in den Nicht-Lautgedichten aufweisen. Ich tätige diesen Vergleich, um eine Aussage darüber machen zu können, ob sich aus den Beobachtungen, dass die Akzentregeln des Deutschen für die meisten Wörter der Lautgedichte funktionieren, auf ähnliche Strukturen zu deutschen Wörtern schließen lässt.<sup>28</sup>

Im Rahmen der Analyse der Nicht-Lautgedichte stelle ich fest, dass häufig Wörter mit Reduktionssilben bzw. mit Schwa wie beispielsweise in den Wörtern „gehe“ (Riha 1982: 28) [ˈge:hə], „Ecke“ (ebd.) [ˈʔɛ:kə], „letztes“ (ebd.: 26) [ˈlɛt\_s.təs], „Menschen“ (ebd.) [ˈmɛn.ʃɛn], oder „lächeln“ (ebd.) [ˈlɛ.çəlɪn] auftreten. Dies kommt in den Lautgedichten z. B. bei „goramen“ (ebd.: 35) [go:ˈʔɑ:mən], „eschige“ (ebd.) [ʔɛ:ˈʃi:gə], „nebogen“ (ebd.: S: 36) [ne:ˈbo:gən], und „bulomen“ (ebd.: 34) [bu:ˈlɔ:mən] ebenfalls vor. Des Weiteren haben viele Kunstwörter aus dem Korpus ambisilbische Konsonanten, wie z. B. in „hollaka“ (ebd.: 35) [ˈhɔla.ka], „terullala“ (ebd.: 34) [tɛ:ˈʔɔla.la], „lonni“ (ebd.) [ˈlɔni:], „hitti“ (ebd.: 36) [ˈhiti:]. In den Nicht-Lautgedichten finden sich diese beispielsweise bei „wissen“ (ebd.:

---

<sup>28</sup> Anders als Philipp (1980) gehe ich hierfür nur von Strukturen des Deutschen aus und nehme für die Kunstwörter aus meinem Korpus bis auf die lateinischen Ausnahmen unter Kapitel 6.2 eine Ähnlichkeit zum Deutschen an (vgl. Philipp 1980: 193–195).

26) [ˈvɪsən], „alles“ (ebd.) [ˈʔaləs], „Kissen“ (ebd.) [ˈkɪsən], „gerissen“ (ebd.) [gə.ˈkɪsən] und „allen“ (ebd.: 28) [ˈʔalən]. Hier ist insofern eine strukturelle Ähnlichkeit erkennbar, als dass die Silbe, bei der sich der ambisilbische Konsonant in der Koda befindet, schwer ist und diese daher den Wortakzent erhält (vgl. Tönjes 2013: 345f.). Ein Unterschied ist, dass die Kunstwörter der Lautgedichte nach dem ambisilbischen Konsonanten leichte Silben mit anderen Vokalen als Schwa aufweisen (vgl. Riha 1982: 34–36), während in den deutschen Wörtern Reduktionssilben mit Schwa folgen (vgl. ebd.: 26, 28), die ohnehin keinen Akzent tragen können (vgl. Vennemann 1992: 87, 97, vgl. Tönjes 2013: 340f., 346f.).

Neben diesen Strukturelementen, die sowohl in den Lautgedichten als auch in den Nicht-Lautgedichten erscheinen, gibt es in den Lautgedichten auch Kunstwörter, die deutschen Wörtern ähneln (vgl. Philipp 1980: 193–195). Beispiele hierfür sind „rhinozerossola“ (Riha 1982.: 34) [ʁi:.no:.t\_sɐ.ˈʁɔso:la], „elefantolim“ (ebd.) [ʔe:.lə.fan.to:ˈlɪm] oder „indigai“ (ebd.: 63) [ʔm.di:ˈgaj]. Interessant ist hier, dass sich der Wortakzent jedoch an anderer Stelle befindet, als in den äquivalenten deutschen Wörtern: So erhält bei „elefantolim“ (ebd.: 34) und „indigai“ (ebd.: 63) gemäß der N1 die Ultima den Akzent (vgl. Vennemann 1992: 102, vgl. Tönjes 2013: 347f.), während im Deutschen bei ‚Elefant‘ die Silbe ‚-fant‘ akzentuiert wird und ‚Indigo‘ [ˈʔm.di:.go:] einen Antepänultimaakzent hat (vgl. hierzu auch Krech et al. 2009). ‚Rhinozeros‘ ist laut dem Aussprachewörterbuch auf der Silbe ‚-no‘ akzentuiert (vgl. Krech et al. 2009, vgl. Duden 1974), während der Wortakzent bei „rhinozerossola“ (Riha 1982: 34) meiner Analyse zufolge auf der Antepänultima liegt. Das Beispiel „zanzibar“ (Riha 1982: 34) [zan.zi:.ba:ɪ]<sup>29</sup> besitzt hingegen die gleiche Lautstruktur wie das deutsche Wort ‚Sansibar‘, wenn das Graphem <z> als [z] interpretiert wird (vgl. Krech et al. 2009).

Aus dem Vergleich kann zusammenfassend festgehalten werden, dass einige strukturelle Phänomene der deutschen Wörter aus meinem Vergleichskorpus wie Reduktionssilben oder ambisilbische Konsonanten auch in den Kunstwörtern der Lautgedichte auftreten. Dennoch sollte hier beachtet werden, dass die Kunstwörter nach den ambisilbischen Konsonanten am Wortende auf anderen Vokalen als Schwa auslauten, während in den Nicht-Lautgedichten häufig die Verbindung von ambisilbischen Konsonanten und Schwa Silben vorhanden ist. Die Kunstwörter, die in den Lautgedichten auftreten, haben also teilweise ähnliche Strukturelemente oder sind sogar bestimmten deutschen Wörtern, wie die Beispiele oben zeigen, sehr ähnlich (vgl. hierzu Philipp 1980: 193–195), es gibt jedoch auch strukturelle

---

<sup>29</sup> Laut Krech et al. (2009) gibt es zwei Varianten der Akzentuierung: [ˈzan.ziba:ɪ] oder [zanziˈba:ɪ] (vgl. Krech 2009).

Unterschiede und Abweichungen in der Akzentuierung. Für die Annahme, dass die Akzentregeln des Deutschen aufgrund dieser ähnlichen Tendenzen in der Struktur auf die Lautgedichte angewendet werden können, spricht, dass die in meiner Analyse auftretenden Ausnahmefälle, für die die Regeln nicht funktioniert haben, die Struktur einer anderen Sprache, wie die des Lateinischen, aufweisen und die Akzentuierung demnach dadurch beeinflusst wird (vgl. Philipp 1980: 193–195).

## **7. Fazit und Ausblick**

In der Analyse habe ich gezeigt, dass die Akzentregeln des Deutschen auch auf Lautgedichte des Züricher Dadaismus angewendet werden können. Meine Hypothese, dass Vennemanns Ansatz (vgl. Vennemann 1992) für die in den Lautgedichten enthaltenen Kunstwörter funktioniert, hat sich durch die Analyse bestätigt. Hierbei sind nur wenig Zweifelsfälle und Ausnahmen aufgetreten. Bei den Ausnahmen handelt es sich einerseits um Wörter, die eine lateinische Struktur aufweisen und für die ich daher nicht die deutschen, sondern die Akzentregeln des Lateinischen vorgezogen habe. Andererseits waren durch die Textausgabe, aus der ich die Gedichte entnommen habe, bei zwei Wörtern bereits Akzente angegeben (vgl. Riha 1982), die sich nicht mit Vennemanns Ansatz erklären lassen (vgl. Vennemann 1992). In dem Vergleich mit den Nicht-Lautgedichten aus meinem Vergleichskorpus habe ich außerdem festgestellt, dass einige strukturelle Merkmale der deutschen Wörter, wie beispielsweise Reduktionssilben und ambisilbische Konsonanten, ebenfalls in den Kunstwörtern der Lautgedichte auftreten (vgl. Riha 1982: 26, 28, 34–36, 63). Daher komme ich zu der Annahme, dass sich die Analyseergebnisse und die Bestätigung der Hypothese möglicherweise damit begründen lassen, dass die Kunstwörter trotz bestehender Unterschiede einige Gemeinsamkeiten in der Struktur zu deutschen Wörtern besitzen. Dies ließe sich durch eine Erweiterung der Korpora genauer überprüfen. Ich habe in meinem Korpus vier Lautgedichte des Züricher Dadaismus betrachtet und zwei Nicht-Lautgedichte als Vergleichsgröße herangezogen. Um genauere Daten zu erhalten, wäre es sinnvoll, weitere Lautgedichte des Dadaismus in den Blick zu nehmen. Von Hugo Ball liegen insgesamt sechs Lautgedichte vor (vgl. Riha 1982: 32–36), von denen ich im Rahmen dieser Arbeit drei untersucht habe. Hiervon ausgehend könnten die übrigen drei Gedichte mit einer ähnlichen Methodik analysiert werden. Über den Züricher Dadaismus hinaus könnten, sofern es noch weitere Lautgedichte gibt, auch die Werke anderer Autorinnen und Autoren des Dadaismus in Hinblick auf die Akzentzuweisung analysiert werden. Alternativ bietet es sich auch an, Lautgedichte aus verschiedenen ‚Epochen‘ zu betrachten, um allgemeine Aussagen über Lautgedichte machen zu können, die nicht auf eine konkrete Bewegung begrenzt sind.

Zu meinem Vorgehen kann kritisch angemerkt werden, dass sich meine Transkription auf eine schriftliche Textvorlage bezieht und mir keine Daten eines professionellen Sprechers bzw. einer professionellen Sprecherin vorliegen. Daher beruht meine Transkription auf meiner Intuition als Sprecherin und ist damit subjektiv. Andere Sprecher:innen könnten einige Kunstwörter möglicherweise anders aussprechen, wodurch sich Abweichungen ergeben könnten. Tönjes (2013) weist außerdem darauf hin, dass die Aussprache durch die orthographische Schreibung der Wörter beeinflusst werden kann (vgl. Tönjes 2013: 359). Des Weiteren sollte angemerkt werden, dass trotz der Orientierung an der Standardaussprache möglicherweise auch regionale Färbungen in der Aussprache auftreten könnten. Es wäre daher interessant, sich über meine Analyse hinaus die Aussprache weiterer Sprecher:innen aus verschiedenen Regionen anzuschauen und zu überprüfen, ob und wo es Abweichungen gibt. Damit ließe sich überprüfen, ob meine Analysen tatsächlich subjektiv sind. Man könnte zudem auch Daten von professionellen Sprechern und Sprecherinnen als Vergleichsgröße hinzuziehen und untersuchen, inwiefern sich diese von der Aussprache ungeübter Sprecher:innen unterscheiden. Für meine Arbeit hat sich jedoch meine eingangs aufgestellte Hypothese bewahrheitet.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Die Gedichte habe ich entnommen aus:

Riha, K. (1982). *113 dada Gedichte*. Verlag Klaus Wagenbach.

### Sekundärliteratur:

- Eisenberg, P. (1992). Syllabische Struktur und Wortakzent. Prinzipien der Prosodik deutscher Wörter. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 10, (37–64).
- Hall, T. A. (2011). *Phonologie. Eine Einführung* (2. Auflage). De Gruyter.
- Hoffmann, D. (2001). *Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik 1916–1945. Vom Dadaismus bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs*. A. Francke Verlag.
- Kohrt, M. (1981). Dadaismus, Typographie und Rechtschreibung: Kurt Schwitters als Orthographiereformer. In M. Kohrt & J. Lernerz (Hg.), *Sprache: Formen und Strukturen. Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums Münster 1980. Band 1*. Max Niemeyer Verlag, 61–73.
- Krech, E.-M. et al. (2009). *Deutsches Aussprachewörterbuch*. Walter de Gruyter.
- Meibauer, J. (2015). Lexikon und Morphologie. In J. Meibauer et al. (Hg.): *Einführung in die germanistische Linguistik. 3. Auflage*. J. B. Metzler, 15–70.
- Philipp, E. (1980). *Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des ‚Sturm‘-Kreises*. Wilhelm Fink Verlag.
- Ramers, K. H. (1992). Ambisilbische Konsonanten im Deutschen. In P. Eisenberg, et al. (Hg.), *Studien zur deutschen Grammatik. Band 42. Silbenphonologie des Deutschen*. Gunter Narr Verlag, 246–283.
- (2008). *Einführung in die Phonologie*. UTB für Wissenschaft/Uni-Taschenbücher.
- (2015). Phonologie. In J. Meibauer, et al. (Hg.), *Einführung in die germanistische Linguistik. 3. Auflage*. J. B. Metzler, 71–121.
- Rubenbauer, H., J.B. Hofmann & R. Heine (2018). *Lateinische Grammatik* (12. Auflage). C. C. Buchner.
- Scherer, C. (2006). *Korpuslinguistik*. Universitätsverlag Winter.
- Tönjes, M. (2013). „Desblö Socksge! Merim sedie Destänüm!“ – Was uns Gaunab der 99. über den Wortakzent des Deutschen verrät. *Linguistische Berichte*, 235, (337–372).
- Vennemann, T. (1992). Skizze der deutschen Wortprosodie. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 10, (86–111).
- Vischer, R. (2007). *Lateinische Wortkunde für Anfänger und Fortgeschrittene* (4. Auflage). Walter de Gruyter.
- Wiese, Richard (1996). *THE PHONOLOGY OF GERMAN*. CARENDON PRESS.
- (2011). *Phonetik und Phonologie*. Wilhelm Fink.
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, Drosdowski, G. et al. (1974). *Duden Aussprachewörterbuch. Wörterbuch der deutschen Standardaussprache. Band 6, Aussprachewörterbuch* (2. Auflage). Dudenverlag.
- Zirbs, W. (1998). *Literatur Lexikon. Daten, Fakten und Zusammenhänge*. Cornelsen Scriptor.

## Anhang

### Originaltexte

Gedicht 1: Gadji beri bimba (Hugo Ball) (Riha 1982: 34)

„gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassasa  
laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri  
ban  
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hooyo  
gadjama rhinozerossola hopsamen  
bluku terullala blaulala looyo  
zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla  
zam  
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata  
velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado  
tor  
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo  
ögrögöö  
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooy  
tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo  
tuffm i zim  
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx  
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen  
gaga di bling blong  
gaga blung“ (Riha 1982: 34)

Gedicht 2: Karawane (Hugo Ball) (Riha 1982: 35)

„jolifanto bambla ô falli bambla  
grossiga m'pfa habla horem  
égiga goramen  
higo bloiko russula huju  
hollaka hollala  
anlogo bung  
blago bung  
bosso fataka  
ü üü ü  
schampa wulla wussa ólobo  
hej tatta görem  
eschige zunbada  
wulubu ssubudu uluw ssubudu  
tumba ba- umf  
kusagauma  
ba - umf“ (Riha 1982: 35)

Gedicht 3: Seepferdchen und Flugfische (Hugo Ball) (Riha 1982: 36)

„tressli bessli nebogen leila  
flusch kata  
ballubasch  
zack hitti zopp

zack hitti zopp  
hitti betzli betzli  
prusch kata  
ballubasch  
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi  
zikko die zakkobam  
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bumbalo  
zitti kitillabi  
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügü  
blaulala violabimini bisch  
violabimini bimini bimini  
fusch kata  
ballubasch  
zick hitti zopp“ (Riha 1982: 36)

#### Gedicht 4: Die Primitiven (Richard Huelsenbeck) (Riha 1982: 63)

„indigo indigo  
Trambahn Schlafsack  
Wanz und Floh  
indigo indigai  
umbaliska  
bumm DADAI“ (Riha 1982: 63)

#### Gedicht 5: Morfin (Emmy Hennings) (Riha 1982: 26)

„Wir warten auf ein letztes Abenteuer  
Was kümmert uns der Sonnenschein?  
Hochaufgetürmte Tage stürzen ein  
Unruhige Nächte – Gebet im Fegefeuer.

Wir lesen auch nicht mehr die Tagespost  
Nur manchmal lächeln wir still in die Kissen,  
Weil wir alles wissen, und gerissen  
Fliegen wir hin und her im Fieberfrost.

Mögen Menschen eilen und streben  
Heut fällt der Regen noch trüber  
Wir treiben haltlos durchs Leben  
Und schlafen, verwirrt, hinüber ...“ (Riha 1982: 26)

#### Gedicht 6: Nach dem Cabaret (Emmy Hennings) (Riha 1982: 28)

„Ich gehe morgens früh nach Haus.  
Die Uhr schlägt fünf, es wird schon hell,  
Doch brennt das Licht noch im Hotel.

Das Cabaret ist endlich aus.  
In einer Ecke Kinder kauern,  
Zum Markte fahren schon die Bauern,  
Zur Kirche geht man still und alt.  
Vom Turme läuten ernst die Glocken,  
Und eine Dirne mit wilden Locken  
Irrt noch umher, übernächtigt und kalt.  
Lieb mich von allen Sünden rein.  
Sieh, ich hab manche Nacht gewacht.“ (Riha 1982: 28)

### handschriftliche Transkriptionen

Anwendung von Vennemanns Akzentregeln und Normalitätsbeziehungen (vgl. Vennemann 1992) auf mein Korpus.

Gemäß Hall (2011: 280) habe ich in den Nicht-Lautgedichten bei den Funktionswörtern (Artikel, Personalpronomen und Hilfsverben) keinen Akzent zugewiesen.

Die Vorschläge von Philipp (1980: 193–195) berücksichtige ich in meiner Analyse nicht.

Bei mehrsilbigen Wörtern, bei denen nur die Antepänultima schwer ist und die Pänultima sowie die Ultima leicht sind, habe ich gemäß des ‚Weight Law‘ den Akzent der schweren Silbe zugewiesen (vgl. Ramers 2008: 123f., vgl. Tönjes 2013: 346, auch 366).

# Gedicht 1: Gadji beni bimba (Hugo Ball)

- [gát.ji:] [bé:fi:] [bím.bá]
- (1) [gát.ji:] [bé:fi:] [bím.bá] [glán.dgi:di:] [láu.lá] [lóni:]  
schwer leicht leicht leicht schwer leicht leicht schwer leicht schwer leicht  
 → Akzentuierung der schweren Silbe
- [ká.dó:fi:]
- (2) [gát.ja:ma] [gáma] [be:fi:da] [bím.ba.lá]  
schwer leicht leicht schwer leicht leicht leicht schwer leicht leicht
- [glán.dgi:] [ga.láśáśa]
- (3) [láu.li:ta.ló:mi:ni:]<sup>30</sup> Hier Akzentregeln des Lateinischen:  
schwer leicht leicht leicht leicht leicht → Akzent auf Antepenultima
- (4) [gát.ji:] [bé:fi:] [bín] [bláśa] [gláśa.lá] [láu.lá]  
schwer leicht leicht leicht schwer leicht schwer leicht leicht schwer leicht
- [lóni:] [ká.dó:fi:zu:] [záśa.lá] [bím]
- (5) [gát.ja:ma] [tú.fm] ([ri:]) [zim.záda] [bín.bán]<sup>31</sup>  
schwer leicht leicht leicht Reduktions-silbe schwer schwer leicht schwer schwer
- [gli:glá] [vo:vo:li:má] [bín] [bé:fi:]  
leicht leicht leicht leicht schwer schwer leicht leicht
- (6) [bán]
- (7) ([?o:]) [ká.ta.ló:mi:ná] [fi:no:tse.fo:so:la]<sup>32</sup>  
leicht leicht leicht leicht schwer leicht leicht schwer leicht leicht
- [hóp.za.mən] [láu.li:ta.ló:mi:ni:] [hó:]  
schwer leicht Reduktions-silbe schwer leicht leicht leicht leicht leicht leicht
- (8) [gát.ja:ma] [fi:no:tse.fo:so:la] [hóp.za.mən]  
schwer leicht leicht leicht Reduktions-silbe schwer leicht leicht schwer leicht Reduktions-silbe

<sup>30</sup> Hier liegt eine Struktur vor, die an das Lateinische erinnert (vgl. Rubenbauer et al. 2018: 72–89, 102). Akzentzuweisung daher mit den Akzentregeln des Lateinischen (vgl. Ramers 2008: 120, vgl. Tönjes 2013: 345).

<sup>31</sup> Hier uneindeutig, ob N2 oder N4 gilt, da zwei schwere Silben vorliegen. Nach meiner Sprecherintuition würde ich die Pänultima betonen (vgl. auch Tönjes 2013: 365).

<sup>32</sup> Ähnlich zu dem Wort *Rhinozeros*, das laut Krech (2009) [ʁiˈnotʁɔs] ausgesprochen und akzentuiert wird. Ich habe anstelle von [e] [ɐ] gewählt. Auch nach dem Ausspracheduden (1974) liegt der Akzent auf der Silbe „-no“.

- (9) [blú:·kʊ] [tɛ·fʊ!a.la] [blāʊ.la.la] [ló::]
- (10) [zím.zím]<sup>33</sup> [ʔʊ·fʊ!a.la] [zím.zím]
- [ʔʊ·fʊ!a.la] [zím.zím] [zān.zi:ba:ʔ]<sup>34</sup> [zím.zá!a]<sup>R4</sup>
- (11) [zām]
- (12) [ʔe:lə.fan.to:lɛm] [bɣʊʂā.la] [bu:ló.mən] [bɣʊʂā.la]
- [bu:ló.mən] [tɣʂm.ta.ta]
- (13) [vé:ló:] [dá] [bāŋ] [bāŋ] [ʔáfa.ló:] [pʊɣ.tʂa.máɪ]<sup>N1</sup>
- [ʔáfa.ló:] [pʊɣ.tʂa.máɪ] [léŋ.gā.do:]
- (14) [tó:ɛ]
- (15) [gát.ja:mā] [bɛm.ba.ló:] [glān.dɣi:di:] [glāʂa.la]
- [zɛŋ.ta.ta] [pɛm.pā.ló:]
- (16) [ʔø:·gɣø:·gø::]
- (17) [vi:·jó:lā]<sup>6</sup> [la.ksā.to:] [vi:·jó:lā] [zím.bɣa.bɛm]
- [vi:·jó:lā] [ʔú:li:] [pā.lú:ji:] [mā.ló::]
- (18) [tʊ.fm] [ʔɛm] [zím.bɣa.bɛm] [nɛ.gɣa.máɪ]<sup>N1</sup>
- [bʊm.ba.ló:] [nɛ.gɣa.máɪ] [bʊm.bā.ló:]
- (19) [tʊ.fm]<sup>R4</sup> ([ʔi:]) [zím]

<sup>33</sup> Zwei schwere Silben, uneindeutig, ob N2 oder N4 gilt. Ich ziehe den Pänultimaakzent vor (vgl. Tönjes 2013: 365).

<sup>34</sup> Lautlich dieselbe Struktur wie das Wort „Sansibar“. Laut Krech (2009) sind zwei Varianten der Akzentuierung möglich: [ˈzan.ziba:ʔ] oder [zanziˈba:ʔ] (vgl. Krech 2009).

<sup>35</sup> Eine alternative Möglichkeit wäre: [vi:·ʔó:lā]. Die Akzentuierung bleibt aber unverändert.

(20) [gát. ja: .mā] [bím. bā. lo:] ([ʔo:]) [bé: .fi:]  
 [gát. ja: .mā] [gā. gā] [dí:] [gát. ja: .mā] [ʔáfa. lo:]  
 [píngs]

(21) [gā. gā] [dí:] [búm. bā. lo:] [búm. bā. lo:] [gát. jā. mən]

(22) [gā. gā] [dí:] [blíng] [blóng]

(23) [gā. gā] [blóng]

Gedicht 2: „Karawane“ (Hugo Ball)

[ká. fá. vá: .nə]

(1) [jo: .li: .fán. to:] [bām. blā] ([ʔo:]) [fá!i:] [bām. blā]

(2) [gʁósi: .gā] [m. fá] [há. blā] [hó: .ʃəm]

(3) [ʔé: .gi: .gā] [go: .fá: .mən]

(4) [hí. go:] [bló. ko:] [ʃú. ʃu. lā] [hu. jú:]<sup>37</sup>

(5) [hó!a. kā] [hó!a. lā]

(6) [ʔán. lo: .go:] [búng]

(7) [blā. go:] [búng]

(8) [blā. go:] [búng]

<sup>36</sup> Der Akzent war hier so vorgegeben (vgl. Riha 1982: 35). Insofern interessant, weil nach N4 eigentlich die Pänultima betont werden würde: [ʔe: .gi: .gā].

<sup>37</sup> Hier gilt zwar strenggenommen N4, ich würde hier aber den längeren Vokal akzentuieren (vgl. hierzu auch Tönjes 2013: 365).

(9) [bló:so:] [fa.tá.kā]

(10) (<ū> <ūū> <ū>) (lasse ich raus)

(11) [šām.pā] [vū!ā] [vūšā] [ʔo:.lo:.bo:]<sup>38</sup>

(12) [hēj] [tā!ā] [gó:.fām]

(13) [ʔε.ši:.gā] [tšūn.bā.dā]

(14) [vū.lū:.bu:] [su:.bū:.du:] [ʔv.lūf] [su:.bū:.du:]

(15) [tšūm.bā] [bā.ʔūmf]

(16) [ku:.sā.gāv.mā]

(17) [bā.ʔūmf]

### 3. Gedicht: „Seepferdchen und Flugfische“ (Hugo Ball)

[zé:.fe:gt.šān]<sup>39</sup> [ʔunt] [flū:k.fɪ.šā]

(1) [tšés.li:] [bés.li:] [ne:.bó:.gān] [lā!lā]

(2) [flūs] [kā.tā]

(3) [bā!v:.bās]

(4) [tšák] [h!t!i:] [tšóp]

(5) [tšák] [h!t!i:] [tšóp]

(6) [h!t!i:] [bētš.li:] [bētš.li:]

<sup>38</sup> Der Akzent ist hier schon vorgegeben (vgl. Riha 1982: 35). Auch hier gibt es Abweichungen zu den Akzentregeln (nach N4 Betonung der Pänultima): [ʔo:.lō:.bo:].

<sup>39</sup> Nach Krech (2009) wird Seepferdchen auf der Silbe „See-“ akzentuiert und ist damit ein Kompositum.

(7) [pɣóʃ] [ká.ta] <sup>N4</sup>

(8) [ba!u:.báʃ] <sup>N4</sup>

(9) [fáʃ] [kɛti:] [bím] <sup>N2</sup>

(10) [tʃɛti:] [kɛ.tɛ!a.bi:] [bɛ!a.bi:] [bɛ!a.bi:] <sup>N2</sup>

(11) [tʃɛko:] [di:] [tʃakó:.bám] <sup>N4</sup>

(12) [fɛʃ] [kɛti:] [bɛʃ] <sup>N2</sup>

(13) [bóm.ba.lo:] [bóm.ba.lo:] [bóm.ba.lo:] [bóm.ba.lo:] <sup>N2</sup>

(14) [tʃɛti:] [kɛ.tɛ!a.bi:] <sup>N2</sup>

(15) [tʃák] [hɛti:] [tʃɔp] <sup>N2</sup>

(16) [tɣés.li:] [bés.li:] [ne:.bó:.gəŋ] [gɣý:.gɣý:] <sup>N2 N4</sup>

(17) [bláʊ.la.la] [vi:.o:.!a.bi:.mi:.ni:] <sup>40</sup> [bɛʃ] <sup>N2</sup>

(18) [vi:.o:.!a.bi:.mi:.ni:] [bi:.mi:.ni:] <sup>41</sup> [bi:.mi:.ni:] <sup>N2</sup>

(19) [fóʃ] [ká.ta] <sup>N4</sup>

(20) [ba!u:.báʃ] <sup>N4</sup>

(21) [tʃɛk] [hɛti:] [tʃɔp] <sup>N2</sup>

<sup>40</sup> Das Wort besitzt eine lateinische Struktur (vgl. Rubenbauer et al. 2018: 72–89, 102). Deshalb wird auch hier der Akzent nicht mit den deutschen, sondern mit den lateinischen Akzentregeln zugewiesen (vgl. Ramers 2008: 120, vgl. Tönjes 2013: 345).

<sup>41</sup> Bei „bimini“ liegt das gleiche Phänomen wie bei „violabimini“ vor.

## Gedicht 4: „Die Primitiven“ (Richard Huelsenbeck)

- [di:] [pʰɛ.mi:.fi:.vən]<sup>R1 N4</sup>  
leicht leicht leicht Reduktionssilbe
- (1) [ʔɪn.di:.go:] [ʔɪn.di:.go:]  
schwer leicht leicht schwer leicht leicht
- (2) [tʰʌm.ba:n] [slɑ:f.zak]  
Kompositum Kompositum
- (3) [vɑnts] [ʔʊnt] [fló:]  
schwer schwer schwer
- (4) [ʔɪn.di:.go:] [ʔɪn.di:.gɑ:]<sup>N1</sup>  
schwer leicht leicht schwer leicht schwer
- (5) [ʔʊm.bɑ.lɛs.kɑ]  
schwer leicht schwer leicht
- (6) [bʊm] [dɑ.dɑ:]  
schwer leicht schwer

## Gedicht 5: „Morfin“ (Emmy Hennings)

- [mo:ɛ.fi:n]<sup>42</sup>  
schwer schwer
- (1) [vi:ɛ] [va:f.tən]<sup>R1</sup> [ʔɑʁf] [ʔɑɪn] [lɛts.təs]<sup>R1</sup>  
schwer schwer Reduktionssilbe schwer schwer Reduktionssilbe
- [ʔá:.bɛn.tɔɹ.jɛ]<sup>43</sup>  
leicht Reduktionssilbe schwer Reduktionssilbe
- (2) [vɑs] [kʏmet]<sup>R1</sup> [ʔʊns] [de:ɛ] [zɔŋən.ʃɑɪn]<sup>44</sup>  
schwer Reduktionssilbe Kompositum
- (3) [hó:x.ʔɑʁf.gə.tʏm.tə]<sup>45</sup> [tá:.gə]<sup>R1</sup> [stʏɛ.tsən]<sup>R1</sup> [ʔɑɪn]  
Kompositum leicht Reduktionssilbe schwer Reduktionssilbe

<sup>42</sup> Hier liegen auch zwei schwere Silben vor, aber gemäß Krech et al. (2009) ist der Akzent hinten (vgl. Krech 2009).

<sup>43</sup> Krech (2009) transkribiert „Abenteuer“ wie folgt: [ˈa:bmtœv̩]. Hier tritt ein von Vennemann (1992) benannter Ausnahmefall auf, bei dem die R3 nicht greift, da das Wort die Struktur eines Kompositums nachahmt und der Akzent sich somit vorn befindet (vgl. Vennemann 1992: 100 Anmerkung 19, vgl. Tönjes 2013: 347 Anmerkung 10).

<sup>44</sup> Vgl. hierfür auch Duden (1974) und Meibauer (2015: 48f.).

<sup>45</sup> Hierbei handelt es sich um ein Adjektiv-Kompositum des Typs A + A (vgl. Meibauer 2015: 49).

(4) [ʔun.βʊ̥.ɡə]<sup>46</sup> [nɛç.tə] [gə.bé:t] [ʔim]  
 schwer schwer Reduktions-silbe R1 R1 R1  
 [fé:.gə.fɔ̥.jɐ]<sup>47</sup>  
 Kompositum

(5) [vi:ɛ] [lé:.zən]<sup>R1</sup> [ʔaux] [nɛçt] [mɛɛ] [di:]  
 leicht Reduktions-silbe R1  
 [tá:.gəs.pɔ̥st]  
 Kompositum

(6) [nu:ɛ] [má̃nç.ma:i]<sup>48</sup> [lé.çəlɪn]<sup>R1</sup> [vi:ɛ] [stɪ] [ʔɛn]  
 schwer schwer leicht Reduktions-silbe R1  
 [di:] [kí:sən]<sup>R1</sup>  
 schwer Reduktions-silbe

(7) [vaɪ] [vi:ɛ] [ʔá!əs]<sup>R1</sup> [vísən]<sup>R1</sup> [ʔunt] [gə.βí:sən]<sup>R1</sup>  
 schwer Reduktions-silbe leicht Reduktions-silbe R1 R1

(8) [flí:.gən]<sup>R1</sup> [vi:ɛ] [hín]<sup>R1</sup> [ʔunt] [hɛɛ] [ʔim]  
 leicht Reduktions-silbe R1 R1  
 [fi:.be.fɔ̥st]  
 Kompositum

(9) [mø:.gən]<sup>R1</sup> [mén.ɟən]<sup>R1</sup> [ʔáɪ.lən]<sup>R1</sup> [ʔunt]  
 leicht Reduktions-silbe R1 R1 R1  
 [stɔ̥e:.bən]<sup>R1</sup>  
 leicht Reduktions-silbe

(10) [hɔ̥ɪt] [fɛlt] [de:ɛ] [βé:.gən]<sup>R1</sup> [nɔx] [tɥý:.be]<sup>R1</sup>  
 schwer schwer leicht Reduktions-silbe R1 leicht Reduktions-silbe

(11) [vi:ɛ] [tɥáɪ.bən]<sup>R1</sup> [hált.lo:s]<sup>48</sup> [dʊɛçs] [lé:.bən]<sup>R1</sup>  
 schwer Reduktions-silbe R1 R1 R1 leicht Reduktions-silbe

(12) [ʔunt] [ɟlá:.fən]<sup>R1</sup> [fe.víɛt]<sup>R1</sup> [hɪ.ný:.be]<sup>R1</sup>  
 leicht Reduktions-silbe R1 R1 R1 leicht leicht Reduktions-silbe

<sup>46</sup> Laut Vennemann (1992: 87) zählt /ui/ ebenfalls zu den Diphthongen.

<sup>47</sup> Laut Krech et al. (2009) vorne akzentuiert. Daraus schließe ich, dass es sich um ein Kompositum handelt.

<sup>48</sup> Bei „manchmal“ und „haltlos“ liegen zwei schwere Silben vor. Hier habe ich mich an der von Tönjes (2013: 365) formulierten R3 orientiert (vgl. auch Krech et al. 2009).

Gedicht 6: „Nach dem Cabaret“ (Emmy Hennings)

[nɑ:x] [de:m] [ka.bɑ.ʏɛt]<sup>NA</sup>

(1) [ʔɪç] [gɛ:.hə]<sup>A1</sup> [mɔ̯.gn̩s] [fʏy:] [nɑ:x] [hɑʏs]<sup>schwer</sup>

(2) [di:] [ʔu:ɐ̯]<sup>schwer</sup> [ʃle:kt]<sup>schwer</sup> [fʏnf]<sup>schwer</sup> [ʔes] [vi:ɛt] [ʃo:n]<sup>schwer</sup>  
[hɛl]<sup>schwer</sup>

(3) [dɔx] [bʏɛnt]<sup>schwer</sup> [das] [lɪçt]<sup>schwer</sup> [nɔx] [ʔɪm] [ho:.tɛl]<sup>NA</sup><sup>49</sup>

(4) [das] [ka.bɑ.ʏɛt] [ʔɪst]<sup>schwer</sup> [ʔɛnt.lɪç]<sup>schwer</sup><sup>50</sup> [ʔɑʏs]<sup>schwer</sup>

(5) [ʔɪn] [ʔɑ̯.nɛ]<sup>A1</sup> [ʔɛ.kə]<sup>leicht</sup> [kɪn.de]<sup>A1</sup> [kɑʏ.ɛn]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup>

(6) [ʔsʊm] [mɑk.tə]<sup>schwer</sup> [fa:ʃən]<sup>A1</sup> [ʃo:n] [di:] [bɑʏ.ɛn]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup>

(7) [ʔsʊ:ɐ̯]<sup>schwer</sup> [kɪɛ.çə]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup> [gɛ:t]<sup>schwer</sup> [man] [ʃtɪl] [ʔʊnt]<sup>schwer</sup>  
[ʔaɪt]<sup>schwer</sup>

(8) [fɪm] [tʊɐ̯.mə]<sup>A1</sup> [lɔ̯.tən]<sup>A1</sup> [ʔɛ̯nst] [di:]<sup>schwer</sup>

[glɔ̯.kən]<sup>leicht</sup><sup>A1</sup>

(9) [ʔʊnt] [ʔɑ̯.nə]<sup>A1</sup> [dɪɛ.nə]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup> [mɪt] [vɛl.dən]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup>

[lɔ̯.kən]<sup>leicht</sup><sup>A1</sup>

(10) [ʔɪɛt] [nɔx] [ʔʊm.hɛɛ]<sup>schwer</sup><sup>NA</sup><sup>51</sup> [ʔy:.bɛ.nɛç.tɪk]<sup>leicht</sup><sup>52</sup> [ʔʊnt]<sup>schwer</sup>

[kɑɪt]<sup>schwer</sup>

(11) [li:p] [mɛç] [vɔ̯n]<sup>schwer</sup> [ʔɑlən]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup> [zʏn.dən]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup> [ʃɑ̯ɪn]<sup>schwer</sup>

(12) [zi:] [ʔɪç] [hɑp] [mɑn.çə]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup> [nɑxt] [gə.vɑxt]<sup>schwer</sup><sup>A1</sup>

<sup>49</sup> Vgl. Krech et al. 2009.

<sup>50</sup> Vgl. Tönjes 2013: 365.

<sup>51</sup> Vgl. Krech et al. 2009.

<sup>52</sup> Hier beziehe ich mich auf die R4 bei Tönjes (2013: 365).

## **Selbstständigkeitserklärung**

### **Nachweis über die Prüfungsanmeldung in FlexNow**

Name: Frau Kira Schweigatz

Matrikel-Nr.:

Semester: SoSe23

Studiengang: Germanistik - Deutsche Philologie/Deutsch (2-Fächer-Bachelor)

Modul: B.Ger.03-3a: Linguistik - Empirische und theoretische Linguistik 3.3a

Prüfung: B.Ger.03-3a.H: Empirische und theoretische Linguistik (Hausarbeit)

LV-Titel: Phonologie

Prüfungstermin: 23.11.2023

Dozent: Dr. Markus Tönjes

### **Erklärung**

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig verfasst und nur die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Wörtlich oder sinngemäß aus anderen Werken entnommene Stellen habe ich unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Die Richtlinien zur Sicherung der guten wissenschaftlichen Praxis an der Universität Göttingen wurden von mir beachtet.

Eine gegebenenfalls eingereichte digitale Version stimmt mit der schriftlichen Fassung überein.

Mir ist bewusst, dass bei Verstoß gegen diese Grundsätze die Prüfung mit nicht bestanden bewertet wird.

**In der hier vorliegenden Arbeit habe ich ChatGPT oder eine andere KI wie folgt genutzt:**

gar nicht

bei der Ideenfindung

bei der Erstellung der Gliederung

zum Erstellen einzelner Passagen, insgesamt im Umfang von ...% am gesamten Text

zur Entwicklung von Software-Quelltexten

zur Optimierung oder Umstrukturierung von Software-Quelltexten

zum Korrekturlesen oder Optimieren

Weiteres, nämlich:

Ich versichere, alle Nutzungen vollständig angegeben zu haben. Fehlende oder fehlerhafte Angaben werden als Täuschungsversuch gewertet.

---

Datum

---

Unterschrift