

**„La pratique, c’est la théorie“ / „La théorie, c’est la pratique“ –
Henri Meschonnic Poetik des Rhythmus**

Author Preprint zur Publikation :

Vera Viehöver : « La pratique, c’est la théorie » / « La théorie, c’est la pratique » – Henri Meschonnic Poetik des Rhythmus. In : Vera E. Gerling/Belén Santana (Hg.) : Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis. Tübingen : Narr 2018 (= TRANSFER. Kulturen, Sprachen, Literaturen in/der Übersetzung, Bd. 20), S. 156–173.

„Il est donc clair qu’écrire suppose de repenser toute la théorie du langage.
Et que traduire est la pratique qui, plus que tout autre, la met en jeu.“

Henri Meschonnic : *Éthique et politique du traduire*

Der französische Sprachtheoretiker, Übersetzer und Dichter Henri Meschonnic (1932–2009), der in Frankreich von manchen zu den großen intellektuellen Figuren des 20. Jahrhunderts gezählt wird,¹ ist im deutschen Sprachraum immer noch weitgehend unbekannt. Dafür gibt es im Wesentlichen zwei Gründe: Zum ersten ist bis heute keines seiner maßgeblichen Werke ins Deutsche übersetzt worden,² zum anderen hat Meschonnic sein Sprachdenken in kritischer Abgrenzung von gerade denjenigen Vertretern der *French Theory* entwickelt, die in Deutschland über lange Zeit hinweg die geisteswissenschaftlichen Debatten dominiert haben, also gewissermaßen gegen Lévi-Strauss, Jakobson, Barthes, Genette, Foucault, Deleuze, Lacan, Kristeva und Derrida. Der Romanist Jürgen Trabant, dessen persönlicher Freund Meschonnic war, erklärt das weitgehende Fehlen einer deutschen Meschonnic-Rezeption mit der unterschiedlichen Bedeutung, die der sogenannte ‚Strukturalismus‘ (und damit auch die Strukturalismuskritik) in Deutschland und Frankreich hatte: „Es gab hier [in Deutschland; VV] kein vergleichbares ‚strukturalistisches Klima‘, so daß die ja durchaus recht zahlreichen entsprechenden Bemühungen auch nicht in demselben Maße diskutiert wurden wie in

¹ Vgl. Dessons u.a. (2005): „Henri Meschonnic s’est imposé comme l’un des grands intellectuels et des poètes importants de la deuxième moitié du XXe siècle. Sa réflexion théorique a transformé la pensée du langage, de la littérature, de la traduction, et s’est développée dans de nombreux secteurs des sciences humaines.“ (Klappentext)

² Allerdings entsteht zur Zeit eine deutsche Übersetzung von *Éthique et poétique du traduire*, die 2018 erscheinen soll. Übersetzerin ist Béatrice Costa, Université de Mons (B).

Frankreich.“ (Trabant 1989/90: 198). Insbesondere die mächtige Germanistik habe den Blick eher nach Amerika denn nach Frankreich gerichtet oder sich der deutschen Alternative zum „Immanentismus“ der fünfziger Jahre zugewandt: der Rezeptionsästhetik. So sei der Strukturalismus in Deutschland „schon vom Tisch [gewesen], bevor er auf denselben kam“ (Trabant 1989/90: 199). Für Meschonnic war diese Entwicklung insofern von (negativer) Bedeutung, als er sein Denken seit den siebziger Jahren in beständiger Auseinandersetzung mit den in Frankreich jeweils gerade diskutierten literatur-, sprach- und zeichentheoretischen Ansätzen entwickelte. Vielleicht könnte man sagen, dass sein Werk generell aus Antworten auf oder Widersprüche gegen zuvor Geschriebenes besteht: Meschonnic, der ein geradezu manischer Leser war, formte seine Gedanken grundsätzlich an den Gedanken anderer. Anders formuliert: Keines seiner Werke ist der erste Aufschlag in einem Spiel, das Spiel hat immer schon begonnen, wenn Meschonnic aufs Spielfeld tritt. Insofern ist sein Schreiben grundsätzlich ein re-agierendes, das das Schreiben Anderer immer schon voraussetzt; es formiert sich im Modus des Kritisierens und Kommentierens, ja man könnte sagen: es *ist* kritischer Kommentar. Eine solche Form der *lecture-écriture*³ verweigert sich den seit der Geniezeit gerade in Deutschland tief verwurzelten Vorstellungen vom Autor als einem Urheber und vom Werk als einem Ursprung.

In Frankreich wurde Meschonnic zu Beginn der siebziger Jahre bekannt, und es ist bezeichnend für seine Konzeption des Zusammenhangs von Theorie und Praxis, dass er innerhalb von fünf Jahren (1970–1975) auf drei verschiedenen Gebieten gleichzeitig in Erscheinung trat: In diesem Zeitraum erschienen die ersten drei Bände von *Pour la poétique*,⁴ mit denen er erstmals in die sprach- und literaturtheoretischen Debatten eingriff, außerdem die ersten Übersetzungen aus dem Tanach (*Les Cinq Rouleaux*)⁵ sowie der Gedichtband *Dédicaces proverbes*,⁶ der 1972 mit dem Prix Max Jacob ausgezeichnet wurde. Man könnte also sagen, dass Meschonnic zugleich als Theoretiker und Praktiker die Bühne betrat, und dies nicht nur bezogen auf Sprache und Übersetzung, sondern auch auf Literatur bzw. Dichtung. Meschonnic betrachtet nämlich ganz selbstverständlich auch seine Gedichte als Teil seines theoretischen Werkes, wie er umgekehrt seine theoretischen

³ Die *lecture-écriture* definiert Meschonnic wie folgt: „Lecture qui vise à transformer dans et par les textes la pensée d’entrée discontinue en une pensée de l’unité au fonctionnement de l’écriture. Forme de connaissance, procès de scientificité.“ (Meschonnic 1970a: 177)

⁴ Henri Meschonnic: *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard 1970; *Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard 1973; *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Paris: Gallimard 1973.

⁵ Henri Meschonnic: *Les Cinq Rouleaux. Le chant des chants. Ruth. Comme ou les lamentations. Paroles du sage. Esther*. Traduit de l’hébreu. Édition revue et corrigée. Paris: Gallimard 1970.

⁶ Henri Meschonnic: *Dédicaces proverbes. Poèmes*. Paris: Gallimard 1972.

Schriften als Fortsetzung oder Komplemente seiner Gedichte begreift. Nicht zuletzt stellt er außerdem die Trennung zwischen Produktion und Rezeption infrage, denn auch Lesen – im Sinne der *lecture-écriture* – ist für ihn Praxis und Theorie zugleich (vgl. dazu Viehöver 2015). Von dieser geradezu frühromantisch anmutenden Auffassung der Untrennbarkeit von Dichtung und Kritik, Übersetzung und Übersetzungsreflexion, kurz: von Praxis und Theorie zeugt bereits das Motto, das programmatisch dem ersten Band von *Pour la poétique* vorangestellt ist:

La théorie ne peut être issue que d'une pratique. Les propositions tentées ici ne doivent pas se lire indépendamment de l'épreuve où la théorie s'est faite et continue à se faire: lecture de Hugo, dans *La Poésie Hugo*; d'Éluard; effort vers une poétique de la traduction, en traduisant la Bible, dans *Les Cinq Rouleaux*. Ce sont les fragments d'un tout qui ne peut qu'être inachevé. Théorie, lecture, traductions et poèmes se veulent une seule pratique et théorie de l'écriture, non un art, mais un langage qui tend une pratique du continu vers une pensée du continu. (Meschonnic 1970a: unpag.)

Diesem Credo entsprechend, beginnt das Buch *Les Cinq Rouleaux*, eine Übersetzung und somit das Resultat praktischer Arbeit, mit dem theoretischen Text *Pour une poétique de la traduction*. Dieser programmatische ‚Theoriebeitrag‘ hat jedoch in Meschonnic's eigenem Verständnis nicht etwa den Status eines Paratextes zum ‚eigentlichen‘ Werk, er ist vielmehr Teil dieses Werkes. Dies wird auch dadurch deutlich, dass Meschonnic auf dem Titelblatt nicht als Übersetzer, sondern als Autor des gesamten Buches firmiert.

Pour une poétique de la traduction enthält *in nuce* bereits die Kerngedanken seines übersetzungstheoretischen Hauptwerks *Poétique du traduire*, die ich weiter unten näher erläutern werde: die Neukonzeption des Zusammenhangs von Sinn und Rhythmus sowie die Kritik an einer Linguistik bzw. semiotisch fundierten Übersetzungswissenschaft, die sich zu ihrem großen Schaden von der Poetik abgekoppelt habe. Wollte man Meschonnic's Beitrag zur Frage nach dem Zusammenhang von Theorie und Praxis auf den kleinsten Nenner bringen, so könnte man sagen, dass das Denken des Kontinuierlichen (*la pensée du continu*), das für ihn einer Überwindung des Zeichen-Denkens (Meschonnic spricht in seinen Schriften vom „régime du signe“ oder einfach vom „signe“ im Sinne eines auf dem Dualismus des Zeichenmodells aufbauenden Denkgebäudes) gleichkommt, im Begriff der Poetik kondensiert: *Poétique* – definiert als „étude de la littérature“ (Meschonnic 1970a: 174)⁷ – ist für ihn immer schon Theorie und Praxis zugleich, und zwar nicht nur des Schreibens und Übersetzens – insofern letzteres für Meschonnic *écriture* sein muss –, sondern zugleich auch des Lesens im Sinne der *lecture-écriture*. In seinem 1999

⁷ Unter *littérature* versteht Meschonnic die „[s]pecificité de l'œuvre comme texte » bzw. « une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système“. (Meschonnic 1970a: 174).

erschienenen Hauptwerk zur Poetik des Übersetzens, *Poétique du traduire*, spiegelt sich diese für Meschonnic's Denken zentrale Auffassung der Untrennbarkeit von Theorie und Praxis (nicht nur) beim Übersetzen in der Wahl der Überschriften für die beiden Hauptkapitel: „1. La pratique, c'est la théorie“, und „2. La théorie, c'est la pratique“. Poetisches Schreiben (*écriture*), kritisch-kommentierendes Lesen (*lecture-écriture*) und Übersetzen (*traduire écrire*) sind aus Meschonnic's Sicht unterschiedliche Erscheinungsformen eines Selben, nämlich dessen, was er Sprachaktivität (*activité du langage*) nennt.

Um deutlich zu machen, auf welchen Grundannahmen Meschonnic's In-Eins-Denken von Theorie und Praxis beruht, ist es unumgänglich, die von ihm in kritischer Auseinandersetzung mit der Semiotik und insbesondere mit dem literaturtheoretischen Strukturalismus der sechziger und siebziger Jahre entwickelte *poétique du rythme*, in der sein Verständnis der Einheit von Theorie und Praxis des Übersetzens seinen Ursprung hat, zumindest in Grundzügen darzustellen.

I. Grundzüge von Meschonnic's *Poétique du rythme*

Bereits in den frühen Schriften zur Poetik, die, wie erwähnt, parallel zu seinen ersten Bibelübersetzungen und Dichtungen entstanden, erst recht aber in den häufig voluminösen theoretischen Werken der achtziger und neunziger Jahre – genannt seien hier nur *Critique du rythme* (1982), *Politique du rythme, politique du sujet* (1995) und *Poétique du traduire* (1999) – nimmt der Begriff des Rhythmus einen prominenten Platz ein. Beim Übersetzen der hebräischen Bibel nach dem sogenannten masoretischen Text war Meschonnic aufgefallen, dass keine der bereits vorliegenden französischen Übersetzungen das *te'amim*, jenes komplexe System von Akzenten mitübertragen hatte, die mit Blick auf die Kantillation im Gottesdienst Hinweise zu Betonung und Atempausen, aber auch zur syntaktischen Logik der Texte geben. Nun sei aber das *te'amim* für die Texte des Tanach keineswegs ein kontingenter Zusatz zum Text, vielmehr konstituiere sich in diesem System von achtzehn disjunktiven und neun konjunktiven Akzenten des Hebräischen allererst der Sinn der biblischen Texte. Folglich müsse eine Übersetzung, die lediglich an der lexikalischen Bedeutung der Wörter als Zeichen orientiert sei, den Sinn der biblischen Texte notwendig verfehlen.⁸ Nur eine Übersetzung, die vom Rhythmus ausgehe, also von

⁸ Von Seiten der katholischen Bibelwissenschaft ist Meschonnic vorgeworfen worden, er ignoriere jüngere Forschungsergebnisse und betreibe einen den Text sakralisierenden „massorétisme absolu“ (vgl. Lichtert 2004). Inwieweit diese Kritik berechtigt ist, kann hier nicht diskutiert werden; zudem spielt es für die Argumentation keine Rolle, ob Meschonnic's Verständnis der biblischen Texte jüngeren

dem, was das Zeichenmodell gerade nicht zu erfassen vermag, könne dem Sinn des Gedichts (*poème*) gerecht werden, als das Meschonnic, die Unterscheidung von Lyrik und Prosa hinter sich lassend,⁹ die jüdische Bibel betrachtet: „J’ai voulu rendre [...] les accents et les pauses dont la hiérarchie complexe fait la modulation du verset biblique, son rythme et parfois même son sens. Le rythme est le sens profond d’un texte.“ (Meschonnic 1970: 15) Mit Rhythmus ist hier also keine formale Qualität von Texten gemeint, ebenso wenig ist der Sinn mit dem *signifié* als der Inhaltsseite des Sprachzeichens zu verwechseln. Vielmehr produziert für Meschonnic der Rhythmus die je spezifische Bedeutungsweise (*signifiance*) der Rede¹⁰ (*discours*) eines Subjekts. In seinem 1982 erschienenen Hauptwerk *Critique du rythme* schlägt Meschonnic deshalb folgende Definition vor:

Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiance : c’est-à-dire les valeurs, propre à un discours et à un seul. [...] Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours. (Meschonnic 1982, 216f.).

Der Rhythmus ist es, in dem sich für Meschonnic Sprache (*langage*) als spezifische „Sinn-Form“ (*forme-sens*) artikuliert.¹¹ In seinem *Manifeste pour un parti du rythme* (1999), einem halb ironisch, halb ernst gemeinten Pamphlet, definiert er den Rhythmus auch eine „Subjekt-Form“: „[...] le rythme est une forme-sujet. La forme-sujet.“¹²

Hans Lösener hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Begriffe wie *discours* (Rede), *signifiance* (Bedeutungsweise), *activité du sujet* (Tätigkeit des Subjekts), *sujet de l’énonciation* (Äußerungssubjekt) und *valeur* (Wert) – „auf die sprachtheoretische Kontinuität hin[weisen], in der Meschonnic’s Rhythmustheorie steht“ (Lösener 1999: 29). Meschonnic bezieht sich auf Émile Benveniste und Wilhelm von Humboldt, aber auch, vor allem mit den Begriffen *système* (System) und *valeur* (Wert), auf die originalen

Forschungsergebnissen standhält oder nicht, da es hier um die Genese seines Sprach- und Übersetzungsdenkens geht.

⁹ Den Begriff *poème* – Gedicht – verwendet Meschonnic gattungsunabhängig für jeden poetischen Text. Insofern ist auch eine Übersetzung, insoweit sie poetische *écriture* ist, ein Gedicht.

¹⁰ Sowohl Jürgen Trabant als auch Hans Lösener übersetzen den Meschonnic’schen Terminus *discours* mit dem im Deutschen häufig auf mündliche Äußerungen bezogenen Begriff ‚Rede‘. Es muss daher betont werden, dass der Begriff innerhalb von Meschonnic’s Theorie sowohl schriftliche als auch mündliche Erscheinungsformen von Sprache meint. ‚Rede‘ kann daher für ihn ebenso ein mündlicher Ausruf wie ein Drama, ein Gedicht oder ein Roman sein.

¹¹ In dem Buch *Pour la Poétique I* beigefügten Glossar definiert Meschonnic den Begriff wie folgt: „Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte et du vivre

¹² Das Manifest findet man im Internet unter folgender Adresse: <http://www.berlol.net/mescho2.htm>; [16.5.2017]. Zwei Übersetzungen ins Englische sind im Meschonnic-Blog von Serge Martin verlinkt: <http://meschonnic.blogspot.de/2011/02/le-manifeste-pour-un-parti-du-rythme-en.html> [16.5.2017]

Vorlesungsmitschriften des *Cours de linguistique générale* Saussures, den er gegen die Vereinnahmung durch den Strukturalismus vehement verteidigt. Während allerdings Saussure mit *valeur* den Stellenwert eines Zeichens im System einer Einzelsprache meint, bezieht Meschonnic den Begriff auf das Wertesystem einer poetischen Rede (*discours*):

Nicht nur einzelne Wörter, sondern jedes Element kann in der Rede einen eigenen semantischen Wert erhalten, was für alle Formen der Rede und in charakteristischer Weise für die Dichtung gilt. [...] Noch die allerbanalsten Wörter können durch die Rede einen besonderen Wert erhalten. (Lösener 1999: 36)

Das Sprachdenken Benvenistes, der übrigens mit seinem Nach-Denker das Schicksal teilt, in Deutschland kaum rezipiert zu werden,¹³ hat auf Meschonnic in mehrfacher Hinsicht inspirierend gewirkt. Zunächst war es ein viel diskutierter Beitrag zur Etymologie des griechischen Begriffs *ρυθμός*, der Meschonnic beeindruckte. Benveniste wirft darin den Geisteswissenschaften vor, jahrhundertlang kritiklos die platonische Auslegung des Begriffs, die *ρυθμός* mit regelmäßigem Wechsel oder Takt gleichsetzt, übernommen zu haben, während vorsokratische Texte, die den Begriff in anderer Bedeutung verwendet hätten, ignoriert worden seien. Benveniste bringt eine Vielzahl von Belegen dafür, dass der Begriff *ρυθμός* bei den Vorsokratikern, etwa bei Demokrit, gerade nicht mit dem Wechsel der Gezeiten oder irgendeiner anderen regelmäßigen Bewegungsabfolge assoziiert war, sondern verwendet wurde, um die charakteristische Anordnung der Teile in einem Ganzen („l'arrangement caractéristique des parties dans un tout“; Benveniste 2012: 330) zu bezeichnen bzw., noch allgemeiner, eine distinktive Form, eine proportionierte Figur, eine Anordnung („forme distinctive; figure proportionnée; disposition“; ebd.). Mit Hans Lösener lässt sich die zentrale Erkenntnis Benvenistes, an die Meschonnic mit seiner Rhythmus-Definition anknüpft, so zusammenfassen:

Aufgrund seiner Entdeckung der vorplatonischen Bedeutung des Begriffes Rhythmus als vorübergehender Gestalt und veränderlicher Form, als besonderer Anordnung des Fließenden, kann der Rhythmus als ein durch und durch sprachliches und damit semantisches Phänomen aufgefaßt werden. Dadurch enthält die Rhythmustheorie eine völlig neue Ausrichtung. Denn bis dahin ermöglichte die platonische Reduzierung des Rhythmus auf das Metrum nur Rhythmuskonzeptionen, in denen Rhythmus und Sprache getrennt blieben, da er lediglich als abstraktes numerisches Schema, als auf die Sprache projizierte Form gedacht werden konnte. Erst in dem Augenblick, wo man den Rhythmus als veränderliche, vorübergehende Anordnung auffaßt, kann er zu einem sprachlichen Phänomen werden und in Korrelation zur Rede und zum Sinn treten. (Lösener 1999: 17)

Doch Meschonnic verdankt Benveniste über den Aufsatz zur Etymologie des Begriffs Rhythmus hinaus noch weitere Impulse. Wegweisend wird für ihn die Lektüre von Benvenistes sprachtheoretischem Hauptwerk *Problèmes de linguistique générale* und des

¹³ Bis heute liegen weite Teile von Benvenistes Werk nicht in deutscher Übersetzung vor.

darin enthaltenen Kapitels „De la subjectivité dans le langage“, in dem Benveniste fragt, aufgrund welcher Eigenschaften Sprache überhaupt Kommunikation zwischen Menschen ermögliche. Der gängige Vergleich der Sprache mit einem Instrument sei insofern irrig, so argumentiert Benveniste, als diese Vorstellung eine Gegenüberstellung von Mensch und Natur impliziere. Alle von ihm verwendeten Instrumente nämlich finde der Mensch in der Natur vor oder erfinde sie, so dass sie grundsätzlich von ihm getrennt seien; die Sprache hingegen sei nicht von Menschen getrennt. Vielmehr sei der Mensch immer schon im Besitz der Sprache gewesen, er sei von Anbeginn an „sprechender Mensch“: „C’est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l’homme.“ (Benveniste 2012: 259) Nach Benveniste verleitet also die inadäquate Instrument-Analogie zu einem falschen Sprachmodell, nämlich der Vorstellung einer grundsätzlichen Unverbundenheit von Mensch und Sprache; in Wirklichkeit liege die Sprache jedoch nie getrennt vom Menschen vor, sondern immer nur als an den „homme parlant“ gebundene Rede. In seiner *Poétique du traduire* (Meschonnic 1999: 427–492) betont Meschonnic, dass das Modell der Sprache als gebundene Rede nicht nur von Benveniste, sondern auch von Humboldt vorgedacht wurde, und zitiert einige berühmte Formulierungen aus dem *Kavi-Werk*: „Die Sprache liegt nur in der verbundenen Rede, Grammatik und Wörterbuch sind kaum ihrem toten Gerippe vergleichbar“ (Humboldt 1963: 186) und: „Sie selbst [die Sprache; VV] ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia)“ (Humboldt 1963: 418) Innerhalb seiner eigenen Poetik fasst er die Vorstellung der Gebundenheit der Sprache in der historisch je einmaligen menschlichen Sprachtätigkeit im Begriff des Kontinuums (*continu*)

Noch ein weiterer Gedanke Benvenistes ist für Meschonnics Poetik von großer Bedeutung. Laut Benveniste verdankt der Mensch der Sprache überhaupt erst die Möglichkeit, sich als Subjekt zu setzen: „C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l’être, le concept d’ego.“ (Benveniste 2012: 259) Da das Subjekt sich in der Sprache und durch die Sprache konstituiert, ist Subjektivität für Benveniste nicht außersprachlich denkbar, sie ist vielmehr ein Emergenzphänomen der Sprache: „Or, nous tenons que cette ‚subjectivité‘ [...] n’est que l’émergence dans l’être d’une propriété fondamentale du langage. Est ‚ego‘ qui dit ‚ego‘.“ (Benveniste 2012, 260)

Meschonnic knüpft insofern an diese Erkenntnis Benvenistes an, als er selbst den Rhythmus als eine Tätigkeit eines Subjekts definiert, das in der poetischen Rede emergiert:

Prolonger Benveniste. Le rythme dans le discours devient **un faire du sujet**. Au lieu que la langue ne concevait le sujet que comme une illusion subjective. Le sujet-rythme du discours est présent dans toutes les marques qui organisent le discours. **Le sujet est l'intégration même de ses marques**, l'intégration du rythme et du sens en signifiante généralisée. (Meschonnic 1985: 84; Hervorhebung von mir, VV)

Aus dieser Konzeption des Subjekts, das sich in der und durch die Rede (*discours*) allererst konstituiert, das also weder mit dem empirischen Autor-Subjekt noch mit dem linguistischen Äußerungssubjekt im Sinne des Benvenistes zusammenfällt, leitet Meschonnic letztlich auch den Zusammenhang von Poetik und Ethik her. Ethik definiert er als „recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage, ce sujet est inséparablement éthique et poétique.“ (Meschonnic 2007: 8)

Auch hinsichtlich der für seine Poetik zentralen Kritik am Zeichendenken findet Meschonnic in Benveniste einen Vordenker. In kritischer Wendung gegen Saussures Zeichenmodell hatte Benveniste für die Unterscheidung zwischen semiotischer und semantischer Bedeutungsweise (*signifiante*) plädiert:

[...] il faut dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendraient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue. Ce dépassement se fera par deux voies: dans l'analyse intra-linguistique, par l'ouverture d'une **nouvelle dimension de signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique**, désormais distincte de celle qui est liée au signe, et qui sera sémiotique [...]. (Benveniste 1974: 66; Hervorhebung VV)

Während die semiotische *signifiante* sich bei Benveniste auf die Sprache als Zeichensystem (*langue*) bezieht, also Bedeutung als Denotation von Zeichen konzeptualisiert, bezieht sich die semantische *signifiante* auf die Sprache als Rede (*discours*): „L'ordre sémantique s'identifie au monde de l'énonciation et à l'univers du discours.“ (Benveniste 1974: 64). Eine rein semiotische Sprachtheorie sei unzureichend, da sie nicht zu erklären vermöge, wie man von der *langue* als Zeichensystem zur Sprachaktivität des „homme parlant“ gelange: „En réalité le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare.“ (Benveniste 1974: 65)¹⁴

Auf diese von Benveniste beschriebene unüberbrückbare Kluft zwischen der Welt des Zeichens und der menschlichen Sprachaktivität referiert Meschonnic mit dem Begriff des *discontinu*. Sein gesamtes Werk kann man als einen einzigen vehementen Einspruch gegen die Einseitigkeit des semiotischen Sprachmodells sehen oder umgekehrt als Plädoyer für ein anderes Modell von Sprache, das dem Kontinuierlichen der menschlichen Rede

¹⁴ Vgl. auch folgende Formulierung: „Le sémiotique se caractérise comme une propriété de la langue, le sémantique résulte d'une activité du locuteur qui met en action la langue.“ (Benveniste 1974: 225)

(wohlgemerkt sowohl in ihrer mündlichen wie auch in ihrer schriftlichen Erscheinungsform) Rechnung trage. In einem der wenigen ins Deutsche übersetzten Beiträge aus Meschonnic's Feder heißt es: „Es geht darum, dem Kontinuierlichen nach seinem langanhaltenden Verschwinden in der Dunkelheit eine theoretische Existenz zu geben, die seiner empirischen Existenz entspricht.“ (Meschonnic 2010: 613).

Der unter Einsatz aller Mittel der Polemik geführte Kampf gegen das *régime du signe* betrifft aus Meschonnic's Sicht keineswegs nur Fragen der Linguistik, Literatur und Übersetzung, er ist vielmehr von größter Tragweite für Ethik, Politik und Gesellschaft. Meschonnic unterscheidet sechs Paradigmen des Zeichens, von denen der Dualismus von *signifiant* und *signifié* (das linguistische Paradigma) nur der am deutlichsten sichtbare ist. Darüber hinaus gibt es für ihn jedoch auch das philosophische Paradigma, das einen Dualismus von Wörtern und Dingen konstruiert, das anthropologische Paradigma, das die lebendige Stimme den toten Buchstaben der Schrift gegenüberstellt, das theologische Paradigma, das das Alte Testament zum *signifiant* des Neuen Testaments als dessen *signifié* macht, das soziale Paradigma, das auf der Opposition von Individuum und Gesellschaft beruht, sowie das politische Paradigma, das auf dem Gegensatz von Minderheit und Mehrheit basiert (vgl. Meschonnic 2007: 18f.). Meschonnic's gesamtes Werk, das poetische wie das diskursive, kann als Arbeit gegen die Übermacht des Zeichenmodells im abendländischen Denken betrachtet werden, die sich umso unheilvoller auswirke, als diejenigen, die darin lebten, also wir alle, es für naturgegeben hielten: „C'est tout cela, le signe. Je l'ai déjà dit mais on ne le redit jamais assez. Puisqu'il règne.“ (Meschonnic 2007: 19)

II. „Traduire Celan“ – Der Übersetzungskritiker Meschonnic zwischen Theorie und Praxis

Das von Meschonnic propagierte ‚andere‘ Sprachdenken, die *pensée du continu*, hat nun ganz konkrete Auswirkungen auf die Praxis des Übersetzens. Für Meschonnic besteht die Aufgabe des Übersetzers darin, nicht semiotisch, also „*de langue à langue*“ (Meschonnic 1999: 18), sprich: von Zeichensystem zu Zeichensystem, sondern semantisch, nämlich „*de texte à texte*“ (ebd.), d.h. – ausgehend von Meschonnic's Definition des literarischen Textes als *discours* oder *écriture* – von Wertesystem zu Wertesystem, zu übersetzen. Der Übersetzer muss sich dazu aus der hermeneutischen Logik von Zeichen und Bedeutung, Form und Inhalt, lösen: „Or, il y a à sortir du binaire fond-forme, plaqué sur langue de départ-langue d'arrivée. Le binaire du signe. On ne peut pas en sortir si on reste dans

l’herméneutique. C’est le combat du poème contre le signe, du continu contre le discontinu.“ (Meschonnic 2007: 15). Der Übersetzer muss demnach das je spezifische Wertesystem einer poetischen Rede in den Blick nehmen und mithin die Subjektivität, die sich in dieser Rede konstituiert. Erst so kann die Übersetzung zu einer zweiten „Erfahrung“ dieser poetischen Rede werden: „Écrire traduire, poétiquement, doivent pourtant se produire comme les deux expériences, liées, différentes, d’une même écriture.“ (Meschonnic 1973: 388). Diese Sicht auf das Übersetzen impliziert für Meschonnic nicht zuletzt auch eine Revision der Begriffe *source* und *cible*: „Quelles que soient les langues, il n’y a qu’une *source*, c’est que **fait** un texte; il n’y a qu’une *cible*, **faire** dans l’autre langue ce qu’il **fait**.“ (Meschonnic 1999: 27; Hervorhebung von mir; VV). Auf ihre knappste Formel gebracht lautet die Parole: „traduire le rythme!“ Praktisch bedeutet dies, dass der Übersetzer den Rhythmus (im Sinne Meschonnic’s, nicht im Sinne einer Formeigenschaft des Textes), also das Wertesystem des Textes, aufs Genaueste analysieren muss, bevor er überhaupt mit dem Übersetzen beginnen kann. Welche Elemente zum Wertesystem eines Gedichts (*poème* im gattungsübergreifenden Sinne) gehören, hat Meschonnic in seiner *Poétique du traduire* an verschiedenen Beispielen gezeigt, u.a. an Kafkas Erzählung *Eine kleine Frau* (Meschonnic 1999: 396–426) und an Gedichten Georg Trakls (Meschonnic 1999: 383–395).¹⁵

Meschonnic hat bis zu seinem Tod übersetzt, seine letzte Übersetzung eines biblischen Textes erschien ein Jahr vor seinem Tod: *Dans le désert. Traduction du livre des Nombres* (2008). Von der lebenslangen Arbeit an seinen Bibelübersetzungen abgesehen, bestand seine Praxis allerdings eher im kritischen Kommentieren der Übersetzungen anderer denn im eigenen Übersetzen – was angesichts eines Sprachdenkens, in dem *écriture*, *écriture-lecture* und *traduire écrire* in einer einzigen umfassenden Poetik aufgehen, nicht allzu verwunderlich ist: Übersetzungen kritisch zu kommentieren ist für Meschonnic immer zugleich ein Tun und dessen Reflexion: Sie ist *lecture-écriture* im oben genannten Sinne und realisiert sich als solche auch im Gegenüberstellen der kommentierten Übersetzung mit der eigenen (nur virtuell vorhandenen); sie ist aber auch ein Befragen der Übersetzung auf die ihr immanente Theorie hin, da jede Übersetzungsentscheidung, auch wenn dies dem Übersetzer nicht immer bewusst ist, eine Übersetzungstheorie impliziert.

Das bekannteste Beispiel für Meschonnic’s Praxis des Kritisierens von Übersetzungen Dritter ist seine polemische Rezension *Et on appelle cela traduire Celan*, die aus Anlass

¹⁵ Weitere an Meschonnic’s Rhythmus-Theorie anknüpfende Lektüren von literarischen „Textsystemen“ hat Hans Lösener in seiner Habilitationsschrift *Zwischen Wort und Wort* vorgelegt. Vgl. Lösener 2006.

des Erscheinens von *Strette*, einem Band mit Übersetzungen ausgewählter Celan-Gedichte, im Jahr 1972 in den *Cahiers du Chemin* erschien (wieder in: Meschonnic 1973: 369–405) und aufgrund ihres verletzend-aggressiven Tons heftige Gegenreaktionen hervorgerufen hat. Dirk Weissmann, der in seiner Dissertation (Weissmann 2003) die frühe Celan-Rezeption detailliert nachgezeichnet und ausführlich kommentiert hat, analysiert den polemischen Angriff Meschonnics gegen den Celan-Übersetzer André du Bouchet¹⁶ im Kontext der kulturellen Kämpfe im Frankreich der siebziger Jahre: „Die Vehemenz dieser Attacke ist vor dem Hintergrund einer Renaissance und Verhärtung jüdischer Identität im Frankreich der frühen 1970er Jahre zu verstehen. Es geht darum, das Jüdische zum Kern der Interpretation zu machen und sich von den frühen werkimmanenten oder esoterischen Ansätzen abzusetzen.“ (Weissmann 2008: 352). Vordergründig gibt allein schon das von Celan einem Gedicht aus der *Niemandrose* vorangestellte Tzvetajewa-Zitat, das Meschonnic seiner Kritik als Motto beigegeben hat, Weissmann Recht: „Tous les poètes sont des juifs.“ (Meschonnic 1973: 369)

Die Beobachtung, dass die in Frankreich mit großer Heftigkeit geführten Debatten über die Frage, wie Celans Gedichte „richtig“ zu übersetzen seien, *auch* im Zusammenhang mit dem Kampf jüdischer Intellektueller gegen eine christliche Vereinnahmung und damit zugleich Ent-Historisierung von Celans Lyrik zu sehen sind, ist sicherlich nicht zu bestreiten. Allerdings wird Meschonnics Kritik an den frühen Celan-Übersetzern, wie bereits Marko Pajevic in Auseinandersetzung mit Weissmanns Argumentation festgestellt hat, erst dann in vollem Umfang verständlich, wenn man sie aus seiner Theorie, besser: aus seiner sprachtheoretisch fundierten Poetik heraus zu verstehen versucht (was nicht bedeutet, ihren verletzenden Ton zu entschuldigen). Für ihn ist Meschonnic alles andere als ein Anhänger der identitären Bewegung innerhalb des französischen Judentums: „Ce qui est en jeu lorsque Meschonnic se réfère à l’expérience juive, c’est soit l’historicité des expériences singulières, soit une tradition plutôt *hébraïque* que *judaique*. Et cela s’intègre dans sa poétique du rythme.“ (Pajevic 2012: 158) Für eine angemessene Einordnung dieser geradezu militanten Übersetzungskritik ist es daher entscheidend zu verstehen, welcher Stellenwert dem Begriff *juif* in Meschonnics Poetik zukommt. Doch zunächst seien die Grundlinien der Kritik in der *Strette*-Rezension skizziert.

Es ist kaum übertrieben zu sagen, dass Meschonnic in seiner legendären Rezension du Bouchet und seine Mitübersetzer nicht nur kritisiert, sondern geradezu hinrichtet: Diese

¹⁶ Du Bouchet steht im Fokus der Kritik Meschonnics, die Mitübersetzer Jean Daive und Jean-Pierre Burgart werden weniger heftig attackiert.

hätten, so der zentrale Vorwurf, Celans schwieriges Werk annektiert, verunstaltet und zensiert, und zwar so, dass die Übersetzung einem Massaker und einem Verrat an Celan gleichkomme (Meschonnic 1973: 369f.). Die Rezension ist in drei Unterkapitel untergliedert: Das erste ist einer Analyse dessen gewidmet, was man den „langage celanien“ oder den „rythme celanien“ nennen könnte, die beiden anderen enthalten detaillierte Kritiken der in *Strette* gesammelten Gedichtübersetzungen, vor allem derjenigen du Bouchets. Ausgangspunkt der im ersten Unterkapitel präsentierten Rhythmus-Analyse sind Beobachtungen zum besonderen Status des Schweigens („statut particulier du silence“; Meschonnic 1973: 372) in Celans poetischer Rede, denn gerade in der „Spannung zum Schweigen hin“ („tension vers le mutisme“) des Celan’schen Gedichts wird für Meschonnic die intrinsische Beziehung zwischen Ethik und Übersetzen, die er in vielen seiner Werke, insbesondere aber in *Éthique et politique du traduire* (2007) reklamiert, augenfällig.

Le silence chez Celan fait partie du langage, il ne va pas vers la mort, il en vient. Il y va parce qu’il en revient. [...] Dans le langage, il va vers le mutisme parce qu’il travaille à se détacher des relations interpersonnelles du je-tu, [...]. Un tel langage est blessé, et se défend contre l’humain, vers la pierre, la fleur, le bois, l’eau [...]. (Meschonnic 1973: 373f.)

Im Folgenden bringt Meschonnic viele Beispiele für den „rythme celanien“, der eine Verbindung zwischen Schreiben, Körper und Tod (Meschonnic 1973: 378) ins Werk setze. Der Abschnitt endet mit einem Fazit, das veranschaulicht, dass für Meschonnic die Rhythmus-Analyse“ einer Analyse des Wertesystems (im weiter oben erläuterten Sinne) gleichkommt, die Celans *écriture* eigen sind:

A partir des composés nominaux hérités du surréalisme, dans un style nominal syncopé, des souvenirs, des cris, refaire des phrases autant que travailler la structure du mot, a été son travail. [...] Il a de plus en plus composé, dérivé des mots, fait des adjectifs, des adverbes [...], travaillé les prépositions et les préfixes. De plus en plus crée des mots à partir du préfixe négatif [un]. La décomposition des mots ou des noms est un exercice fréquent dans son œuvre, et à peu près absent de *Strette*. (Meschonnic 1973, 379f.)

Im letzten Abschnitt des Beitrags belegt Meschonnic anhand zahlreicher Beispiele, dass der „rythme celanien“ in *Strette* zum Verschwinden gebracht worden sei, und stellt den aus seiner Sicht misslungenen Übersetzungen jeweils einen eigenen Vorschlag zur Seite:¹⁷ So habe du Bouchet den Initialvers des Gedichts *Sprachgitter*, „Augenrund zwischen den

¹⁷ Meschonnic hat in den späteren siebziger Jahren versucht, die Rechte für eine Gesamtübersetzung der Gedichte Celans zu bekommen, die bei Gallimard erscheinen sollte. Dieses Projekt scheiterte am Widerstand der Witwe Gisèle Celan-Lestrange, die sich gegen die Übersetzung aller Gedichte durch einen einzigen Übersetzer aussprach und – wegen des aggressiven Tons der *Strette*-Kritik – möglicherweise auch Vorbehalte gegen Meschonnic als Person hatte. Zu den Umständen des Scheiterns dieses Übersetzungsprojektes vgl. Weissmann (2003: 288–293) Nach Auskunft von Serge Martin (Email vom 20.2.2017) existieren im Nachlass von Henri Meschonnic keine vollständigen Celan-Übersetzungen.

Stäben“; mit „Oeil – le rond parmi les ferrures“ (*Strette* 22/23) übersetzt und damit das für das Metaphernsystem des Bandes *Sprachgitter* relevante „Gitter“ eliminiert. Meschonnic eigene Übersetzung lautet: „Rond des yeux entre les barreaux“ (Meschonnic 1973: 394). Ähnlich argumentiert er im Hinblick auf die Übersetzung des Verses „Kommst du nun, schwimmendes Licht“ (*Mit Buch und Uhr* aus *Sprachgitter*) durch „Viendras-tu, mouvante lumière?“ (*Strette* 68/69): „Le réseau rigoureux de l’eau qui oppose chez Celan le langage à la mer-mort et lumière n’est pas respecté et l’appel à la mort et à Dieu disparaît.“ (Meschonnic 1973: 394). Meschonnic Vorschlag lautet: „Viens-tu maintenant, nageante lumière?“ (ebd.). Auch die Übersetzung des Gedichts *Chymisch* aus *Die Niemandrose* kritisiert Meschonnic heftig. Indem du Bouchet aus „verkohlten Händen“ „des mains brûlées“ und aus „alle[n] mit-verbrannten Namen“ „avec elles, consumés, tous les noms“ (*Strette* 126/27) gemacht habe, anstatt mit „mains carbonisées“ und „noms brûlés“ zu übersetzen, habe er die Präzision der historischen Referenzen getilgt (Meschonnic 1973: 394). In dem Gedicht *Das umhergestoßene* aus *Atemwende* sind es die Verse „Erfundene / Blicke/Seh-/narben/ins Raumschiff gekerbt“, deren Übersetzung durch „Regards trouvés,/cicatrices scrutant, dans la/coque de l’espace blottis“ (*Strette* 46/47) Meschonnic nicht akzeptieren kann, und zwar wiederum, weil das „Sprachnetz“ der Celan’schen Gedichte (die Meschonnic in ihrer Gesamtheit als *ein* Gedicht, eine *écriture*, betrachtet) nicht beachtet worden sei: „Le rapport entre tout ce qui est crevasse, rayure, entaille chez Celan est effacé dans ce *blottis*. [...] Contre le réseau d’un langage se constitue une recherche de la trouvaille au prix même de la signification [...]“ (Meschonnic 1973: 394) Seine Gegenübersetzung lautet: „Regards *trouvés*, cicatrices de la vue, entaillées dans le navire de l’espace.“ (ebd.)

Der Hauptvorwurf Meschonnic gegen du Bouchet und seine Mitübersetzer ist also der, Celans Sprache den Prinzipien einer konventionellen Ästhetik entsprechend poetisiert (*poétisation* ist in Meschonnic Poetik der negative Gegenbegriff zu *poésie*) und damit das spezifische Wertesystem der historisch situierten *écriture* Celans zum Verschwinden gebracht zu haben. Damit hätten sie dieses Werk nicht nur gemäß einer obsoleten bürgerlichen Kunstideologie (Meschonnic spricht von einer „idéologie surlivresque“; Meschonnic 1973: 384) zugerichtet, sondern ent-historisiert, ideologisiert und sich selbst entfremdet: „Au lieu que l’écriture transforme l’idéologie, c’est l’idéologie en langue d’arrivée qui a transformé l’écriture de la langue de départ. Inversion même du rapport qui définit l’écriture.“ (Meschonnic 1973 : 384f.)

Vernichtender kann eine Übersetzungskritik, wenn sie denn Meschonnic's theoretische Prämissen anerkennt, nicht sein: Den Rhythmus eines Textes zu verfehlen bedeutet nämlich dann zu verkennen, dass der poetische Text eine *forme-sujet* ist, und dies wiederum kommt in der Logik Meschonnic's einem übersetzerischen Totalversagen gleich. Denn der Übersetzer hat damit nicht nur sprachlich versagt, sondern zugleich ethisch, insofern er die poetische Rede nicht als *activité de langage* eines Subjekts erkannt hat. Seine Un-Übersetzung ist somit das Resultat einer vollkommenen Verkennung dessen, was den Text zum Gedicht (*poème*) macht. Und da sie nicht dem Rhythmus, sondern dem Zeichen verpflichtet ist, ist sie in Meschonnic's poetologischer Logik zugleich eine ‚un-jüdische‘ Übersetzung, jedoch nicht im essentialistisch-identitären Verständnis, wie Weissmann suggeriert. Das Jüdische nämlich repräsentiert für Meschonnic, den Übersetzer des *te'amim* in den biblischen Texten, die Sprache als Rede und somit den Rhythmus, der diese Rede gestaltet – ja, der Rhythmus *ist* in einem theoretischen, nicht-essentialistischen Verständnis selbst das Jüdische. „Le rythme est le Juif du signe“,¹⁸ lautet eine weitere der griffigen Parolen Meschonnic's. Lucie Bourrassa, die seinem Gesamtwerk eine lesenswerte Einführung gewidmet hat, erklärt diesen Zusammenhang so:

À une pensée de l'être, des essences, des identités, qui mène à l'exclusion, la poétique meschonnicienne privilégie celle de l'empirique et l'historique, qui permet de prendre en compte l'altérité, la pluralité, de sortir des oppositions duelles engendrant un pôle dominant et un pôle dominé. Cette perspective est étroitement liée à celle du judaïsme: Meschonnic situe la spécificité juive „comme une activité“, une „aventure de l'historique“, et non comme une identité, ni une confession. L'enjeu n'est pas la spécificité juive, mais la possibilité même de toute spécificité. Et l'écriture de poésie est ce qui, par excellence, favorise cette individuation. (Bourrassa 2015: 12)

‚Un-jüdisch‘ ist eine Übersetzung demnach, wenn die sie – meist unreflektiert – leitende Theorie eine semiotische ist, ‚jüdisch‘ ist sie, wenn sie das verwirklicht, was Meschonnic *traduire écrire* nennt. Das Tzvetajewa-Zitat „Tous les poètes sont des juifs“, das Meschonnic seiner Polemik voranstellt hat, offenbart damit seinen Sinn innerhalb des spezifischen *système de valeurs* von Meschonnic's eigenem Schreiben: „être juif“ bedeutet Ausgeschlossen-Sein, Verdrängt-Werden, Zum-Verschwinden-gebracht-Werden. Innerhalb seiner Theorie ist nun gerade der *Rhythmus* das im *régime du signe* Unterdrückte, Verdrängte, Eliminierte, insofern ist der Rhythmus *juif*: verdrängt vom Zeichen. Der Satz „Tous les poètes sont des juifs“ kann jedoch gerade darum auch positiv

¹⁸ Vgl. Meschonnic 1995: 156: „Mais l'altérité – le rythme est l'Autre du signe, le ‚Juif‘ du signe – montre que c'est par l'altérité qu'advient identité. Meschonnic verwendet die Formulierung in seinem Werk mehrfach.“

gewendet werden: Wer den Rhythmus übersetzt, schafft ein *poème*; er ist *juif* und damit wahrhaft *poète*.

Literaturverzeichnis

- Benveniste, Émile. 2012. „La notion de ‚rythme‘ dans son expression linguistique [1951].“ In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale I [1966]*. Paris: Gallimard, S. 327–345.
- Benveniste, Émile. 2012b. *Problèmes de linguistique générale, I [1966]*. Paris: Gallimard.
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard.
- Bourassa, Lucie. 2015. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Rhuthmos.
- Dessons, Gérard; Martin, Serge; Michon, Pascal (Hg.). 2005. *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Paris: Éditions In Press.
- Humboldt, Wilhelm von. 1963. „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues [1829].“ In: Ders.: *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt, 144–367.
- Lichtert, Claude. 2005. „[Rezension zu:] Henri Meschonnic: Un coup de bible dans la philosophie, 2004.“ In: *Revue théologique de Louvain* 36/3, S. 391–393.
- Lösener, Hans. 1999. *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*. Tübingen: Niemeyer.
- Lösener, Hans. 2006. *Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse*. München: Fink.
- Meschonnic, Henri. 1970. *Les Cinq Rouleaux. Le chant des chants. Ruth. Comme ou les lamentations. Paroles du sage. Esther*. Traduit de l’hébreu. Édition revue et corrigée. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1970a. *Pour la poétique I. Essai*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Éditions Verdier.
- Meschonnic, Henri. 1985. „Le rythme, entre philosophie et poésie.“ In: Ders.: *Les états de la poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 80–85.
- Meschonnic, Henri. 1995. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Paris: Verdier.
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2007. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2010. „Rhythmus.“ Aus dem Französischen von Jürgen Trabant. In: Christoph Wulf (Hg.). *Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens*. Köln: Anaconda, S. 609–618.
- Pajevic, Marko. 2012. „Meschonnic et Celan – quel enjeu?“ In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*. No 995: Henri Meschonnic, S. 155–166.
- Trabant, Jürgen. 1989/90. „Rhythmus versus Zeichen. Zur Poetik von Henri Meschonnic.“ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99/1, S. 193–212.
- Viehöver, Vera. 2015. „Lire le rythme“. Henri Meschonnic's Theorie und Praxis des Lesens.“ In: *Interval(le)s 7: Réinventer le rythme / Den Rhythmus neu denken*. Sous la direction de Vera Viehöver et Bruno Dupont, S. 40–61. Online verfügbar unter: <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/viehoever.pdf> [7.5.2017]
- Weissmann, Dirk. 2003. *Poésie, judaïsme, philosophie : une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'en 1991*. Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris-III. Online verfügbar unter: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/12414> [7.5.2017]
- Weissmann, Dirk. 2008. „Internationale Celan-Rezeption, 1.2: Frankreich.“ In: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.). *Celan-Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 350–354.