Boris Roman Gibhardt (Hg.)

Denkfigur Rhythmus

Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten

Wehrhahn Verlag

Ästhetische Eigenzeiten
Band 18: Denkfigur Rhythmus

ÆSTHETISCHE
EIGENZEITEN

Band 18

Boris Roman Gibhardt (Hrsg.)

Denkfigur Rhythmus

Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Zentrums für interdisziplinäre Forschung, Bielefeld (ZiF),

und der Deutschen Forschungsgemeinschaft
SPP 1688

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

1. Auflage 2020
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Layout: Wehrhahn Verlag
Umschlaggestaltung: Wehrhahn Verlag unter Verwendung des Bildes »Endloser Rhythmus« von Robert Delaunay von 1934. Öl auf Leinwand, 200 x 99,5 cm. Kunsthalle Bielefeld. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Kunsthalle Bielefeld. © Pracusa 20190212
Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–86525–783–3

Inhaltsverzeichnis

Boris Roman Gibhardt

Einleitung: Zum Widerstreit historischer und systematischer Ansätze in der Rede von Rhythmen 9

Teil I Systematische Perspektiven: Grenzen und Potenziale der Rede von Rhythmen

Wie über Rhythmen sprechen? Auf der Suche nach einer adäquaten Wissenschaftssprache

Wolfgang Braungart

Rhythmus: Prozess und Gestalt zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ Hölderlins *Abendphantasie*, eine kleine Allegorie des Bergwanderns und Sonia und Robert Delaunays Lebensarbeit am ›Rhythmus‹ 23

Johannes Grave

Können Bilder Rhythmen aufweisen? Rezeptionsästhetische und phänomenologische Rechtfertigungen einer problematischen Redeweise 49

Helmut Hühn

Ῥυσμός. Zur Zeitlichkeit der Form und zur Formdimension des Zeitlichen 73

Zum Problem der Geschichtsvergessenheit ›systematischer‹ Rhythmusbegriffe

Eva Geulen/Elisa Ronzheimer

»Folgeerscheinungen der rhythmischen décadence«: Rhythmus und Stil in Nietzsches *Ecce homo* 91

Das ›kritische‹ Potenzial der Rede von Rhythmen

Marco Agnetta/Nathalie Mälzer

Henri Meschonnics holistischer Rhythmusbegriff
und einige seiner Implikationen für die Translationswissenschaft 105

Teil II Die Konjunktur des Rhythmusbegriffs in Literatur- und Kunstwissenschaft um 1900

Historische Systematisierungsversuche und ihre Abgrenzungen

Jutta Müller-Tamm

Prosarhythmus um 1900 119

Reinhold Görling

Bergson und der Rhythmus 131

Bernadette Collenberg-Plotnikov

August Schmarsow und die kulturelle Bestimmung des
Rhythmus in der Allgemeinen Kunstwissenschaft 147

Björn Spiekermann

Laokoons Schatten. Bewegung, Sukzession
und Rhythmus in der Kunsttheorie August Schmarsows 165

Dominik Brabant

Die Rhythmen der Kunst(-geschichte)
Julius Meier-Graefe über Slevogt und Manet
in der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* 191

Rhythmus und Performanz: Künstlerische Positionen um und nach 1900

Elena Vogman

Kartographien des Rhythmus. Zahl und Zeit in experimenteller Poetik der Moderne (Fallstudien) 209

Saskia Fischer

»Alles sei Rhythmus.« Rhythmus im Theater und im Drama um 1900 225

Marco Agnetta, Nathalie Mälzer

Henri Meschonnics holistischer Rhythmusbegriff und einige seiner Implikationen für die Translationswissenschaft

I. Einleitung

»Du musst alles hundert Mal sprechen, ins eigene Ohr. Du kannst vergessen, was die Worte bedeuten. Nennen wir es: das semiotische Dreieck zerschlagen.« So lauten Krusos poetologische Ratschläge an die Hauptfigur Ed in dem 2014 erschienenen Romanerstling von Lutz Seiler.[1] »Das semiotische Dreieck zerschlagen«, unter diesem Motto ließe sich, gewiss etwas kurz gefasst, auch ein wesentliches Ziel beschreiben, das der Dichter, Sprach- und Übersetzungstheoretiker Henri Meschonnic (1932–2009) mit seinem umfangreichen Œuvre zeitlebens verfolgt hat. Dem aus seiner Sicht totalitären Zeichendenken – in dem Sinne, als es für sich allein beansprucht, Sprache begreiflich zu machen – stellt er einen Rhythmusbegriff gegenüber, auf dem seine Theorie und Praxis stets verbindende Auffassung von Sprache gründet. Diese Konzeption von Rhythmus ist von der Translationswissenschaft, insbesondere in Deutschland, bisher kaum rezipiert worden. Im Folgenden gilt es daher, in aller Kürze den Ursprung von Meschonnics Rhythmuskonzept nachzuzeichnen, bevor die Fragen aufgeworfen werden, ob und wie seine gegen das Zeichendenken gerichteten Theoreme dennoch Eingang in eine heute stark semiotisch geprägte Translationswissenschaft finden können. Dabei sollen die Konsequenzen betrachtet werden, die sich aus einem Weiterdenken der mit Meschonnics Rhythmusbegriff verknüpften Implikationen für die Translationswissenschaft und ihre Didaktik ergeben, und aufgezeigt werden, wie seine Theoreme die Translationswissenschaft bei der Entwicklung einer holistischen, innerdisziplinäre Grenzen überwindenden Theorie befruchten können.

1 Lutz Seiler: Kruso. Roman, Berlin 2014, 216.

II. Meschonnics Rhythmusbegriff und seine Zeichenkritik

Henri Meschonnic hat den Begriff des Rhythmus ins Zentrum seines umfangreichen Werkes gestellt, das zahlreiche monographische, aber auch kompilierte Bände und einzelne Aufsätze umfasst, die zwischen 1972 und 2008 erschienen sind. Explizit der Reflexion und Diskussion des Rhythmus gewidmet hat er insbesondere zwei Bände, *Critique du rythme* und *Politique du rythme. Politique du sujet.*[2] Seinen Rhythmusbegriff entlehnt Meschonnic einem Aufsatz des Sprachwissenschaftlers Emile Benveniste, *La notion de rythme dans son expression linguistique* von 1951, der bei dem Begriff eine Bedeutungsverschiebung seit Platon feststellt. Darin weist Benveniste auf die ionische Philosophie und das vorplatonische Verständnis von Rhythmus[3] hin und kritisiert den zeitgenössischen Gebrauch des Rhythmusbegriffs, in dem – entgegen der vorplatonischen Tradition – der Bedeutungsaspekt der ›gleichmäßigen Wiederholung‹ bestimmend geworden sei: »Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de ›temps‹, d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme rythme qui, à travers le latin, nous vient du grec.«[4]

Benveniste richtet sich gegen diesen in seinen Augen defizitären, weil einengenden Wortgebrauch von Rhythmus. Vielmehr, so betont er, hingen rhythmós (ῥυθμός) und rhein (ῥεῖν, dt. ›fließen‹) zusammen. *Rhythmos* würde so zur formgebenden Aktivität, zur Form in Bewegung, im Fluss, und sei nicht, wie in späteren metrischen Auffassungen vom Rhythmus, mit dem

2 Vgl. Henri Meschonnic: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Paris 1982 (CR) und ders.: Politique du rythme, politique du sujet, Paris 1995 (PR). PR wird derzeit ins Deutsche übersetzt und soll im Verlag Matthes & Seitz Berlin erscheinen.

3 Vgl. Vera Viehöver: Vom Versmaß zum Gestus. ›Rhythmus‹ als (übersetzungs-)poetologische Kategorie, in: Regina Nörtemann, Vera Viehöver: Kolmar übersetzen. Studien zum Problem der Lyrikübertragung, Göttingen 2013, 53–70, hier: 65; Jürgen Trabant: Rhythmus versus Zeichen. Zur Poetik von Henri Meschonnic, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99/1 (1989/90), 193–212, hier: 200.

4 Émile Benveniste: La notion de ›rythme‹ dans son expression linguistique, in: ders.: Problèmes de linguistique générale. Bd. I, Paris 1966, 327–335, hier: 327. Wilhelm Bolles Übersetzung lautet: »Diese umfassende Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der ›Zeit‹, von gleichen Intervallen und Wiederholungen, hat als Bedingung den Gebrauch des Wortes selbst gehabt, die Verallgemeinerung des Begriffs *Rhythmus,* der über das Lateinische aus dem Griechischen kommt, im Wortschatz des modernen abendländischen Denkens« (vgl. Benveniste: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, 363–374, hier: 364).

regelmäßigen Auf und Ab der Wellen auf dem Meer in Verbindung zu bringen.[5] Ebenso wenig könne der Begriff *rhythmós* mit der Pythagoreischen Vorstellung von einem fixen Schema verknüpft werden, das auf Zahlen und feststehenden Proportionen basiere,[6] sondern entspreche der Vorstellung von Bewegung, von Fließendem, also etwas Transitorischem und Unvorhersagbarem. Meschonnic, der sich auf Benveniste bezieht, verwirft die metrische Auffassung von Rhythmus nicht einfach als Gegensatz, sondern betrachtet sie als historische, und zwar rhetorische Erscheinungsform eines weiter gefassten Rhythmusbegriffs.[7]

Ebenso wie Benveniste unterscheidet Meschonnic eine semiotische Bedeutungsweise von Sprache als *langue* und eine semantische auf der *parole*-Ebene. Dabei wendet er sich, wie Jürgen Trabant und Hans Lösener darlegen,[8] gegen die strukturalistische Auffassung von *langue* als einem System aus dichotomischen Zeichen, die sich in der *parole* lediglich aktualisiere. Der von Saussure in seinem *Cours de linguistique* konturierten Theorie der *langue,*[9] des Schemas, des Zeichens setzt Meschonnic eine Theorie des *discours* (Rede) gegenüber, die das Subjekt stets einbezieht und radikal historisch ist.[10]

Auf dieser *discours*-Ebene bezeichnet Rhythmus die Bedeutungsweise von konkreten Texten, deren Konstituiert- sowie Gestaltetsein durch ein Subjekt, und stellt die »spezifische Konfiguration der Bewegung«[11] als »Organisation bzw. Gestaltung des Sinns in der Rede«[12] dar; oder konkreter: die »Gestaltung von Merkmalen, durch die die Signifikanten, seien diese sprachlich oder (vor allem bei mündlicher Kommunikation) außersprachlich, eine spezifische Semantik hervorbringen, welche sich von der lexikalischen Bedeutung unterscheidet, und die ich die Bedeutungsweise nenne; damit sind diejenigen Werte gemeint, die

5 Vgl. Marko Pajević: Poetisches Denken und die Frage nach dem Menschen: Grundzüge einer poetologischen Anthropologie, Freiburg 2012, hier: 170.
6 Vgl. Lucie Bourassa: Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme, Paris 2015, hier: 93.
7 Vgl. ebd., 105.
8 Trabant (Anm. 3), 201; Hans Lösener: Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus, Tübingen 1999, hier: 12 f.
9 Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, in: Peter Wunderli (Hrsg.): Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, Tübingen 2013 [1916, posth.], 60–440.
10 Vgl. Trabant (Anm. 3), 201.
11 »[C]onfiguration particulière du mouvement«. Meschonnic CR (Anm. 2), 70.
12 »[O]rganisation du sens dans le discours«. Meschonnic CR (Anm. 2), 70.

einer und nur dieser einen Rede angehören«.[13] Diese bedeutungsgenerierenden Merkmale oder Werte finde man Bourassa zufolge bei Meschonnic auf allen sprachlichen Ebenen: Akzent, Prosodie, Lexik, Syntax.[14] Meschonnics vehemente, in quasi jedem seiner Beiträge wiederkehrende Zeichenkritik ist somit vor allem gegen die Vorstellung von Texten als einer linearen Verkettung von diskreten Zeichen, als »chaîne parlée«[15] gerichtet, und damit gegen jene strukturalistische Strömung in Frankreich, die auf der Saussureschen Semiotik aufbaut.

Damit, ließe sich einwenden, wird Meschonnic anderen semiotischen Theorien und Weiterentwicklungen nicht gerecht, etwa jenen unterschiedlichen Tendenzen, die zu einer semiotischen Ästhetik zusammengefasst werden könnten und der Sinnstiftung in ästhetisch geformten bzw. rezipierten *parole*-Akten nachgehen.[16] Darin liegt vermutlich auch ein weiterer Grund, warum Meschonnic von der (nicht nur deutschsprachigen) Translationswissenschaft bislang weitgehend unbeachtet geblieben ist. Wenn in jüngeren Beiträgen zur Translationsrelevanz des Rhythmus Meschonnic keine oder nur entfernt[17] eine Rolle spielt, obwohl er zur Tätigkeit des Übersetzens einige gewichtige Schriften beigetragen hat,[18] dann liegt das zuallererst wohl an der fehlenden Übersetzung seiner Werke

13 Meschonnic, zit. nach und übers. von Lösener, Der Rhythmus in der Rede (Anm. 8), 29. Im Original lautet die Passage: »[…] organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques […] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul«. Meschonnic CR (Anm. 2), 216.

14 Bourassa (Anm. 6), 93.

15 Saussure (Anm. 9), 122.

16 Vgl. etwa die unterschiedlichen Ansätze bei Nelson Goodman: Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols, London 1968; Umberto Eco: La definizione dell'arte, Mailand 1968; Charles Morris: Writings on the General Theory of Signs, Den Haag 1971; Jan Mukařovský: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München, 1973; ders.: Structure, Sign and Function, übers. und hrsg. von John Burbank und Peter Steiner, New Haven, 1978.

17 Martina Nicklaus: Kann man Rhythmus übersetzen? Zur Äquivalenz rhythmischer Gliederung bei der Übersetzung literarischer Prosa, in: Elmar Schafroth, Maria Selig (Hrsg.): Testo e ritmi. Zum Rhythmus in der italienischen Sprache. Frankfurt a. M./ Berlin u.a. 2012, 277–294; Alberto Gil: Intuitive Rhythmuserfahrung als translatorische Größe, in: Gerd Wotjak (Hrsg.): Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außenansicht, Berlin 2007, 79–94, hier: 83. Sowohl bei Nicklaus als auch bei Gil finden sich aber auch unabhängige Tendenzen zu einer weiteren Auffassung des Rhythmus als in der Translation invariant zu haltender Größe, die mit dem Konzept von Meschonnic vereinbar sind.

18 Vgl. Henri Meschonnic: Poétique et politique du traduire, in: Équivalences 24/1 (1994): Des théories de la traduction, 11–24; ders.: Poétique du traduire, Paris 1999 (PT); ders.: Éthique et politique du traduire, Paris 2007; ders.: L'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage, in: Équivalences 34/1–2 (2007), 21–29.

ins Deutsche, wie auch Viehöver vermutet.[19] Doch ein weiterer Grund für die geringe Rezeption Meschonnics dürfte in der stark semiotischen Prägung der jüngeren translationswissenschaftlichen Theorien zu suchen sein[20] sowie in der zunehmenden Hinwendung der Disziplin zu multimodalen Texten – einer Entwicklung, für die Meschonnics Schriften allerdings durchaus theoretische Anknüpfungspunkte liefern. Es scheint daher vielversprechend zu überprüfen, inwiefern die mit seinem holistischem Rhythmuskonzept verknüpften Theoreme aufgegriffen werden können und sein kritischer Dialog mit anderen Sprachtheorien fortgeführt, aktualisiert und somit auch für eine zeichentheoretisch fundierte Translationswissenschaft fruchtbar gemacht werden kann. Im Folgenden sollen dementsprechend einige Konsequenzen skizziert werden, wenn man diese Theoreme im Rahmen der aktuellen Translationswissenschaft weiterdenkt.

III. Allgegenwart von Rhythmus

Meschonnic beschränkt seine Textanalysen ausdrücklich nicht auf die Dichtkunst, sondern betont, dass Rhythmus – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – grundsätzlich in jedem Text, in jedem *discours* zu finden ist und somit die dichterische Sprache nicht im Gegensatz zur Prosa gesehen werden kann. Es verwundert in dem Zusammenhang nicht, dass Meschonnics Bibelübersetzungen[21] einen wichtigen Stellenwert in der Erarbeitung seiner Rhythmustheorie haben, da in ihnen der Gegensatz zwischen Prosa und Dichtung aufgehoben sei.[22] In der Translationswissenschaft hingegen besteht ein Interesse am Rhythmus haupt-

19 Vera Viehöver: ›Lire le rythme‹. Henri Meschonnics Theorie und Praxis des Lesens, in: Interval(le)s 7 (2015), 40–61, hier: 42.

20 Vgl. z.B. Dinda L. Gorlée: Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce, Amsterdam/Atlanta 1994; dies.: On Translating Signs. Exploring Text and Semio-Translation, Amsterdam/New York 2004; Umberto Eco: Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Mailand 2003; Lothar Černý: Der semiotische Weg aus den übersetzungstheoretischen Dichotomien, in: Barbara Ahrens, Michaela Albl-Mikasa, Claudia Sasse (Hrsg.): Dolmetschqualität in Praxis, Lehre und Forschung. Festschrift für Sylvia Kalina. Tübingen 2012, 239–251; ders.: ›Abstractive observation‹. Towards a Peircean model of translation, in: Anne-Kathrin D. Ende, Annette Weilandt, Susann Herolf (Hrsg.): Alles hängt mit allem zusammen. Translatorische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt, Berlin 2013, 63–71.

21 Vgl. u.a. Henri Meschonnic: Les Cinq Rouleaux. Le chant des Chants. Ruth. Comme ou les lamentations. Paroles du sage. Esther, Paris 1970; ders.: Jona et le signifiant errant, essai et traduction de l'hébreu, Paris 1981.

22 Vgl. Bourassa (Anm. 6), 93 und Viehöver (Anm. 3), 65.

sächlich bei Gedichten. Siebenmann etwa beantwortet in einem kurzen Essay von 1993 die Frage, ob bei der Lyrikübertragung dem Rhythmus der »Vorrang« einzuräumen sei, eindeutig positiv (und etwas lapidar): »Der Rhythmus soll als das einzige transferierbare phonostilistische Element bei einer Gedichtübersetzung vorrangig berücksichtigt werden«.[23] Doch was genau ist der Rhythmus eines Textes, von dem Siebenmann spricht? Wie erkennt man ihn? Auf diese Fragen gibt die Translationswissenschaft meist keine befriedigende Antwort. Bourassa stellt die Frage dann auch in ihrer Einführung zu Meschonnic in provokativer Weise: »comment reconnaître le rythme – à quoi reconnaître la configuration, disposition particulière du mouvant«?[24] Meschonnic selbst liefert in seinen Übersetzungsanalysen genaue Anhaltspunkte für die Analyse des Textrhythmus, wie nicht zuletzt die Ausführungen von Hans Lösener im Bereich der Theaterdidaktik und Vera Viehöver für die Lyrik beweisen.[25]

Auch wenn der Rhythmusbegriff in der Translationswissenschaft mitunter vage gebraucht wird oder mit dem Metrum gleichgesetzt wird, kann man feststellen, dass er im Zusammenhang mit Lyrik-[26] und ferner Dramenübersetzungen[27] zumindest eine Rolle spielt, während er im Bereich der Prosaübersetzung kaum Erwähnung findet.[28] In den Äußerungen literarischer Übersetzer

23 Gustav Siebenmann: Kann/Soll der Rhythmus lyrischer Texte beim Übersetzen einen Vorrang haben?, in: Ludwig Schrader (Hrsg.), Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung. Erfahrungen und Perspektiven, Tübingen 1993, 133–136, hier: 133, 135.

24 Zu Deutsch: »woran erkennt man die besondere Anordnung und Verteilung des sich Bewegenden?« Siehe Bourassa (Anm. 6), 124.

25 Vgl. Hans Lösener: Gegenstimmen. Eine Dramendidaktik mit Leseübungen zu Szenen aus Brechts ›Furcht und Elend des dritten Reiches‹, Baltmannsweiler 2017 sowie Viehöver (Anm. 3).

26 Vgl. Susan Bassnett: Lyrik (aus dem Englischen von Klaus Kaindl), in: Mary Snell-Hornby u.a. (Hrsg.): Handbuch Translation, Tübingen 2006 [1999], 269–273; Henrik Nikula: Sprachwissenschaftliche Aspekte der Übersetzung literarischer Texte, in: Harald Kittel u.a. (Hrsg.), Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, Bd. 1., Berlin/New York 2004, 662–668 (HSK 26.1); Armin P. Frank: Versification and stanza fromation: Towards a transfer approach, in: HSK 26.1, 962–980.

27 Ulrike Jekutsch: Die Übersetzung des Verses im Drama, in: HSK 26.1 (vgl. Anm. 26), 980–986.

28 Vgl. Elisabeth Markstein: Erzählprosa, in: Mary Snell-Hornby u.a. (Hrsg.): Handbuch Translation, Tübingen 2006 [1999], 244–248. Der Übersetzungswissenschaftler Hans Vermeer erklärt, er sei ein schwierig zu übersetzendes Tiefenstrukturphänomen literarischer Texte. Hans. J. Vermeer: The CERA Lectures, in: ders.: Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen, Berlin 2007, 13–75, hier: 54. Für Michael Schreiber stellt Rhythmus ein Merkmal der »formal-ästhetischen Seite der Literaturübersetzung« dar. Michael Schreiber: Grundlagen der Übersetzungswissenschaft, Tübingen 2006, hier: 46.

lassen sich vereinzelt Reflexionen über die Bedeutung des Rhythmus für ihre Arbeit finden. In den meisten Fällen erahne man allerdings »bestenfalls zwischen den Zeilen«[29], auf welche erhaltenswerte Größe in zu übersetzenden Texten denn genau angespielt wird. Und so befindet Martina Nicklaus schließlich: »Wenn es explizit um fundierte Übersetzungskritik geht, scheint Rhythmus als Kriterium für Prosatexte keine Rolle zu spielen.«[30] Zu diesem Befund passt auch die Tatsache, dass im Sammelband von Buschmann (2015), der einen Brückenschlag zwischen Theorie und Praxis des Literaturübersetzens unternimmt, im Sachregister der Begriff nicht einmal auftaucht.[31]

IV. Wider eine Devianzästhetik

Meschonnic kritisiert aufs heftigste die in der Philologie verbreitete Vorstellung, Dichtung und Alltagssprache seien zwei grundlegend unterschiedliche Praxen, und richtet sich mit seinem Rhythmuskonzept vehement gegen solche Devianzästhetiken. *De facto* gebe es keinen Gegensatz zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache. Trabant zufolge ist dies eine sprachtheoretisch konsistente Position, da eine Differenzierung zwischen poetischen und nicht-poetischen Texten nicht gerechtfertigt erscheine und auch nicht gelinge.[32] Meschonnic lehnt es geradezu ab, Dichtung als Abweichung von einer Norm zu betrachten und damit zu marginalisieren.[33] Vielmehr sei bei Meschonnic der Rhythmus, das Poetische, vollständig in die Sprache aufgenommen.[34] Der Reiz an dieser Logik liegt darin, dass damit Grenzen außer Kraft gesetzt werden, die in der Literatur-, Sprach- und Translationswissenschaft bis heute (inner-)disziplinär und institutionell verankert sind und die auf der Vorstellung von der strikten Trennung zwischen einem pragmatischen und einem ästhetisch-fiktionalen

29 Nicklaus (Anm. 17), 278.
30 Ebd., 279.
31 Albrecht Buschmann (Hrsg.): Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens, Berlin/Boston 2015.
32 Vgl. Trabant (Anm. 3), 203 f.
33 Bachtin bezeichnete die dichterische Verwendung von Sprache als ›Karneval‹ (vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus d. Russ. übers. und mit e. Nachw. von Alexander Kaempfe, München 1969) und auch Fricke baut seine Auffassung von Dichtung bzw. von Kunst im Allgemeinen auf das Verhältnis zwischen Norm und Abweichung auf (vgl. Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur, München 1981; ders.: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst, München 2000).
34 Trabant (Anm. 3), 204.

Gebrauch von Sprache beruhen. Müsste sich Meschonnics Rhythmuskonzept, dem wohl ein wichtiger Stellenwert nur in Bezug auf literarische Texte und damit vermutlich nur von einer Teildisziplin der Translationswissenschaft eingeräumt würde, dementsprechend nicht auch auf informationsbetonte, nichtfiktionale Textsorten, d.h. aufs Fachübersetzen übertragen lassen? Bei Fach- und Gebrauchstexten wird der Rhythmus unseres Wissens bislang jedoch nicht als bedeutende Invariante diskutiert.

In der Translationswissenschaft wird denn auch bis heute gerungen, welcher Stellenwert in Theorie und Didaktik der Unterscheidung zwischen Dichtung und Alltags- bzw. Fachsprache einzuräumen ist. So soll es bei der Übersetzung von literarischen wie fachlichen Texten nach George Steiner nur »Gradunterschiede«[35] geben. Justa Holz-Mänttäri merkt an, dass die unterschiedliche Beschaffenheit der Textstrukturen für den eigentlichen Übersetzungsprozess wenig konkrete Konsequenzen hat[36] und sieht in der Unterscheidung zwischen Gebrauchstext und literarischem Text eine »leidige Dichotomie«[37], die sie als obsolet einstuft und die es endlich zu überwinden gilt. Zybatow hingegen bestätigt sie, indem er eine konsequente Unterscheidung von »drei Translationstheorien: eine[r] Theorie des Dolmetschens, eine[r] Theorie des (Fach) Übersetzens und eine[r] Theorie des literarischen Übersetzens« fordert.[38] Eine Auffassung, die auch Norbert Greiner vertritt, mit seiner Rede von der zwischen Wortkunstwerken und Gebrauchstexten bestehenden »ontologischen Differenz«.[39]

35 George Steiner: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens, Frankfurt a. M. 2004 [1975], hier: 256.

36 Justa Holz-Mänttäri: Translatorisches Handeln. Theorie und Methode, Helsinki 1984.

37 Ebd., 55.

38 Lew Zybatow: Literaturübersetzung im Rahmen der Allgemeinen Translationstheorie, in: Wolfgang Pöckl (Hrsg.): Im Brennpunkt Literaturübersetzung, Frankfurt a.M. 2008, 9–42, hier: 18.

39 Norbert Greiner: Grundlagen der Übersetzungsforschung, Bd. 1: Übersetzung und Literaturwissenschaft, Tübingen 2004, hier: 16. Greiner fügt aber klärend hinzu: »Das heißt […] nicht, daß die Beschreibungen von Übersetzungen literarischer Texte in allem anders ausfallen muß als die Untersuchung von Übersetzungen pragmatischer Texte. Im Gegenteil sind viele Einzelprobleme in den Übersetzungen dieser unterschiedlichen Textbereiche faktisch identisch. Aufgrund der unterschiedlichen Seinsweise können jedoch ganz andere Phänomene wichtig werden und unsere kritische Aufmerksamkeit wecken.« Ebd.

V. Rhythmus und Oralität

Eine weitere institutionalisierte Trennlinie verläuft in der Translationswissenschaft zwischen der Dolmetsch- und der Übersetzungswissenschaft, auch wenn die strikte Trennung zwischen schriftlichen und mündlichen Realisationsformen der Translation – etwa mit Yvonne Griesels Bezeichnung »hybride Translationsformen«[40] in der Praxis der Übersetzung für die Bühne – als hinfällig betrachtet werden muss. Meschonnic verwirft denn auch diese Dichotomie. In seinem Werk findet Cordingley zufolge eine radikale Umdefinition von *oralité* bzw. Mündlichkeit statt.[41] So ist die Mündlichkeit in Meschonnics *Poétique du traduire* zum grundlegenden Element literarischer Textformen geworden, wenn der Autor schreibt: »Die Literatur ist die höchste Realisationsform der Mündlichkeit«.[42] Den literarischen Äußerungsakt durchzieht eine ›Sprechbewegung‹,[43] die dazu bestimmt ist, vom Rezipienten auditiv aufgenommen zu werden.[44] Wir bewegen uns hier also nicht auf der Ebene von Koch-Oesterreichers[45] Differenzierungen zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit, sondern finden eine Definition von Mündlichkeit, die eher am entgegengesetzten Pol von spontaner Alltagssprache liegt. Zusammen mit der Hypothese, dass Rhythmus in jeder sprachlichen Äußerung zu finden sei, kann dies als Herausforderung an die Translationswissenschaft begriffen werden, zu prüfen, inwiefern Meschonnics Rhythmusbegriff auch für die Dolmetschwissenschaft nutzbar gemacht werden könnte oder zumindest für jene Translationshybride, die Aspekte des Dolmetschens und des Übersetzens in sich vereinen.

Die traditionellen innerdisziplinären Grenzen zwischen Literaturübersetzen, Fachübersetzen und Dolmetschen werden im Übrigen nicht nur von den

40 Yvonne Griesel: Translationshybride zwischen Theorie und Praxis, in: Hartwig Kalverkämper, Larisa Schippel (Hrsg.): Translation zwischen Text und Welt. Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft, Berlin 2009, 139–153.

41 Anthony Cordingley: L'oralité selon Henri Meschonnic, in: Palimpsestes 27 (2014), 47–60, hier: 48.

42 Eigene Übersetzung. Im Original: »La littérature est la réalisation maximale de l'oralité.« Meschonnic PT (Anm. 18), 117.

43 Béatrice Costa: Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville, Tübingen 2014, hier: 39.

44 Vgl. Douglas Robinson: Embodied translation: Henri Meschonnic on translating for/through the ear and the mouth, in: Parallèles 26 (2014), 38–52; vgl. auch das Konzept des ›systemischen Lesens‹ bei Lösener, Gegenstimmen (Anm. 25).

45 Peter Koch, Wulf Oesterreicher: Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch, Berlin 2011 [1990], hier: 3–14.

sogenannten Translationshybriden in Frage gestellt, sondern viel allgemeiner von multimodalen Texten wie Filmen, Comics, Theaterstücken, Opern, Liedern oder Games, die unlängst zum Gegenstand der Translationswissenschaft avanciert sind.[46] Auch in diesem Kontext erweist sich Meschonnics Rhythmusbegriff als anschlussfähig: Denn wenn der Rhythmus, wie aus dem oben angeführten Zitat aus *Critique du rhythme* hervorgeht, eine ›organisation des marques‹, d.h. die Gestaltung von Merkmalen ist und eine gemeinsame Art des Bedeutens (›signifiance‹) bezeichnet, dann müsste Meschonnics Rhythmustheorie auf unterschiedlichste multimodale Texte mit je spezifischer Semantik übertragbar sein.

Der Transfer solcher Texte von einer Ausgangs- in eine Zielkultur zeichnet sich dadurch aus, dass es sich um »partielle Translationen«[47] handelt und die Übertragung der sprachlichen Anteile nur unter Berücksichtigung anderer Elemente erfolgen kann, mit denen sie im Gesamttext in Interaktion treten und gemeinsam Bedeutung generieren: seien es nun additive Übersetzungen wie Untertitelungen von Filmen oder teilersetzende Formen, bei denen i.d.R. nur der verbale Anteil durch einen anderssprachigen Anteil ausgetauscht wird.[48] Lässt sich die Bedeutungskonstitution solcher Texte mit Meschonnics Rhythmuskonzept noch beschreiben? Kann man diese genauso wie eine operable Rhythmusdefinition anders als semiotisch fassen? Oder müssen hier weitere Rhythmuskonzepte herangezogen bzw. interdisziplinär erarbeitet werden, um die spezifische Bedeutungsweise dieser Texte zu erfassen und Invarianzforderungen präziser definieren zu können? Anders gefragt: Müsste sich die Invarianzforderung bei multimodalen Texten lediglich auf den Rhythmus im verbalen Anteil beziehen, oder gilt es, weitere Zeichensysteme – mit Walter Benjamin gesprochen – »aus dem Bereich des nicht sprachlichen Lebens« zu berücksichtigen, da »dieses in Analogien und Zeichen andere Typen der Hindeutung« kenne?[49] Und wenn ja, mit welchem quasi zeichenübergreifenden Rhythmusbegriff?

46 Vgl. hierzu Marco Agnetta: Ästhetische Polysemiotizität und Translation. C. W. Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762) im interkulturellen Kulturtransfer, Hildesheim 2019.

47 Bernd Benecke: Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode, Berlin 2014.

48 Vgl. Nathalie Mälzer: Der Einfluss der Übersetzungsmodalitäten auf den filmischen Dialog, in: trans-kom 2 (2013), 260–284.

49 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV/1, Frankfurt a.M. 1972, 9–21, hier: 12.

VI. Ausblick

Die Frage nach dem Textrhythmus und seiner Stellung als Invariante im interlingualen Übersetzungsprozess ist vielschichtig und komplex. Es wurde deutlich, dass Meschonnic mit seinen Schriften etliche (auch neue) Impulse zu diesem Feld geliefert hat, die zu einem Umdenken führen können und bestehende Dichotomien im Sprach- und Übersetzungsdenken bewusst infrage stellen, etwa die zwischen *langue* und *parole,* zwischen Kunst- und Gebrauchsliteratur, zwischen Literatur- und Fachtextübersetzung, zwischen Oralität und Skripturalität, zwischen monomodalen und multimodalen Texten. Ziel eines mehrjährigen Projekts an der Universität Hildesheim wird es sein, seine Theoreme aus translatologischer Sicht zu beleuchten sowie sein Rhythmuskonzept in den Dialog mit anderen Auffassungen von Rhythmus treten zu lassen und weiterzuentwickeln. Hiervon könnte auch die aktuelle, institutionell zersplitterte Translationswissenschaft profitieren, deren Einteilung mitunter einer überkommenen Praxis entspricht. Dazu darf sie sich freilich nicht allein als eklektisches Sammelbecken für disperse theoretische Ansätze betrachten, aus dem Analysemodelle für praxisorientierte Ausbildungsstätten entwickelt werden, sondern müsste den Versuch wagen, sich durch die Erarbeitung einer übergreifenden Theorie der Bedeutungsgenerierung durch Sprache(n) und andere Kommunikationsformen als eigenständige Wissenschaft (neu) zu konstituieren.