Martina Nicklaus (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf)

Rhythmus als Partitur: Vorschlag für ein Modell zur Darstellung sprachlicher Gliederungen im (übersetzten) literarischen Text.

**1. Einleitung**

Mitunter wird der Sprache in literarischen Prosatexten ein besonderer "Rhythmus" beschei­nigt. So heißt es im Urkundentext für den Georg-Büchner-Preisträger Josef Winkler, er habe "[...] die Katastrophen seiner katholischen Dorf-Kindheit [...] in barock-expressi­ve, rhythmische Prosa von dunkler Schönheit verwandelt" (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 2008)[[1]](#footnote-1). Rhythmus ist hier vermutlich in der im *Duden* (s.v.) angeführten allgemeinsprachlichen Bedeutung "Gliederung des Sprachablaufs" oder "[...] Gleichmaß, gleichmäßig gegliederte Bewegung; periodischer Wechsel, re­gelmäßige Wiederkehr" verwendet. Wenn die "Gliederung des Sprachablaufs" in literarischer Prosa zu den preiswürdigen Stil­merkmalen gehört, dann wäre dies ein guter Grund, solche Gliederung als Teil der "literary force" des Ausgangstexts anzuerkennen (Seago 2022: 466) und in einer literarischen Übersetzung nachzuempfinden. Dafür müssen jedoch jene Faktoren, die bei der Rezeption für den Eindruck der "gegliederten Bewegung", mithin für den "Rhythmus", in Ausgangs- und Zielsprache verantwortlich sind, genau identifiziert sein.

Im translationswissenschaftlichem Kontext wird Rhythmus in Erzählprosa durchaus angesprochen, die Erwähnungen erfolgen jedoch meist eher beiläufig und ohne den rhythmischen Effekt genauer zu analysieren. So betont Wolfgang Schadewaldt, wie Gil zitiert, für seine Ilias-Übersetzung bewusst "freie Rhythmen" gewählt zu haben, erklärt aber nicht, mit welchen "technischen Mitteln" er diese Ryhthmisierung erreicht hat (Gil 2007, 87). Auch Koller/Henjum vertrauen in ihrem Handbuch offenbar auf ein intuitives Verständnis, wenn sie Rhythmus in die kurze Liste formal-ästhetischer Qualitäten literarischer Texte aufnehmen, anschließend jedoch nicht weiter diskutieren (cf. Koller/Henjum 92020: 295).

Andere Autoren[[2]](#footnote-2) benennen immerhin einige rhythmuserzeugende Faktoren. Besonders Syntax, eventuell in Kombination mit Informationsstruktur, wird als Mitspieler der rhythmischen Gestaltung angeführt (Nicklaus 2012: 281, Dufter 2003/2013: 194; Selig/Schafroth 2012: 9; Pekkanen 2014: 6, 41; Mouani 2016: 79). Pilière (2018: 231) stellt z.B. fest, dass der Rhythmus in Hemingways Prosa zum Teil auf syntaktischer Ebene, durch häufige syndetische Parataxe entsteht ("[...] the rhythm of Hemingway's prose is created in part through the omnipresent syndetic parataxis"), die in der französischen Übersetzung unterschiedlich, in jedem Fall nicht durch Parataxe wiedergegeben werde. Henri Meschonnic wiederum erkennt im sprachlichen Rhythmus ausdrücklich ein Zusammenwirken mehrerer sprachlicher Merkmale, nennt neben Syntax auch Lexik und Prosodie (cf. Meschonnic 2007: 54; cf. dazu: Agnetta/Mälzer 2020) und folgert, dass der Rhythmus Gegenstand des Übersetzens sein soll (cf. Meschonnic 2007, 59).

Im folgenden soll in einem ersten Abschnitt, ausgehend von traditionellen linguistischen Ansätzen, eine Definition von sprachlichem Rhythmus entwickelt werden (2.), die anschließend, mit weiteren Differenzierungen, in einem Entwurf für ein rezeptionsorientiertes Modell in Anlehnung an ein Schema des Sprachwissenschaftlers und Autors Admoni (1960/1982) visualisiert wird (3.) und die Basis für die Diskussion eines Abschnitts aus dem Werk von Josef Winkler und der italienischen Übersetzung (4.) bereitstellt. Als Prämisse gilt, dass Literarizität aus einem Zusammenwirken äußerst heterogener, auch nicht-sprachlicher Faktoren entsteht, die für jedes Werk, mitunter für jeden Satz im Ausgangs- wie im Zieltext neu abgestimmt werden müssen. Das vorgeschlagene Modell soll diese Faktoren, soweit sie sprachliche Merkmale sind und als rhythmusbestimmend gewertet werden, aufnehmen und den *Eindruck* eines Rhythmus, den die Lektüre vermitteln kann, nachzeichnen. Damit lassen sich die folgenden Ausführungen dem sowohl literatur- als auch sprachwissenschaftlich bestimmten Bereich der kognitiven Poetik[[3]](#footnote-3) zuordnen.

**2. Begriffsbestimmung**

Im folgenden soll ein kurzer Einblick in vorliegende Definitionsansätze gegeben werden, um potenzielle Identifikationskriterien zu benennen und Urteile, wie das eingangs zitierte, besser objektivieren zu können. Zunächst sollen die klassischen Theorien skizziert werden, die von spontan realisierter, gesprochener Sprache ausgehen (2.1). Im Anschluss werden Aussagen zu Rhythmus in schriftlich realisierter Sprache (2.2) ergänzt. In Abschnitt 2.3 wird ein möglicher gemeinsamer Nenner aller Definitionen, die Zeitbezogenheit, genauer erläutert. In 2.4 soll auf die eher diffusen Verwendungen des Begriffs eingegangen werden, bevor in 2.5 eine Synthese und vorläufige Definition formuliert wird.

**2.1 Rhythmus als Phänomen mündlich realisierter Sprache**

Aus der Sicht von Linguisten wird Rhythmus traditionell zunächst als Phänomen der prosodischen Struktur[[4]](#footnote-4) beschrieben, als Phänomen konstitutiert aus Silbenstruktur, Akzentstruktur, Tonhöhe, Dauer, aus Merkmalen also, die sich lautlich manifestieren, die zu den "éléments phoniques" gehören, wie schon Bally in seinem einschlägigen Aufsatz "Le rythme linguistique et sa signification sociale." von 1926 feststellt (Bally 1926: 255).

Die in der Mitte des 20. Jahrhunderts von Pike 1945 und Abercrombie 1967 entworfenen Modelle zur Typisierung von Sprachen nach ihren rhythmischen Merkmalen konzentrieren sich ebenfalls auf phonische Eigenschaften. So zählt Abercrombie Rhythmus zu den artikulatorisch-stimmlichen Merkmalen, zu den "features of voice dynamics" (Abercombie 1967/2022: 95) und präzisiert: "Speech rhythm is essentially a muscular rhythm, and the muscles concerned are the breathing muscles." (Abercombie 1967/2022: 96).

Pike und Abercrombie unterscheiden Sprachen mit silbenbasiertem von solchen mit akzentbasiertem Rhythmus (Abercrombie 1967/2022: 97; Pike 1945/1972: 34-36) und verstehen Rhythmus als grundlegende, dem Sprecher nicht bewusste Tendenz, sprachliche Äußerungen in zeitlich gleichwertige, isochrone Segmente zu gliedern. Eine Sprache lässt immer nur eine Option der Gliederung zu und sieht entweder die silbenbezogene Isochronie ("*syllable-timed*") oder die akzentbezogene Isochronie vor ("*stress-timed*"; Abercrombie 2022/1967, 97; Herv. im Original). [[5]](#footnote-5) Auch Leech nimmt in seiner Analyse englischer Lyrik die Idee einer jeder Sprache zugrundeliegenden Art von Isochronie- auf und resümiert, dass sprachliche Äußerungen immer in Einheiten aufgespalten werden können, "that are in some sense of equal duration" (Leech 1969: 105). Für den rumänischen Philologen Popescu basiert jegliche Sprachproduktion ebenfalls auf einer vorgegebenen "périodicité rhythmique" (1987: 252), die sich jedoch in spontaner Sprachverwendung, im "discours naturel", gerade als nicht isochron manifestiert.

Das Modell von Bertinetto/Bertini (2008: 427) wiederum mildert das Kriterium der Isochronie ab und unterscheidet, abgeleitet aus spontanen Sprecheräußerungen, solche Sprachen, in denen die Dauer einer betonten Silbe von der Zahl der enthaltenen Segmente abhängt ("controlling languages"), von jenen, in denen die Dauer der betonten Silbe an die Gesamtdauer der folgenden unbetonten Silben angeglichen wird ("compensating languages"). Diese Gliederungen führen jeweils zu artikulatorisch und kognitiv gleichmäßig aufwändigen Versatzstücken ("conveniently sized chunks", Bertinetto/Bertini 2010: 66).

Spätere Ansätze fassen Rhythmus als dynamisches Phänomen auf und integrieren auch eine gestaltungsbezogene Ebene. Der Romanist Dufter etwa unterscheidet – immer noch bezogen auf prosodische Faktoren – die rhythmische Kontur einer Sprache von der Rhythmisierung in der Rede. Die *Kontur* ergibt sich aus einer vorgegebenen, sprachspezifisch bestimmten prosodischen Struktur und gewährt gewisse Realisierungsspielräume. *Rhythmisierung* dagegen entsteht bei der Realisierung von Sprache, als ein freies oder durch metrische Muster geleitetes Umsetzen der vorgegebenen Spielräume – eventuell mit eurythmischen Strukturen als Ergebnis (cf. Dufter 2003/2013: 83-84). Ähnlich unterscheidet Zollna (1994a: 25) die "vorgegebene rhythmische Akzentstruktur einer Sprache (langue)" von der "individuellen Expressivität (parole)" (ebenso: Bertinetto/Bertini/Guidugli 2012: 28-29). Die gestalterische Freiheit kann von metrischen Mustern reduziert werden, die zwar "auf Eigenschaften der rhythmischen Kontur einer Sprache" aufbauen (Dufter 2003/2013: 196), aber nur eingeschränkt für die kreativ modifizierende Umsetzung gedacht sind (ebd.; Auer 1999: 25-26).

Inzwischen werden Sprachen rhythmustypologisch eher auf einem Kontinuum verortet als auf einer der beiden Seiten der strengen Dichotomie von Pike oder Abercrombie (cf. Filipponio 2012: 62; Bertinetto/Bertini 2010: 43; cf. auch der Ausblick von Auer 2001: 1398).

Übereinstimmend beschreiben die oben genannten Autoren Rhythmus als Zusammenwirken von akustisch wahrnehmbaren prosodischen Erscheinungen und zeitlichem Ablauf in gesprochener Sprache.

**2.2 Rhythmus als Phänomen schriftlich realisierter Sprache**

In nicht-gebundener und für die stille Lektüre konzipierter Sprachproduktion, die hier im Fokus steht, sind Silben, Akzente und Dauer akustisch nicht wahrnehmbar. Dennoch gibt es eine Forschungstradition zu Rhythmus in literarischer Prosa, die auf die antike Rhetoriklehre zurückgeht und sich auf prosodische Merkmale konzentriert (cf. den Abriss von Müller-Thamm 2020).

Der Romanist Dufter bleibt konsequenter, definiert Rhythmus als zeitbezogenes Phänomen artikulierter Sprache und schließt eine Ausdehnung des Begriffs auf geschriebene Sprache aufgrund deren "Entzeitlichung" kategorisch aus (Dufter 2003/2013, 82[[6]](#footnote-6)). Dufter übersieht dabei jedoch, dass bei der Rezeption über Lektüre durchaus eine Gliederung in Segmente und damit ein Verarbeitungsrhythmus entstehen kann (cf. unten "cognitive rhythm" bei Alves/Jakobsen 2021). Außerdem weisen Studien darauf hin, dass beim stummen Lesen[[7]](#footnote-7) lautliche, damit möglicherweise auch prosodische Eigenschaften, bis zu einem noch nicht genau bestimmbaren Grad unbewusst realisiert werden (cf. Féry 2005: 179; "subvocal rehearsing": Baddeley 2002: 86). Weiter wird vermutet, dass die "phonologischen Codes" bei der Worterkennung eine Rolle spielen könnten[[8]](#footnote-8) (cf. Rickheit/Weiss/Eikmeyer 2010: 71).

Es ist also nur konsequent, wenn z.B. Hilka Pekkanen in ihrem Artikel zu "rhythm-related shifting in literary translation" den "word stress" (2014: 6) als Teil der "implicit unspoken intonation" zu den rhythmuserzeugenden Merkmalen in literarischer Prosa zählt. Auch Behrens (2022, Kap. 5.5) sieht (u.a.) in den "typologically different intonation and stress patterns" eine Herausforderung für den rhythmischen Transfer in literarischer Übersetzung. Es wäre daher voreilig im vorgeschlagenen Modell für geschrieben realisierte Sprache prosodische Aspekte auszuschließen.

Charakteristisch für Aussagen zu Rhythmus in literarischen Texten ist die Vielfalt der angeführten Auslöser für die rhythmische Wirkung, darunter z.B. Wortstellung allgemein (Gil 2007: 83), oder, kleinteiliger, Stellung von Attributen ("placement of modifiers", Behrens 2022: 106) und sogar Tempusgebrauch (Avirovic 2013: 113). Die Literaturübersetzerin und Übersetzungswissenschaftlerin Boase Beier bezieht Rhythmus – vermutlich – auf die Reihung von Morphemen, wenn sie ein infinites engl. *cut* statt eines finiten *was cut* wegen des Rhythmuserhalts vorzieht (Boase Beier 2014, 203-204).[[9]](#footnote-9) Für Alves/Jakobsen (2021) ist es der Sprachnutzer selbst, der Autor, Sprecher oder Rezipient also, der den Informationsfluss bei der Sprachverarbeitung in Segmente ("chunks") aufspaltet so einen kognitiven Rhythmus ("cognitive rhythm") entstehen lässt – während jeder Sprachverarbeitung, d.h. auch im Prozess des Übersetzens (cf. Alves/Jakobsen 2021, 225-226). Diese Lesart des Begriffs scheint verwandt mit Schadewaldts "Gedankenrhythmus", der in der Homer-Übersetzung den originalen Hexameter durche einen "Rhythmus der Vorstellungen" ersetzen soll und so zu einer "innerlich gebundenen Rede" führen soll (1958/1966: 436).

**2.3 Rhythmus als Phänomen in der Zeit**

Bei aller Unschärfe des Begriffs scheint sich ein gemeinsamer definitorischer Nenner herauszukristallisieren: Sprachlicher Rhythmus wird als Phänomen verstanden, das sich in Bezug auf Zeit realisiert, meist in Bezug auf den Ablauf des Gesagten, Geschriebenen, Gelesenen. Rhythmus wird, so fasst Zollna für die Geisteswissenschaften zusammen "wesentlich als zeitstrukturierender Begriff gefasst" (1994a: 13).

Es ist genau dieser Aspekt, der dazu führt, dass in den gängigen linguistischen Handbüchern Kapitel zum Phänomen *Rhythmus* fehlen, wie Auer bedauert (1999: 3, cf. auch: Auer/Couper-Kuhlen 1994: 79; Dufter (2003 [2013]: 9). Auer konstatiert eine gewisse Zeitvergessenheit der strukturalistisch geprägten Sprachwissenschaft, die den *Ablauf* sprachlicher Ereignisse bewusst aus ihren Beobachtungen ausklammert. Die schließlich beschriebenen Bestandteile von Sprache sind aus dem konkreten kommunikativen Akt herausgelöst, "are abstracted out of the flow of linguistic communicative behaviour in time" (Auer 1999: 5). Gerade Rhythmus jedoch entfalte sich als "patterned recurrences of events in time" (Auer 1999: 4).

Die Temporalität von Rhythmus wird allerdings nicht einheitlich beschrieben. Es lassen sich, grob zusammengefasst, drei Trends erkennen. In linguistischen Ansätzen entsteht Rhythmus in spontaner Rede durch ein Streben nach ausgewogener Gliederung; im Englischen z.B. zur Angleichung des zeitlichen Abstands zwischen Akzenten (Pike 1945/1972: 34). In der gängigen vom Duden erfassten Meinung (s.o. "Gleichmaß") wiederum, aber z.B. auch für Auer (s.o. "recurrences") oder für die Sprachpädagogin Zimmer (1999, 17-18 "Periodizität und Gleichmaß") ergibt sich Rhythmus zwar ebenfalls durch Wiederholung, jedoch nicht ausschließlich durch Wiederholung von akzentuell markierten Zeitsegmenten. Auer nennt allgemein "events", 'Ereignisse', die sich wiederholen können (s.o.). Die Übersetzungswissenschaftlerin Seago (2022: 473) stellt an Maurice Sendak’s *Where the Wild Things Are* heraus, dass nicht nur formale, sondern auch inhaltliche "repetition" den Rhythmus eines Texts mitbestimmt und der Sprachforscher von Gabelentz (1901[1891], 238) spricht dann von Rhythmus , "wenn in gleichen Abständen Laut- oder Sinnähnliches wiederkehrt".Bei diesen Autoren wird Wiederholung weniger als physiologisch gegebene Tendenz sondern als Option zur Gliederung des Ablaufs einer sprachlichen Äußerung verstanden.

Gerade nicht als gestalteter Ablauf entsteht Rhythmus schließlich für Meschonnic. Der französische Sprach- und Übersetzungstheoretiker definiert Rhythmus als heterogene "forme dans l'instant" (1982b: 70), als 'Form im Augenblick des kommunikativen Akts'[[10]](#footnote-10) und nicht als Umsetzung eines vorgegebenen Metrums (1982a: 523). Meschonnic orientiert sich an Demokrits auf alle Materie bezogene Rhythmus-Beschreibung[[11]](#footnote-11), wie sie von Benveniste zusammengefasst wird: "C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable." (Benveniste 1966: 333). In sprachlichen Äußerungen entsteht für Meschonnic diese rhythmische "forme" immer durch das Zusammenspiel unterschiedlicher "marques", d.h. z.B. lexikalischer und syntaktischer Merkmale (cf. Agnetta/Mälzer 2020: 108). Der Germanist Lösener nimmt Meschonnics Anregung auf und zeigt an der Analyse des Sterntaler-Märchens, wie über die Wiederkehr ähnlicher Merkmalskombinationen "Echofiguren" und damit Rhythmen entstehen können, die das Rezipieren des Inhalts unterstützen (Lösener 1999)[[12]](#footnote-12). Die beiden Nominalsyntagmen im Plural, jeweils mit Subjektfunktion und identischem Akzentmuster, "Vater und Mutter" zu Beginn und "Sterne vom Himmel" zum Abschluss, lassen eine inhaltliche Klammer um den Text entstehen, so Lösener, und unterstützen die Wahrnehmung einer glücklichen Auflösung.

1.

Es war einmal ein kleines Mädchen, dem war Vater und Mutter gestorben, [...]

Und wie es so stand und gar nichts mehr hatte, fielen auf einmal die Sterne vom Himmel, [...] (Wilhelm Grimm, *Die Sterntaler*, zitiert in Lösener 1999: 170)

**2.4 Rhythmus als Passepartout**

Immer wieder, in unterschiedlichen Zusammenhängen, stößt man auf Äußerungen, die ein Rhythmuskonzept für Prosa stillschweigend voraussetzen, wie im eingangs angeführten Zitat. Auch literarische Übersetzer machen Gebrauch von der anpassungsfähigen Beschreibungskategorie Rhythmus. So wollte der Übersetzer Burkhart Kroeber "den etwas ungewohnten Satzbau" von Manzonis Roman *I promessi sposi*," durch die Wortwahl, den Rhythmus, die Tonlage oder etwas anderes kompensieren, so daß ein Reiz entsteht, der den Leser hineinzieht – und so bemühe ich mich eben bei der Wortwahl und im Rhythmus um möglichst suggestive Lösungen *im Deutschen* [...] (Kroeber 2008: 101)[[13]](#footnote-13). Selbst der Autor eines Klassikers zur literarischen Übersetzung, Jörn Albrecht, nutzt den Begriff und bleibt die Erläuterung schuldig: So konstatiert Albrecht (2005/2013: 52): "Syntax [...] kann zu erheblichen Schwierigkeiten führen, wenn es um subtilere Kategorien wie funktionale Satzperspektive (Thema-Rhema-Gliederung) oder Satzrhythmus geht." Für die Übersetzerin Markstein (1999/2006: 247) bleibt dieser "Satzrhythmus" ebenfalls eine eher intuitive Größe und ist "schwerer zu erfassen als das Metrum eines Gedichts".

Durch die Erwähnung von *Rhythmus* in unterschiedlichen Forschungs- und Fachkontexten (Mälzer/Agnetta 2021: 9-11), oft ohne klare definitorische Anpassungen, ist die Bedeutung des Ausdrucks "universal, vage und metaphorisch" geworden (Mälzer/Agnetta 2021: 11; cf. auch Dufter 2003/2013: 81) oder gänzlich "obscure" (Lefebvre 2004: 5). Schon 1994 warnt Schlieben-Lange:

Sehr deutlich wird auch, daß der "Rhythmus"-Begriff ganzheitliche und interdisziplinäre Versprechungen transportiert, die ihn ideologieanfällig machen. (Schlieben-Lange 1994, 10)

Der Literaturwissenschaftler Gumbrecht erkennt 1988 sogar eine Entwicklung zum Passepartout, zu einem "beliebigen (und mithin wertlosen) Lösungsangebot" (1988: 714). Der oben erwähnte französische Rhythmusforscher Meschonnic wiederum verwendet *rythme,* wenn man Clive Scott (2018: 370), einem seiner schärfsten Kritiker glauben kann, in seinen Publikationen auf geradezu beliebige Weise, so dass sich eine "quasi-synonymic chain" ergibt: "discours - rythme - oralité - historicité - énonciation - le continu - récitatif".

Zweifelsohne machen ausgeprägte semantische Elastizität und Beliebigkeit in der Anwendung einen Begriff als Beschreibungskategorie "wertlos". Die unscharfen Äußerungen zu Rhythmus könnten jedoch, sofern sie auf Prosa bezogen sind, auch als Versuch gewertet werden, einen bestimmten Eindruck zu fassen, den die Lektüre ausgelöst hat, "Bewusstseinslagen" nachzuzeichnen, wie Müller-Thamm die (2020, 119) Rhythmusbeschreibung den Psychologen Marbe zitiert.

**2.5. Synthese**

Rhythmus wird in linguistischen Ansätzen als ein physiologisch bedingtes silben- oder akzentorientiertes Gleichgewicht im gesprochenen Diskurs beschrieben. Eine weitere, mitunter noch diffuse Auffassung von Rhythmus, die den Urteilen zu geschriebenen, vor allem literarischen Prosatexten zugrundeliegt, begreift Rhythmus meist als eine gestaltete, also in einem gewissen Grade bewusst erzeugte Form der sprachlichen Äußerung. Diese Form ergibt sich durch gezieltes oder, bei Meschonnic, durch spontanes, Integrieren heterogener, über die prosodischen Merkmale hinausgehender sprachlicher Merkmale.

Diese zweite Auffassung soll Ausgangspunkt für die Überlegungen in den folgenden Abschnitten werden. Sie wird hier verstanden als subjektiver Eindruck einer Gliederung, der bei der Rezeption, üblicherweise bei der Lektüre, währende der parallelen Verarbeitung der heterogenen Merkmale entsteht.

**3. Schichten, *layers*, *couches*: Skizze eines rezeptionsorientieren Modells**

Die namhaft gemachten rhythmuserzeugenden sprachlichen Merkmale literarischer Prosa, darunter syntaktische, lexikalische, informationsstrukturelle und, eingeschränkt, auch prosodische, sind keine isolierten Signale, sondern fügen sich jeweils in parallel verlaufende Strukturebenen.

Das Zusammenwirken von Ebenen wird in Beschreibungen von Rhythmus bereits erwähnt. So weist Pekkanen (2014: Abschnitt 41) hin auf die "[…] multiplicity of layers involved in rendering rhythmic effects of a text within a different language system." Ergänzend müsste differenziert werden, dass sich die Strukturebenen in spontaner Rede zwar gleichzeitig entfalten, aber nicht zwingend isomorph verlaufen, d.h. sie sind nicht auf die gleiche Weise gegliedert. Schon die Benennung der prosodischen Merkmale als *Suprasegmentalia*, als Merkmale also, die andere sprachliche Segmente überlagern oder überspannen, macht eine der Divergenzen zwischen den Ebenen deutlich.

Eine wiederholte, angeglichene Synchronisation etwa von Akzentmustern und Satzgliedern ist bereits ein gestalterischer Zugriff, der, wie Lötscher beobachtet, sowohl Erwartungen ("Vorausinterpretation", cf. auch: Abercrombie 1967/2022: 96) als auch Rückgriffe auf bereits gespeicherte Informationen ("Rückkoppelungseffekte") bewirkt und somit die Dekodierung unterstützt (Lötscher 1999: 147; cf. auch: Zimmer 1999: 81). Auf einer, eventuell vom Leser nur unterschwellig wahrgenommenen Rückkoppelung basiert z.B. die textstrukturierende Wirkung der Syntagmen *Vater und Mutter* und *Sterne vom Himmel* im Sterntaler-Märchen. In 2. wiederum zeigt sich der eurhythmische[[14]](#footnote-14) Effekt solcher gleichbleibender Synchronisation:

2.

Le soleil est un astre froid. Son cœur, des épines de glace. Sa lumière, sans pardon. (Vuillard 2017: 9)

Die Sonne ist ein kaltes Gestirn. Ihr Herz aus eisigen Dornen. Gnadenlos ihr Licht. (Vuillard/Denis 2018: 7)

Hier wird ein den gesamten Satz umfassendes syntaktisches, inhaltliches und intonatorisches Muster zweimal wiederholt. Dabei ist die erste und zweite Wiederholung durch Auslassung der Kopula verkürzt und nur verständlich dank der Wiederaufnahme der Inhalts- und Bezugsstruktur der ersten Formulierung, unterstützt durch die Possessivpronomina zum Auftakt.

Möglich wäre eine noch deutlichere, auch die intonatorische Ebene einbeziehende Nachempfindung des, syntaktisch im Deutschen wie im Französischen an die Grenzen des Systems reichenden Gleichmaßes:

Die Sonne ist ein kalter Stern. Ihr Herz, eisige Dornen. Ihr Licht, ohne Gnade.

Die Sonne ist ein kalter Stern. Ihr Herz – eisige Dornen. Ihr Licht – ohne Gnade.

Neben diesen ästhetischen Effekten können von einer gleichmäßigen, den Leser zum "Mitschwingen" einladenden Synchronisation auch manipulatorische Kräfte ausgelöst werden, wie Zollna u.a. an Göbbels' Rhetorik zeigen kann (Zollna 1994b: 224).

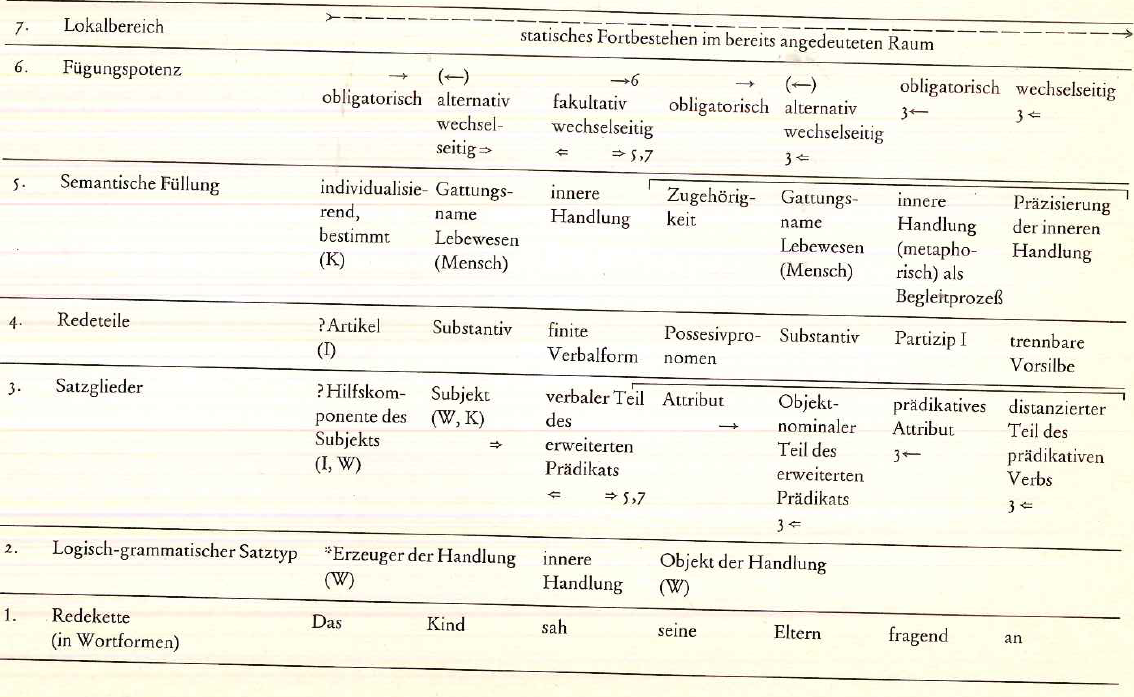
Eine etwas andere Perspektive nimmt der rumänische Philologe Popescu (1987) ein. Er unterscheidet eine im Kern physiologisch bestimmte rhythmische von einer morphosyntaktischen oder logisch-symbolischen Ebene der Rede ("discours") und wertet die rhythmische, prosodisch definierte Ebene als die maßgebliche und daher eng mit der logisch-symbolischen Ebene verknüpfte Kraft: "[...] la structure rythmique quasi informe la couche superficielle logico-symbolique." (1987: 252). In dieser rhythmischen Kraft seien bereits Spannungen angelegt, die in der poetischen Rede intensiviert ("mouvement général d'intensification", 253), damit wahrnehmbar gemacht werden können ("tensions devenues patentes", ebd. 253) und etwa, wie in Bsp. 1, eine besonders freie Syntax bewirken können (ebd. 265).

Die obige Ausgangsdefinition lässt sich nun dahingehend präzisieren, dass Rhythmus einem mehr oder weniger gezielten Synchronisieren verschiedener, im Ablauf der Lektüre parallel rezipierter Strukturebenen und den dort verorteten Signalen (u.a. Syntax, Lexik, Semantik, Informationsstruktur, [eingeschänkt] Prosodie) entspricht.

Den mehrschichtigen "Input" (Lötscher 1999: 147), den der Rezipient bewältigen muss, hat bereits 1966 der russische Germanist Wladimir Admoni in einem Partitur-Modell visualisiert und beispielhaft an einem Satz aufgefächert. Für Admoni gilt:

[...] der Redestrom gibt Raum für die gleichzeitge Übermittlung einer Menge von parallel verlaufenden lexikalen und grammatischen Inhalten und Beziehungen [...]. Am ehesten aber ähnelt er einer Partitur, die mehrere gleichzeitig tönende Stimmen und Muskinstrumente zu einer Einheit verbindet. (Admoni 1960/1982: 13).

Abbildung 1 zeigt einen Ausschnitt aus dem insgesamt 30 Ebenen[[15]](#footnote-15) umfassenden Schema von Admoni, mit dem analysierten Beispielsatz in der 1. Zeile.



(Admoni 1960/1982: 315-317)

Abb.1

Obwohl Admoni seine Satzpartitur "Bathysmatisches[[16]](#footnote-16) Schema der Strukturierung von grammatischen Bedeutungen in der Redekette" (Admoni 1960/1982: 315, Herv. MN) nennt und sie im ersten Moment tatsächlich grammatisch-rigide erscheint, bezieht sie doch Gliederungsebenen mit ein, die semantische oder pragmatische Signale aufnehmen wie etwa "Emotionalität" (23.) oder "kommunikativer Wichtigkeitsgrad" (25.) und "Thema Rhema-Gliederung" (24.). Admoni selbst betont: "Der Begriff der Bedeutung wird hier somit sehr weit gefaßt [...]" (Admoni 1960/1982: 311). Interessant im Zusammenhang mit literarischen Texten ist u.a. die Ebene "Redestimme" (29.), auf der polyphone Strukturen erfasst werden können. Von den prosodischen Merkmalen integriert Admoni die Intonation ("Stimmführung"; 1960/1982, 217) sowie die Wortstellung in sein Modell, abgekürzt: "I" und "W", allerdings erstaunlicherweise nicht als Linien, sondern als mögliche Gründe für die Zuweisung bestimmter Funktionen.[[17]](#footnote-17) Für die folgende Analyse sollen beide Erscheinungen als Ebenen angesehen werden, die ebenfalls linear auftretende Signale enthalten und gleichzeitig mit den übrigen Ebenen rezipiert werden.

Admoni nennt die Gliederungsebenen an anderer Stelle "Entfaltungslinien" (2011: 249), Linien also, die wie oben beschrieben, den allmählichen Aufbau des Satzinhalts abbilden und die daher geeignet sind, den Eindruck eines Rhythmus in Prosatexten zu veranschaulichen. Die Tabelle hat Schwächen, wie Admoni selbst hinsichtlich der Darstellung der "Fügungspotenzen" zugibt (cf. Admoni 1960/1982: 312 und unten, N 17) und wie man sie etwa bei der vergleichsweise unscharfen, von subjektiver Einschätzung abhängigen Ebene 23. "Emotionalität" monieren könnte. Dennoch bleibt Admonis Schema eine originelle Anregung, für die im Satz enthaltenen Signale und deren Vernetzung zu sensibilisieren, auch, um rhythmisch adäquate Übersetzungslösungen zu ermitteln.

Ein sprachlicher Rhythmus könnte, nach der oben formulierten Definition, in jeder sprachlichen Äußerung identifiziert werden, ähnlich wie es Meschonnic postuliert. Der *Eindruck* eines bestimmten Rhythmus bei der Lektüre jedoch scheint sich erst zu entwickeln, so die hier vertretene These, wenn Rezipienten die Versprachlichung im Rezeptionsablauf als auffällig, als "patente", in Popescus Worten, wahrnehmen. Die Auffälligkeit entsteht durch wiederkehrende Gestaltung und ist erhöht, wenn die Wiederholung ungewöhnliche Versprachlichungen betrifft, z.B. elliptische Formulierungen, wie in Bsp. 2.

**4. Rhythmus übersetzen: *um*rhyhthmisieren oder *neu*-rhythmisieren?**

Im folgenden sollen auf der Basis bisherigen Überlegungen an einem Textbeispiel (Bsp. 3) die Auslöser bestimmt werden, die bei der Jury des Büchner-Preises zum Eindruck rhythmischer Gestaltung in Josef Winklers Werk geführt haben könnten. Anschließend soll geprüft werden, welche Auslöser im übersetzten Text angelegt wurden.

Als Beispiel dient hier eine kleiner, für den Stil des Preisträgers Josef Winkler typischer Ausschnitt aus der Novelle *Natura Morta* (2001). Der Text liefert höchst detaillierte, mitunter abstoßende Beschreibungen von Marktszenen, vornehmlich an Metzgerständen, von "microscopiche, ossessive descrizioni di uomini e cose" wie ein italienischer Rezensent schreibt (Marcoaldi 2008).

3.

Mit geneigtem Kopf – man sah einen großen Leberfleck auf seinem Halswirbel – stopfte ein Fleischerjunge, angestrengt seine Zunge aus dem linken Mundwinkel streckend, Herz, Lunge, Milz und Nieren wahllos dem ausgeweideten Hasen wieder in den Rumpf hinein und legte ihn zurück in die mit Blutstropfen bespritzte Verkaufsvitrine. Durchstochen am Unterkiefer, hing neben einem Wohnungsschlüssel ein blutiger, schwarzer Ziegenkopf mit gebogenen, schwarzen Hörnern. (Winkler 2001/2004: 12).

Con la testa reclinata – sulla nuca gli si notava una grossa macchia epatica – e con la lingua che gli usciva dall'angolo sinistro della bocca, un garzone imbottiva con concentrazione il tronco di un coniglio eviscerato, rimettendo a casaccio cuore, polmoni, milza e reni, per disporlo poi nella vetrina dello stand, schizzata di gocce di sangue. Accanto a una chiave d’appartamento pendeva la testa scura e sanguinolenta di una capra con le corna nere e la mandibola perforata”. (Winkler/Reitani 2007: 13)

Typisch im Original ist vor allem die Synchronisation der Ebenen "Satzglieder" (3.) und "Wortstellung" (neu hinzugefügte Ebene), dabei sind die Satzglieder meist erweitert und in sich strukturiert, so dass sich die Ebene der Satzglieder aufspaltet. So fällt zunächst eine hohe Anzahl erweiterter Attribute auf, darunter zwei Attribute, die ungewöhnlich positioniert sind und deren Bezug durch fehlende Kongruenz nicht unmittelbar klar wird: "angestrengt seine Zunge [...]" und "Durchstochen [...]". Für Admoni entsteht in solchen Fällen eine besondere Spannung, denn gerade Attribute haben eine hohe "Fügungspotenz" (erfasst auf Ebene 6.), benötigen also "obligatorisch" (siehe Abb. 1) ein Bezugselement, um syntaktisch integriert werden zu können. Spannung entsteht dann, wenn, wie hier, die semantische und syntaktische Erwartung, die durch die Einführung einer Satzkomponente hervorgerufen wird, nicht sogleich befriedigt wird (cf. Admoni 1960/1982: 294). Auch die übrigen Attribute tragen zur "gespannten Struktur" (ebd.) bei, da Winkler die im Deutschen übliche Voranstellung von Attributen durch deren Erweiterung zu einer Verarbeitungshürde werden lässt, etwa in: "die mit Blutstropfen bespritzte Verkaufsvitrine", wo das Substantiv als Bezugselement zum Artikel nicht unmittelbar zur Verfügung steht.

Solche gespannten Strukturen müssten im Schema auf der Ebene 6 mit weit entfernten, andere Bezüge überlagernden und nicht mehr, wie in Admonis Muster-Analyse, paarweise unmittelbar aufeinander ausgerichteten Pfeilen erfasst werden.

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | stopfte | ein Fleischerjunge, | angestrengt | seine Zunge | aus dem lin-ken Mundwinkel | streckend |
| Fügungspotenz |  | **>** |  |  |  | **<**  obligatorisch |

(vereinfachte und reduzierte Darstellung)

Auch die in das oben genannte Attribut integrierte adverbiale Bestimmung "mit Blutstropfen" ("prädikatives Attribut" bei Admoni) verlangt eine besondere Darstellung, da sich hier zwei Satzglieder (Ebene 3) überlagern.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | die | mit Blutstropfen | bespritzte | Verkaufsvitrine |
| Fügungspotenz | **>**  obligatorisch |  |  | **<** |
| Satzglieder |  | adverbiale Bestimmung |  |  |
|  | Attribut | |  |

(vereinfachte und reduzierte Darstellung)

Beim letzten Nominalsyntagma des Ausschnitts – "ein blutiger, schwarzer Ziegenkopf mit gebogenen, schwarzen Hörnern" – mit zwei vorangestellten Adjektivpaaren irritiert weniger eine Erhöhung des Verarbeitungsaufwands als vielmehr eine geradezu penible Genauigkeit in der Beschreibung, die auf jede formalästhetische Aufwertung verzichtet, eine lexikalische Wiederholung ("schwarz-") zulässt und eventuell zu einer gewissen Monotonie durch ähnliche Akzentstruktur der Adjektive führt, durch deren für die rhythmische Kontur des Deutschen charakteristische "initiale Prominenz" (Dufter 2003/2013: 154).

Eine Erhöhung der Spannung bewirken, laut Admoni (cf. 1960/1982, 295) weiterhin Parenthesen, wie hier im ersten Satz, wo der satzwertige Einschub "man sah [...]", im Vorfeld, in der für adverbiale Bestimmungen, nicht für abgeschlossene Sätze üblichen Position, eine unerwartete Unterbrechung im Rezeptionsablauf bewirkt. Weiter auffällig ist das Zusammenspiel der Ebenen 4 ("Redeteile", hier: Substantive) und 5 ("semantische Füllung"). Benannt werden unmittelbar nebeneinander körperliche Merkmale des Jungen ("Leberfleck, Zunge") und Organe der toten Tiere ("Herz, Lunge ...") oder banale Alltagsgegenstände ("Wohnungsschlüssel"). Dieses abrupte inhaltlich Alternieren bei den Substantiven müsste allerdings mit differenzierteren Kategorien als den von Admoni für Ebene 5 vorgeschlagenen festgehalten werden (cf. Abb. 1).

Zusätzlich fällt die unübliche Kombination von bestimmtem Artikel (Ebene 3, "Satzglieder" und Ebene 10, "Bestimmtheit") mit der semantischen Füllung "individualisierend, *un*bestimmt" auf.[[18]](#footnote-18) In den Nominalsyntagmen "dem ausgeweideten Hasen" und "die [...] Verkaufsvitrine" können die Definitartikel zunächst nur Bestimmtheit suggerieren und verlangen schließlich den, wenigstens im zweiten Beleg vermutlich erfolgreichen Rückgriff auf die in der Novelle schon aufgebaute Bezugswelt oder auf enzyklopädisches Wissen. Der Einsatz des Definitartikels hier, aber auch an einer weitere Stelle in der Marktszene, fällt nicht nur deshalb auf, weil er referentiell unangebracht scheint, sondern auch, weil der gesamte Abschnitt fast ausschließlich indefinite Nominalsyntagmen enthält, die kontinuierlich Unbestimmtes, Neues einführen.

Diese auffälligen und im übrigen typischen Charakteristika von Winklers Versprachlichungen führen zu bestimmten wiederkehrenden Herausforderungen in der Verarbeitung – und machen so die Gliederungen bewusst. In der italienischen Übersetzung sind diese Herausforderungen – aus verschiedenen Gründen – zum Teil abgemildert und somit die Rhythmisierungen verändert.

Die Parenthese sowie die übergangslosen Kombinationen von unvereinbaren Inhaltsdimensionen sind durchaus gut übertragbar ins Italienische, werden auch in der Version von Reitani übernommen. Eines der Hauptmerkmale im Original dagegen, die Voranstellung von umfangreichen Attributen ist im Italienischen, mit Tendenz zur Postdetermination, schwieriger nachzuempfinden.

Das Attribut "angestrengt [...]", im Deutschen in markierter Position, wurde im Italienischen als Präpositionalsyntagma umgesetzt ("e con la lingua [...]) und vor das Subjekt gezogen. In dieser Position wird ebenfalls der Bezug zunächst nicht klar, ähnlich wie beim nachgestellten Attribut im Deutschen.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | con la lingua | che gli usciva dall'angolo sinistro della bocca | un garzone | imbottiva | con concentrazione |
| Fügungspotenz | **>**  obligatorisch |  | **<** |  |  |

(vereinfachte und reduzierte Darstellung)

Eine vergleichbare Lösung hätte sich für das Attribut "Durchstochen am Unterkiefer, [hing neben einem Wohnungsschlüssel ...]" angeboten:

Accanto a una chiave d’appartamento, con la mandibola perforata, pendeva la testa nera e sanguinolenta di una capra dalle corna nere e curve.

Statt: Accanto a una chiave d’appartamento pendeva la testa scura e sanguinolenta di una capra con le corna nere e la mandibola perforata. (Winkler/Reitani 2007, 13)

Der italienische Übersetzer hat sich hier für eine eine lesefreundlichere Lösung entschieden, vermeidet ein zweites aus dem Satzverbund gelöstes Satzglied zum Auftakt und vermeidet ebenfalls die oben als übergenau bezeichnete Beschreibung mit zwei Adjektivpaaren, darunter ein wiederholtes Adjektiv (dt. *schwarz-*). In Reitanis Übersetzung fehlt auch die im Deutschen durch die Nähe zum Verb "hing" angedeutete Funktion des Unterkiefers als Befestigungshilfe: "Durchstochen [...], hing [...]".

Das erweiterte Attribut "die mit Blutstropfen bespritzte Verkaufsvitrine" wird in der italienischen Übersetzung nachgestellt, ein Nachempfinden der verzögert erfüllten Fügungspotenz scheint hier kaum möglich sein. Der Verarbeitungsaufwand dürfte hier für deutschsprachige, an diese Stellung gewöhnte Leser auch nicht signifikant erhöht sein. Auch Winklers Spiel mit vorgegebener Definitheit wird in der Übersetzung von "dem [...] Hasen" nicht übernommen, Reitani entscheidet sich für den Indefinitartikel, der hier tatsächlich passender wirkt, denn der Referent ist noch nicht eingeführt. Ein Nachzeichnen der kleinen Irritation durch Einsetzen des Definitartikels wäre hier jedoch kein Normverstoß.

Zusammenfassend lässt sich zunächst beobachten, dass in der autorisierten Übersetzung sowohl Umrhythmisierungen als auch Neurhythmisierungen zu finden sind. Umrhythmisierungen sind nötig, wenn die Oberflächenstruktur der deutschen Formulierung im Italienischen vom System oder von der Gebrauchsnorm nicht toleriert wird (hier: Voranstellung erweiterter Attribute) und über andere Synchronisationen der Ebenen realisiert werden muss. Mögliche Auslöser für den Eindruck eines Rhythmus müssen zum Teil im Italienischen anders angelegt werden. Für deutsche Attribute in ungewöhnlicher Nachstellung etwa ("angestrengt seine Zunge [...]") kann im Italienischen z.B. entweder die dort gewöhnliche Nachstellung oder die Umwandlung in ein Präpositionalsyntagma ("con la lingua [...]") in ungewöhnlicher Position gewählt werden. Im ersten Fall würde auf eine ungewöhnliche Gestaltung verzichtet und somit *neu* und unauffälligerrhythmisiert. Im zweiten Fall dagegen wird eine vergleichbar ungewöhnliche Gestaltung auch im Italienischen vorgenommen, hier wurde lediglich *um-*rhythmisiert.

**5. Fazit**

In Anbetracht der zahlreichen, von verschiedenen Wissenschaften [...] vertretenen Auffassungen und Bedeutungszuweisungen [...], ist eine einheitliche Definition des Begriffes "Rhythmus" sicher nicht möglich. (Zimmer 1999: 17).

Im vorliegenden Ansatz wurde in der Tat keine allgemeingültige Definition angestrebt. Es wurde vielmehr versucht, dem Lektüre-Eindruck nachzugehen, den Rezipienten als *Rhythmus* erfassen und mitunter als Qualitätsmerkmal literarischer Prosa empfinden. Es wurde argumentiert, dass wiederholte, und besonders wiederholte *ungewöhnliche* Synchronisationen der sprachlichen Strukturebenen den Rezeptionsablauf spürbar gliedern und so den Eindruck eines Rhythmus entstehen lassen.

Bei Übersetzungen sind Umrhythmisierungen unvermeidbar aufgrund der Vorgaben des Systems, wie etwa die im Deutschen fehlende Aspekt-Opposition in italienischen Verbformen[[19]](#footnote-19), aber auch aufgrund der Vorgaben der Gebrauchsnorm (z.B. Vermeidung erweiterter Attribute in Voranstellung im Italienischen). Wenn bei der Umrhythmisierung wiederholte, und besonders wiederholte auffällige Synchronisationen der Strukturebenen verloren gehen, fehlt im zielsprachigen Text die Basis für den möglichen rhythmischen Effekt bei der Lektüre.

Wladimir Admonis Idee, den Text als Partitur zu begreifen, mag in mancher Hinsicht noch zu unpräzise umgesetzt sein. Admonis Ansatz kann jedoch helfen, wie gezeigt wurde, den vagen Lektüre-Eindruck eines Rhythmus zu objektivieren, seine Auslöser zuverlässig zu identifizieren und so eine Grundlage für bewusste Umrhythmisierungen und, falls neue stilistische Gestaltung gewünscht ist, Neurhythmisierungen in der Übersetzung zu schaffen.

Damit ist die Rhythmisierungsarbeit jedoch nicht abgeschlossen. Wie bei jeder Übersetzung fließen auch Diskurstraditionen in die zielsprachlichen Lösungen mit ein, Faktoren also, die Admonis Schema nicht integrieren kann. Ausgerechnet das Phänomen der Wiederholung, konstituierend für den Eindruck eines Rhythmus, kann je nach Diskurstradition spezifische Wirkungen entfalten, wie Vermeer feststellt: "Besides, repetition – to mention just one item – has a different effect in English from what it has in German." Radikaler äußert sich Primo Levi. In den Kommentaren zu seiner Übersetzung von Kafkas *Prozess* stellt er zur lexikalischen Wiederholung im Italienischen kurz angebunden fest: "[...] nelle convenzioni italiane non c'è" (Primo Levi, zitiert in Raccanello 2022: 380) und rechtfertigt so seine Vermeidung von Kafkas Wiederholungen in der italienischen Version. Es bleibt zu prüfen, ob Levis Urteil – ähnlich äußert sich Eco (cf. ebd.: 380-381) – auch für Wiederholungen gelten, die, wie die oben beschriebenen, nicht nur die lexikalische Ebene betreffen.

**Literaturverzeichnis**

Abercrombie, David (1967/2022): *Elements of General Phonetics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Admoni, Wladimir (1966 / 1982): *Der deutsche Sprachbau*. München: Beck.

Admoni, Wladimir (2011): "Polydimensionalität und dimensionale Dominanz als Leitfaden der Grammatikforschung". In: Admoni, Wladimir / Pavlov, Vladimir / Reichmann, Oskar [eds.]: *Sprachtheorie und Deutsche Grammatik: Aufsätze aus den Jahren 1949-1975*. Berlin / Boston: Niemeyer, pp. 249-263.

Albrecht, Jörn (2006/2013): *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr.

Auer, Peter (1999): "The Study of Rhythm: Retemporalizing the Detemporalized Object of Linguistic Research". In: Auer, Peter/Couper-Kuhlen, Elizabeth/Müller, Frank [eds.]: *Language in time. The Rythm and Tempo of spoken interaction.* New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 3-34.

Auer, Peter (2001): "Silben- und akzentzählende Sprachen". In: Haspelmath, Martin et al. [ed.]: *Sprachtypologie / Language Typology / Typologie linguistique*. Berlin/New York : de Gruyter, pp. 1391-1399.

Auer, Peter / Couper-Kuhlen, Elizabeth (1994): "Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache / Rhythm and Speech in Conversational Everyday Speech". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 96, pp. 78-106.

Avirović, Ljiljana (2013): "Tradurre Magris". In: *Fluminensia* 25, 2, pp. 101-119.

Baddeley, Alan D. (2002). "Is Working memory Still Working?". In: *European Psychologist* 7/2, pp. 85-97.

Bally, Charles (1926): "Le rythme linguistique et sa signification sociale." In: *Compte rendu du congrès du Rythme*. Genève: Inst. Jaques Dalcroze, pp. 253-63.

Behrens, Bergljot (2022): "The translated text". In: Malmkjær, Kirsten [ed.]: *The Cambridge Handbook of Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 96-116.

Benveniste, Émile (1966): "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique". In: Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, pp. 327-35.

Bertinetto Pier Marco / Bertini Chiara (2008): "On modeling the rhythm of natural languages." URL: <https://www.isca-speech.org/archive\_v0/sp2008/papers/sp08\_427.pdf> (1.8.2023).

Bertinetto, Pier Marco / Bertini, Chiara (2010): "Towards a Unified Predictive Model of Natural Language Rhythm". In: Russo, Michela [ed.]: *Prosodic Universals. Comparative Studies in Rhythmic Modeling and Rhythm Typology*. Roma: Aracne, pp. 43-77.

Bertinetto, Pier Marco / Bertini, Chiara / Guidugli Lorenzo (2012): "Il ritmo del tedesco spontaneo alla luce del modello Controllo/Compensazione: prime esplorazioni". In: Schafroth, Elmar / Selig, Maria [eds.]: *Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*. Frankfurt: Lang, pp. 27-44.

Boase-Beier, Jean (2014): *Stylistic Approaches to Translation*. London: Routledge.

Dessons, Gérard & Meschonnic, Henri (1998): *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod.

Dudenredaktion [ed.] (2012): *Duden.* *Das große* *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Bibliographisches Institut.

Dufter, Andreas (2003/2013): *Typen sprachrhythmischer Konturbildung.* Tübingen: Niemeyer.

Filipponio, Lorenzo (2012): "Reflexionen über die Diachronie des galloitalienischen Rhythmus". In: Schafroth, Elmar / Selig, Maria [eds.]: *Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*. Frankfurt: Lang, pp. 61-87.

Finkbeiner, Rita (2019): "Serielle Narration als Konstruktion. Studien an Bilderbüchern für Vorschulkinder". In: Linguistik *Online* 96/3, pp. 43-64.

Gil, Alberto (2007): "Intuitive Rhythmuserfassung als translatorische Größe". In: Wotjak, Gerd [ed.]: *Quo vadis Translatologie*. Berlin: Frank & Timme, pp. 79 -94.

Gumbrecht, Hans U. (1988): "Rhythmus und Sinn." In: Gumbrecht, Hans U. [ed.]: *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 714-729.

Homer / Wolfgang Schadewaldt (1958/1966): *Die Odyssee*, Zürich: Artemis.

Isabel Zollna (1994b): "Rhythmus – Körper – Sprache", in: Berkenbusch, Gabriele / Bierbach, Christine [eds.]: *Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen*, Tübingen, pp. 209-228

Jutta Müller-Thamm (2020): "Prosarhythmus um 1900". In: Gibhardt, Boris Roman [ed.]: *Denkfigur Ryhthmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*. Hannover: Wehrhahn, pp. 119-129.

Koller, Werner / Henjum, Kjetil Berg [eds.] (1979 / 2020): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen/Basel: Narr Francke Attempto.

Kroeber, Burkhart (2008): "Soll der literarische Übersetzer verfremden oder einbürgern? Ein Plädoyer für wohltemperierte Modulation". In: Hertel, Dietmar   [ed.]: *Diesseits von Babel . Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH-Verlag, pp. 99-102.

Leech, Geoffrey N. (1969): *A Linguistic Guide to English Poetry*. London u.a.: Longmans.

Lefebvre, Henri (2004): *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life.* London: Continuum.

Lösener, Hans (1999): *Der Rhythmus in der Rede*, Tübingen: Niemeyer.

Lötscher, Andreas (1999): "Topikalisierungsstrategien und die Zeitlichkeit der Rede". In: Redder, Angelika/Rehbein, Jochen [eds.]: *Grammatik und mentale Prozesse*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 143-169.

Mälzer, Nathalie / Agnetta, Marco (2020): "Henri Meschonnics holistischer Rhythmusbegriff und einige seiner Implikationen für die Translationswissenschaft". In: Gibhardt, Boris Roman [ed.]: *Denkfigur Ryhthmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*. Hannover: Wehrhahn, pp. 105-114.

Mälzer, Nathalie / Agnetta, Marco (2021): "Zwischen Leser und Text. Zum Rhythmus in der Translationsforschung." In: Mälzer, Nathalie / Agnetta, Marco [eds.]: *Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic in Sprache und Translation.* Hildesheim: Olms, pp. 9-30.

Markstein, Elisabeth (1999/2006): 67. Erzählprosa". In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. [eds.]: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg, pp. 244-48.

Meschonnic, Henri (1982a): *Critique du rhythme*. Lagrasse: Verdier.

Meschonnic, Henri (1982b): "Le rythme et le discours". In: *Langue française* 56, pp. 3-127.

Meschonnic, Henri (1995): *Politique du rythme*. Lagrasse: Verdier.

Meschonnic, Henri (2007): *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.

Mouani, Iman (2016): "Traduire le continu: la mise en échec du dualisme par le rythme". In: *Les langues modernes* 110, 1, pp. 70-81.

Nicklaus, Martina (2012): "Kann man Rhythmus übersetzen? Zur Äquivalenz rhythmischer Gliederung bei der Übersetzung literarischer Prosa." In: Schafroth, Elmar/Selig, Maria [eds.]: *Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*. Frankfurt: Lang, pp. 277-294.

Pekkanen, Hilka (2014): "Who's got rhythm? Rhythm-related shifting in literary translation". In: *Palimpsestes* 27 <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2072> (1.8.2023).

Pilière, Linda (2018): "Style and Voice: Lost in translation?". In: *Études de stylistique anglaise* 12, pp. 225-252.

Platon / Eigler, Gunther (1970/2011): *Platon Werke: Band 8: Nomoi, Tomoi 1 – 12 (Gesetze, Buch I – XII) Minos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Popescu, Iulian (1987): "Le rythme du discours*". In: Kodikas, Code - Ars semeiotica* 10, 3-4, pp. 247-269.

Raccanello, Manuela (2006): "Tradurre la ripetizione". In: Benelli, Graziano / Tonini, Giampaolo [eds.]: *Studi in ricordo di Carmen Sanchez Montero.* Trieste: Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, pp. 379-400.

Schafroth, Elmar/Selig, Maria (2012): "Einleitung". In: Schafroth, Elmar / Selig, Maria [eds.]: *Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*. Frankfurt: Lang, pp. 7-25.

Schlieben-Lange, Brigitte (1994): "Einleitung". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 96, pp. 9-11.

Scott, Clive (2018): "Translating Rhythm into the Rhythm of Translation". In: *Comparative Critical Studies* 15, pp. 369-391.

Seago, Karen (2022): "23 Translating Literary Prose". In: Malmkjaer, Kirsten [ed.]: *The Cambridge Handbook of Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 461-479.

Simon, Attila (2019): "Platon und die Politik des Rhythmus". In: Halász, Hajnalka/Lörincz, Csongor [eds.]: *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*. Bielefeld: transcript, pp. 267- 294.

Vermeer, Hans J. (2007): "The CERA Lectures", in: Vermeer, Hans J. [ed.]: *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen,* Berlin: Frank & Timme 2007, pp. 13-75.

Von der Gabelentz, Georg (1891/1901): *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*. Leipzig: Weigel.

Zima, Elisabeth (2021): "13. Kognitive Poetik". In: Zima, Elisabeth [ed.]: *Einführung in die gebrauchsbasierte Kognitive Linguistik*, Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 305-326.

Zimmer, Caroline (1999): *Dysgrammatismus, Prosodie, Rhythmus. Zur Sprachverarbeitung und Sprachtherapie.* Frankfurt u.a.: Lang.

Zollna, Isabel (1994a): "Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 24 / 96, pp. 12-52.

**Belegquellen:**

Vuillard, Eric. (2017): *L’ordre du jour*. Arles: Actes sud.

Vuillard, Eric / Denis, Nicola (2018): *Die Tagesordnung*. Berlin: Matthes & Seitz.

Winkler, Josef (2001/2004): *Natura morta*. Frankfurt a M.: Suhrkamp.

Winkler, Josef / Reitani, Luigi (2007): *Natura morta*. Udine: Forum Edizioni.

1. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Georg-Büchner-Preis 2008, Urkundentext. Online abrufbar unter:   
   https://www.deutscheaka­demie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/jose­f-winkler/urkundentext [Letzter Abruf: 10.7.2023]. [↑](#footnote-ref-1)
2. Im vorliegenden Beitrag wird generisches Maskulinum verwendet. [↑](#footnote-ref-2)
3. Vgl. einführend: Zima 2021. [↑](#footnote-ref-3)
4. Als prosodische Eigenschaften werden alle suprasegmentalen, auditiv manifesten Merkmale angesehen, d.h. Akzent, Tonhöhe bzw. Intonation im engeren Sinn, Dauer, Pausen, Lautstärke. [↑](#footnote-ref-4)
5. Die Isochronie-Option muss nicht genutzt werden. Popescu (1987) stellt bezogen auf literarische Produktion fest, dass zwar in der französischen Klassik isochrone Rhythmisiserung vorgeschrieben ist, in zeitgenössichen literarischen Texten jedoch gerade vermieden wird. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dufter zitiert an dieser Stelle auch Meschonnic um sich explizit von dessen Auffassung zu distanzieren. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vermutlich ebenso beim stummen Schreiben, hierzu liegen keine spezifischen AussagenStudien vor. [↑](#footnote-ref-7)
8. Gemeint ist die Aktivierung der "phonologischen Wortform" (Müsseler 2003, 602); immerhin lassen sich beim Lesen "artikulatorische[n] Aktivierungen der Sprechmuskulatur" nachweisen (ebd., 600). [↑](#footnote-ref-8)
9. Es geht um die Übersetzung des Satzes: "Den Flug der Taube kreuzte der Habicht" in: "The flight of the dove cut across by the hawk" (ebd. 203). [↑](#footnote-ref-9)
10. Meschonnic nutzt den Ausdruck *discours,* meint damit nicht 'Rede' sondern das kommunikative Ereignis (cf. Trabant 1990: 201). [↑](#footnote-ref-10)
11. Etwa zwei Generationen später setzt sich Platon deutlich von der atomistischen Idee Demokrits ab und bezeichnet mit Rhythmus die "Ordnung in der Bewegung" (Platon/Eigler 2011, 111 [Gesetze II, 665a]). Platons dynamischere Auffassung von Rhythmus bezieht sich auf die Ordnung im Chortanz, mithin auf ein wohlsynchronisiertes Zusammenspiel von Gesang und körperlicher Bewegung und somit indirekt auf eine Ordnung im zeitlichen Ablauf (Simon 2019: 267; auch Zollna 1994: 15). [↑](#footnote-ref-11)
12. Wiederholte, allerdings in kürzeren Abständen wiederkehrende Konstruktionsmuster in Kinderliteratur beobachtet auch Finkbeiner 2019, interpretiert sie jedoch als Mittel zur Unterstützung des Spracherwerbs. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl . auch die Aussage der Übersetzerin Elisabeth Markstein zur Übersetzung literarischer Prosa gegenüber Lyrik: "Statt des Reims darf Alliteration stehen, statt des Metrums der Satzrhythmus, schwerer zu erfassen als das Metrum eines Gedichts." (Markstein 2006: 247). [↑](#footnote-ref-13)
14. Hier wird "eurhythmisch" in einem weiteren Sinn verstanden, als besonders offensichtliches Gleichmaß. Für traditionelle Konzeptionen cf. z.B. Dufter 2003/2013: 58-80. [↑](#footnote-ref-14)
15. Die übrigen Ebenen betreffen: Temporalbereich, Verallgemeinerungsgrad, Bestimmtheit, Kasus, Zahl, grammatisches Geschlecht, Nominierung/Ersatz (auf dieser Ebene werden Proformen und direkt nominierende Formen unterschieden), Person, Zeitform, Aktionalität, Genus, Modalität, Affirmativität, Gradualität, kommunikative Aufgabe, Emotionalität, Thema-Rhema-Gliederung, kommunikativer Wichtigskeitsgrad, Beziehungen zu den umgebenden Elemantarsätzen, topologischer Status, Rolle im Text, Redestimme, Kompositionsart. [↑](#footnote-ref-15)
16. Admoni begründet diese Benennung mit der Bedeutung von gr. bathys: 'tief' (cf. Admoni 1982, 13). [↑](#footnote-ref-16)
17. So wird die Funktion "Artikel" auf der Ebene "Redeteile" (4.) (auch) aufgrund der Intonation vergeben und die Funktion "Objekt der Handlung" (Ebene 2. "Logisch-grammatischer Satztyp") aufgrund der Wortstellung, s.o., Abb. 1. [↑](#footnote-ref-17)
18. Hier zeigt sich eine terminologisch begründete Unschärfe: "Bestimmtheit" scheint einerseits, auf der Ebene 10, formal zu verstehen sein, und zwischen Typen von Determinierern zu unterscheiden, andererseits, auf der Ebene der semantischen Füllungen (5.) semantisch zu verstehen zu sein. So kann es im vorliegenden Fall zur verwirrenden Charakterisierung *bestimmt* und *unbestimmt* kommen. [↑](#footnote-ref-18)
19. Streng genommen, kann im hier exemplarisch analysierten Beispiel das italienische *imperfetto* zum Ausdruck von Imperfektivität in *notava, usciva, imbottiva* etc. nur unzureichend vom deutschen Präteritum widergegeben werden. [↑](#footnote-ref-19)