

RHYTHMUS UND TRANSLATION
BAND 1



Zum Rhythmuskonzept
von Henri Meschonnic
in Sprache
und Translation

Herausgegeben von
Nathalie Mälzer und
Marco Agnetta

UV Universitätsverlag | OLMS
Hildesheim

Nathalie Mälzer / Marco Agnetta (Hrsg.)

Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic
in Sprache und Translation

Rhythmus und Translation

herausgegeben von
Nathalie Mälzer / Marco Agnetta

Bd. 1



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2021

Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic in Sprache und Translation

herausgegeben von
Nathalie Mälzer / Marco Agnetta



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2021

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag und
Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:



**Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur**



**Sparkasse
Hildesheim Goslar Peine**

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz und Layout: Marco Agnetta, Innsbruck

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Umschlagabbildung: Bruno Thethe (ig: bruthethe), „modern art“ (2019).

Herstellung: Herstellung: KM-Druck, 64823 Groß-Umstadt

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2021

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2021

Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-3-487-15851-8

ISSN (Print): 2749-7194

ISSN (Online): 2749-7208

Dieses Werk steht auch als elektronische Publikation

im Internet kostenfrei zur Verfügung:

<http://dx.doi.org/1018442/197>

Dieses Werk ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz „Namensnennung –

Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International“ versehen. Weitere

Informationen finden sich unter:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

Inhaltsverzeichnis

Zur Einführung

NATHALIE MÄLZER / MARCO AGNETTA

Zwischen Leser und Text –

Zum Rhythmus in der Translationsforschung 9

Kontrastive Perspektiven auf Meschonnic's Rhythmusbegriff

FABIO SCOTTO

La poétique du rythme d'Henri Meschonnic

dans le débat traductologique et esthétique contemporain..... 33

SEBASTIAN DONAT

Rhythmus unter den Vorzeichen von (Dis-)Kontinuität

und Interferenz: Ein forschungsgeschichtlicher Streifzug

mit systematischem Ausblick 49

RAFAEL COSTA MENDES

Ezra Pound, Henri Meschonnic : Traduire le rythme 63

TAKUMA ITO

Le rythme et la syntaxe chez Henri Meschonnic et Tristan Tzara 75

Zu Meschonnic's anthropologischer Sprachauffassung

LUCIE BOURASSA

Rythme, traduction, langage : de Humboldt à Meschonnic 89

MARKO PAJEVIĆ

Die humboldtschen Grundlagen

von Henri Meschonnic's Rhythmustheorie

und die Folgen für eine dialogische Übersetzungsphilosophie 107

JEAN-FRANÇOIS SAVANG

« Dies unbekanntes Etwas ».

De l'inconnu de Humboldt au rythme dans le langage 125

Stimme und Mündlichkeit in der Übersetzung

MARIA SÍLVIA CINTRA MARTINS
Subjectivation, rhythm, and the translation of mythical narratives 141

HANS LÖSENER
Auch eine Frage der Stimme.
Sprache und Ethik bei Henri Meschonnic..... 157

MARCELLA LEOPIZZI
Le récitatif des traductions bibliques d'Henri Meschonnic :
rythme et signifiante du discours 171

SERGE MARTIN
Die Stimme schafft Beziehung: *Critique du rythme* heute 189

VERA VIEHÖVER
„la voix d'un suicide continu“ –
Henri Meschonnic liest Ingeborg Bachmann 201

(Mit) Meschonnic übersetzen

JEAN-JACQUES BRIU
Le primat de la structure de signifiante sur celle du sens
et des signes représente-t-il une vraie « révolution » dans
l'épistémologie du traduire ? À l'exemple d'analyses de textes..... 219

SHUNGO MORITA
Henri Meschonnic et les langues étrangères.
La créativité et l'intempestivité dans la traduction 233

EDUARDO URIBE FLORES
Traduire Meschonnic, pour un rapport critique à la traduction 247

ORNELLA TAJANI
Traduire avec Meschonnic : *Ma Bohème* de Rimbaud en italien..... 261

MIRELLA CONENNA
Traduire la forme-chanson. Le cas Brassens..... 275

PAOLA GIUMMARRA
La traduction et le théâtre contemporain :
deux exemples venant de la France et de l'Italie 291

WIDED BOUSSOFFARA DHRAYEF
D'une voix à l'autre.
La traduction audiovisuelle à l'aune Meschonnicienne 305

Meschonnic weiterdenken

NATHALIE MÄLZER
Zur Translationsrelevanz der Rhythmusnotationen
nach Henri Meschonnic 323

BÉATRICE COSTA
Théorie du rythme et post-édition : un amalgame impossible ? 355

MARCO AGNETTA
Décentrer la sémiotique (?)! Zur Frage der (Un-)Vereinbarkeit
von Meschonnic's Rhythmuskonzept und Semiotik
unter besonderer Berücksichtigung des Übersetzungsphänomens 367

Die Autoren 405

SERGE MARTIN
(Université Sorbonne Nouvelle)

Die Stimme schafft Beziehung: *Critique du rythme* heute

Abstract: Meschonnic's major work, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, casually provides heuristic formulas. One of them makes it possible to link the theory of rhythm to the theory of voice and relation: "The voice is relation" (Meschonnic 1982: 294). The present chapter aims to show what the theoretical and practical power of 'rhythm', as Meschonnic defines it, is in his own writing. It is the strongest possible connection of Meschonnic's theory of voice with the practice of criticism that will be illustrated by the rhythm of his essay: Our whole notion of science would be transformed by such a practice of theory, for experience would take the place of application, and the essay would become a poem, against all the dualisms that nowadays exempt science and research from any risk of thought. At the same time, it is about a politics that could be thought from experience and thus from the democratic and social challenges of the present. A politics that would be directed against those expert opinions and discourses that dehistoricize and de-voice reading and writing—and, of course, translation. The article finally arrives at a reformulation of Meschonnic's formula on the level of a continuous activity of rhythm as a radical historicity of language: 'the voice *creates* relation'.

Keywords: Rhythm, Voice, Relation, Reenunciation, Henri Meschonnic.

Zusammenfassung: Meschonnic's Hauptwerk, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, liefert ganz beiläufig heuristische Formeln. Eine davon ermöglicht es, die Theorie des Rhythmus mit der Theorie der Stimme und der Beziehung zu verbinden: „Die Stimme ist Beziehung“ (Meschonnic 1982: 294). Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, was die theoretische und praktische Kraft des ‚Rhythmus‘, wie Meschonnic ihn definiert, in seiner eigenen Schreibweise ausmacht. Es ist die stärkste mögliche Verbindung von Meschonnic's Theorie der Stimme mit seiner Praxis der Kritik, die am Rhythmus seines Essays verdeutlicht werden soll: Unsere gesamte Vorstellung von Wissenschaft würde sich durch eine solche Theorie-Praxis verändern, denn an die Stelle von Anwendung würde Erfahrung treten und der Essay würde zum Gedicht, gegen all die Dualismen, die Wissenschaft und Forschung heutzutage von jedem Risiko des Denkens befreien. Es geht zugleich um eine Politik, die man von der Erfahrung und damit von den demokratischen und sozialen Herausforderungen der Gegenwart her denken könnte. Eine Politik, die *gegen* jene Expertenmeinungen und -diskurse gerichtet wäre, die das Lesen und Schreiben – und natürlich auch das Übersetzen – enthistorisieren und entstimmlichen. Der Beitrag gelangt schließlich dahin, Meschonnic's Formel auf der Ebene einer kontinuierlichen Aktivität des Rhythmus als radikale Geschichtlichkeit der Sprache neu zu formulieren: ‚die Stimme *schafft* Beziehung‘.

Schlagwörter: Rhythmus, Stimme, Beziehung, Neu-Äußerung, Henri Meschonnic.

Ich habe mich bemüht, einfach und genau zu übersetzen und Gestus und Ton der mündlichen Rede zu bewahren, so als schickten Sie sich an, den Vortrag auf Französisch noch einmal zu halten; und wenn ich vielleicht einen oder zwei Ausdrücke verändert habe, so geschah es in diesem Wunsch damit alles gut in der Stimme sei.
(Stéphane Mallarmé, Brief vom 25. April 1888 an James McNeil Whistler)¹

1 Den Rhythmus denken, mit *Critique du rythme* denken

Henri Meschonnic's Hauptwerk, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, liefert ganz beiläufig heuristische Formeln. Mit einer davon habe ich mich in meinen Arbeiten bereits eingehend beschäftigt (vgl. Martin 2017): „Die Stimme ist Beziehung“ („La voix est relation“, Meschonnic 1982: 294). Nun möchte ich die Reflexion fortsetzen und dabei so nah wie möglich an Meschonnic's Schreiben bleiben,² vor allem an diesem Hauptwerk, von dem ich weiß, dass es in Teilen ins Englische übersetzt worden ist (vgl. Pajević 2019: 57–163). Mein Ziel ist es herauszuarbeiten, was die theoretische und praktische Kraft des Meschonnic'schen Rhythmus-Begriffs ausmacht in einer Schreibweise, die vom Leser fordert, sie mit einer Sprachtheorie und insbesondere mit einer Theorie der Stimme als Beziehung in Verbindung zu bringen. Denn diese Schreibweise lässt jeden seiner Essays zu einem Abenteuer werden, „das sich unaufhörlich selbst entzieht und das durch unablässige Vermengungen, Begegnungen und Neuanfänge die Verflechtung unentwegt fortsetzt, so wie sich Vergangenheit und Zukunft unaufhörlich miteinander verschränken“ (Meschonnic 1982: 713).

Es ist also die unauflösliche Verbindung von Meschonnic's Theorie der Stimme mit seiner Praxis der Kritik, die ich am Rhythmus seines Essays verdeutlichen möchte: Unsere gesamte Vorstellung von Wissenschaft würde sich durch eine solche Theorie-Praxis verändern, denn an die Stelle von Anwendung würde Erfahrung treten und der Essay würde zum Gedicht. Damit wären all die Dualismen aufgehoben, die Wissenschaft und Forschung heutzutage von jedem Risiko des Denkens befreien. Es ist zugleich eine Politik, die man dann von der Erfahrung und damit von den demokratischen und sozialen Herausforderungen der Gegenwart her denken könnte. Eine Politik, die *ganz und gar gegen* jene Expertenmeinungen und -diskur-

1 Die Übersetzung des Mallarmé-Zitats sowie alle Übersetzungen von Zitaten aus Meschonnic's *Critique du rythme* stammen von mir, V. V.

2 Diese Arbeit habe ich bereits begonnen (vgl. Martin 2012).

se gerichtet wäre, die das Lesen und Schreiben – und natürlich auch das Übersetzen – enthistorisieren und entstimmlichen. Ich schlage daher vor, den Meschonnic'schen Satz „Stimme ist Beziehung“ ein wenig verändert neu zu formulieren, im Sinne einer kontinuierlichen Aktivität des Rhythmus als radikaler Geschichtlichkeit der Sprache: Die Stimme *schafft* Beziehung. Und dieses Schaffen fängt schon bei der Schreibweise von Meschonnic's Essays an, bei seinem Gedicht. Denn das ist es ja, was einige an seiner Art zu schreiben kritisiert haben: dass „alles gut in der Stimme sei“, wie Mallarmé an Whistler schrieb.

2 *Critique du rythme* – ein Gedicht-Essay

Meschonnic's Buch ist mit seinen 15 ungleich langen Teilen, von denen manche nicht mehr als ein Dutzend Seiten umfassen, andere hingegen fast 140 („V. Le rythme sans mesure“), nicht leicht in den Griff zu bekommen. Auch ist nicht ohne Weiteres zu verstehen, wie es aufgebaut ist und fortschreitet, denn es verlangt vom Leser nachzuvollziehen, wie das Konzept des Rhythmus in verschiedenen, jeweils geschichtlich situier-ten Zusammenhängen, von der Poetologie über die Philologie, die Linguistik und die Übersetzungswissenschaft bis hin zur Anthropologie und zu anderen Fachgebieten, neu gedacht werden kann. Um diese Bewegung des Neudenkens zu veranschaulichen, genügt es vielleicht, sich einfach an die sehr kurzen Anfangs- und Schlusstexte zu halten, die durch das *Incipit* „Die Theorie des Rhythmus ist politisch“ (Meschonnic 1982: 9, 715) verbunden sind, während das *Excipit* der letzten Seite (vgl. ebd.: 715) die Widmung wiederaufnimmt, „*A l'inconnu*“ („Dem Unbekannten“): „Das ist der Rhythmus der Kritik des Rhythmus, weil ja die Theorie, wie die Dichtung, nur mit dem Unbekannten gemacht werden kann“ (ebd.). Wenn es das Unbekannte gibt, dann deshalb, weil die Theorie des Rhythmus Kennen und Nicht-Kennen, Wissen und Unwissenheit zusammenhalten muss; weil sich ja die ‚Kritik des Rhythmus‘ nur durch die poetische Erfahrung in Gang bringen lässt, wie es Meschonnic in Form eines Vergleichs ausdrückt: „der Rhythmus wie die Poesie“ (ebd.). Das Unbekannte der Kritik des Rhythmus wäre somit auch der „zufällige Gesprächspartner“ – eine Formulierung von Ossip Mandelstam, die Meschonnic dem Essay als Motto voranstellt (vgl. ebd.: 9). Dieses Dialogisieren mit dem Unbekannten und dem Unkennbaren ergibt sich daraus, dass jede ‚Kritik des Rhythmus‘ verlangt, immer wieder neu in Gang gesetzt und neu geäußert zu werden. Meschonnic spricht übrigens vom „Rhythmus der Kritik des Rhythmus“ (ebd.: 715). So ist dieser ‚Rhythmus der Kritik‘ ein Aufruf zu einer fortgesetz-

ten Kritik durch Übergänge von kritischen Stimmen, Übergänge in Gedichten wie in Essays, die bis heute unentwegt weiterwirken – sonst würde die ‚Kritik des Rhythmus‘ an ihr Ende kommen. Deshalb kann man diesen Essay wie ein Gedicht lesen, in dem Sinne, dass ein Gedicht sich durch den und im Übergang der Stimme als Gedicht konstituiert, durch die und in den Lektüren, die dann zu Schreibweisen (*écritures*), zu Stimmen werden: „Neu-Äußerungen“ (*ré-énonciations*) (Meschonnic 1982: 87).

Inwiefern ist dieser Essay ein Gedicht, so wie Baudelaire von dem Roman *Les Misérables* gesagt hat, es handle sich um ein Gedicht, oder wie Mallarmé in den Briefen, in denen er den Empfang von Werken bestätigt, häufig auf die Gedicht-Kraft der Bücher anspielt, ganz unabhängig davon, um welche Gattung es sich handelte? Das Gedicht *Critique du rythme* ist zunächst ein Gedicht des Denkens – d. h. eine Denkkaktivität *in* der Sprache und *durch* die Sprache –, in dem Denkfiguren und Sprachfiguren in höchstem Maße interagieren, und zwar vom *Incipit* des Eröffnungstextes für den ersten Teil an. Die Apposition ist in diesem kleinen Text vielleicht nur eine Beziehung zwischen Begriffen, ohne dass bereits auf eine wechselseitige Transformation abgezielt wäre: „Kritik, Theorie: meine Absicht ist es, diese Begriffe austauschbar zu machen“ (Meschonnic 1982: 13). Diese sprachliche Form ist in der gesamten *Critique du rythme* eines der zentralen Verfahren: Die Beziehung ist stärker als die Begriffe selbst, sie lässt sie anders werden, in einem „Abenteuer“. So erklärt es auch der erste Satz eben dieses ersten Teils: „Die Theorie ist kritisch. Darin besteht ihr Abenteuer. Die Sprachtheorie ist ein Abenteuer der Anthropologie“ (ebd.: 15). Hier vollzieht sich eine erste epistemologische Verschiebung, eine erste Verfremdung,³ weil diese Beziehung zwischen Theorie und Kritik zugleich eine Beziehung zwischen Sprachtheorie und Anthropologie erfordert, welche die erstgenannte aus der Umklammerung durch die disziplinäre Linguistik befreit und sie in einer weiter gefassten, nicht rein technischen Auffassung von Sprache situiert. In einer solchen Beziehung fordert die Sprachtheorie die Anthropologie heraus. Und schon ist man meilenweit entfernt von einer Interdisziplinarität, in der jede Disziplin ihr privates Feld beackert. Vielmehr befindet man sich an einem epistemologischen Neubeginn, wo die Kritik in ein- und derselben Bewegung die Linguistik und die Anthropologie erneuert, ausgehend von der „wechselseitigen Verflechtung von Sprache und Literatur“ (ebd.), ein weiteres bedeutsames „Abenteuer“ in Meschonnic's Essay. So sind es nicht die Verfahren oder bestimmte Eigenarten des Sagens, die aus diesem Essay ein Denk-Gedicht machen, es ist vielmehr

3 Ich verwende dieses Wort in Anlehnung an den Begriff der *ostraniene* (Fremdheit) des russischen Formalisten Viktor Schklowski, der von dem italienischen Historiker Carlo Ginzburg in dem Terminus *estrangement* übernommen wurde.

die Tatsache, dass hier Beziehungen auf dem Spiel stehen. Diese Untrennbarkeit von Theorie und Gedicht, die der Essay aussagt, muss in der und durch die Schrift bis zum Ende dieses Essays durchgehalten werden, in dem „das theoretische Abenteuer und das poetische Abenteuer in eins fallen. Sie teilen dieselbe Geschichtlichkeit, dasselbe Unbekannte“ (ebd.: 16). Das Komma ist hier, wie in der Apposition „Theorie, Kritik“, ein Operator des Denkens, weil die Geschichtlichkeit als Unbekanntes und das Unbekannte als Geschichtlichkeit diese Begriffe in völlig neue zeitliche Zusammenhänge bringen, welche Meschonnic später in die Aspekt-Kategorie des Unvollendeten (vgl. ebd.: 88) stellen wird, die für ihn im Vergleich mit der Erzählung eine Universalie des Gedichts darstellt: „Das Vollendete und das Unvollendete sind in Fiktion und Gedicht nicht dasselbe. Weil jede Erzählung sie in Vollendetes verwandelt. Das Gedicht dagegen stellt sie in ein Unvollendetes“ (ebd.). Paradoxerweise schlägt er auf diese Weise das Gedicht eher dem Epos als der Lyrik zu und „trennt dabei zugleich die Verbindung des Epos mit dem Langen und der Lyrik mit dem Kurzen“ (ebd.), wie er auch die für selbstverständlich gehaltene Verbindung zwischen Erzählung und Märchen oder Legende auflöst, da die letztgenannten dem Gedicht näherstehen (ebd.).

3 *Critique du rythme* – das Gedicht eines verfremdenden Denkens

Man könnte *Critique du rythme* und alle anderen Essays von Meschonnic als ein einziges episches Essay-Experiment betrachten, denn jeder Essay ist einerseits immer in „ein und derselben Arbeit“ engagiert (Meschonnic 1982: 9) und andererseits offen, „nicht auf Anwendungen hin, sondern auf Erfahrungen hin“ (ebd.: 715). In diesem Verständnis ist ein Essay der Vollzug einer Arbeit, die immer wieder neu beginnt, und ihn zu lesen ist ebenso der Vollzug einer unabgeschlossenen Erfahrung, die man immer wieder Neuanfängen aussetzen muss – Neuanfängen des Denkens und der Stimme. Es kann also nicht darum gehen, Meschonnic's Essay zu beherrschen (wie eine Sprache) oder zumindest zu meistern (wie etwas, das man verstanden hat), so als müsste das Theorie-Epos gemeistert werden, ohne dass man selbst an ihm teilhätte, und als wäre es möglich, das Epos auf ein narratives oder logisches Schema zu reduzieren und dabei die eigene Erfahrung zum Stillstand zu bringen. Es geht ganz im Gegenteil um ein maximales Hinhören, ja sogar darum, eine gleichwertige Erfahrung zu machen. Man ersieht daraus, dass eine Politik des Lesens und des Übersetzens der Werke Meschonnic's immer

eher kleine Epen⁴ verlangt als umfangreiche Erklärungen.⁵ Man sollte eher nach Formen suchen, die der einzelnen Situation des wissenschaftlichen Arbeitens oder Übersetzens angemessen sind, anstatt nach einem einheitlichen Modell homogenisierender Präsentation, die die kontinuierliche Erfahrung dieses Essays zur historischen Anthropologie der Sprache entstimmlichen würde. So schreibt Meschonnic in dem kurzen Kapitel XV, dem letzten von *Critique du rythme*:

Der Rhythmus ist also nicht nur für das Ohr. Er ist für das ganze Subjekt. Der Rhythmus, die subjektiv-kollektive Organisation einer Rede, ist seine Oralität. Mehr als irgendein bestimmtes formales Verfahren. Was bedeutet, dass entoralisierte Schrift entkörperlichte und entsozialisierte Schrift ist, was einer Entsubjektivierung und Enthistorisierung gleichkommt. (Meschonnic 1982: 705)

Diese Entfesselung der Ent-s knüpft sich an die Forderung nach einem Kontinuum in der und durch die Stimme, die ich hier im Zentrum des Essays wahrnehme, in seiner und durch seine Phrasierung, die durch neue Denk-Beziehungen verfremdet.

Es gilt also zu zeigen, dass diese Sprachfigur, die die Apposition⁶ ja darstellt, tatsächlich zugleich eine Denkform ist, d. h. eine bewusste Neukonzeptualisierung der zusammengefügtten Begriffe: „Allein diese Suche nach dem Neuen, dem Noch-nicht-Gedachten, kann kritisch sein, sich als Kritik konstituieren, nur sie kann erreichen, dass es nicht mehr Kritiken gibt, sondern eine radikale Kritik“ (1982: 16). Hier ist das Neue nicht mehr ein Schreibstil neben anderen, sondern tatsächlich ein radikal Anderes, eine radikale Alterität, die das Hinhören zum „Noch-nicht-Gedachten“ öffnet, eine unablässig fortschreitende Transformation der Identitäten, der Positionen, der Diskurse, der Kritik, denn es geht tatsächlich um das Hinhören auf das Unbekannte in und durch diese kurze Pause in der Beziehung: „Das Subjekt, der Sinn sind im Rhythmus fließend“ (Meschonnic 1982: 93) – hier werden drei Begriffe in der und durch die Aktivität, die sie erschafft,

4 Ich spiele hier natürlich auf den Untertitel („petites épopées“, VV) an, den Hugo seinem Gedichtband *La légende des siècles* beigegeben hat.

5 Der Szientismus legt oft einen gesteigerten Lyrismus an den Tag *dans ses arrêts par définition* oder, wie Meschonnic schreibt: „der Szientismus [...] ist nur das (verzerrte) Gesicht des Subjektivismus“ (Meschonnic 1970: 152).

6 Die Apposition mit Bindestrich taucht in Meschonnic's Essays sehr früh auf, so z. B. bereits in *Pour la poétique*: Abgesehen von den Doppelwörtern (*duos*) „lecture-écriture“ (1970: 164), „lecture-littérature“ (ebd.: 154) und „langage-système“ (ebd.: 162), muss man natürlich den zentralen Begriff „forme-sens“ (ebd.: 153) erwähnen, den viele andere begleiten: „prosodie-métaphore“, „composition-syntaxe (ebd.). Ich möchte hier anmerken, dass man oft (es gibt eine Neigung zum Diskontinuum in vielen Lektüren, selbst beim Werk Meschonnic's) den Begriff „forme-sens“ isoliert betrachtet, während doch Meschonnic ihn mit dem Begriff „forme-histoire“ koppelt: Ich verweise auf mein Buch *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache* (2017: 32).

die sie transformiert, etwas Neues und Anderes. Das ist das Subjekt des Gedichts, das Subjekt des Denkens, das Subjekt *in actu*. Diese relationale Systematik, in der ein Begriff immer nur fassbar ist, wenn man auf einen anderen oder auf andere rekurriert – nach dem Prinzip eines gleitenden Operators der Konzeptualisierung, der die Begriffe in eine Konstellation der Wechselseitigkeit, der Implikation, der systematischen Verkettung zieht – hat leider viele Leser irritiert, scheint Meschonnic doch nicht bei einem *Objekt* stehen bleiben zu können, ohne dabei zu behaupten, zugleich über alle geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen zu sprechen. Es gibt aber sehr wohl einen Unterschied, einen feinen, aber entscheidenden, zwischen „Das Subjekt, der Sinn“ und „Das Subjekt und der Sinn sind im Rhythmus fließend“ (ebd.). Die dergestalt nicht-stabilisierten⁷ Begriffe verbinden notwendigerweise ihre Definitionen mit ihrem Wert im System, der immer nur „im Rhythmus“ sein kann.

Ich werde nun ein etwas längeres Beispiel untersuchen:

Eine Theorie des Rhythmus in der Rede unterscheidet sich von der traditionellen Theorie. [...] Die Theorie des Rhythmus in der Rede unterscheidet sich davon, weil sie Theorie der Rede ist. Sie ist Theorie der Rede insofern, als sie Theorie des Rhythmus ist, Theorie des Rhythmus ist sie nur, wenn sie Theorie der Rede ist. Des Sinn-Subjekt-Rhythmus [*rythme-sens-sujet*]. Was Sinn und Gültigkeit nur in der Sprache hat, und genau den Aktivitäten der Sprache folgt. Das ist nicht wenig, wenn es sich um die Literatur handelt, ohne die eine historische und allgemeine Anthropologie der Sprache unmöglich ist. (Meschonnic 1982: 139)

Die Trilogie der durch ihre Verbindung untrennbar gemachten Begriffe [*rythme-sens-sujet*, „Sinn-Subjekt-Rhythmus“] vollzieht sich durch das kontinuierliche In-Beziehung-Setzen in den wechselseitigen Theoretisierungen, die durch eine grundlegende Beziehung der Äquivalenz getragen werden: Rhythmus ↔ Rede. Dieses grundlegende Prinzip jeder historischen und allgemeinen Anthropologie der Sprache stützt sich auf das, was Meschonnic übrigens „ein unzertrennliches Vierergespann“ (Meschonnic 1982: 91) nennt, das es erlaube, den Rede-Rhythmus (*rythme-discours*), die „System-Wert-Funktion-Arbitrarität“, gegen „die Strategie der Einzelsprache (*Wort-Sinn-Ursprung-Natur*)“ (ebd.) in Anschlag zu bringen. Diese Ethik der Implikationen macht die Stärke eines Denkens aus, das manche für dogmatisch (vgl. Cordingley 2014) oder sogar für eklektisch (vgl. Angenot 1972) halten, wenn es festhält, dass ein System im Sinne eines Funktionsgefüges, des „Systemcharakters einer Rede“ (Meschonnic 1982: 90), eine „starke Strategie [erlaubt], weil

7 Man könnte hier an Freuds „frei/gleichschwebende Aufmerksamkeit“ denken, wenn man nicht den Aspekt der Freiheit vergisst, der damit bei Meschonnic verbunden ist: eine Weise, Geschichtlichkeit nicht als situationalen Determinismus zu denken, sondern als ein Gefüge von Beziehungen in der und durch die Sprache, wo das Subjekt als Sieger hervorgehen kann ...

es diejenige des Empirischen ist, diejenige der Rede, die die Motivation historisiert“ (ebd.: 91) und die „verlangt, eine andere Ethik anzuerkennen“ als die der Wissenschaft oder der Wahrheit oder des Begehrens: „eine Ethik des Sinns, in der die Geschichtlichkeit der Werte und des Status des Sinns auf dem Spiel steht“ (ebd.).

Kommen wir zu einem weiteren Zitat aus *Critique du rythme*:

Worum es bei der Kritik des Rhythmus geht, ist die Theorie und die Praxis des Systems, im Gegensatz zur Reduktion auf das Wort, auf den Namen. [...] Das Arbiträre und der Rhythmus sind durch das gleiche Problem miteinander verbunden / Genau das ist es, was ein Gedicht hervorbringt und regelt. (Meschonnic 1982: 93)

Die erste Apposition, „auf das Wort, auf den Namen“, ist ein gutes Beispiel für die „Metaphysik der Sprache“ in der Form einer Nomenklatura-Sprache, die bei Dichtern und Kritikern der Dichtung sehr verbreitet ist. So wird im folgenden Abschnitt das Gedicht als Aktivität der entscheidende kritische Operator, und zwar durch die Bedeutungsweise (*signifiance*), die Sprache und Lektüre in der Rede als „Organisation eines Sinns des Subjekts“, unauflöslich miteinander verbindet, was bedeutet, dass „der Rhythmus in einem Gedicht nicht die Konventionen der Rede überschreitet. Sondern sie transformiert“ (Meschonnic 1982: 93). Auch diese beiden letzten Sätze bilden eine Phrase, bei der der Punkt, wie zuvor das Komma, zugleich trennt und verbindet. Er trennt, um die Formulierung in einer entscheidenden Aktivität der Sprachtransformation wiederaufzunehmen, die im Herzen der Rede, der Sprache bleibt und nicht aus ihr heraustritt. Eine Aktivität, die sich antinomisch verhält zur Transgression der sprachlichen *Konventionen* durch ein Heraustreten aus der Sprache, die oft für das *non plus ultra* der poetischen Revolutionen gehalten wird. Er verbindet, um das Kontinuum zwischen dem Arbiträren im Sinne Saussures und dem Rhythmus im Sinne Meschonnics zu zeigen. Beide sind allerdings immer spezifisch zu erkennen, weil „der Rhythmus als Sinn des Subjekts ebenso offensichtlich, ebenso unsichtbar ist wie jedem Einzelnen der Sinn seiner eigenen Geschichte. Der ebenfalls nicht aus Zeichen gemacht ist“ (ebd.: 94). Noch einmal, das Komma dient hier dazu, zwei scheinbar oxymorische Werte neu zu konzeptualisieren: das Offenkundige und das Unsichtbare. Die Rekonzeptualisierung ist außerdem in unendlich viele in Bewegung gebrachte Geschichtlichkeiten eingebunden, in denen das Subjekt und die Geschichte jeweils miteinander verzahnt sind. Das entscheidende Problem wird dabei durch den Punkt markiert, der den Relativsatz in einer holprigen und störrischen Phrasierung vom Hauptsatz trennt und zugleich mit ihm verbindet, ja vielleicht sogar Hauptsatz und Nebensatz in jener antagonistischen Beziehung umkehrt, die sich unablässig zwischen Zeichen und Rhythmus vollzieht. Denn was in einer historischen Anthropo-

logie der Sprache auf dem Spiel steht, vergisst Meschonnic nie, nicht einmal auf der subtilsten Schreibebebene des Essays, auf der Ebene der Körnung der Stimme, von der Roland Barthes (2002) spricht, der Stimme, die die Beziehung schafft. Diese Schrift erfindet den Rhythmus, den sie erschafft, sie denkt ihn, indem sie ihn erschafft, sie findet ihn, indem sie ihn schreibt.

4 *Critique du rythme* – ein Epos der Stimme

Ohne dass es mein Ziel wäre, das Thema erschöpfend zu behandeln, komme ich nun auf einen Operator zu sprechen, der den Übergang der Stimme bewirkt und der mir ein entscheidendes Moment zu sein scheint, um den Essay zu einer Erfahrung des Übergangs werden zu lassen. Es ist keineswegs Zufall, dass die Bemerkung, die nun folgt, zur grammatikalischen Kategorie des Aspekts gehört. Ich habe schon die Bedeutung des Unabgeschlossenen im Verhältnis zum Abgeschlossenen angedeutet und möchte jetzt den Blick auf den aspektuellen Wert der Adverbien der Intensität lenken, wie zum Beispiel in folgender Passage des Essays:

Das Subjekt ist die Individuation: die Arbeit, die dazu führt, dass das Soziale das Individuelle wird und das Individuum, immer nur fragmentarisch und prinzipiell unvollendet, zum Status des Subjekts gelangen kann, einem Status, der immer nur historisch sein kann, und sozial. Wie man zu seiner Muttersprache nur unvollendet hingelangen kann. (Meschonnic 1982: 95)

Einerseits zeigt die scharfe Trennung zwischen dem Individuum und dem Subjekt durch die beiden Modaladverbien zum Verb *können* einen langen Weg, ja sogar einen Kampf, den dieses Hingelangen, das immer gerade jetzt stattfindet und niemals enden kann, darstellt. Adverbien also, die dem Können des Individuums einen Aspekt des Unabgeschlossenen verleihen und die durch den darauf folgenden Vergleich, der durch den Punkt vom vorhergehenden Satz getrennt und zugleich mit ihm verbunden ist, und zudem, was das zweite Adverb betrifft, in einer sentenzhaften Formel („Man kann zu seiner Muttersprache nur unvollendet hingelangen.“) wiederholt wird, ein Kontinuum des Sprachlichen und des Ethischen durch das Poetische verwirklichen. Kurz, der Essay macht, was er sagt, und sagt, was er macht, in einer Bewegung, die mit zentralen Aussagen des Essays zusammenklingt: dass er nicht aufhört, neu anzufangen, wo die Theorie des Rhythmus durch die essayistische Schreibpraxis in ein Gedicht übergeht und die essayistische Praxis zur Theoretisierung des Rhythmus wird, und zwar immer „fragmentarisch“, immer „unvollendet“! Auch müsste man den Wert der Aussage des

Essays angeben, d. h. den Erfahrungswert, denn wie in jedem Gedicht wäre dieser Wert niemals reduzierbar auf eine Wahrheit.

Ich komme zum Schluss zu einer modalen Verbform, nämlich zu der eine Möglichkeit ausdrückenden Formulierung „kann sein“ (*peut être*), so wie zu dem zusammengesetzten Adverb „kann-sein“ (*peut-être* – vielleicht). Es gibt eine Passage, in der sich diese Formen häufen, eine Passage, die jene starke Maxime aufnimmt, die mir sehr wichtig ist, „Die Stimme ist Beziehung“ (Meschonnic 1982: 294): „Vielleicht [*peut-être*] führt dieses beständige Überborden der Bedeutungsweise *wie im Gedicht* dazu, dass die Stimme die Metapher des Subjekts sein kann [*peut être*], das Symbol seiner ‚innersten‘ Originalität, und dabei immer historisch bleibt“ (ebd.). Diese Aussage, die zweifach in die Möglichkeitsform gesetzt ist, wird durch die Art ihrer Äußerung, ihre Stimme, ihre Subjektspezifität, ihren Rhythmus getragen, wobei der Vergleich mit dem Gedicht, der durch Kursivierung hervorgehoben wird, längst schon hervorgehoben war, und zwar durch die konsonantische Prosodie [„C’est **peut-être** ce **perpétuel** débordement de signification, comme dans le **poème**, qui fait que la voix **peut être** la métaphore du sujet, le **symbole** de son originalité la plus ‚intérieure‘, tout en étant toujours historicisée“], die das Kontinuum der Art des Denkens und der Art der Schreibaktivität bis hin zum Gedicht ausmacht. Muss man da noch eigens sagen, dass die Stimme dieses Essays nicht nur Beziehung *ist*, sondern Beziehung *schafft*, dass sie „Übergang des Subjekts in die Bedeutungsweise“ (ebd.: 102) ist oder aber ein „Finden und Sich-Finden“ (ebd.: 103) in ein- und derselben Bewegung?

Nichts befeuert das Begehren mehr, wenn man liest, schreibt oder übersetzt, als dass „alles gut in der Stimme sei“. Wie in diesem Gedicht, das dem Band *Demain dessus demain dessous* (Meschonnic 2010: 13) entnommen ist (für einen Kommentar zu diesem Gedicht vgl. Martin 2017: 285–290):

meine stimme kommt
von außer mir
sie kommt von da
wo ich nicht mehr bin
sie kommt von da
wo ich noch nicht bin
sie kommt vom nicht wissen
wo sie ist
aus all den kehlen
aus all dem atmen
dass ich einmal mehr
nicht mehr weiß was ich sage
und ich rufe
um dich wiederzufinden
wenn du schweigst
finde ich dich nicht mehr
meine stimme

5 Quellenverzeichnis

- ANGENOT, Marc (1972): Rezension zu *Pour la poétique*. In: *Études littéraires* 51. S. 154–156.
- BARTHES, Roland (2002): *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Aus dem Französischen von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CORDINGLEY, Anthony (2014): „L’Oralité selon Henri Meschonnic“. In: *Palimpsestes* 27. S. 47–60.
- MARTIN, Serge (2012): *Dédicaces poèmes vers Henri Meschonnic*. Mont-de-Laval: L’Atelier du grand tétras.
- ders. (2017): *Voix et relation. Une poétique de l’art littéraire où tout se rattache*. Taulignan: Marie Delarbre.
- MESCHONNIC, Henri (1970): *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard.
- ders. (1982): *Critique du rythme. Anthropologie du langage*. Lagrasse. Verdier.
- PAJEVIĆ, Marko [Hrsg.] (2019): *The Henri Meschonnic Reader. A Poetics of Society*. Edinburgh University Press.

Aus dem Französischen von Vera Viehöver