

*Beata Grzeszczakowska-Pawlikowska**

ÜBERBLICK ÜBER DIE RHYTHMUSDEFINITIONEN

Alle diese Konstituenten: Weite, Archaik und Offenheit erleichtern nicht den Umgang mit dem Begriff und immer wieder wurde und wird um eine abgrenzende Bestimmung dessen gerungen, was nun den Namen Rhythmus verdient und was nicht. (Zollna 1994, S. 12)

1. EINLEITUNG

Den Rhythmusbegriff kennzeichnet die Universalität. In der Tat umfasst der Terminus viele Phänomene der meisten Lebensbereiche und Wissensgebiete. Man begegnet ihm in Natur- und Geisteswissenschaften, in Architektur, bildenden Künsten und in Mathematik (vgl. Hager 1949, S. 153ff.; Kuhlmann 1956, S. 427ff.; Zollna 1994, S. 12ff.). Er hat seinen festen Platz in Musik (vgl. Heinitz 1949, S. 96ff.) und sogar in Wirtschaft (vgl. Zawodziński 1936, S. 32; Schmolders 1949, S. 104ff.). Zuletzt hat jede Weltsprache ihren typischen Rhythmus, der sich in ihrem Klang niederschlägt. Der jeweils spezifische Klang der einen Sprache unterscheidet sie von allen anderen und entscheidet ebenfalls über ihre Perzeption. Nicht ohne Grund wohl wird der Rhythmus des Deutschen als hämmernd und der des Polnischen als plätschernd¹ bezeichnet.

Angesichts vieler Herangehensweisen an das Rhythmusphänomen scheint also jeder neue Abgrenzungsversuch einzelner Rhythmuserfassungen gerechtfertigt zu sein. Zumal der Rhythmusbegriff inzwischen zu einem der

* Dr. Beata Grzeszczakowska-Pawlikowska, Lehrstuhl für deutsche und angewandte Sprachwissenschaft, Universität Łódź.

¹ U.a. als plätschernd wurde der Rhythmus des Polnischen im Rahmen einer Perzeptionsumfrage bezeichnet, die im Jahre 2000 unter 19 Studierenden am Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik von der Autorin durchgeführt wurde.

Haupttermini in der sprachwissenschaftlichen Literatur zur Phonetik und Phonologie geworden ist. In Anbetracht dessen hat der vorliegende Beitrag zum Ziel, anhand einer Reihe von ausgewählten Beispielen aus den einschlägigen Publikationen die Breite von Rhythmusdefinitionen zu systematisieren und somit die Grundlagen für das bessere Verständnis der rhythmischen Erscheinungen in der Sprache als Kommunikationsmittel zu liefern.

2. GEGENSEITIGES VERHÄLTNIS ZWISCHEN RHYTHMUS UND MENSCH

Nach Zollna (1994, S. 12) gehört *Rhythmus* zur allgemeinen anthropologischen Grundkonstitution menschlichen Handelns und Wahrnehmens. Gerade in der Anthropologie wird auf seine bedeutende Rolle für die frühesten Entwicklungsstadien der Menschheit hingewiesen (vgl. Kurz 1992, S. 42). Tatsächlich ist das Rhythmuswesen mit dem des Menschen wohl untrennbar: im Rhythmus bzw. in seiner kräftezusammenfassenden und arbeitserleichternden Wirkung gelingt einerseits – laut Coblenzer, Muhar (1989, S. 7) – die Koordination von Atmung, Stimmerzeugung, Klang- und Lautbildung am besten. Andererseits wird der Rhythmus beim Sprechen durch Kopf- oder Körperbewegungen unterstützt (vgl. Wierzchowska 1967, S. 175; Cauneau 1992, S. 12). Darüber hinaus wurde ebenfalls nach dem Zusammenhang zwischen Rhythmus und Handschrift gesucht. In diesem Kontext kam Pophal (1949, S. 88) sogar zum Schluss:

...daß das Rhythmusproblem offenbar von höchster Kompliziertheit ist, des weiteren, daß verschiedene Arten von Rhythmus existieren müssen, was sich u.a. darin zeigt, daß es Personen gibt, die gut und rhythmisch tanzen oder schlitshuhlaufen, aber durchaus unrythmisch schreiben [...].

Über die Beziehung von Rhythmus und Gefühlen äußert sich wiederum sehr deutlich Trier (1949, S. 137) und sagt dazu Folgendes:

Rhythmus ist etwas Ausdruckhaftes und hat mit dem Gefühlsleben zu tun, nicht so, daß dieses sich mit ihm zu schaffen machte, sondern so, daß bei seiner Hervorbringung schon auf dieses gezielt wird (vgl. auch Rozwadowski 1925, S. 12).

Auch im Wirtschaftsleben zeigen sich laut Schmölders (1949, S. 105) „bei einer längere Zeiträume zusammenfassenden Betrachtung [...] die verschiedensten, mehr oder weniger ausgeprägten *Rhythmen der wirtschaftlichen Aktivität*“. Konstanz bzw. normgebundene Gleichmäßigkeit, die im Hinblick auf rationale Motive und nüchternen Menschenverstand anzunehmen wäre,

ist also ebenfalls für dieses Gebiet menschlichen Handelns kein charakteristisches Merkmal.

Rhythmische Abläufe sind ihrer Kompliziertheit wegen u.a. auch für Psychologie, Biologie und besonders für Chronobiologie zweifellos interessant und nach Erkenntnissen dieser Wissenschaften ist *Rhythmus* – Kurz (1992, S. 41) zufolge – „eine dem Organismus innewohnende Aktivitätsform“, die sich z.B. zeigt „in dem Wach-Schlaf-Rhythmus, im Rhythmus der Körpertemperatur, im Rhythmus mentaler Aufmerksamkeit“ (vgl. auch Roudet 1917, S. 300; Zawodziński 1936, S. 32; Dłuska 1948, S. 2; Trier 1949, S. 138; Kuhlmann 1956, S. 428; Wurzel 1980, S. 97; von Essen 1981, S. 52; Antipova 1987, S. 445). Laut Hakkarainen (1995, S. 151) sind die Lebensfunktionen und die Physiologie des Menschen ebenfalls oft rhythmischen Charakters. Darüber hinaus wird noch dem Menschen die Neigung zugeschrieben, „Erscheinungen seiner Umwelt als rhythmisch zu deuten: man spricht unter anderem vom Rhythmus oder vom Puls einer Großstadt“ (Hakkarainen 1995, S. 151). Auer, Couper-Kuhlen (1994, S. 79) zufolge bestimmen wiederum Rhythmen unser Leben „vom Wechsel zwischen Tag und Nacht, der Jahreszeiten, Monaten und Jahren über die Körperrhythmen wie Schlafen/Wachen, Herzschlag, Atmung und die grundlegenden Bewegungsabläufe wie Gehen, Schwimmen oder Laufen bis zu den zentralen vielleicht universalen menschlichen Kunstformen Musik, Tanz und Dichtung“. Laut Hakkarainen fließt *Rhythmus* vom Menschen auch in Musik und Dichtung. Andererseits sei der Mensch „empfänglich für den Rhythmus der Musik und der Poesie bis zur Ekstase“ (Hakkarainen 1995, S. 151). Trier (1949, S. 138) bemerkt dazu Folgendes:

Das rhythmische Erlebnis findet sich als ein gleiches immer wieder, ob es sich um Tanz, Gedicht, Gesang, Instrumentalmusik handelt (vgl. auch Kuhlmann 1956, S. 427).

Zuletzt wird dem Rhythmus der Wert eines „höchst wichtigen Ingredient(s) der Kommunikation, [...] menschlicher Lebensvorgänge überhaupt“ (Meinhold 1971, S. 57) zugeschrieben. So kommt in dem eng skizzierten Rahmen „die außerordentliche Mannigfaltigkeit und Beziehungsfülle der Rhythmusgefüge im Hinblick auf Welt und Mensch“ (Steglich 1949, S. 152) zum Ausdruck.

3. DER ERSTE ABGRENZUNGSVERSUCH – RHYTHMEN ODER PERIODEN?

Eine der strittigen Fragen in der Diskussion um den Rhythmusbegriff ist, ob man diese o.g. Erscheinungen, wie auch z.B. Wechsel der Gestirne, Gezeitenwechsel, das Meeresrauschen oder Wassertropfen, u.ä. als *Rhythmus* bezeichnen kann (vgl. auch Kurz 1992, S. 42; Zollna 1994, S. 13) oder ob es

Perioden sind. Im Hinblick darauf soll allerdings angemerkt werden, dass die Begriffe *Rhythmus* einerseits und *Periodik* andererseits in der Sprache mancher Wissenschaft fast synonym sind (vgl. Bethe 1949, S. 67):

...rhythm is a periodicity of similar and isochronous [...] events (Antipova 1987, S. 443).

Bethe lehnt jedoch solche begriffliche Interpretation völlig ab und vollzieht eine konsequente Trennung von Rhythmus und Periodik. Ihm zufolge haben die beiden Termini es lediglich gemeinsam, „daß darunter Vorgänge verstanden werden, die sich zeitlich mehrfach in der gleichen oder in ähnlicher Weise wiederholen.“ Bethes Auffassung nach gilt als Hauptkriterium für *Rhythmus* eine konstante Kontinuität bzw. Kontinuirlichkeit. Danach schwingen „die Beine eines Wanderers und das Herz eines Menschen“ (Bethe 1949, S. 67) rhythmisch. In diesem Sinne spricht er noch weiterhin von dem Jahresrhythmus und dem 24-Stunden-Rhythmus. Viele Geschehnisse rhythmischer Art stellt er ebenfalls bei Tieren wie auch in der unbelebten Natur fest. Hier gibt er als Beispiel das rhythmische Pendeln eines überhängenden Grashalmes am Ufer eines Baches oder das Wassertropfen vom Hahn (vgl. Bethe 1949, S. 68ff.). Von „einem *periodischen Rhythmus* oder von *Periodik*“ kann hingegen Bethe (1949, S. 67) zufolge gesprochen werden, sobald „ein solch gleichartig sich wiederholender Vorgang in zeitlich etwa gleichen Abständen der Form nach Unterbrechungen“ aufweist, wie das z.B. beim Tanzen der Fall ist, wo vom gleichmäßigen Gang in einen anderen Schritt übergegangen wird.²

Demgegenüber legt Trier (1949, S. 137) im Hinblick auf die terminologischen Fragen ein ganz anderes Kriterium für *Rhythmus* fest, das besagt, „daß [der Rhythmus] intendiert ist und erlebt wird. [...] Fehlt die Intention auf den Rhythmus hin und wird das, was geschieht nicht elementar als Rhythmus erlebt, so hat kein Rhythmus statt.“ Die Tanzbewegung beinhaltet hier also etwas Rhythmische an sich, denn die Intentionalität und Emotionalität seien vom Tanz nicht zu lösen (vgl. Trier 1949, S. 137). Das trifft auch für Kunstwerke zu, die erst in der Wechselwirkung mit dem, der sie erlebt, existieren (vgl. Hager 1949, S. 153ff.).³ Diese zwei Elemente werden somit zu Rhythmus determinierenden Faktoren und lassen nach Trier (1949, S. 138) gerade nicht „vom Rhythmus fallender Tropfen oder vom Rhythmus des Pendelschlags in demselben Sinne sprechen“, in welchem „vom Rhythmus des Tanzes oder der Musik“ gesprochen wird. Laut Trier sollte auch nicht über den Rhythmus des Herzschlags bzw. des Atems gesprochen werden, denn der Herzschlag z.B. kann vom Menschen nicht intendiert werden. Der

² Die in Bezug auf den Rhythmus erwähnte Kontinuirlichkeit bestreitet allerdings Jores (1949, S. 82), laut dem es fast ausschließlich ein periodisches Geschehen gibt.

³ Zum Rhythmus in Raum und Zeit vgl. auch Dłuska (1948, S. 5).

Mensch könne zwar seine Wahrnehmung und Aufmerksamkeit auf ihn richten, und dann das, was er bemerke, als Rhythmus erleben. Im Allgemeinen bemerke er aber seinen Herzschlag – genauso wie Atem – nicht. Dazu konstatiert Trier (1949, S. 138) Folgendes:

Rhythmus des Herzens und Rhythmus des Atems – das ist ein Sprachgebrauch, der die Konturen des Begriffs unscharf macht, seinen Schwerpunkt und seine Mitte aus dem Auge verliert.

Solchen Standpunkt bezweifelt allerdings Kurz (1992, S. 42) und spricht ebenfalls solchen Fällen eine bestimmte Intention zu. Er weist dabei auf die Fähigkeit des Körpers hin, „seine verschiedenen Rhythmen zu einem einheitlichen Rhythmus zu synchronisieren“ (Kurz 1992, S. 42). Im Zusammenhang damit erwähnt er z.B. Untersuchungen zum Verhältnis von Arbeit und Rhythmus, Spiel und Rhythmus oder Sexualität und Rhythmus.

Rhythmus auf der einen Seite und *Periodik* auf der anderen Seite ist laut Trier (1949, S. 138) eine gewisse Schwingung gemeinsam. Gerade „ein fast zwanghaftes Einschwingen [...] ein Drang, durch Bewegungsvorstellungen oder Mitbewegungen wie etwa beim Dirigieren den Wechsel von Schweren und Leichten nachzuvollziehen und dadurch auch die Art des Rhythmus zu erfassen“ (Trier 1949, S. 138) soll ebenfalls nach Stock (1998, S. 197) in verschiedenen Rhythmusdefinitionen „als Kriterium für das Wahrnehmen und Erleben von Rhythmus“ genannt werden. Damit wird jedoch nach Trier die Voraussetzung für einen Rhythmus noch nicht erfüllt. Denn „nicht jede Schwingung ist Rhythmus oder hat Rhythmus. Erst das Intentionale [...] macht eine Schwingung rhythmisch“ (Trier 1949, S. 138). Laut Trier (1949, S. 137) will ein Rhythmus nicht nur hingenommen, sondern auch hervorgebracht werden.

In dem Zusammenhang stellt Dłuska (1948, S. 1) die in der Rhythmustheorie bekannte Einteilung in sog. subjektive und objektive bzw. aktive und passive Rhythmen in Frage. Ihr zufolge gibt es in der Welt physischer Ereignisse ausschließlich einen subjektiven und aktiven Rhythmus, der nur infolge unserer aktiven (psychischen) Haltung zustande kommt. Laut ihr ist also das Ticken einer Uhr zuerst nur eine objektiv gegebene Reihenfolge von gleichen Schlägen, die in gleichen Zeitabständen hervorgebracht werden. Eine Gliederung dieser Reihe sowie die Unterscheidung des Gleichen, so dass der Mensch das klassische tick-tack hört, ist erst das Resultat seiner subjektiven Einstellung, einer Intention schlechthin.⁴ Das Intentionselement

⁴ Zwischen objektiven und subjektiven Rhythmen unterscheidet dagegen Roudet (1917, S. 301). In Bezug auf die rhythmische Arbeit des Schmiedes spricht er von einem bewussten Rhythmus, im Falle wenn der Schmied seine Hammerschläge nach stärkeren und leichteren gruppiert. Darüber hinaus nennt er noch andere Rhythmusarten, u.a. einfache (einheitliche) und zusammengesetzte Rhythmen oder Bewegungs- und Gefühlsrhythmen.

beim Rhythmus wird ebenfalls von Auer, Uhmann (1988, S. 215) betont, die feststellen, dass „die menschliche Wahrnehmung im nicht sprachlichen Bereich sogar physikalisch völlig gleichmäßige Signale wie das Tropfen eines Wasserhahnes oder das Ticken einer Uhr in rhythmische Gruppen zusammenfasst.“ Auch wenn die Befürworter der nicht-zeitlichen Rhythmuserfassung verneinen, dass „the sound of water dripping or machine gun firing is inherently rhythmic“ lassen sie die Tatsache, dass „rhythm ist something created in the mind of the listeners“ (Couper-Kuhlen 1986, S. 52), also intendiert, gelten. Solche Rhythmusbetrachtung hat ihren Ursprung in einer wichtigen Erkenntnis der Gestaltpsychologie, nach der rhythmische Strukturen nicht als solche im Signal vorhanden sind, sondern die Wahrnehmung rhythmischer Gestalten ein aktiver Prozess der zeitlichen Gestaltgebung sein sollte (vgl. Auer, Couper-Kuhlen 1987; auch Loots 1987, S. 465).

Dementsprechend könnte *Rhythmus* als ein sich in gleicher oder ähnlicher Weise wiederholender schwinghafter Vorgang, der durch eine gewisse Intention bzw. Emotion hervorgerufen wird, also als „etwas von uns Gelebtes und Erlebtes“ (Steglich 1949, S. 141) – als intendiertes Wahrnehmungsphänomen – definiert werden.

Laut Benkwitz (2004, S. 37) erfolgt das o.g. Zusammenfassen vom Ticken einer Uhr in rhythmische Gruppen allerdings unwillkürlich, da in dem Fall keine bestimmte Absicht zu erkennen ist. Somit ist die Intentionalität für ihre Rhythmusauffassung nicht ausschlaggebend, sondern vielmehr die aktive, interpretative Leistung des Hörers. Auch beim Sprechen ist der Autorin zufolge das Kriterium der Intentionalität „nur als Kann-, nicht aber als Mussbestimmung haltbar: Der Sprecher intendiert beim freien Sprechen in den seltensten Fällen ein bestimmtes rhythmisches Muster. Er hebt das hervor, was ihm hinsichtlich seiner Aussageabsicht wichtig erscheint“ (Benkwitz 2004, S. 37). Im Hinblick auf die oben dargestellten Rhythmuserfassung hängen jedoch sowohl die subjektive Einstellung des Hörers als auch die jeweilige Aussageabsicht des Sprechers mit einer gewissen Intention zusammen, so dass auch die Intentionalität bei der Rhythmusbetrachtung als Bezugsphänomen nicht wegzudenken wäre.

Das Problem einer terminologischen Abgrenzung von *Rhythmus* und *Periode* lässt sich laut Stock, Veličkova (2002a, S. 14) folgendermassen zusammenfassen:

In den musischen Künsten und der sprechsprachlichen Kommunikation ist einerseits das Entstehen von Rhythmusgestalten bei der Wahrnehmung und andererseits die Produktion von Rhythmen in verschiedenen Ausdrucksarten zu erklären. Der Begriff muss deshalb psychologisch bestimmte Merkmale wie Fasslichkeit, Prägnanz und Intentionalität einschließen, die den auf Gedächtnisinhalte gestützten konstruktiven Prozess der Gestaltbildung bestimmen. [Anders als in den biologischen Disziplinen, in denen] keine Bewusstseins- oder Erlebnisphänomene untersucht [werden], sondern messbare periodische Veränderungen.

4. DER ZWEITE ABGRENZUNGSVERSUCH – RHYTHMUS AUS ZEITLICHER UND NICHT-ZEITLICHER SICHT

Das zeitliche Element beim Rhythmus kommt in den meisten Definitionen zur Sprache, u.a. bei Trier (1949, S. 136), vor:

Rhythmus ist an Bewegung und deshalb an die Zeit gebunden. Die zeitverhafteten Sinne und Lebensäußerungen bilden den Kernbereich seiner Verwirklichung, [...] (vgl. auch Dłuska 1948, S. 6; Kuhlmann 1956, S. 427; Couper-Kuhlen 1986, S. 51ff.; Klimov 1987, S. 460; Auer, Couper-Kuhlen 1994, S. 79).

Neben dem Zeitlichen wird hier aber auch noch ein anderer Aspekt zum Ausdruck gebracht, der mit dem ersteren aufs engste zusammenhängt, und zwar: *Bewegung*, die eine gewisse *Dynamik* impliziert. Auch wenn man das Gefühl hätte, dass es nichts passiert und dass die Zeit stehen geblieben ist, ist es nur ein Trugschein. Denn Zeit „bewegt sich“, Zeit ist Dynamik.

Auf das Zusammenspiel des Dynamischen und des Zeitlichen im Hinblick auf den Rhythmus deuten auch andere Autoren hin und bezeichnen ihn als Zusammenwirken von Dynamik und temporalen Komponenten (vgl. Wiede 1974, S. 108; Lindner 1981, S. 300ff.). In dem Zusammenhang sagt Klimov (1987, S. 461) Folgendes:

...movement acquires a certain rhythm if elements are perceived by man as having certain temporal relations.

Laut Meinhold (1971, S. 57ff.) soll wiederum „eine elementare Definition von Rhythmus die Tatsache berücksichtigen, daß sein Eindruck auf einer gewissen Regelmäßigkeit der Wiederkehr bestimmter Bewegungselemente beruht.“ Ebenfalls Steglich (1949, S. 141) bettet den Rhythmus in eine motorisch-dynamischen Sphäre ein, in der der Rhythmus von Menschen gelebt und erlebt werde.

Mit Zeit genauso wie mit Bewegung ist Wiederholung bzw. Wiederkehr (von bestimmten Elementen) eng verbunden, die in vielen Rhythmusdefinitionen ebenfalls explizit zur Sprache gebracht wird, wie z.B. bei Bethe (1949) oder Meinhold (1971) (s.o.), auch bei Auer, Couper-Kuhlen (1994, S. 79), die Rhythmen „als in der Zeit rekurrente Ereignismuster“ definieren, oder bei Dłuska (1948, S. 2), der zufolge es keinen Rhythmus ohne Wiederholung gibt, sowie bei Zawodziński (1936, S. 31), nach dem bestimmte Ereignisse in einer gegebenen Ordnung wiederkehren. Auch Trier (1949, S. 136) spricht über „regelmäßige Wiederkehr wesentlicher Züge“. Ähnlich formuliert es ebenfalls Abercrombie (1967, S. 96):

Rhythm [...], arises out of the periodic recurrence of some sort of movement, producing an expectation, the regularity of succession will continue.

Damit wird aber noch ein anderer wichtiger Aspekt angesprochen, und zwar: das Erwartungsmoment, das infolge jener Wiederholung hervorgerufen wird. Das betont ebenfalls Kurz (1991, S. 43):

Mindestens zwei Einheiten müssen gegeben sein, um eine rhythmische Gestalt zu realisieren, genauer: um die Erwartung einer rhythmischen Gestalt zu schaffen (vgl. auch Zawodziński 1936, S. 31; Dłuska 1948, S. 2; Roudet 1917, S. 299).

Über die Erwartung und ihre (die Wahrnehmung beeinflussende) Kraft sprechen Auer, Couper-Kuhlen (1994, S. 86). Ihnen zufolge sind es allerdings im einfachsten Fall „zumindest drei Ereignisse des Typs (x) [...] notwendig, damit von einem rhythmischen Muster (Gestalt) die Rede sein kann. Ist ein solches Muster erst konstituiert, so liefert es eine Erwartungsfolie für die Platzierung des nächsten Ereignisses dieses Typs in der Zeit; da diese Folie die Wahrnehmung steuert, wird die Wahrscheinlichkeit, daß ein nächstes solches Ereignis tatsächlich als rhythmisch interpretiert wird, steigen.“⁵

Während also Wiederholung – als ein die Erwartung befriedigendes Element – beim Rhythmus anerkannt wird, ist in der Rhythmusforschung die Tatsache umstritten, wie die beim Rhythmus verlangte Regularität zu verstehen ist, die in vielen Definitionen vorkommt: *Rhythmus* als sich zeitlich sehr regelmäßig wiederholende Vorgänge, Regelmäßigkeit der Wiederkehr oder eines Wechsels (anders: die Regelung eines Wechsels) bzw. eine regelmäßige Aufeinanderfolge (vgl. Bethe 1949, S. 67; Trier 1949, S. 136; Kuhlmann 1956, S. 427; Meinhold 1971, S. 57ff.; Dukiewicz 1978, S. 26; von Essen 1981, S. 52; Antipova 1987, S. 444; Klimov 1987, S. 460; Strangert 1987, S. 149; Markus 1991, S. 22; Potapov 1991, S. 162; Kurz 1992, S. 43; Dieling, Hirschfeld 2000, S. 115) u.a. Strittig dabei scheinen zwei Aspekte zu sein. Es wird einerseits danach gefragt, ob die erwähnte Regelmäßigkeit bzw. Regularität die Wiederholung von gleichen oder nur ähnlichen Elementen impliziert; andererseits, ob die wiederholten Ereignisse in gleichen oder nur in den zur einer Gleichheit tendierenden Zeitabständen wiederkehren sollten.

So handelt es sich z.B. nach Stock (1996, S. 68) um „eine zur Gleichmäßigkeit tendierende“ Wiederkehr: „Ähnliches soll in ähnlichen Abständen wiederholt werden.“ Das Phänomen der sog. Isochronie – *temporal regularity*, die laut Strangert (1987, S. 149) neben *grouping* und *alternation* – von Benkwitz (2004, S. 28) mit *Gliederung* und *Kontrast* wiedergegeben – ein wesentliches Rhythmusmerkmal bzw. eine von vielen Konstituenten im

⁵ Nicht alle Rhythmusforscher stimmen jedoch mit solcher Rhythmuserfassung überein. Klimov (1987, S. 460) z.B. weist auf andere Rhythmusauffassungen hin, nach denen „the recurrence of elements as possible, but not obligatory“ verstanden wird. Auch für Steglich (1949, S. 152) genügt schon ein Einertakt, damit der Rhythmus entsteht.

Hinblick auf *Rhythmus* als Komplexphänomen ist, scheint wohl das meist diskutierte Kriterium in der Auseinandersetzung um den Rhythmusbegriff zu sein. Benkwitz (2004, S. 28) zufolge „kann der Rhythmus einer Textpassage durchaus durch zeitliche Regularität ausgezeichnet sein [...] – dies muss jedoch nicht der Fall sein“, so dass die Isochronie keine Bedingung für eine Rhythmusdefinition darstellt. Für viele Phonetiker ist allerdings das Isochroniephänomen mit der Begriffsbestimmung von *Rhythmus* untrennbar verbunden.

Neben der gerade angeführten zeitlichen Rhythmuserfassung, in der eine regelmäßige Wiederholung von Elementen in gleichen oder ähnlichen Zeitabständen in den Mittelpunkt aller Überlegungen und Untersuchungen gerückt wird,⁶ weisen u.a. Couper-Kuhlen (1986, S. 52ff.) und Antipova (1987, S. 443) auf die Betrachtung von *Rhythmus* als einem nicht-zeitlichen Phänomen – als Alternation von Elementen, die zueinander in ein wechselseitiges Verhältnis gesetzt werden – hin. Ausschlaggebend ist das Alternationselement im Hinblick auf den Rhythmus z.B. für Wacha (1982, S. 326), die ihn als Wechselfolge von Elementen versteht (vgl. auch Pheby 1981, S. 850) oder für von Essen (1981, S. 52ff.), der Alternation als Wechsel von schweren und leichten Silben, dessen Folge eine Rhythmisierung sei, bezeichnet.

Die Frage, „whether the perception of rhythm is the result of the arrangement of durable elements, or [...] the succession of more or less intense elements [...]“ (Loots 1987, S. 465) prägt die gesamte Rhythmusdiskussion aus. Die beiden Rhythmusbetrachtungen (die zeitliche und die nicht-zeitliche) schließen sich jedoch m.E. keineswegs aus, sondern sie ergänzen sogar einander. Auch wenn von Essen (1979, S. 198) seinen Rhythmusbegriff „auf den **Bau**, nicht auf die Dauer der Periode“ bezieht, stellt er in seiner Rhythmusauffassung das Zeitelement durchaus nicht in Frage, wenn er sagt: „Rhythmus ist die periodische Wiederkehr gleicher und in gleicher Ordnung abgestufter, durch eine dynamische Gipfelbildung zur Einheit gebundener Vorgänge.“ Zwar beruht nach Couper-Kuhlen (1986, S. 52ff.) der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Rhythmuserfassungen darin, dass in der nicht-zeitlichen Interpretation von *Rhythmus* die Wiederkehr gar keine Rolle spielt. Dies grenzt aber das zeitliche Element nicht aus. Denn schon die kleinste Ereignisreihe, einschließlich einer Pause, wird ebenfalls in der Zeit realisiert. Das bringt ebenfalls Brown (1911, S. 344) zur Sprache:

⁶ Dazu vgl. u.a. Antipova (1987, S. 443), „rhythm is a periodicity of similar and isochronous (on the perception level) events“ oder Couper-Kuhlen (1986, S. 51), „Central to the temporal view of rhythm are concepts of periodicity and isochrony.“ Aus dieser Sicht wäre auch „a sudden burst of machine-gun fire or the regular dripping of a water faucet are rhythmic phenomena, since both involve the recurrence of the same or similar event at equal intervals at time“ (Couper-Kuhlen 1986, S. 51).

A rhythm is temporal in so far as there is any regular return of similar futures. But at the same time such a rhythm will also be accentual since there must always be points of emphasis whose return can be marked.

Somit werden alle o. g. Faktoren als Ganzes zum Rhythmus zusammengefasst: einerseits die objektiv gegebene Zeit (Bewegung, Dynamik und Wiederkehr) und Alternation, andererseits die subjektiv bedingte Gliederung als Folge menschlicher Wahrnehmung, seiner Intention schlechthin.

5. DER DRITTE ABGRENZUNGSVERSUCH – RHYTHMUS ODER METRUM?

Zwei Schwereabstufungen – Hebung und Senkung – können in der Grundeinheit, dem Verstakt, streng alternieren. Darüber hinaus gibt es Taktformen (Versfüße) mit mehreren Hebungen, die gegeneinander abgestuft sind, und Taktformen mit variierender Zahl von Senkungen (vgl. Couper-Kuhlen 1993, S. 112). Mit dem geordneten Wechsel von betonten und unbetonten Silben wird laut Benkwitz (2004, S. 29) *Metrum* gemeint. Anderen Autoren zufolge handelt es sich jedoch hier um *Rhythmus*. Angesichts dessen wird also im Folgenden auf die terminologische Abgrenzung im Hinblick auf die beiden Begriffe abgezielt.

Rhythmus, in dem etwas Tätiges, Strebendes liegt (vgl. Trier 1949, S. 137), ist vor allem – wie oben erläutert wurde – etwas Erlebtes, Wahrnehmbares, Intentionales. Ohne dieses sinnliche Erleben wäre er nach vielen Autoren ebenfalls in der Dichtung schlechthin unvorstellbar. Bei der Interpretation eines literarischen Textes kommt es u.a. schließlich ebenfalls auf „das Sich-Hineinfühlen und Miterleben der seelischen Situation und Regungen, die den Urheber eben dieses Textes bewogen haben“ (von Essen 1981, S. 53) an, was den Hauptunterschied zwischen *Rhythmus* und *Metrum* ausmacht. Dagegen ist das Versschema „bloße Form“ (vgl. von Essen 1981, S. 53), die den rhythmischen Gang des Sprechens vorschreibt. Das ist laut von Essen (1979, S. 197) ein formaler oder ein metrischer Rhythmus (also *Metrum*), dem laut Stock (1999, S. 6) noch kein Rhythmus zuzuschreiben ist. Nach Stock, Veličkova (2002a, S. 36) folgt es daraus jedoch nicht, „dass das *Metrum*, [...] während der Rezeption keine rhythmusbezogenen Reaktionen auslöst.“ Laut ihnen sind sie allerdings von dem „Wissensstand des Rezipienten, seinem Erinnerungsvermögen, seiner Sensibilität und seinem Engagement für Fragen der Dichtkunst“ (Stock, Veličkova 2002a, S. 36) abhängig. Der Rhythmus, strenggenommen Rhythmisierungssignale, sollen aber erst dann entstehen, wenn die metrischen Taktfolgen mit ihren Hebungen und Senkungen sprachlich gefüllt und als geordnete Folgen von unterschiedlich stark akzentuierten und akzentlosen Silben beim inneren Sprechen

bewusst werden. Mit diesen Signalen, „die bei einer entsprechenden Bereitschaft des Rezipienten ein rhythmisches Erlebnis auslösen können“ (Stock, Veličkova 2002a, S. 37), wird die Situation gemeint, wenn „das [vom Dichter] gewählte oder im Arbeitsprozeß entstehende abstrakte metrische Schema mit Wortfolgen, die [...] zu einer innerlich hörbaren, gegebenenfalls mit rhythmischen Akzenten versehenen Klangform realisiert wird“ (Stock 1999, S. 6). Dadurch wird sozusagen eine Übergangsstufe geschaffen: vom reinen *Metrum* (als Schema) bis zum erlebten Rhythmus. Dabei dynamisiert der Rhythmus – Kurz (1992, S. 44) zufolge – die starre Iteration des *Metrum*s, indem sich die Realisierung von rhythmischen Hebungen und Senkungen, Kürzen und Längen vor allem nach der *syntaktisch-semantischen Organisation* der Sätze richte, „die das realisierte oder nur teilweise realisierte metrische Schema auflöst.“

Dementsprechend wird *Metrum* z.B. von Kuhlmann (1956, S. 428) als „Norm, durch den Verstand begreifbares Maß“ aufgefasst. Er bezieht sich dabei sogar auf die Erkenntnisse aus der Anatomie und Physiologie, nach denen für *Rhythmus* und *Metrum* verschiedene Hirnteile zuständig seien, was den Unterschied zwischen den beiden noch weiter vertieft:

Wachstümlich und gesetzt, das sind einander gegenüberstehende Eigenschaften von Rhythmus und Metrum.

Auf *Metrum* (metrischen Rahmen) als Norm und *Rhythmus* (konkreten Einzelvers) als Realisation weist auch Skrebova (1999, S. 38) hin. Laut Zollna (1994, S. 46) erweist sich hier solche Abgrenzung der Ebenen, die der de Saussureschen Dichotomie von *langue* und *parole* entspricht, und in der Rhythmus der *parole* entsprechen würde, sinnvoll. Ihr zufolge kann die Unterscheidung zwischen *Rhythmus* und *Metrum* bzw. *Takt* ebenfalls analog zu der Auseinandersetzung um qualitative (qualifizierende und interpretierende) und quantitative Verfahren gesehen werden:

Gegen das rein Quantitative des *Metrum*s [damit wird gemeint: Form, Passivität, Objektivität] sollen im Rhythmusbegriff Qualitäten gerettet werden: Inhalt, aktive, individuelle Gestaltung, Energie und Dynamik, eben einfach mehr, etwas das über Zählen und Messen hinausgeht (Zollna 1994, S. 13).

Bei Kuhlmann (1956, S. 428) wird wiederum zwischen „dem Rational-Metrischen und dem Irrational-Rhythmischen“ unterschieden und bei Loots (1987, S. 465) zwischen dem Spontanen und Kognitiven:

Whereas the perception of rhythm is spontaneous, metre is recognized on a cognitive basis rather than perceived on a sensory basis.

Bei Benkwitz (2004, S. 41) wird der Unterschied folgendermaßen ausgedrückt:

Während die Position von langen und kurzen bzw. betonten und unbetonten Silben [...] [im Falle von Metrum] von vornherein festgelegt ist, erfolgt die Platzierung bzw. Wahrnehmung von hervorgehobenen und nicht hervorgehobenen Elementen [...] [im Falle von Rhythmus] erst im Moment des Sprechens bzw. Hörens selbst. Dabei werden Platzierung und Perzeption der Akzente auch von solchen Faktoren wie Syntax und Aussageabsicht beeinflusst.

Zusammenfassend lässt sich die Kluft zwischen *Rhythmus* und *Metrum* Hobsbaum (1996, S. 7) zufolge auf eine sehr bildhafte Weise wie folgt wiedergeben:

Metre is a blueprint; rhythm is the inhabited building. Metre is a skeleton; rhythm is the functioning body. Metre is a map; rhythm is a land.

Danach könnte dem Rhythmus – als Stilmittel – ein höherer Wert zugeschrieben werden, während das Metrum als „eine schematische Abstraktion der rhythmischen Gestalt“ (Kurz 1992, S. 44) in den Hintergrund zu rücken wäre.

Das Metrum ist allerdings laut Kuhlmann (1956, S. 428) als „Hilfsvorstellung“ nicht zu verkennen, denn „um sich und andere an den Rhythmus heranzuführen, ist der Weg über das Metrum oft der kürzeste. Das unterschobene Maß macht uns den Rhythmus greifbar, hebt ihn aus dem verschwommenen Gesamteindruck ins sinnliche Klare.“ Das stellt offensichtlich auch Loots (1987, S. 465) fest:

By using metre, poets can try to induce the sensation of rhythm in their audience.

Inwieweit es dem Schaffenden gelingt, bei dem Perzipienten das rhythmische Gefühl zu erwecken, hängt von zahlreichen Faktoren ab. Einer von ihnen ist „the williness of the audience to comply with the poet“ (Loots 1987, S. 465). Nur dann könne der Dichter von der strengen Regelmäßigkeit abweichen, denn „the aesthetic effect of metre exists by virtue of the tension between the strict pattern and its realization through the medium of language“ (Loots 1987, S. 465). Somit wird das Postulat nach einem lebendigen Rhythmus treffend zum Ausdruck gebracht. Der lebendige Rhythmus liegt von einer strengen Regularität, die wiederum einer gewissen Monotonie gleicht, weit entfernt. Laut Stock (1999, S. 7ff.) wäre das der Fall, „wenn die Senkungen des Metrums mit akzentlosen Silben gefüllt, die Hebungen dagegen mit Silben, die entweder einen Wortakzent tragen oder in der Rede wegen der Bedeutungsschwere des betroffenen Wortes zusätzlich durch abgestufte Wortgruppenakzente [...] beschwert werden.“ Der Dichter hat

jedoch die Möglichkeit, das vorgegebene Schema kreativ zu handhaben und dadurch jede Monotonie zu vermeiden. Er kann z.B. Hebungen mit akzentlosen Silben und (seltener) Senkungen mit Akzentsilben füllen bzw. inhaltlich herauszuhebende Wörter zusätzlich mit Akzentsilben in den Verszeilen und Strophen nach spezifischen Mustern anordnen, um „so den Aufbau zu dynamisieren und Rezeptionsanweisungen zu geben“ (Stock 1999, S. 7ff.). Das metrische Schema ist hingegen statisch, denn „it does convey the dynamics of syllables transitions“ (Klimov 1987, S. 461).

In dem Sinne zeigen viele lyrische Arbeiten von Brecht (1966, S. 161) „weder Reim [...] noch regelmäßigen festen Rhythmus“. Er selbst benötigt allerdings „gehobene Sprache“ und nicht „die ölige Glätte des üblichen fünffüßigen Jambus“. Er braucht Rhythmus, nicht „das übliche Klappern“. Im Zusammenhang damit spricht Meinhold (1971, S. 61ff.) über ästhetische Nachteile einer zu hohen, der Stereotypie sich nähernden Ordnung. Nach ihm hat gerade Brecht „Erhöhung der Variabilität zugunsten größerer Ausdrucksmöglichkeiten“ angestrebt. Das sieht übrigens auch Stock ein. Durch das meisterhafte Spielen mit den durch das Metrum erweckten Erwartungen soll der Dichter Emotionen auslösen, „die zu Unruhe und gespannter Neugier tendieren“ (Stock 1998a, S. 196ff.). Er sollte im Ganzen sorgen „für eine im inneren Sprechen realisierbare, der poetischen Rede folgende Bewegung mit dem sich wiederholenden und geordneten Wechsel von Spannung und Lösung, von An- und Abschwellen der Ausdrucksintensität, eine Bewegung, [...] bei der Wiederholung von ähnlichen Gestalten in ähnlichen Abständen am ehesten dazu führt, daß eine Rhythmisierung des Sprechens empfunden wird“ (Stock 1998a, S. 196ff.). Ebenfalls laut Kurz (1992, S. 43) darf die Wiederholung nicht ganz geregelt sein. Die Wiederholungen sollten vielmehr Variationsbreiten enthalten, „sonst wird der Rhythmus starr und nähert sich der Monotonie, der restlosen Erfüllung des metrischen Schemas. Er wird klappernd. [...] Der ‚lebendige‘ Rhythmus verbindet Wiederholungen und Nicht-Wiederholungen. Er verbindet Wiederholungen mit Abweichungen. Beide Formen profilieren sich wechselseitig“ (Kurz 1992, S. 43; auch Zawodziński 1936, S. 32; von Essen 1981, S. 53). Für Kurz (1992, S. 42) bedeutet gelungener Rhythmus Lebendigkeit und der Mensch erträgt schwer seine Störung sowie „seine Erstarrung in Monotonie, weil sie etwas Unlebendiges, Mechanisches, eben ‚Erstarrtes‘ symbolisiert“. Auch laut Kuhlmann (1956, S. 428) spürt der Mensch ein Bedürfnis nach Rhythmus, „während ihm auf die Dauer reines Metrum (wörtlich) auf die Nerven geht. Wo Takt, Metrum erklingen, macht der Mensch sie unwillkürlich rhythmisch, weil sie ihm fremd sind“ (vgl. auch Kurz 1992, S. 42). So ist nach Sievers (1912, S. 43) gerade der Rhythmuswechsel ein sehr beliebtes Mittel der Variation (vgl. auch Lindner 1981, S. 306). Im Hinblick darauf betont Loots (1987, S. 465) Folgendes:

...speech does not easily allow itself to be put in a straightjacket of strict regularity.

Das soll erklären, warum eine konkrete sprachliche Realisierung von ihrem Muster abweicht, „not only because the poet consciously inserts a deviation from the norm [...]. Both concrete [z.B. die Quantität von sprachlichen Segmenten] and abstract properties [die syntaktische und semantische Sprachstruktur] of speech will rebel against the notion of strict regularity“⁷ (vgl. auch Stock 1999, S. 7ff.; Skrebova 1999, S. 38ff.). Zu Aufgaben zuerst des Metrikers bzw. des Dichters und zuletzt des Rezitators gehört also ein richtiges Umgehen mit dem „unruhigen Geist“ der Sprache und dem metrischen Schema. Der Metriker sollte bei seiner Analyse der Form nie den Inhalt außer Acht lassen, sondern mit lebendigen Teilen des Kunstwerks selbst operieren. Denn „was bleibt von dem wohl lautendsten Verse, von der formvollendeten Dichtung an Wirkung übrig, wenn wir etwas, Form und Inhalt voneinander trennend, bloß das sog. metrische Schema herausreparieren? Gewiß nicht mehr, als wenn man aus einem in blühender Schönheit strahlenden lebendigen Organismus das tote Knochengerüst herauschälen wollte“ (Sievers 1912, S. 37ff.). Auch der Rezitator sollte die gewählte Dichtung in ihrer Ganzheit, „in ihrer Einheit von Inhalt und Form künstlerisch mit der ihm verfügbaren Ausdruckskraft“ gestalten. Indem er den geschriebenen Text zum akustischen Ereignis macht, auf Grund seiner Aufnahme der Dichtung und seiner subjektiven Interpretation, „die maßgeblich von seinem Weltbild und nicht zuletzt von seiner Phantasie und intellektuellen Kapazität abhängt“ (Stock, Veličkova 2002a, S. 42), kann er beim Rezipienten ein Erleben des Einschwingens hervorrufen (vgl. Stock 1999, S. 9ff.). Stock, Veličkova (2002a, S. 42) zufolge wird es allerdings immer strittig sein, wieweit ein Rezitator „ein Werk von den (vermeintlichen) Ursprungsintentionen wegführen kann, um unter den heutigen Rezeptionsbedingungen Aneignung zu erleichtern“.

Eins bleibt allerdings unter den Rhythmusforschern unumstritten: beim Sprechen von metrisch gebundenen Versdichtungen findet eine ausgeprägte Rhythmisierung ihren stärksten Ausdruck (vgl. z.B. Henke 1993, S. 70; von Essen 1981, S. 52). Als Streben nach einer Regelmäßigkeit, die als Grundlage für die Isochronie von hervorgehobenen Elementen angesehen werden soll, versteht den Rhythmus in der Dichtung ebenfalls auch Sievers (1976, S. 266). Laut ihm tritt eine „schärfere Regelung der Tatklänge [...] erst in der gebundenen Rede, im Verse“ ein: „sie ist da auch leichter möglich, weil im Verse die Füllung der einzelnen Sprechakte eine viel gleichartigere ist als in der ungebundenen Rede“ (Sievers 1976, S. 266; vgl. auch Klimov 1987, S. 460; Kohler 1982, S. 102).

⁷ Der Text in den Klammern wurde von der Autorin übersetzt.

Während also isochrone Abläufe in der gebundenen Sprache unbezweifelt sind, äußern sich manche Autoren über die Rhythmisierung in Prosatexten eher skeptisch. So findet z.B. laut Stock (1998a, S. 200) das „Einschwingen“-Phänomen im metrisch freien Sprechrhythmus nicht statt und „isochrone Akzentabstände [sind] vielfach nicht zu erkennen und auch nicht zu erwarten [...], weil die Akzentuierung beim Sprechen direkt von der Sprechgeschwindigkeit abhängt und nicht nur satzgrammatisch, sondern auch durch Intention und Situationsdefinition determiniert wird“. So nimmt die Akzentdichte – laut Stock, Veličkova (2002a, S. 45) – „von der situationsbezogenen Sprechintention“ zu oder ab, was „keine Basis für Akzent-Isochronie“ ist. Ebenfalls von Essen (1979, S. 197) zufolge ist das freie Sprechen zunächst arhythmisch, „denn es bildet nicht, wenn rein zufällig, dynamische Ordnungen. Wenn allerdings Rhythmus als nur zeitliche Gliederung verstanden wird, kann auch jede umgangssprachlich-prosaische Äußerung ‚rhythmisch‘ sein“. Laut von Essen (1979, S. 199ff.; auch 1981, S. 52ff.) kommen zwar auch in ungebundener Rede versfußartige Rhythmen vor, wie z.B.: *Jag doch den Hund aus dem Garten!*, sie entstehen aber völlig zufällig, d.h. in manchen Aussprüchen tritt eine gewisse Tendenz zu dynamischer Periodenbildung hervor, besonders bei manchen Sprechern und Schriftstellern (vgl. auch Benkwitz 2004, S. 28). Ebenfalls Sievers (1976, S. 266) spricht im Hinblick auf die Prosarede eher nur von der Neigung zur Rhythmisierung in dem o.g. Sinne. Ihm zufolge zeigt sie sich in den einzelnen Sprechtakten, die scheinbar ganz verschiedene Dauer haben: „in solchen Fällen wird nämlich oft eine wechselnde Anzahl von kleineren Sprechtakten je zu einer höheren Taktgruppe zusammengefasst, und diese Gruppen weisen dann gern die vom Rhythmusgefühl geforderte Gleichheit der Dauer auf“ (Sievers 1976, S. 266). Weiterhin nennt er auch verschiedene rhythmische Wiederholungen, die beim Sprechen nur unter bestimmten Umständen unbewusst entstehen, z.B. in der Wortbildung, in der Kindersprache und in der Volkssprache (vgl. Sievers 1912, S. 302ff.).

In dem vorliegenden Beitrag wird jedoch – mit Übereinstimmung mit anderen Autoren (vgl. dazu u.a. Abercrombie 1967, S. 98; Meinhold 1971, S. 56ff.; Lindner 1981, S. 305; Kohler 1982, S. 102ff.; Henke 1993, S. 70) – auch dem Rhythmus in der ungebundenen Sprache ein fester Platz eingeräumt, auch wenn die Isochronie dort als rhythmuskonstitutives Merkmal nicht unbedingt ist (vgl. Benkwitz 2004, S. 28) und auch wenn isochrone Abläufe dort nicht immer zu finden sind:

Die Prosa ist nämlich rhythmisch locker organisiert, die rhythmusbildenden Elemente folgen unregelmäßig, ‚zufällig‘ aufeinander. Der Sprecher konzipiert nicht so bewußt wie der Dichter, gruppiert die Rhythmus-elemente nicht in sich wiederholende Rhythmen, so daß diese eine gebundene Struktur, eine Versform bilden. Trotzdem spüren wir, daß irgendein Rhythmus auch in der ungebundenen Sprache vorhanden ist (Wacha 1982, S. 326).

6. DER VIERTE ABGRENZUNGSVERSUCH – SPRECH- ODER SPRACHRHYTHMUS? SCHLUSSBEMERKUNGEN

In der einschlägigen Literatur zum Rhythmus in der Sprache stößt man auf eine Reihe von Termini. Es wird u.a. von *Prosarhythmus* bzw. *Rhythmus* der ungebundenen Sprache, von *Sprachrhythmus*, *Sprechrhythmus* oder *Rederhythmus* gesprochen, so dass man Veličkova (1999a, S. 220) zufolge fragen könnte, ob es sich dabei „um den Rhythmus der Sprache oder um den Rhythmus beim Sprechen?“ handelt. Um dies voneinander abzugrenzen, unterscheidet Stock (1998a, S. 193) zwischen dem *fiktiven Sprachrhythmus* und dem *realen Sprechrhythmus*, was auf zwei verschiedene Herangehensweisen an das rhythmische Phänomen zurückgeführt werden kann. Stock (1998a, S. 193) versteht den Sprachrhythmus als „universelle und die von Sprache zu Sprache unterschiedliche systemimmanente Akzentuierungsregelung im Wort (gegebenenfalls auch in der Wortgruppe)“. Der reale Sprechrhythmus bedeutet dagegen jeweils eine konkrete Realisierung von Akzentstellen: für den Sprecher ist es „ein intentionsabhängiges Gestaltungsmittel“ und für den Hörer „ein Phänomen, dessen Wahrnehmung von der situationsbezogenen Interpretation des Gesprochenen abhängt“ (Stock 1999, S. 4ff.).

Demgegenüber verwendet Klimov (1995, S. 23ff.) den Terminus *sprechsprachlicher Rhythmus*, mit dem er sich einerseits auf die sprachliche Struktur und andererseits auf ihre Realisierung, die übrigens ebenfalls mit Intentionen des Sprechers und der jeweiligen Situation einhergeht, bezieht. Der *sprechsprachliche Rhythmus* ist also ihm zufolge sowohl „eine Erscheinung der Sprachnorm: jede Sprache hat ihren eigenen Rhythmus“ als auch „eine Erscheinung der Redenorm“, die in jeder Sprache bestimmte Merkmale kennzeichnen (z.B. die phonetische Realisierungsart von Akzenten oder die Silbenartikulation).

Solche Rhythmusfassung wird ebenfalls in dem vorliegenden Beitrag geltend gemacht:

...denn in der rhythmischen Gestaltung eines sprachlichen Ausdrucks fließt beides zusammen: die vorgegebene Akzentstruktur einer Sprache (*langue*) und individuelle Expressivität (*parole*) (Zollna 1994, S. 14).

In den meisten Rhythmusdefinitionen zur Sprache tauchen aufs neue alle – oben schon erwähnten – Merkmale auf: seine dynamischen und zeitlichen Komponenten – Aufeinanderfolge und Wechsel von Elementen vs. ihre Wiederkehr und Regelmäßigkeit. So wird der (sprechsprachliche) Rhythmus übereinstimmend definiert v. a. als „Wechsel von Betontheit und Unbetontheit, Gespanntheit und Ungespanntheit“ (Klimov 1995, S. 23), als „Wechsel von akzentuierten und akzentlosen Silben“ (Stock, Hirschfeld 1996b, S. 204; vgl. auch Rozwadowski 1925, S. 12; Szulc 1969b, S. 97), als „eine gesetz-

mäßige Abfolge von Elementen, die nach starken und schwachen unterschieden werden“ (Veličkova 1999a, S. 222), „die Schwer-Leicht-Struktur, die [...] durch die Abfolge miteinander kontrastierender Silben [...] entsteht“ (Benkwitz 2004, S. 42) – mit anderen Worten: als eine „alternation of contrastive speech events (usually stressed and unstressed syllables)“ (Antipova 1987, S. 443), womit die Hervorhebung einer Silbe durch bestimmte akustische Parameter gemeint ist. Diese Wechselfolge von betonten und unbetonten Silben bedeutet nichts anderes als Alternation (Kontrast) von Hebungen und Senkungen, von der auch schon hier die Rede war. Eine gegenseitige Verflechtung von *Rhythmus* und *Akzent* ist also dabei nicht zu verkennen (vgl. u.a. Kuhlmann 1956, S. 427):

Während einerseits der Rhythmus der Betonung zugrunde liegen kann, wobei die hierarchische Struktur bestimmte Positionen für die Betonung determiniert, ist andererseits die Abfolge der Betonungen die hörbare Manifestation des Rhythmus (Völtz 1990, S. 8; vgl. auch Kuhlmann 1956, S. 427; Szulc 1966a, S. 197; Dukiewicz, Sawicka 1995, S. 179; Bose 1995b, S. 18; Benkwitz 2004, S. 40).

Dass der menschliche Sprechrhythmus „mit der Akzentstruktur korreliert und aus ihr resultiert“, betont auch Neuber (1998a, S. 173). Der Rhythmus ist jedoch seiner Auffassung nach „ein (relativ) eigenständiges prosodisches Phänomen“ und kann „nicht mit der Wort- und Äußerungsakzentstruktur gleichgesetzt werden.“

Ein anderer ebenfalls im Rhythmus verankerter Aspekt ist das zeitliche Element, das neben der o.g. Alternation auch in den meisten Definitionen des (sprechsprachlichen) Rhythmus auftaucht (vgl. Classe 1939, S. 50; Pheby, Eras 1969, S. 51; Dukiewicz 1978, S. 26; Antipova 1987, S. 433; Klimov 1987, S. 460; Strangert 1987, S. 149; Couper-Kuhlen 1993, S. 1; Müller 1994, S. 54; Dukiewicz, Sawicka 1995, S. 179; Pompino-Marschall 1995, S. 236) und ihn als eine zeitgliedernde Erscheinung verstehen lässt. Das zeitliche Rhythmusmerkmal – das o.g. Isochronie-Phänomen – hat darüber hinaus für die sprachtypologische Klassifizierung von Sprachen nach zwei Rhythmuskategorien (Akzent- vs. Silbenisochronie) eine grundlegende Bedeutung (vgl. Pike 1945; Abercrombie 1967): während in den sog. akzentzählenden Sprachen (u.a. im Englischen, Deutschen, arabischen Sprachen) die Akzentstellen in (annähernd) gleichen Zeitabständen wiederkehren sollen, liegt die Isochronie in den sog. silbenzählenden Sprachen (u.a. im Spanischen, slawischen Sprachen) in der Domäne der Silbe (d.h. die Silben sollten in den annähernd gleichen Abständen wiederkehren).⁸

⁸ An dieser Stelle soll allerdings betont werden, dass in der anderen Rhythmusbetrachtung (wie schon oben angedeutet wurde, siehe Kapitel 3), das Isochroniephänomen nicht mehr als rhythmuskonstitutives Merkmal angesehen wird (vgl. Stock, Veličkova 2002a, S. 19ff.; Benkwitz 2004, S. 28).

Mit der traditionellen Zuordnung von Sprachen zu einer der Rhythmusgruppen hängt eine andere sehr wichtige Tatsache zusammen, und zwar: die Art und Weise, wie die einzelnen Silben – sowohl die betonten als auch die unbetonten – phonetisch realisiert werden. So hat das Einhalten von ungefähr gleichen Zeitabständen zwischen den betonten Silben in den akzentzählenden Sprachen u.a. vielfältige Reduktionen in den unbetonten Silben zur Folge (vgl. Bose 1995b, S. 18; auch Pompino-Marschall 1995, S. 236; Stock, Hirschfeld 1996b, S. 204). In dem Sinne ist nicht nur die jeweilige Akzentstelle für den Rhythmus einer Sprache verantwortlich, sondern auch der Kontrast, der zwischen betonten und unbetonten Silben – in dem Fall – „durch Veränderungen auf der *segmentalen* Ebene gebildet“ (Benkwitz 2004, S. 40) wird. Mit Recht bemerkt dazu Stock (1999, S. 3) Folgendes:

...korrekte Wortakzentstellen und situationsangemessen verteilte Äußerungsakzente allein führen [...] nicht dazu, daß ein Muttersprachler die Rhythmisierung dessen, der seine Sprache als Fremdsprache spricht, ohne Aufmerken akzeptiert.

Dementsprechend wird an dieser Stelle die Rhythmusdefinition um ein weiteres Merkmal erweitert, und zwar: einen sprachtypischen Rhythmusklang prägt nicht nur der Wechsel von betonten und unbetonten Silben, d.h. eine entsprechende Akzentsetzung, sondern auch die phonetische Realisierung **aller** Silben. Dieser Aspekt scheint aus der Perspektive des Fremdsprachenunterrichts besonders wichtig zu sein, vor allem dann, wenn z.B. Sprecher einer silbenzählenden Sprache, in der gerade die Silben in ihrer Vollständigkeit produziert werden, Deutsch lernen.

Mit dem Zeitelement beim Rhythmus sowie auch mit dem Kontrast (Akzentverteilung) hängt zuletzt die oben schon erwähnte Gliederung des Gesprochenen in kleinere Folgen zusammen – ein Phänomen, das den gegebenen Rhythmus noch deutlicher macht und das laut Benkwitz (2004, S. 28ff.; vgl. auch Dauer 1983, S. 447) ebenfalls in jeder Rhythmusdefinition (auch wenn nur implizit) zu finden ist (vgl. u.a. Bose 1995b, S. 18; Veličkova 1999, S. 222). Es sind gerade Kontrast und Gliederung, die Benkwitz (2004, S. 37) zufolge zum Rhythmus beitragen:

Rhythmus entsteht dann, wenn der Hörer einen [...] Kontrast bzw. eine Variation des Abstandes zwischen Elementen einer Ereignisfolge wahrnimmt und diese Ereignisfolge dadurch als gegliedert empfindet. Diese Sichtweise schließt auch mit ein, dass verschiedene Hörer dieselbe Ereignisfolge unterschiedlich gliedern, da sie den Kontrast zwischen den Elementen aufgrund einer anderen Interpretation des Sinnes unterschiedlich wahrnehmen.

Im Zusammenhang damit wird der Rhythmus ebenfalls als „the perception of groups in a series of stimuli“ (Loots 1987, S. 465) oder als „Rhythm, or the grouping of elements into larger units“ (Dauer 1987, S. 447) definiert (vgl. auch Wurzel 1980, S. 97ff.; Bose 1995, S. 18; Stock 1996, S. 68ff.; Stock, Hirschfeld 1996, S. 204). Mit anderen Worten handelt es sich also dabei um die Bildung von rhythmischen Gruppen, indem sich „mehrere unbetonte Silben [...] um eine betonte Silbe“ (Hirschfeld 1996, S. 46; vgl. auch Lindner 1981, S. 304) gruppieren.

Unter Einbeziehung der rhythmischen Gruppe kann der bisherige Definitionsansatz von Rhythmus endgültig ergänzt werden: einerseits um Elemente, die zum Rhythmus gehören, andererseits um solche, die parallel mit dem Rhythmus in Erscheinung treten, solche wie Sprechmelodie, Sprechtempo und Pausen (vgl. u.a. Wacha 1982, S. 326ff.). Einerseits ergibt sich also der typische Rhythmus u.a. aus einem bestimmten System. Andererseits wird er aber dadurch selbst zu einem System:

Rhythm can be regarded as a general language system that organizes a language as a whole (Antipova 1987, S. 445).

Alle o.g. Merkmale sind allerdings laut Bose (1995b, S. 18; auch 1999, S. 226) miteinander verschränkt und sollen bei der Bildung von Kontrasten – beim Rhythmus also – als Komplex wirken.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abercrombie D. (1967), *Elements of General Phonetics*, Edinburgh.
- Antipova A. M. (1987), *Speech Rhythm (Main Approaches and Definition)*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Vol. 5, Tallinn, S. 443–446.
- Auer P., Couper-Kuhlen E. (1994), *Rhythmus und Tempo in konversationeller Alltagssprache*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 96, S. 78–106.
- Auer P., Uhmann S. (1988), *Silben- und akzentzählende Sprachen. Literaturüberblick und Diskussion*. In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, Bd. 7, H. 2, S. 214–259.
- Benkwitz A. (2004), *Kontrastive phonetische Untersuchungen zum Rhythmus: Britisches Englisch als Ausgangssprache – Deutsch als Zielsprache*. Frankfurt a.M.
- Bethe A. (1949), *Rhythmus und Periodik in der belebten Natur*. In: *Studium Generale*, H. 2, 2. Jg., S. 67–73.
- Bose I. (1995b), *Auf den Rhythmus kommt es an ... Zur Akzentuierung und Gliederung im Deutschen*. In: Endt E., Hirschfeld U. (Hrsg.), (1995), *Die Rhythmuslokomotive. Ausspracheübungen für Kinder*, München, S. 18–27.
- Brecht B. (1966), *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 2: 1934–1956, Berlin, Weimar.
- Brown W. (1911), *Temporal and Accentual Rhythm*. In: *Psychological Review*, Vol. 18, S. 336–346.
- Canueau I. (1992), *Hören – Brummen – Sprechen. Angewandte Phonetik im Unterrichtsfach „Deutsch als Fremdsprache“*, München.

- Classe A. (1939), *The Rhythm of English Prose*, Oxford.
- Coblentz H., Muhar F. (1989), *Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen*, 9. Aufl., Wien.
- Couper-Kuhlen E. (1986), *An Introduction to English Prosody*, Tübingen.
- Couper-Kuhlen E. (1993), *English Speech Rhythm: Form and Function in Everyday Verbal Interaction*, Amsterdam, Philadelphia.
- Dauer R. M. (1983), *Stress-Timing and Syllable-Timing Reanalyzed*. In: *Journal of Phonetics*, Vol. 11, S. 51–62.
- Dauer R. M. (1987), *Phonetic and Phonological Components of Language Rhythm*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Tallinn, Vol. 5, S. 447–450.
- Dieling H., Hirschfeld U. (2000), *Phonetik lehren und lernen. Fernstudienangebot. Germanistik. Deutsch als Fremdsprache*, München.
- Dłuska M. (1948), *Studia z historii i teorii badań wersyfikacji polskiej*, t. 1, Kraków.
- Dukiewicz L. (1978), *Intonacja wypowiedzi polskich*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Dukiewicz L., Sawicka I. (1995), *Fonetyka i fonologia*, Kraków.
- Essen O. von (1979), *Allgemeine und angewandte Phonetik*, 5. Aufl., Berlin.
- Essen O. von (1981), *Grundbegriffe der Phonetik. Ein Repetitorium Sprachheilpädagogien*, 5. Aufl., Berlin.
- Hager W. (1949), *Über den Rhythmus in der Kunst*. In: *Studium Generale*, H. 3, 2. Jg., S. 153–160.
- Hakkarainen H. J. (1995), *Phonetik des Deutschen*, München.
- Heinitz W. (1949), *Vom Takt zum Rhythmus*. In: *Studium Generale*, H. 2, 2. Jg., S. 96–104.
- Henke S. (1993), *Formen der Satzakkzentuierung und ihr Beitrag zur Satzbedeutung in deutschen Aussagesätzen*, Trier.
- Hirschfeld U. (1996), *Deutsche Intonation. Grundlagen und Übungen für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. In: *Bulletin of Language Institute, Faculty of Literature. Gakushushin University*, No. 20, S. 41–51.
- Hobsbaum Ph. (1996), *Metre, Rhythm and Verse Form*, London, New York.
- Jores A. (1949), *Periodizität beim Menschen*. In: *Studium Generale*, H. 2, 2. Jg., S. 82–85.
- Klimov N. (1987), *Irregular Rhythmus*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Vol. 5, Tallinn, S. 460–464.
- Kohler K. (1982), *Rhythmus im Deutschen*. In: *Arbeitsberichte*, Nr 19, Kiel (AIPUK), S. 89–105.
- Kuhlmann W. (1956), *Rhythmus-Metrum*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Jg. 5, H. 3, S. 427–430.
- Kurz G. (1992), *Notizen zum Rhythmus*. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 23, Jg., 2. Halbjahr, S. 41–45.
- Lindner G. (1981), *Grundlagen und Anwendung der Phonetik* (= Sammlung Akademie-Verlag, Nr. 36; Sprache) Berlin.
- Loots M. (1987), *The Study of Rhythm in Relation to Metrics*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Vol. 5, Tallinn, S. 465–467.
- Markus M. (1992), *Rhythmus, Stress and Intonation in English and German Seen Contrastively*. In: Mair Ch., Markus M. (eds.), *New Departures in Contrastive Linguistics. Proceedings of the Conference Held at the Leopold-Franzens-University of Innsbruck, Austria, 10–12 May*, Vol. 1 (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Anglistische Reihe*, Bd. 4), S. 21–36.
- Meinhold G. (1971), *Die Grundordnung sprachrhythmischer Bewegung*. In: *Bulletin Phonographique*, Bd. 12, S. 57–78.
- Müller F. E. (1994), *Rhythmus in formulaischen Paradigmen der Alltagssprache*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 96, S. 53–77.
- Neuber B. (1998a), *Endsilbendehnung und Tendenz zur temporalen Symmetrie in deutschen Wörtern. Teil 1: Problemdarstellung und Empirie*. In: Biege A., Bose I. (Hrsg.), *Theorie und Empirie. Festschrift für Eberhard Stock*, Halle a.S., Hanau, S. 173–181.

- Pheby J., Eras H. (1969), *Rhythmische Einheiten im Deutschen*. In: Eras H., Schädlich H.-J., Pheby J. (Hrsg.), *Zur phonetischen und phonologischen Untersuchung prosodischer Merkmale*, Berlin, S. 47–71.
- Pheby J. (1984), *Phonologie: Intonation*. In: Heidoiph K. E., Flämig W., Motsch W. (Hrsg.), *Grundzüge einer deutschen Grammatik*, 2. Aufl., Berlin, S. 839–897.
- Pike K. L. (1945), *The Intonation of American English*, Ann Arbor.
- Pompino-Marschall B., Grosser W., Hubmayer K., Wieden W. (1987), *Is German Stressed-Timed? A Study on Vowel Compression*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Vol. 2, Tallinn, S. 161–163.
- Pophal R. (1949), *Rhythmus und Handschrift*. In: *Studium Generale*, H. 2, 2. Jg., S. 88–96.
- Potapov V. V. (1991), *The Rhythmic Organisation of Speech in Slavonic Languages*. In: *Actes du 12^{me} Congres International des Sciences Phonetiques. 19–24 aout, Aix-en-Provence*, Vol. 2, S. 162–165.
- Roudet L. (1917), *Zasady fonetyki ogólnej*, Warszawa.
- Rozwadowski J. (1925), *Głosownia języka polskiego. Ogólne zasady*, Kraków, Warszawa, Lublin, Łódź, Poznań.
- Schmölders G. (1949), *Vom Rhythmus der wirtschaftlichen Aktivität*. In: *Studium Generale*, H. 2, 2. Jg., S. 104–111.
- Sievers E. (1901/1976), *Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen*, 5. Aufl. (1. Aufl. 1876), Leipzig.
- Sievers E. (1912), *Rhythmisch-Melodische Studien. Vorträge und Aufsätze* (= Germanische Bibliothek, hrsg. von W. Streitberg, Zweite Abteilung, *Untersuchungen und Texte*, Bd. 5, Heidelberg).
- Skrebova E. (1999), *Einige Gesetzmäßigkeiten der Metrum-Rhythmus-Struktur von den vier Gedichten Heines und ihren russischen Übertragungen*. In: Veličkova L., Uljancenko O. (Hrsg.), *Klangsprache im Fremdsprachenunterricht. Berichte über das Internationale Symposium des Forschungszentrum für Phonetik der Universität Woronesh vom 2.–4. April 1988*, S. 38–43.
- Steglich R. (1949), *Über Wesen und Geschichte des Rhythmus*. In: *Studium Generale*, H. 3, 2. Jg., S. 141–152.
- Stock E. (1996), *Deutsche Intonation*, Leipzig, Berlin, München, Wien, Zürich, New York.
- Stock E. (1998a), *Über Sprechrhythmus*. In: Kröger B. J. u.a. (Hrsg.), *Festschrift Georg Heike (forum Phonetikum, Bd. 66)*, Frankfurt a.M., S. 191–204.
- Stock E. (1999), *Sprachrhythmus – Sprechrhythmus – Isochronie*. In: Veličkova L., Uljancenko O. (Hrsg.), *Klangsprache im Fremdsprachenunterricht. Berichte über das Internationale Symposium des Forschungszentrum für Phonetik der Universität Woronesh vom 2.–4. April 1988*, S. 3–13.
- Stock E., Hirschfeld U. (1996b), *Phonothek. Deutsch als Fremdsprache. Arbeitsbuch*. Leipzig, Berlin, München.
- Stock E., Veličkova L. (2002a), *Sprechrhythmus im Russischen und Deutschen (Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik, Bd. 8)*, Frankfurt a.M.
- Strangert E. (1987), *Major Determinants of Speech Rhythm: A Preliminary Model and Some Data*. In: *Proceedings 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Vol. 2, Tallinn, S. 149–152.
- Szulc A. (1966a), *Wymowa niemiecka. Zasady nauczania kontrastynego*, Warszawa.
- Szulc A. (1969b), *Wymowa niemiecka II. Ćwiczenia praktyczne*, Warszawa.
- Trier J. (1949), *Rhythmus*. In: *Studium Generale*, H. 3, 2. Jg., S. 135–141.
- Veličkova L. (1999a), *Der Rhythmus im Deutschen*. In: *Deutsch als Fremdsprache. Zeitschrift zur Theorie und Praxis des Deutschunterrichts für Ausländer*, Bd. 36, H. 4, S. 220–224.
- Völtz M. (1990), *Zur phonologischen Definition von Sprachrhythmus. Eine rhythmustypologische Untersuchung des Englischen* (unveröff. Magisterarbeit).

- Wacha I. (1982), *Zum Rhythmus der ungebundenen Sprechsprache*. In: Stock E. (Hrsg.), *Sprechwirkungsforschung, Sprecherziehung, Phonetik und Phonetikunterricht*, (= Wissenschaftliche Beiträge, Nr. 55), Halle a.S., S. 326–336.
- Wiede E. (1974), *Einführung in das Studium der russischen Sprache. Phonetik und Phonologie*, Leipzig.
- Wierzchowska B. (1967), *Opis fonetyczny języka polskiego*, Warszawa.
- Wurzel W. U. (1980), *Der deutsche Wortakzent: Fakten – Regeln – Prinzipien. Ein Beitrag zu einer natürlichen Akzenttheorie*. In: *Linguistische Studien, Reihe A*, Nr. 68.
- Zawodziński K. W. (1936), *Zarys wersyfikacji polskiej. Cz. I. Wiadomości wstępne o wierszu*, Wilno.
- Zollna I. (1994), *Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 96, S. 12–52.

Beata Grzeszczakowska-Pawlikowska

RYTM W JĘZYKU – DEFINICJA POJĘCIA

(Streszczenie)

Pojęcie *rytmu* znane jest powszechnie w różnych dziedzinach nauki i życia. Pojawia się ono m. in. w naukach przyrodniczych i humanistycznych, w architekturze, sztukach pięknych, w matematyce i muzyce, a nawet ekonomii. Również każdy język wyróżnia się spośród innych charakterystycznym dla niego rytmem, który decyduje o jego brzmieniu. Każda kolejna próba usystematyzowania znaczenia omawianego zjawiska wydaje się zatem – wobec jego uniwersalności – uzasadniona.

Niniejszy artykuł ma przede wszystkim na celu oddzielenie pojęcia *rytmu* od innych pojawiających się w literaturze określeń, takich jak *okres(y)* czy *metrum*, a co za tym idzie zdefiniowanie zjawiska *rytmu* głównie w odniesieniu do języka mówionego, w którym to odgrywa on ogromną rolę, ułatwiając przede wszystkim jego percepcję oraz dekodowanie informacji. W definicji *rytmu* zostały uwzględnione jednocześnie intencjonalność (przejawiająca się w aktywnej postawie odbiorcy), alternacja elementów oraz ich regularność względem czasu. Rezultatem rozważań jest zaproponowana w końcowym podrozdziale charakterystyka *rytmu*, przedstawionego jako możliwie regularne następowanie po sobie sylab, które poprzez akcent (bądź jego brak) kontrastują ze sobą oraz tworzą większe jednostki (tzw. grupy rytmiczne, włącznie z pauzą). W ten sposób rozumiany *rytm* znaczy nie tylko specyficzne dla danego języka lub dla danego tekstu rozłożenie akcentów i ich odpowiednią fonetyczną realizację, lecz również językowo uwarunkowane – pod względem fonetycznym – odpowiednie traktowanie sylab nieakcentowanych, w zależności od tempa i stylu.