

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Metrum oder Rhythmus als Ausgangspunkt der Versanalyse

Autor: Fieguth, Rolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006505>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rolf Fieguth

Metrum oder Rhythmus als Ausgangspunkt der Versanalyse ¹

1. Zur Einführung

Zur Freiburger Rhythmus-Tagung wurden viele interessante und perspektivreiche Fragestellungen angeboten; ich selbst bin spontan zu einem Beitrag eingeladen worden, weil ich als Slavist und damit Aussenseiter in diesem durchaus westeuropäisch orientierten Komparatistenkreis einen zwar schulmässigen, aber damit eben doch etwas anderen und darum vielleicht nicht unwesentlichen Zugang zur Frage des Rhythmus vermitteln kann. Zum einen eröffnen die Verhältnisse in der russischen und in der polnischen Versifikation bestimmte Perspektiven für eine komparatistische europäische Versforschung, die in unseren Schweizerischen Komparatisten-Kreisen sicher nicht allzu häufig diskutiert werden. Zum anderen aber ist die slavische Versforschung zwar nicht in ihren Inhalten, wohl aber in ihrer Vorgehensweise in nicht geringem Mass vom russischen Formalismus und vom zentraleuropäischen Strukturalismus geprägt. Man sucht nicht fortwährend nach Ursprung und Wesen des Rhythmus überhaupt, man versucht nicht ständig, völlig unterschiedliche Verssysteme auf einen Nenner zu bringen, wie dies in der Germanistik seit Andreas Heusler nicht selten der Fall ist.² Das Angenehme an der formalistischen und der strukturalistischen Tradition ist und bleibt der Verzicht auf

1 Für die Publikation überarbeitete Version des Vortrags "Rhythmus und Metrum" an der Freiburger Rhythmus-Tagung.

2 Ich beziehe mich hier insbesondere auf Paul/Glier 1974 (1. Ausgabe 1938) und Kayser 1961 (1. Ausgabe 1946). Einen ganz anderen Geist und Stil vertritt Wagenknecht 1999 (1. Ausgabe 1980), auf den mich dankenswerterweise Harald Fricke hingewiesen hat.

Wesensfragen, der Mut zum Fragmentarischen und die Konzentration auf funktionale Aspekte.

Der russische Formalismus und seine strukturalistischen Nachfolger haben – ähnlich einigen Strömungen der Germanistik (namentlich Kayser 1961) – die Bedeutung des Metrums für den poetischen Rhythmus zunächst heruntergespielt. Ein nicht unbedeutender Grund dafür war die Tatsache, dass bereits die ungeliebten Vorgänger der Avantgardisten und Formalisten wesentliche neue Einsichten in das Funktionieren von Metrum und Rhythmus vorbereitet hatten – die russischen Symbolisten, allen voran Andrej Belyj 1969. Es war Belyj und nicht die russischen Formalisten, der diejenige versgeschichtliche Konzeption vorbereitet hat, wie sie heute vor allem dank Gasparov 1974 und Gasparov 1984 in der Russistik und in der weiteren Slavistik Standard ist;³ sehr vereinfacht gesagt liegt dieser Konzeption die Idee zugrunde, dass zu jedem einzelnen metrischen Format (syllabotonischer fünfhebiger Jambus oder syllabischer Dreizehnsilbler) eine Geschichte der Stile seiner rhythmischen Realisierung geschrieben werden kann.

Die Formalisten standen aber in den 1920er Jahren unter dem Eindruck der Erschütterung der herkömmlichen europäischen Verskulturen im Zeitalter der poetischen Avantgarden und ihrer Neigung zu unmetrischen rhythmischen Fügungen, wie sie in der russischen Poesie vor allem für Vladimir Majakovskij und Velimir Chlebnikov bezeichnend waren.⁴ Ein

3 Bereits seit den 1950er Jahren hat das Literaturinstitut der Polnischen Akademie der Wissenschaften als Teil III eines "enzyklopädischen Grundrisses" der Poetik ein umfangreiches Publikationsprogramm zur polnischen, slavischen und komparatistischen Versforschung in diesem Sinne unter der Federführung von Maria Renata Mayenowa realisiert; hier sei lediglich pauschal verwiesen auf die Bände zum Syllabischen Vers (1956), zum Syllabotonischen Vers (1957) und zum Tonischen Vers (1979); in derselben Serie sind u.a. auch Monographien zur griechischen, lateinischen, tschechischen und russischen Metrik erschienen.

4 Vgl. dazu die von 1919 stammende Chlebnikov-Studie Jakobson 1972, in der das Metrum keine Rolle spielt. Nicht unwesentlich wird dabei z.B. für Roman Jakobson die Entdeckung der rhythmischen Eigentümlichkeiten etwa der russischen Volksepik oder sonstiger oraler Volkspoesie gewesen sein (Jakobson/Pomorska 1982), die durch die Dichter der Romantik (A.S. Puškin) und des Realismus (N.A. Nekrasov, A.K. Tolstoj)

gutes Beispiel dafür ist Jurij Tynjanovs Buch *Das Problem der Verssprache* (Tynjanov 1977, 1. russische Ausgabe 1924), das zu vielen wesentlichen Fragen der Poesie kluge Einsichten formuliert. In der Passage über Metrum und Rhythmus (*op. cit.*, pp. 56-60) steht die Feststellung im Vordergrund, dass das klassische Metrum sich erschöpft und der *vers libre*, d.h. der kein regelmässiges Metrum mehr zeitigende Rhythmus, das nunmehr herrschende Prinzip sei. Tynjanov hat hier an die englischsprachige Poesie seit Walt Whitman, an die französische Lyrik seit Verhaeren, Rimbaud, Laforgue und Apollinaire, und sicherlich auch an die deutschen Expressionisten gedacht.

Die weitere Entwicklung der slavischen Verstheorie ist dem metrischen Skeptizismus der frühen Formalisten nicht gefolgt, nicht zuletzt deshalb, weil die herkömmliche russische Verskultur sich trotz der besagten Erschütterung geradezu glänzend gehalten hat, von Anna Achmatova und Osip Mandel'stam bis hin zu Iosif Brodskij und noch bis in die Gegenwart hinein.⁵

In dem vorliegenden Beitrag will ich auf die folgende Grundbehauptung hinaus: Aufgrund meiner Erfahrungen mit der russischen, aber auch der polnischen Poesie meine ich, dass sich die Frage des poetischen Rhythmus unter den Bedingungen einer festen metrischen Norm anders stellt als unter den Bedingungen der Auflösung einer solchen Norm, und dass übrigens auch die Fragen des poetischen Rhythmus in postmetrischen Epochen nicht ohne Kenntnis und ohne Rücksicht auf die Nachwirkungen der metrischen Traditionen zu lösen sind.

in "klassischen" syllabotonischen Versen wiedergegeben und weitergegeben und damit subtil verfälscht worden waren.

5 Dies wirkt vermutlich vor allem im Kontext der deutschsprachigen Lyrik absonderlich, wo die traditionellen Versmasse seit ca. 1960 von keinem einzigen prominenten Lyriker mehr gepflegt werden; anders verhält es sich offenbar in der angelsächsischen Poesie.

2. Abgrenzung zwischen Metrum und Rhythmus (Bezug u.a. auf die Theorie von Maksim Šapir)

Für die nachfolgenden Ausführungen ist es notwendig, eine begriffliche Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus einzuführen, wobei ich mich teilweise von den neuesten Überlegungen von Maksim Šapir⁶ inspirieren lasse. Šapir setzt einen Begriff des Archirhythmus an, einen Rhythmus A, der eine metrische Dimension und eine rhythmische Dimension annimmt – letztere im Sinne eines Rhythmus im engeren Sinne oder Rhythmus a. Alles, was einen vorhersehbaren und regelmässig wiederkehrenden Charakter annimmt, schlägt in den Bereich des Metrums als des “kanonisierten Gesetzes”, während alles, was an Unvorhersehbarem vorfällt, sich auf der Seite des Rhythmus a (“individuelles Faktum”) vorfindet. Šapir führt in der Folge nicht wenige Beispiele zugunsten seiner These von einem gleichberechtigten Status von Metrum und Rhythmus an. Sicherlich – und hier ist Šapir zuzustimmen – gibt es viele Beispiele dafür, dass gleichartige rhythmische Gestalten und Gestaltungen in unterschiedlichen metrischen Versmassen desselben Dichters vorkommen und z.B. das Gesamtbild einer Gedichtserie mitbestimmen. Auch wird kein Einspruch gegen die Auffassung erhoben, dass weder das Metrum aus dem Rhythmus noch der Rhythmus gänzlich aus dem Metrum abgeleitet werden kann: Der Rhythmus speist sich ja gerade nicht nur aus genau den Bereichen, die bereits durch Metrik geregelt sind, sondern darüber hinaus auch und zusätzlich aus dem Spiel mit Wort- und Versfussgrenzen, Zeilengrenzen und Satzgliederungen, phraseologischen und sonstigen syntaktischen Betonungsverhältnissen, Pausen, Lautorganisation, Versmelodie usw. Es ist auch durchaus richtig, dass wiederholte rhythmische Praktiken (etwa Aufhebung von Zäsuren in bestimmten Versmassen, regelmässige Nichtrealisierungen metrischer Ikten an bestimmten Stellen

⁶ Maksim Šapir, “Metrum et rhythmus sub specie semioticae”, *Universum versus. Jazyk – stich – smysl v ruskoj poëzii XVIII-XX vekov*. Kniga pervaja, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 2000, pp. 91-128.

der Verszeile) sich in einer Veränderung des Metrums niederschlagen können.

Trotzdem erscheint es mir unter den Bedingungen einer stabilen Verskultur als praktischer und transparenter, das Metrum als eine literarische Norm *sui generis* zu betrachten, die im Sinne des tschechischen Strukturalisten Jan Mukařovský durch grössere oder kleinere Normverletzungen realisiert wird und dadurch sich allmählich auch generell als Metrum verändern kann.⁷ Das Metrum figuriert damit also in diesem spezifizierten Sinne und in diesem spezifizierten Kontext als Norm, der Rhythmus als Abweichung, und sowohl der Dichter als auch der Leser erleben das prosodische Gesamtprofil einer Verszeile, einer Strophe und des ganzen Gedichts als spannungsreiches Verhältnis zwischen gemeinsprachlicher prosodischer Norm, metrischer Norm und sog. rhythmischer Abweichung.

3. Rhythmus als Ausgangspunkt

Diese begriffliche Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus privilegiert wissentlich die metrische Norm, und unter den Verhältnissen einer stabilen metrischen Verskultur, wie sie in ganz Europa bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gegolten hat und in Russland noch heute fortlebt, ist diese Privilegierung auch durchaus gerechtfertigt.

Ich möchte aber dennoch zuerst eine Konzeption skizzieren, in der nicht das Metrum, sondern der Rhythmus den methodischen Ausgangspunkt der Versanalyse bildet.

3.1. Rhythmische Gestaltungen, metrische Effekte

Wie schon gesagt, gehen Tynjanov 1977 und Šapir 2000 bei ihrer Bestimmung des Verhältnisses von Metrum und Rhythmus vom Rhythmus aus: Ausgangspunkt ist die Idee eines

7 Vgl. Jan Mukařovský, "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten" (1936), in: Mukařovský 1970, pp. 7-112.

bestimmten rhythmischen Impulses, einer rhythmischen Grundfigur beliebiger Art, die bei der Gestaltung des konkreten poetischen Textes sowohl unregelmässige, also unmetrische Gebilde, als auch regelmässige, also metrische Effekte oder Nebeneffekte erzielen kann. Der rhythmische Grundimpuls *kann* also grössere metrische Zeilen- und Strophen gestalten generieren, *muss* dies aber nicht notwendigerweise – er kann auch ganz inkohärente metrisch-rhythmische Gebilde hervorbringen. Die wesentlichen dynamischen Kräfte wären in Bereichen zu sehen, die kürzer als eine durchschnittlich lange Verszeile sind (vgl. dazu Osip Briks Konzeption von den rhythmisch-syntaktischen Figuren in Brik 1972). Die Ausarbeitung einer solchen Konzeption wäre in Analogie zu sehen zur frühen Erzähltheorie Viktor Šklovskijs, wo die erzählte Geschichte gewissermassen als geradezu nebensächliches Abfallprodukt von Wort- und Satzbewegungen präsentiert wurde (Šklovskij 1969). Die besagte Konzeption von Rhythmus und Metrum würde auf kleineren rhythmischen Bausteinen beruhen, aus denen sich unterschiedliche metrische oder nichtmetrische Effekte ergeben können.⁸ Diese Konzeption setzt allerdings voraus, dass die herkömmlichen metrischen Normen nicht vergessen sind, sondern nach wie vor abrufbar bleiben, und zwar sowohl im Bewusstsein des Dichters, als auch im Bewusstsein des Lesers – andernfalls müssten die metrischen Effekte, die aus den rhythmischen Bewegungen hervorgehen, unverständlich bleiben.

3.2. Mandel'stam und Celan: rhythmische und metrische Analyse einer Versübersetzung und ihres Originals

Für diesen Sachverhalt sei nachfolgend ein Beispiel vorgeführt, Paul Celans Übersetzung eines frühen Gedichts von Osip Mandel'stam (Celan 1983, pp. 48 f.):

8 Vgl. dazu auch die eindrucksvolle Untersuchung des Versrhythmus und seiner Semantik in Boris Pasternaks Zyklus *Meine Schwester – das Leben von Alfreda Aucouturier*, 1979.

Der hohe Laut, behutsam, der	Звук осторожный и глухой	Zvuk ostorožnyj i gluchoj
Frucht, die vom Ast sich	Плода, сорвавшегося с	Ploda, sorvavšegosja s dreva,
loslöst, die	древа,	
unendliche, die Melodie	Среди немолчного напева	Sredi nemolčnogo napeva
des Wälderschweigens um ihn	Глубокой тишины лесной...	Glubokoj tišiny lesnoj...
her...	1908	1908

Die Celan-Version gibt sich, ohne Vorurteile und ohne Vorkenntnisse gelesen, als unmetrischer Text par excellence. Gemäss der bei Wagenknecht 1999, 31 f. nach dem Vorgang von Paul Kiparsky praktizierten vierstufigen Skala zur Kennzeichnung des "Schweregrades" der Silben kann Celans Text wie folgt beziffert werden:⁹

De²⁽¹⁾r ho³he¹ Lau⁴t, be¹hu³tsa²m, de²⁽¹⁾r
 Fru⁴cht, die²⁽¹⁾ vo¹m A⁴st si¹ch lo⁴slö³st, die²⁽¹⁾
 u¹ne³ndli¹che¹, die²⁽¹⁾ Me¹lo¹die⁴
 de²⁽¹⁾s Wä⁴lde¹rshwei³ge¹ns um³ ihn² her⁴

Das letzte Wort der ersten Zeile "der" – als gen. Sg. fem. des Artikels zum Substantiv "Frucht" der zweiten Zeile – ist in der deutschen Normalprosodie nahezu tonlos, enklitisch. Statt mit dem Index², wie bei Wagenknecht, könnte es auch mit dem Index¹ ausgezeichnet werden; mutatis mutandis gilt dies alles ebenfalls für das "die", das die zweite Zeile abschliesst. Dieser Sachverhalt verhindert zunächst, dass man die Endwörter der ersten und letzten Zeile "der" – "her" überhaupt als Reimwörter wahrnimmt; das Gleiche trifft für "die" und "Melodie" in der dritten und vierten Zeile zu. Kein Reim, kein Metrum will sich hier anscheinend zeigen. Erst wenn man das russische Original liest oder hört, fängt man an, sich über die scheinbar groteske Nicht-Entsprechung zwischen Übersetzung und Original zu wundern. Mandel'stams Gedicht ist nämlich in dem geläufigsten aller russischen Versmasse geschrieben, in vierhebigen Jamben. Es liegt umarmender Reim vor, übersichtlicher Weise mit männlichem Versausgang in den umar-

9 Wagenknechts Skala (pp. 31 f.) geht von 1 (der am wenigsten betonten Silbe) bis 4 (der am stärksten betonten Silbe), während Kiparsky 1971 umgekehrt zählt. Bei meiner Wagenknecht folgenden Bezifferung habe ich gelegentlich in Klammern alternative Lösungen angegeben, denn hier liegt ein nicht unbeträchtlicher Ermessensspielraum vor.

menden und mit weiblichem Versausgang in den umarmten Zeilen. Erst wenn man dies weiss, kann man zu der Einsicht gelangen, dass Celan in seiner Übersetzung die konventionelle Reimstruktur des Originals mit unkonventionellen Mitteln andeutet und sogar das Metrum des Originals evoziert. Ich behaupte, dass Celans Übersetzung poetisch unverständlich und unverstanden bleibt, solange der Leser nicht seine metrischen Reminiszenzen aktiviert und Celans Text zumindest als Anspielung auf den vierhebigen Jambus begreift.

In der rhythmischen Realisierung der metrischen Norm des jambischen Vierhebers ist Mandel'stam in diesem Gedicht von 1908 keineswegs irgendwie revolutionär, steht aber dennoch deutlich erkennbar in einer bestimmten Phase der Entwicklung dieses häufigsten Versmasses der russischen Poesie.

Die "Drückung", d.h. die dem jambischen Metrum zuwiderlaufende Betonung auf der ersten Silbe der ersten Zeile (zvuk; der Klang), kommt in der gesamten russischen Poesie des 19. Jahrhunderts so häufig vor, dass sie kaum als Normabweichung wahrgenommen wird; dies trifft um so mehr auf die Pyrrhichien, d.h. die rhythmisch nicht-realisierten Ikten in den Wörtern bzw. Wortformen *ostoroznyj* (vorsichtig), *i* (und) und *sorvavšegosja* (part. praet. act. masc. gen. sg. von "sich losreissen") zu. Insgesamt ergibt sich in den vier Zeilen folgende Verteilung der Realbetonungen auf die Versfüsse: (1) 124, (2) 124, (3) 124, (4) 134 – in den ersten drei Zeilen entspricht dies einer seit Puskins Zeiten eingespielten rhythmischen Norm (die rhythmische Nicht-Realisierung des metrischen Iktus auf dem 3. Versfuss ist normal), in der vierten Zeile wird diese rhythmische Norm unspektakulär gebrochen – dies betont den finalen Charakter der Zeile. Von der noch im 18. Jahrhundert vielbefolgten Zäsur nach dem 2. Versfuss ist bei Mandel'stam nicht einmal eine Erinnerung übrig geblieben.

Was Celans Version betrifft, so ist die überraschende Entdeckung, wie schon gesagt, die, dass hier sowohl der vierhebige Jambus, als auch der umarmende Reim nachgeahmt werden.

Die erste Zeile ist bei Celan völlig regelmässiger vierhebiger Jambus, was allerdings in der Wahrnehmung verfremdet wird durch den bereits besprochenen irritierenden Beto-

nungsstatus des letzten Wortes der Zeile "der"; auf dieses Wort fällt der letzte metrische Iktus, der auch nach deutschen Normen obligatorisch realisiert werden muss; das wiederum steht in diesem Fall im Widerspruch zur normalsprachlichen Prosodie. Erst am Beginn der zweiten Celan-Zeile begegnen wir Mandel'stams Drückung vom Anfang der ersten Zeile; ihr folgt dann auch gleich der entsprechende Pyrrhichius: "Fru⁴cht, die²..." statt *"Fru²cht, die⁴...". Auffallender ist demgegenüber Celans enjambementbedingter Pyrrhichius auf dem letzten Lexem der Zeile, dem Artikelwort "die", auf das neuerlich entgegen der normalsprachlichen Prosodie der letzte metrische Iktus fällt. Bei einer Deklamation, die dem verborgenen metrischen Charakter von Celans Mandel'stam-Version Rechnung tragen will, wird man die Schlusswörter der ersten und der zweiten Zeile mit schwebender Betonung realisieren müssen – also mit dem Wagenknechtschen "Schweregrad" ³ statt ² oder ¹. Keine Probleme gibt es dagegen mit den Zeilen 3 und 4. Es sind – wenn man die Wahrnehmungsverfremdungen der beiden ersten Zeilen ausser Acht lässt – ganz normale vierhebige Jamben, wobei die Pyrrhichien in "unendliche" und "Melodie" nicht im Mindesten ins Gewicht fallen.

Nachzutragen bleibt noch eine vergleichende Beobachtung zur Behandlung der Pausen und dabei auch der Zäsuren in beiden Texten. Beides gehört ja wesentlich zur rhythmischen Realisierung des Metrums dazu. In Mandel'stams jambischen Vierhebern sind die einzig wesentlichen Pausen die nach den Zeilenenden; beim Übergang von den Zeilen 1 und 2 sowie 3 und 4 liegen gemässigte Enjambements vor;¹⁰ eine winzige Pause nach dem ersten Wort von Zeile 2 fällt kaum ins Gewicht. Zäsuren sind nicht vorhanden.

Celan dagegen arbeitet mit einer sofort ins Auge springenden Segmentierung des Sprechflusses, die durch die auffallend vielen Kommata sowie durch die bereits kommentierten

10 Unter gemässigten Enjambements verstehe ich Zeilensprünge, welche den Zusammenhang kleiner syntaktisch-prosodischer Einheiten unangetastet lassen; vgl. Anm. 10.

radikalen Enjambements¹¹ von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Zeile herbeigeführt wird. Ich markiere in der folgenden Notierung des Texts die durch Kommata und durch die Enjambements erzeugten Pausen durch das Zeichen ¶. Hinzu kommen aber bei Celan noch die Zäsuren nach dem zweiten Versfuss, die sich in den Zeilen 1-3 deutlich manifestieren und die ich durch | auszeichne. In der russischen wie wohl auch in der deutschen Poesie war im jambischen Vierheber die Zäsur nach dem zweiten Versfuss noch im früheren 18. Jahrhundert obligatorische Norm oder doch häufig geübte Praxis; seit Puškins Zeiten ist sie bei den russischen Dichtern nur noch marginale fakultative Norm, d.h. sie wandert aus dem Bereich der Metrik in den Bereich der freien rhythmischen Gestaltung und wird höchstens noch in parodistischen oder komischen Verstexten verwendet. Dass Mandel'stam die längst überholte Norm nicht beachtet, entspricht also vollauf den *metrischen* Konventionen seiner Zeit. Dagegen ist es ausserordentlich bemerkenswert, dass Celan, nach meinem Eindruck ein eifriger Leser deutscher Barocklyrik, in seiner Übersetzung die alte Zäsur-Norm des jambischen Vierhebers in den ersten drei Zeilen wieder einsetzt. Mitten in seiner – Mandel'stams konventionelle Metrik und Rhythmik dekomponierenden – Modernisierung durch eine geradezu drastisch zu nennende Segmentierung setzt er also einen deutlichen archaisierenden Effekt eben mit Hilfe der drei Zäsuren. An folgender Notierung lässt sich sehen, wie den durch die Zäsur sowie die Pausen segmentierten ersten drei Zeilen die zäsurlos fliessende vierte Zeile entgegengesetzt ist:

Der hohe Laut, | behutsam,¶ der ¶
 Frucht, ¶ die vom Ast | sich loslöst, ¶ die ¶
 unendliche, | die Melodie ¶
 des Wälderschweigens um ihn her

Die in vielem Wesentlichen von Mandel'stam abweichende rhythmische Realisierung des jambischen Vierhebers dient in

11 Radikal nenne ich diejenigen Enjambements, in denen beispielsweise die Einheit von Artikel und zugehörigem Nomen zerrissen wird.

einem rhythmusrelevanten Punkt dem gleichen "Ziel" wie bei dem russischen Dichter: Der Erzeugung einer rhythmisch-melodischen Profilierung. Bei Mandel'stam geht es hier ganz traditionell zu: in drei Zeilen wird am Ende aus verschiedenen Gründen (Enjambement, Komma) die Stimme gehoben, um am Schluss gedichtabschliessend gesenkt zu werden; das Ganze realisiert auf der lautlichen und rhythmischen Ebene die Beschwörung des Gesangs der tiefen Waldesstille. Celan erzielt mit seinen Pyrrhichien, seinen Enjambements und sonstigen Pauseneffekten sowie dem Einsatz bzw. Nichteinsatz der Zäsur einen zumindest vergleichbaren Effekt: Eine Melodie, die sich zunächst stockend ankündigt und durch die Wiederkehr von "der" – "der" am Anfang und Ende der ersten Zeile und erst recht durch das magisch wiederholte "die" – "die" – "die" "MeloDIE" in der zweiten und dritten Zeile lautlich unterstützt wird, strömt sich in einem unverkennbar romantischen Ton in der vierten Zeile aus. Hier haben – mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit schon bei Mandel'stam, aber erst recht bei Celan – Eichendorff und namentlich Wagner Pate gestanden.¹² Bei beiden Dichtern wird die "nimmer-

12 Evident ist hier die Reminiszenz an Eichendorffs berühmtes Gedicht *Wünschelrute* mit dem *incipit* "Schläft ein Lied in allen Dingen...". Noch schlagender und erstaunlicher ist die Celansche Erinnerung an Wagners Begriff der "unendlichen Melodie". Die präzise Lokalisierung dieses Ausdrucks war mir möglich dank Fink 1997. In Richard Wagners Traktat "Zukunftsmusik" (Wagner 1983, Bd. 8) heisst es: "In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend uns [?] sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie." (p. 93). Auch das Motiv des Waldes kommt bei Wagner vor. Er vergleicht seine "unendliche Melodie" mit der „großen Waldesmelodie" (p. 94). Ich schliesse nicht aus, dass Celans allmähliche metrisch-rhythmische "Entwicklung" *seiner* "unendlichen Melodie" aus kleinen prosodischen Bruchstücken als Anklang an Wagnersche Gedankengänge gemeint gewesen ist. In Finks kluger und textnaher Zusammenfassung von Wagners Traktat lesen wir: "Ihren Ursprung findet jede Melodie in der reinen "Tanzform", doch während die gängige italienische Opernarie nicht über diesen Stand hinauskommt, entwickeln Haydn und vor allem Beethoven eine spezifische instrumentale Kompositionspraxis, in der kleinste Bausteine von Tönen "zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromar-

schweigende Weise der tiefen Waldesstille" (Mandel'stam) bzw. die "unendliche Melodie des Wälderschweigens" poetisch durch das Metrum und seine rhythmische Ausgestaltung hervorgerufen; ohne das Metrum – in den ersten beiden Zeilen modernisierend und archaisierend verfremdet, in den letzten beiden Zeilen zu sich selbst kommend – ist gerade bei Celan diese "Melodie" nicht zu haben.

4. Die metrischen Systeme als Ausgangspunkt

Nach dieser Analyse von Mandel'stam und Celan kann rückblickend gesagt werden: Die Konzeption Tynjanovs und neuerdings Šapirs, die vom Rhythmus ausgeht, ist zweifellos fruchtbar und letztlich auch notwendig für die Analyse nicht gereimter und nicht metrischer Verstexte des 20. Jahrhunderts, etwa solcher Paul Celans, Czesław Miłosz, Zbigniew Herberts, Philippe Jaccottets und anderer. Sie ist sicherlich sogar fruchtbar für die Analyse so mancher metrischer Texte, wie an Celans Mandel'stam-Nachdichtung zu sehen war. Überträgt man sie aber auf alle literarhistorischen Situationen, so bringt sie nicht nur keine Vereinfachung in das ohnehin schwierige Geschäft der Rhythmus-Analyse, sondern sie verkompliziert sie erheblich. Es ist durchaus nicht notwendig, das Phänomen des nichtmetrischen Rhythmus (der rhythmischen Gestaltung, die in keinem metrischen Prinzip resultiert) immer mitzudenken. Wir haben es als Literarhistoriker aller europäischen Sprachräume schliesslich mit mehreren Jahrhunderten metrisch geordneter Poesie zu tun. Für den weiteren Gang meiner Überlegungen kehre ich also die Tynjanovsche Position um und postuliere als These: Wenn zu einem bestimmten Zeitpunkt eine Konstellation metrischer Normen im Raum einer poetischen Kultur dominiert, so ergibt sich der poetische Rhythmus eines konkreten Verstextes unter vielem anderen aus dem Verhältnis zu diesen metrischen Normen sowie zu den prosodischen Verhältnissen der betreffenden Sprache.

tig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zerteilend" (S. 90) zusammengefügt werden".

Der Rhythmus resultiert u.a. aus einer spezifischen Realisierung des Metrums, und es gibt mit Sicherheit epochentypische Stile der rhythmischen Realisierung eines und desselben metrischen Formats. Dies soll im Folgenden an zwei Texten des polnischen Dichters Cyprian Norwid (1821-1883) mit einem Seitenblick auf Paul Verlaine illustriert werden. Da es sich hier aber um Dichtungen im Kontext einer syllabischen Verskultur handelt, sei hier zunächst einiges Allgemeine ausgeführt.

4.1. Exkurs: Metrische Systeme als literarische Normen; Klassifikation der metrischen Systeme

Die metrischen Systeme gehören zu dem weiten Bereich der literarischen Normen und Konventionen, die von einem komparatistischen Standpunkt aus alle durchaus sprach- und grenzübergreifenden Charakter haben können und von den metrischen bis zu den Gattungsnormen reichen. Zwischen der sog. natürlichen Prosodie einer europäischen Sprache und dem ihre klassische Poesie prägenden Verssystem besteht kein ursächliches, sondern höchstens ein sekundäres Verhältnis. Weder der "Geist" noch die Struktur einer Sprache hat mit der Entscheidung einer Kulturgemeinschaft für ein bestimmtes Verssystem ursächlich etwas zu tun. Verssysteme sind vielmehr Export- und Austauschartikel zwischen den europäischen Literaturen; dass sie auf dem Boden einer bestimmten Sprache ein ganz eigenes rhythmisches Profil annehmen können, bleibt davon unberührt (sehr stark wird dies betont bei Jakobson 1974). Das Metrum übt einen bestimmten Druck auf die Sprache aus, es ist ein Mittel der künstlichen Bearbeitung der Sprache im poetischen Prozess: durch das Metrum werden die sprachlichen Möglichkeiten auf allen Ebenen künstlich eingeschränkt, und innerhalb des metrisch beschränkten Bezirks werden im Idealfall neue phonetische,

prosodische, lexikalische, phraseologische und sogar syntaktische Möglichkeiten der Sprache erschlossen.¹³

Die slavischen Verstheoretiker unterscheiden unter anderem folgende Verssysteme (ich übergehe hier die Theorien zu den quantifizierenden Systemen der griechischen und der römischen Antike):

- das unregelmässige und das regelmässige tonische System, wobei das regelmässige tonische System zerfallen kann in Taktverse mit geregelter Anzahl metrischer Betonungen und völlig freier und unbegrenzter Füllung durch unbetonte Silben, und sog. Dol'niki, wo die Anzahl der unbetonten Silben zwischen den Ikten nur in festen Grenzen schwanken darf;
- das unregelmässige und das regelmässige syllabische System;
- das syllabotonische System.

Statt eines Kommentars zum tonischen Systems:
Bemerkung zum "dol'nik"

Die verschiedenen tonischen Systeme sind namentlich in der Folklore verschiedener Länder und Sprachen anzutreffen; sie üben mitunter einen gewissen Einfluss auf die rhythmischen Realisierungen sowohl der syllabischen, als auch der syllabotonischen Systeme aus. Ich verweise in diesem Zusammenhang nur auf die in Russland sog. *dol'niki*, d.h. dem Verssystem, in dem z.B. Goethes in ganz Europa berühmt gewordener "Erlkönig" geschrieben worden ist:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –

13 Metrische Systeme halten sich oft über sehr lange Zeit, wenngleich natürlich nie ganz ohne Modifikationen. Ein Aspekt ihrer relativen Entwicklungsträgheit ist das prägnante Erscheinungsbild der metrischen Norm; es herrscht hier eine viel grössere Normdeutlichkeit als im Fall von Gattungen wie der Erzählung, des Romans, des Dramas, oder gar des Gedichtzyklus.

Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn es ist ein Nebelstreif. –

“Du liebes Kind, komm geh mit mir,
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

[...]

In Russland wurde dieses Gedicht zunächst als unregelmässige Realisierung des syllabotonischen Versmasses der vierhebigen Amphibrachen verstanden und von Vasilij Žukovskij in regelmässige Amphibrachen übersetzt. Erst später hat sich ein eigenes Verssystem mit dem eher willkürlichen Namen *dol'nik* etabliert, das durch eine festgelegte Anzahl von metrischen Ikten und eine in engen Grenzen schwankende Anzahl von unbetonten Silben zwischen den Ikten charakterisiert ist. Der *dol'nik*, in Russland meist als urrussisch empfunden und der mündlichen Volkspoesie zugeordnet, ist in Wahrheit die allmähliche Aneignung einer freien Behandlung des syllabotonischen Verses, wie man ihn in Goethes Erbkönig, in zahlreichen Gedichten Heinrich Heines, auf Schritt und Tritt aber auch in der englischen Poesie vorfindet. Es wird von manchen russischen komparatistischen Verstheoretikern dementsprechend auch in der englischen und natürlich deutschen Poesie (und sicherlich auch in anderen poetischen Kulturen mit ursprünglich dominierender syllabotonischer Versifikation) angesetzt. Auch im Bereich dieses Typs von Metrik ist es möglich, zwischen metrischen Vorgaben und rhythmischen Realisierungen zu unterscheiden und dementsprechende Entwicklungstendenzen aufzufinden. Das lässt sich bereits an Goethes Text zeigen, bei dem eine “metrische” Tendenz zu vier Ikten pro Zeile angesetzt werden kann, die aber nicht in jeder Zeile mit gleicher Deutlichkeit realisiert werden. Das alles kann hier aber nur signalisiert werden.

Zum syllabotonischen System

Das in der Slavistik sog. syllabotonische System, das sowohl auf der Silbenzahl als auch auf der geregelten Abfolge betonter und unbetonter Silben in der Verszeile beruht, hat zumindest teilweise und zeitweise die klassische englische, niederländische, deutsche (seit Opitz), tschechische, slowakische, litauische, lettische, slowenische, russische (seit Trediakovskij und Lomonosov) und ukrainische Poesie beherrscht, und diese Aufzählung ist nicht definitiv. Es hat auch in bestimmten Perioden der sonst vom syllabischen System dominierten polnischen Poesie eine wichtige Rolle gespielt¹⁴ – hier nicht zufällig besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo auch in der französischen und wohl auch im Rahmen der italienischen silbenzählenden Poesie mitunter besonders starke Rhythmisierungstendenzen festzustellen sind¹⁵. Ein Beispiel dafür ist die 2. Strophe von Paul Verlaines Gedichts *L'heure du berger*:

Les fleurs des eaux referment leurs corolles,
Des peupliers profilent aux lointains,
Droits et serrés, leur spectres incertains;
Vers les buissons errent les lucioles.

Bei dieser Strophe ist kaum noch zu unterscheiden, ob es sich um eine rhythmisch relativ freie Realisierung des syllabotonischen jambischen Fünfhebers oder um eine solche des syllabischen *vers commun* handelt. Ähnliche Verhältnisse sind zur selben Zeit mit grösster Wahrscheinlichkeit auch in der spanischen oder italienischen silbenzählenden Poesie festzustellen; sehr deutlich zeichnen sie sich in der vom syllabischen System geprägten polnischen Verskultur der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ab.

14 Vgl. die stark syllabotonisch geprägte Lyrik von Maria Konopnicka, 1842-1910.

15 In seinem Kommentar zu einer französischen Lermontov-Ausgabe verweist Efim Etkind 1985, p. 31, auf den frankophonen belgischen Dichter André van Hasselt (*Etudes rythmiques*, 1862), der das syllabotonische Prinzip auch für die französische Poesie reklamierte und dafür u.a. den Beifall Verlaines erhielt.

Zum syllabischen System

Silbenzählende Metren waren im slavisch-orthodoxen Raum schon in den ältesten Hymnen-Nachdichtungen festzustellen, offenkundig nach byzantinischem Vorbild. Das syllabische oder silbenzählende Versmass hat sich in der klassischen italienischen, spanischen, französischen und polnischen Poesie (und sicherlich auch einigen weiteren) eingebürgert; in der ungarischen, in der "mittelsüdslavischen" dalmatinischen und ragusanischen Poesie des Humanismus und des Barocks sowie in der russischen und ostslavischen Poesie des 17. und beginnenden 18. Jahrhundert wurde es ebenfalls praktiziert, übrigens auch in der deutschen Renaissance-Poesie vor der Opitzschen Reform.¹⁶

4.2. Zwei unterschiedliche rhythmische Realisierungen des syllabischen Elfsilblers.

Auch im syllabischen Verssystem lassen sich deutliche Unterschiede in der rhythmischen Realisierung ein und desselben Versformats feststellen, die mit der allgemeinen poesiegeschichtlichen Entwicklung in Zusammenhang gebracht werden können. Als Beispiel präsentiere ich zwei Texte des polnischen Dichters Cyprian Norwid (1821-1883), zwei grundverschiedene Realisierungen des syllabischen Elfsilblers,¹⁷ der bei einer Übersetzung in ein syllabotones System oft durch den fünfhebigen Jambus wiedergegeben wird. Das erste Beispiel – die ersten beiden Strophen des Gedichts *Próby* (Prüfungen; Erstpubl. 1863) – sind im spätromantischen Stil gehalten und durch Akzentverteilungen, Binnenreime und andere Lauteffekte derart rhythmisiert, dass eine auffällige Nähe zur Syllabotonik hergestellt wird:

16 Vgl. dazu Wagenknecht 1999, pp. 53-58 (über den Welschvers in der deutschen Renaissance-Dichtung).

17 Zäsur nach der 5. Silbe, obligatorische Betonungen auf den Silben 4 und 10.

Próby

Błogosławione | pieśni malinowe,
 Błogosławione | pieśni kalinowe,
 Błogosławione | otchłanne niebiosy,
 Obłoki, wiatrem | gnane jako stada
 I kołysane | wiatrem ciężkie kłosa –
 Duch się w harmonię | męką nie układa.
 By w pieśni stanąć, | dość stanąć pod progiem;
 Odetchnąć dosyć, | by odetchnąć Bogiem!

Błogosławiona | jest gorycz wiośniana,
 Wśród pękających | drzew rozpowietrzana,
 Drzew, co od ziemi | jak kolumny rosną;
 Gdy w niebie miękkich | gałęzi obręcze
 Podobne mają | do harf strojnych wiosną
 I psalmem „*święty!*” | tak, że patrząc, klęczę.

[...]

Prüfungen

Gesegnet sind die Brombeersträucherlieder,¹⁸
 Gesegnet sind die Schneeballsträucherlieder,
 Gesegnet sind die abgrundtiefen Himmel,
 Die Wolken, die der Wind wie Herden vor sich treibt,
 Und die vom Wind gewiegten schweren Ähren –
 Der Geist bequemt sich ungequält zur Harmonie.
 Damit im Lied du stehst, brauchst du nur an der Schwelle stehn;
 Brauchst auszuatmen nur, um Gott zu atmen!

Gesegnet sei die Frühjahrsbitternis,
 Wenn sie der Wind durch brüchige Bäume weht,
 Durch Bäume, die wie Säulen aus dem Boden wachsen,
 Da sie im Himmel weicher Äste Zargen haben
 Und dabei Harfen gleichen, die so frühlingsschöngestimmt
 Und psalmen-“heilig!” sind, dass ich nur schau’n und niederknien kann.

[...]

Es sei angemerkt, dass das Spätromantisch-Melodiöse an diesem Text in den weiteren Strophen *post festum* eine deutlich ironische Note annimmt, aber Norwid hat zuvor auch selbst unironisch in eben diesem Stil gedichtet.

18 Die deutschen Norwidübersetzungen stammen vom Verf. – R.F.

Völlig abweichend von seinen *Próby* realisiert Norwid dasselbe Versmass des syllabischen Elfsilblers in seinem Gedicht *Socjalizm*, das 1865 entstand, aber frühere Fassungen bis zurück in das Jahr 1849 kennt:¹⁹

Socjalizm

Ludzie – choć kształtem | *ras*
 napiętnowani,
 Z wykrzywianymi | *różną mowa,*
 wargi –
 Głoszą: że oto | *źli już i wybrani,*

 Że już *hosanna* | tylko albo
 skargi
 – Że *Python*-stary | zrzucen do
 otchłani:
 Grosz? – że symbolem | już;
 harmonią? – targi
 [...]

Sozialismus

Menschen, wenngleich durch
 Rassen geprägt,
 Mit Lippen gekräuselt durch un-
 gleiche Sprache –
 Künden: dass nur noch Böse
 sind, oder Erwählte,
 Dass nur Hosanna noch ist, oder
 Lamento ...
 – Dass Python-der Alte in Ab-
 grund geworfen.
 Geld? – schon Symbol sei; Har-
 monie? – Handel!
 [...]

Auch ohne lange Erklärungen ist klar: der bewusst anti-
 liedhafte, stockende Rhythmus wird durch den Einsatz vielfäl-
 tiger, durch ungewöhnliche Interpunktion signalisierter Pau-
 sen erzielt, deren Wirkung noch einmal durch eine Zäsurset-
 zung verstärkt wird, die dem sog. natürlichen Satzrhythmus
 zuwiderläuft.²⁰ Der rhythmische Fluss ist hier durch eine
 Zerstückelung des rhythmisch-syntaktischen Redeflusses
 geradezu zerstört.

19 Die angeführte Fassung entstammt dem Zyklus *Vade-mecum*; zitiert wird die 1. Strophe. Die Hervorhebungen im polnischen Text stammen vom Dichter.

20 Folgende kleine syntaktisch-prosodische Einheiten werden durch die Zäsur zerrissen: “kształtem ras” (V. 1), “oto źli” (V. 3), “juz hosanna tyl-ko” (V. 4) und “ze symbolem juz” (V. 6).

5. Schlussbemerkung

Diese beiden grundverschiedenen Realisierungen desselben Versformats sind durchaus symptomatisch für Norwids nach 1848 anzusetzende individuelle Entwicklung vom ungewöhnlichen Spätromantiker zum bewussten, wenngleich nach wie vor dissidenten Zeitgenossen der realistischen Epoche; andere polnische Dichter derselben realistischen Epoche haben demgegenüber weiterhin den melodiösen Stil der rhythmischen Realisierung des Elfsilblers bevorzugt. Ähnliche Bewegungen finden sich auch in den anderen syllabischen Verskulturen und darüber hinaus *mutatis mutandis* sogar auch in den syllabotonischen Verskulturen vor. Hier liegt ein Feld für breit angelegte vergleichende metrisch-rhythmische Studien offen.²¹

Es ist übrigens nicht von vornherein ausgemacht, ob derartige komparatistische Studien am Ende eine Bestätigung der hier ursprünglich favorisierten Konzeption von der Metrik-Abhängigkeit des Versrhythmus erbringen, oder ob sie nicht vielmehr eine gewisse Selbstständigkeit der "grossen", epochentypischen rhythmischen Stilentwicklungen von den metrischen Systemen und Formaten erweisen. Es ist nämlich nicht ausgeschlossen, dass – auch in Zeiten stabiler metrischer Norm – die Metrikabhängigkeit des Versrhythmus im syllabotonischen System stärker ausgeprägt ist als im syllabischen System. Die Frage, ob bei der Versanalyse vom Metrum oder vom Rhythmus auszugehen ist, kann demnach nicht kontextunabhängig entschieden werden. Dass aber bei jeder denkbaren Rhythmusanalyse der Rekurs auf offen oder heimlich präsente metrische Normen mitbedacht werden muss, ist zwar keine neue, aber gegenwärtig auch alles andere als banale Einsicht. Dazu kommt, dass jedes metrische Format, das sich im Verlauf einer beliebig begonnenen Analyse manifestiert, in seinem spezifischen Verhältnis zur metrischen literarischen Tradition gesehen werden muss.

21 Zu solchen Ansichten, die freilich systematischer verfolgt zu werden verdienen, führt uns die Arbeit an dem Freiburger Nationalfondsprojekt "Theorie und Geschichte des europäischen Gedichtzyklus im 19. und frühen 20. Jahrhundert" (Alessandro Martini, Philippe Sudan und Verf.).

Literatur

- Alfreda Aucouturier, "Semantika ritma v sbornike *Sestra – moja žizn*" [Semantik des Rhythmus im Zyklus *Meine Schwester – das Leben*], *Boris Pasternak 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle* (11-14 septembre 1975), hg. v. Michel Aucouturier, Paris: Institut d'études slaves, 1979 (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves; 47), pp. 225-261.
- Andrej Belyj, "Opyt charakteristiki russkogo četyrechstopnogo jamba" [Versuch einer Charakteristik des russischen vierhebigen Jambus], *Simvolizm* (1910), München, Wilhelm Fink, 1969 (*Slavische Propyläen*, Band 62), 286-330
- Osip Brik, "Rhythmus und Syntax" (1927), *Texte II*, russ. u. dt., 1972, pp. 162-221.
- Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Übertragungen II, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983.
- Efim Etkind, "La poésie de Lermontov en traductions françaises", in: Mikhaïl Lermontov, *Œuvres poétiques*, Lausanne, L'âge d'homme, 1985 (*Classiques slaves*), pp. 25-34.
- Gerald Fink, "Zum Begriff der 'Unendlichen Melodie'", veröffentlicht unter www.hausarbeiten.de/rd/archiv/musik/musik-wagner1.shtml
- Michail Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha* [Skizzen zur Geschichte des russischen Verses], Moskva, Nauka, 1984.
- Michail Gasparov, *Sovremennyj russkij stich* [Der moderne russische Vers], Moskva, Nauka, 1974.
- Roman Jakobson, *Über den tschechischen Vers. Unter besonderer Berücksichtigung des russischen Verses*, (russ. Berlin 1923, tschech. Prag 1926), Bremen, Vagt, 1974 (*Postylla Bohemica* 8-10).
- Roman Jakobson, "Die neueste russische Poesie..." (1919), *Texte II*, russ. u. dt., 1972, pp. 18-135.
- Roman Jakobson, Krystyna Pomorska, *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 386).
- Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern und München, 1961 (Dalp-Taschenbücher 306).
- Paul Kiparsky, "Über den deutschen Akzent", *Untersuchungen über Akzent und Intonation im Deutschen*, hg. v. Manfred

- Bierwisch, Berlin, Akademie-Verlag, 1971 (2. Aufl.) (*Studia grammatica*; 7), pp. 69-98.
- Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970 (edition suhrkamp 428).
- Otto Paul, Ingeborg Glier, *Deutsche Metrik*, München, M. Hueber, 1974.
- Maksim Šapir, "Metrum et rhythmus sub specie semioticae", *Universum versus. Jazyk – stich – smysl v rusckoj poëzii XVIII-XX vekov. Kniga pervaja*, Moskva, Jazyki rusckoj kul'tury, 2000, pp. 91-128.
- Viktor Šklovskij, "Über den Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren" (1916), *Texte I*, russ. u. dt., 1969, pp. 37-122.
- Texte der russischen Formalisten*, I, München, Wilhem Fink, 1969 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 6, 1. Halbband).
- Texte der russischen Formalisten*, II, München, Wilhem Fink, 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Band 6, 2. Halbband).
- Jurij Tynjanov, *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*. Aus dem Russischen übersetzt, eingeleitet und mit Registern versehen von Inge Paulmann, München, Wilhem Fink, 1977 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste).
- Christian Wagenknecht, *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, 4. Auflage, München, C. Beck, 1999.
- Richard Wagner, "Dichtungen und Schriften", *Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hg. v. Dieter Borchmeyer, Bd. 8, Frankfurt a. M., Insel, 1983.

Abstract

I try to defend in this article the somewhat outdated conception of rhythm being dependant to an important extent on verse meter, the latter being regarded upon as a kind of – largely supralinguistic and supranational – norm (“system” in the sense of Eugenio Coseriu), of which rhythm is the concretion and realization (“norm” in Coseriu’s understanding). As such, rhythm has always something of a deviation of the norm (“system”): on one hand, it touches only some of the possibilities inherent to meter but, on the other hand, exceeds systematically the limits of meter being active in linguistic material which is not regulated by meter. The frontier between meter and rhythm is not absolute, but historically moveable. There are also typical styles of rhythmic realizations of certain meters. The eventual importance of meter in revealing the “true” rhythmic and melodious nature of modern verse is illustrated by a detailed comparison between the original of a short early poem by Ossip Mandelshtam written in iambic tetrameter and its seemingly ametrical poetic translation by Paul Celan. Different styles of realizing one and the same metrical formate (Polish eleven syllables line) are shown on examples by Cyprian Norwid; he begins by sharing the mid 19th century’s predilection for melodious rhythm coming very near to syllabo-tonic verse (similar examples are quoted from Paul Verlaine) destroying this melodious rhythmical flow in his Vade-mecum period. These illustrations open the field for more systematic comparative research both on meters (syllabo-tonic and syllabic) and on common rhythmical trends in different European literatures of a same period.

