

ÜBERSETZUNG · ADAPTATION · IMITATION

Ralf Taubmann

1 HISTORISCHES ZUR FORM

Der Endreim ist die wohl grundlegende formale Erneuerung der Poesie im Nachfeld der Antike. Louis Aragon weist im Vorwort zu seiner Gedichtsammlung *Les Yeux d'Elsa* dem Französischen, d.h. im Ursprung Okzitanischen, die zentrale Rolle zu. Sein Raisonement wird durch die dem Ende zustrebende Satzmelodie des Französischen unterstützt. Für die germanischen Sprachen, die eine anfangsbetonte Satzmelodie aufweisen, ist die Alliteration (der Stabreim) die ursprüngliche, sich anbietende Form. Louis Aragon weist darauf hin, dass das antike Ohr der Rhetoriker den Reim als vulgäre, plakativ-äußere Form des gemeinen Mannes verschmähte. Ihr Kriterium des Wohlklanges und der Eleganz in der Äußerung war das Versmaß in dem Wechsel langer und kurzer Silben.

Emil Naumanns *ILLUSTRIERTE MUSIKGESCHICHTE* (Neubearbtg. Eugen Schmitz) charakterisiert die höfische Minnedichtung der Troubadours in Südfrankreich als eine «*Verfeinerung und Milderung der Sitten*», die sich aus der «*beiter sinnlichen Weltanschauung und dem Hang zum Wunderbaren und Abenteuerlichen*» des in Südfrankreich beheimateten «*glücklichen Geschlechtes*» entwickelte. Über die nordfranzösischen *Trouvères* verbreitet sich diese höfische Dichtung über ganz Europa. Für Louis Aragon ist die Entwicklung und Verbreitung des Endreimes kulturell-historischer Ausdruck der Befreiung des Französischen von der römischen Herrschaft auf sprachlicher Ebene. Aus den antiken Versmaßen werden durch Zerstückelung (*morcellement*) die Formen der klassischen Poesie abgeleitet: der Alexandriner, der Zehnsilber, der Achtsilber. Der ursprüngliche Binnenreim sprengt die starre antike Form auf. Die gesamte Poesie hat seit dem Mittelalter, so Louis Aragon in seinem Artikel *LA LEÇON DE RIBÉRAC OU L'EUROPE FRANÇAISE*, diesen hohen Grad wesentlicher Neuerung nicht wieder erreicht, sondern sich mehr oder weniger mit beständiger Wiederholung begnügt.

2 METRIK/RHYTHMIK IM FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN

Im Französischen muss ein als besonders klangvoll geltender (oder reiner) Reim (*rime riche*) den anlautenden Konsonanten mit erfassen. Als Beispiel eine kurze Passage aus Corneilles Tragödie *LE CID*:

*Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes ;
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes ;
Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans
Qu'ils savent mal payer les services présents.*

Hier wechseln weibliche und männliche Kadenz einander paar-reimig ab. Dies ist Teil der klassischen Strophenform. Wichtig ist, dass der klangvolle Reim im Französischen in der weiblichen Kadenz nicht gleichermaßen zwingend wie in der männlichen Kadenz ist. Ein Reim bleibt auch dann klangvoll, wenn - wie in den ersten beiden Zeilen - der anlautende Konsonant gleich, aber in der Intensität unterschiedlich ist: *nous sommes* [s - stimmlos] gegen *autres hommes* [z - stimmhaft]. Gleiches gilt für [b]-[p],[d]-[t],[n]- [m],[f]-[v] wie auch <j - ge - ch>. Andere Reime sind klassisch überkommene klangvolle, wenn auch gar nicht so reine Reime: *jour - amour, soleil - ciel*: inhaltlich wohl auch Ausdruck des galanten Jahrhunderts.

Die Einbeziehung des reimsilbeneleitenden Konsonanten erklärt sich auch aus der dem Wort- wie Satzende zustrebenden Intonation des Französischen, die dazu führte, dass konsonantische Endungen fortschreitend verschluckt wurden. Hier liegt wohl auch die Ursache dafür, dass im Französischen die Deklination der Substantive vollständig verschwunden ist (was das Englische in späteren Jahrhunderten dankbar übernahm) und z.B. die Verneinung im französischen Satz

hauptsächlich hinter das Verb verlagert wurde. Im Deutschen gilt ein Reim, der den Anfangskonsonanten der Reimsilbe einbezieht, als rührender Reim traditionell für wenig kunstvoll. Dank des allgemeinen französischen Sprachflusses gestattet der französische Alexandriner (zwölfsilbiger Vers mit Zäsur nach der sechsten Silbe) größere Freiheiten als im Deutschen (hier sechshebiger Vers mit Auftakt und strenger Jambus-Folge: oóóóóó // oóóóóó). Seit Goethe und Schiller gemieden, lebt dieser Vers im Französischen bis heute. Schon in der Klassik konnten Hebungen und Senkungen recht frei gebraucht werden. Nur die mittlere Zäsur und die Zäsur am Versende verlangten obligatorisch die Hebung. Die mittlere Zäsur darf weiblich auslauten, wobei die Elision (Auslassung des unbetonten e) zwingend ist. Das e muet, traditionell als volle Silbe, kann der Regel gemäß nur dann ausgelassen werden, wenn ihm ein Vokal folgt. Siehe oben Vers 3:

Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans

Während traditionell die mittlere Zäsur eine abgeschlossene Sinneinheit bzw., formal gesprochen, ein abgeschlossenes Wort verlangt, ist es seit spätestens Arthur Rimbaud gestattet, die Zäsur innerhalb eines Wortes (sozusagen als Enjambement) eigentlich mehr anzudeuten als zu verwirklichen. So wie zum Beispiel in *LE BATEAU IVRE* (*Der trunkene Kahn*):

*Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cervaux d'enfants,
Je cours! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohu plus triomphants.*

In den ersten beiden Zeilen ist die Zäsur, wenn auch nicht durch abgeschlossene Sinneinheiten, so doch formal verwirklicht:

*Dans les clapotements // furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd // que les cervaux d'enfants,*

In den beiden Folgezeilen fällt die Zäsur ins Wortinnere:

*Je cours! Et les Pé//ninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-/ // bobus plus triomphants.*

Ich habe oben zur Verdeutlichung alle unbetonten es unterstrichen. Lediglich in **autre hiver** wird das e muet wirklich stumm. Auch hier bei Rimbaud wird somit weibliche Kadenz mit männlicher Kadenz abgewechselt. Man beachte, wie reich der weiblich auslautende Reim gestaltet ist: des **marées** - **démarrées**. Auch der männliche Reim entspricht der Anforderung des Klangreichtums: **enfants** - **triomphants**.

Mit Guillaume Apollinaires Gedichtsammlung *ALCOOLS* erfährt die französische Poesie weitere wesentliche Neuerungen. Apollinaire verzichtet bei Korrekturlesen der Druckfahnen auf die »störenden« Satzzeichen, die den natürlichen Sprachfluss des Französischen hemmen; mit Ausnahme von Ausrufungs- und Fragezeichen bzw. Gedankenstrichen. Auch beendet Guillaume Apollinaire die klassische, kaum mehr mit dem tatsächlich gesprochenen Französisch übereinstimmende Unterscheidung von weiblichen und männlichen Reimen. Künftig reimt sich auch *pensées* und *brisé* (wie im Gedicht *Palais*), was für die klassische Poesie undenkbar war, da *pensées* auf Grund des auslautenden e muet einen weiblichen Reim definierte, während *brisé* männlicher Kadenz war.

*On voit venir au fond du jardin mes pensées
Qui sourient du concert joué par les grenouilles
Elles ont envie des cyprès grandes quenouilles
Et le soleil miroir des roses s'est brisés*

Louis Aragon, der diese Neuerung Apollinaires am konsequentesten fortführte, weist in seinem Artikel »LA RIME EN 1940« darauf hin, dass die Volksdichtung, das Volkslied, weitaus unbekümmerter und sprachgerechter reimte. Er zitiert als ein Beispiel aus dem »Chanson du Roi Renaud«:

*Ma fille, c'est un cheval gris —
S'est étranglé dans l'écurie.*

Einen solchen Reim fand Louis Aragon, als Binnenreim im Vers versteckt, bei Stéphane Mallarmé im Sonett *UNE DENTELLE*...

*Mais chez qui du rêve se dore
Tristement DORT une manDORE
Au creux néant musicien...*

Seit Apollinaire sind weibliche Reime im Französischen jene, die auf einen Konsonanten enden, unabhängig davon, ob orthographisch ein e muet folgt oder nicht, da es ohnehin im täglichen Französisch nicht gesprochen wird. Männliche Kadenz sind Reime, die in einem Vokal bzw. Nasal auslauten. Die folgende Strophe des *Chanson d'»Eviradnus«* von Victor Hugo ist in den Versen 1 und 3 weiblicher Kadenz sowie in den Versen 2 und 4 männlicher Kadenz:

1 *«Je suis ton maître et ta proie;*
2 *Partons, c'est la fin du jour;*
3 *Mon cheval sera la joie,*
4 *Ton cheval sera l'amour.*

Bei Guillaume Apollinaire und Louis Aragon wären die Kadenz obiger Strophe genau entgegengesetzt: 1 und 3 männlich, 2 und 4 weiblich.

Eine weitere Neuerung Louis Aragons betrifft die Reimkonsonanten, auf die wir allerdings an späterer Stelle eingehen werden.

Wie weiter oben bereits angedeutet, endet die Beliebtheit des Alexandriner Verses im deutschen Umfeld im 18. Jahrhundert, wohingegen er im Französischen bis heute lebendig geblieben ist. Das *WÖRTERBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT* zum Alexandriner: »SCHILLER lebte den A. mit der freilich nicht für alle Verse zutreffenden Begründung ab, dass er alles "unter die Regel des Gegensatzes" stelle und jedes Gefühl und jeden Gedanken "wie in das Bett des Prokrustes" zwänge (Brief an GOETHE vom 15.10. 1797).« Einer der letzten großen deutschen Vertreter des Alexandriner ist der deutsche Dichter GRYPHIUS, und die ersten vier Zeilen seines Sonettes *ES IST ALLES EITEL* seien hier zitiert.

1 *Du siebst, wohin du siebst, // nur Eitelkeit auf Erden.*
2 *Was dieser heute baut, // reißt jener morgen ein.*
3 *Wo itzund Städte stehn, // wird eine Wiese sein,*
4 *Auf der ein Schäferskind // wird spielen mit den Herden.*

Es handelt sich hier um den deutschen, strengen Regeln unterworfenen Alexandriner, der als zwölfsilbiger und streng jambischer Vers mit mittiger Zäsur (/ /) im Deutschen abzufassen ist: oóóóó // oóóóó(o).

Obgleich die deutsche Klassik den Alexandriner also als zu starr und zu wenig flexibel verwarf, äußert bei Johann Wolfgang von Goethe im Zweiten Teil des *FAUST* im Vierten Akt der Held die folgenden Verse im *HOCHGEBIRG*:

- 1 *Doch mir umschwebt ein zarter, lichter Nebelstreif*
- 2 *Noch Brust und Stirn, erbeiternd, kühl und schmeichelhaft.*
- 3 *Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,*
- 4 *Fügt sich zusammen. — Täuscht mich ein entzückend Bild,*
- 5 *Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut?*
- 6 *Des tiefsten Herzens frühesten Schätze quellen auf;*
- 7 *Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnet's mir,*
- 8 *Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,*
- 9 *Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.*
- 10 *Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,*
- 11 *Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin*
- 12 *Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.*

Was obige, streng jambische und zwölfsilbige Verse daran hindert, als Alexandriner betrachtet zu werden, ist alleinig der Umstand, dass sie nicht den strikten Regeln des Alexandriners der Vor-Klassik entsprechen, d.h. dass ihnen die mittige Verszäsur und damit die deutliche Aufspaltung des Verses in zwei Halbzeilen fehlt.

Paul Zech zum Beispiel übertrug Arthur Rimbauds «*LE BATEAU IVRE*» in freier Nachdichtung in ebenso freien Formen, indem er auf das »Korsett« des Alexandriners verzichtete, wie die erste Strophe hier kurz zeigen soll:

- | | |
|--|--|
| 1 <i>Comme je descendais des fleuves impassibles</i> | <i>Die reißenden Flüsse kam ich herabgeschossen,</i> |
| 2 <i>Je ne me sentis plus guidé par les haleurs</i> | <i>da schleifte kein Schiffsknecht das Zugseil mehr,</i> |
| 3 <i>Des peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles</i> | <i>von den roten Barbaren an Pfähle geschlossen,</i> |
| 4 <i>Les ayant cloués nus au poteau de couleurs</i> | <i>lebendige Scheiben für Beilwurf und Speer -:</i> |

Im Falle der Chansons von Georges Brassens ist für das Ziel, singbare Übertragungen zu erhalten, die Wahrung der Silbenzahl in den meisten Fällen unentbehrlich. Schauen wir uns als Beispiel das Chanson «*LES TROMPETTES DE LA RENOMMÉE*» an, das acht Strophen zu je acht Alexandrinern umfasst. Die erste Zeile der ersten Strophe wird im Chanson metrisch wie folgt realisiert:

Je vivais à l'écart de la place publique
oóóóó // oóóóóó

Dies entspricht dem Hebung/Senkung-Muster, wie es auch der klassische deutsche Alexandriner verlangt:

Weitab vom Marktgeschrei lebt' ich in aller Stille.
oóóóó // oóóóóó

Der eigentliche Sprachrhythmus des französischen Verses ist jedoch:

Je vivais à l'écart de la place publique
ooó ooó // ooó ooó

So (gleichzeitig musikalisch und sprachlich) realisiert zum Beispiel im Chanson *LA TRAITRESSE*:

J'en appelle à la mort, je l'attends sans frayeur...
ooó ooó // ooó ooó
Ich erséhne den Tód, háng am Lében nicht mébr...

Ähnliches findet sich übrigens bei Louis Aragon im *Elsa-Valse*, dort freilich nicht musikalisch verwirklicht, sondern graphisch in Anlehnung an den Dreivierteltakt verdeutlicht, indem der zwölf-silbige Alexandriner in vier dreisilbige Versteile zerstückelt wird:

<i>Cette valse</i>	<i>est un vin</i>	<i>qui ressemble</i>	<i>au Saumur</i>
<i>Cette valse</i>	<i>est le vin</i>	<i>que j'ai bu</i>	<i>dans tes bras</i>
<i>Tes cheveux</i>	<i>en sont l'or</i>	<i>et mes vers</i>	<i>s'en émurent</i>
	<i>Vaisons-la</i>	<i>comme on saute un mur</i>	
<i>Ton nom s'y murmure</i>	<i>Elsa valse</i>	<i>et valsera</i>	

Ein so gebauter Alexandriner gibt das Bild: ooó(o) / ooó(o) // ooó(o) / ooó(o) und büßt seinen sechshebigen Charakter ein, d.h. es würde im Grunde ein zwölf-silbiger Vers im Deutschen, aber kein Alexandriner (im strikten Sinne der strengen Regeln) mehr sein.

Andererseits ließen sich die Hebungen für den ersten Vers von *LA TRAITRESSE* auch anders verteilen:

ich erséhne den Tód, háng am Lében nicht mébr óóóóó // óóóóó,

was dem Alexandriner im Deutschen zwar die Sechshebigkeit zurückgibt, aber nicht den jambischen Charakter. Im Nachwort des 1989 im SUHRKAMP TASCHENBUCHVERLAG erschienen Bandes »*Georges Brassens. Ich bitte nicht um deine Hand*«, welches 26 Chanson-Übertragungen umfasst, schreibt Übersetzer und Herausgeber Peter Blaikner im Nachwort unter dem Titel »*Brassens übersetzen...: Trotz... Einschränkungen darf es für den Rhythmus einer Chansonsübersetzung ... keinerlei Kompromisse geben; wenn der Originaltext in Alexandrinern abgefasst ist, dann muss es auch die Übersetzung sein.*« Das ist nur dann richtig, wenn man dem deutschen Alexandriner eine dem Französischen analoge Variabilität zugesteht. Oder es sollte besser heißen, dass originale Zwölfsilber auch im Deutschen als Zwölfsilber wiedergegeben werden sollte. Das ist umso wichtiger, da es an anderer Stelle im gleichen Nachwort heißt: »*Da ich mich ... für die Singbarkeit der deutschen Texte ... entschieden habe, um die Chansons in ihrer Vollständigkeit wiederzugeben, musste ich den Originalrhythmus der französischen Zeilen und die ursprüngliche Satzmelodie beibehalten ..., damit die Originalmelodie ... in jedem Ton zu den deutschen Texten passt.*« So heißt dann z.B. auch im Chanson »*Le grand chêne*« die erste Zeile der deutschen Übertragung von Peter Blaikner (von inhaltlichen Verlagerungen jetzt völlig abgesehen) in analoger Wiedergabe der originalen Betonung:

»*Il vivait en dehors des chemins forestiers...*
Weit entfernt von der Stadt, tief im finstersten Wald...«

Das Ergebnis ist ein zwölf-silbiger Vers im Schema

ooóóóó // ooóóóó BZW. óóóóóó // óóóóóó WENN NICHT GAR óóó / óóó // óóó / óóó,

allerdings kein Alexandriner im strikten Sinne der Regeln. Nun lässt sich jedoch Georges Brassens von dem gewählten (musikalisch so gestalteten) Betonungsmuster nicht so weit festlegen, dass z. B. Zeile 1 der vierten Strophe nicht doch jambisch verwirklicht wird:

Et, bien qu'il fût en bois, les chênes, c'est courant,...

Schlussfolgernd lässt sich wohl sagen, dass es zu Georges Brassens' Eigenheiten gehört, dass sprachliche Betonung und musikalische Betonung nicht zusammenfallen müssen. Es sollte also im Deutschen möglich sein, gleichfalls variable Muster zu wählen, wie hier am Beispiel des französischen Alexandriners verdeutlicht. Für das Muster oóóóó // oóóóó sollten noch andere Wiedergaben (analog zur originalen Verfahrensweise des Verfassers) möglich sein, z.B:

oder Kombinationen:
 oóóóó // oóóóó oder oóóóó // oóóóó,
 oóóóó // oóóóó oder oóóóó // oóóóó ...

Ob eine solche Verfahrensweise allgemein für die Übertragung (schriftlich fixierter) französischer Lyrik angebracht ist, sei dennoch bezweifelt. Für Chansons jedoch, insbesondere für die Chansons von Georges Brassens, die trotz zumeist streng geführten Melodien erzählerischen Charakter tragen (wie auch unter Berücksichtigung der allgemein für Chansons typischen Text- und Melodieführung, wo betonliche Abweichungen von Strophe zu Strophe, einzelne metrische Ausbrüche etc. von vornherein statthaft sind) erscheint die Übersetzung durch variabel betonbare »Alexandriner« als ein probates Mittel. An dieser Stelle sei nochmals darauf verwiesen, dass die Übersetzung stets und vorrangig auf die Wiedergabe des originalen Inhalts abzielt und dass die erwähnten variablen Zwölfsilber in diesem Sinne als formales Grundgerüst zu betrachten sind, in die die konkrete sprachliche Form mitsamt des unweigerlich an sie gebundenen Inhalts im Verlauf der Übersetzung gegossen wird. Damit verbunden sind im Falle der hier behandelten Chansonübertragungen zum Beispiel Eingriffe in die musikalische Notation, das Setzen andersgelagerter Pausen etc, wie zum Beispiel im Chanson *LE GRAND PAN (DER GROSSE PAN)*, wo die erste Langstrophe wie folgt endet:

1 <i>Aujourd'hui çà et là les gens boivent encor</i>	<i>Auch heut noch hie und da wird gezecht tut dies Not</i>
2 <i>Et le fen du nectar fait toujours lui' les trognes</i>	<i>Die Säufemasen glühn noch stets dem Weine holde.</i>
3 <i>Mais les dieux ne répondent plus pour les ivrognes...</i>	<i>Doch kein Gott steht mehr ein für all die Trunkenbolde...</i>
4 <i>Bacchus est alcoolique Et le grand Pan est mort</i>	<i>Bacchus ist Alkoholiker — Und Pan ist tot</i>

Obige Zeile 4 galt es als Quintessenz der gesamten Strophe so originalgetreu wie möglich zu wahren. Nun wird allerdings *Bacchus* im Französischen auf der Endsilbe, im Deutschen auf der Anfangsilbe betont. Die Endverse haben im Französischen und Deutschen folgende Betonungsmuster:

<u>Französisch</u>	<u>Deutsch</u>
oóóóó(o) // oóóóó	óóóóó(/)oó/oóóó

Das Deutsche beginnt lautlich (und musikalisch) mit einer Pause, der Auftakt wird zum Volltakt. Durch Wahrung der Zwölfsilbigkeit der Zeile ergibt sich dafür eine zweisilbige, kompensierende Taktfüllung; musikalisch gesprochen: *Ba-|ccbus* (*Ba-* als auftaktige Viertelnote, gefolgt vom viertelnotigen *-cbus* im Folgetakt) wird im Deutschen zu *---|Ba-ccbus* (auftaktige Viertelnote wird Pause, *Bacchus* wird Volltakt mit zwei Achtelnoten).

Nebenbei bemerkt sei, dass Vers 4 oben im Deutschen zur Wahrung der semantisch-syntaktischen Struktur des originalen Verses die Zäsur des Alexandriners übergeht. Gleiches geschieht übrigens

im Original in Vers 3 oben: *Mais les dieux ne répon//dent plus pour les ivrognes...*, dem eine verwirklichte Alexandrinerzäsur im Deutschen gegenübersteht. Dieses Formelement ist sozusagen, wenn auch dem Übersetzerischen Zwang geschuldet, losgelöst von inhaltlichen Elementen, von Zeile 3 auf Zeile 4 verlagert worden.

In Peter Blaikners Nachwort zu »*Georges Brassens. Ich bitte nicht um deine Hand*« heißt es an anderer Stelle: »*Ein Nachteil der deutschen Sprache gegenüber der französischen liegt im Wortakzent, der im Deutschen genau fixiert ist..., beim Singen eines französischen Textes jedoch je nach Bedarf verändert werden kann...*« Das starre, widerspenstige Verhalten der deutschen Sprache gegenüber der im Französischen sehr flexiblen Behandlung der traditionellen Versformen ist indes nur scheinbar. Die Flexibilität der deutschen Sprache ist lediglich an anderer Stelle gelagert, wie im folgenden am Beispiel des traditionellen achtsilbigen Verses gezeigt werden soll, der im Deutschen normalerweise vier (jambi-sche) Hebungen umfasst: oóoóoóoó(o). Diese vier Hebungen können jedoch auch in anderem Muster auftreten, z.B. mit mittiger Zäsur, wie z.B. im *CHANSON POUR L'AUVERGNAT*:

Elle est à toi, cette chanson óoóó // óoóó

Im Deutschen finden wir eine solche Aufteilung z.B. ganz zu Beginn in Goethes *FAUST (DER TRAGÖDIE ERSTER TEIL)*:

Habe nun, ach!, Philosophie, óoóó / óoóó
Juristerei und Medizin... óoóó / oóoó (auch als oóoó / oóoó betonbar)

Wie zu sehen, sind Kombinationen sehr wohl denkbar:

oóoó//óoóó; óoóó//óoóó; óoóó//oóoó.

Dass variabler Gebrauch metrischer Formen gar nicht so neu, undenkbar oder untraditionell ist, mag der *OSTERSPAZIERGANG* aus Goethes *FAUST* zeigen, wo Goethe den volkstümlichen Vierheber, den Knittelvers, weidlich variiert:

1	<i>Vom Eise befreit sind Strom und Bäche</i>	oóoóoóoóoó
2	<i>Durch des Frühlings holden, belebenden Blick</i>	ooóóoóoóoó
3	<i>Im Tale grünet Hoffnungsglück</i>	oóoóoóoó
4	<i>Der alte Winter, in seiner Schwäche,</i>	oóoóooóoóo
5	<i>Zog sich in raue Berge zurück.</i>	óoóóoóoóoó
6	<i>Von dortber sendet er, fliehend, nur</i>	oóoóoóò/óoó
7	<i>Ohnmächtige Schauer körnigen Eises</i>	oóoóoóoóoó
8	<i>In Streifen über die grünende Flur;</i>	oóoóooóoóo
9	<i>Aber die Sonne duldet kein Weißes,</i>	óoóóoóoóoó
10	<i>Überall regt sich Bildung und Streben,</i>	óoóóoóoóoó
11	<i>Alles will sie mit Farben beleben</i>	óoóóooóoóo
12	<i>Doch an Blumen fehlt's im Revier</i>	ooóóoóoó (óoóóoóoó)
13	<i>Sie nimmt geputzte Menschen dafür.</i>	oóoóoóoóoó
14	<i>Kehre Dich um, von diesen Höhen</i>	óoóóoóoóoó
15	<i>Nach der Stadt zurückzusehen...</i>	óoóóoóoóoó

Wie zu sehen, wechseln auftaktige und volltaktige Verse in nicht eben regelmäßigem Muster einander ab. Aufgrund unterschiedlicher Verteilung der Hebungen und Senkungen vermag es die deutsche Sprache, die ansonsten strenge Metrik verstärkt rhythmisch zu untergliedern. Das spielt

für Chansonübertragungen vielleicht nicht die große Rolle, weil Melodie und Rhythmus durch tatsächlich musikalische Mittel vorgebracht werden, gibt indes dem Übersetzer weniger (traditionell) erstarrte deutschsprachige Formmittel in die Hand. In Goethes *OSTERSPAZIERGANG* oben wird durch variierte Einbringung zweisilbiger Taktfüllungen der Knüttelvers rhythmisch belebt, schier frühlingshaft durchquirlt. Die Endkonsequenz besteht darin, dass mit der zweisilbigen Taktfüllung diese Füllung charakterbestimmend wieder, so dass jede einsilbige Taktfüllung nunmehr zwangsweise den verlängerten Wert von zwei Silben annimmt. Schlussfolgernd daraus, sollte es also möglich sein, den im Französischen in Hebungen und Senkungen so flexibel behandelten Vers, sei es der Zwölfsilber (Alexandrin) oder der Achtsilber (Oktasyllaber), auch im Deutschen freier wiederzugeben, allerdings mit deushtypischen Mitteln. Wenn wir uns Vers 12 oben näher anschauen, werden wir sehen, dass er scheinbar mit einem zweisilbigen Auftakt beginnt, was sich freilich als volltaktiger Vers verstehen lässt, wobei das einleitende *Doch...* indes mehr eine Nebenbetonung erhält denn eine Vollbetonung. In diesem Fall sind wir nicht mehr weit von achtsilbigen Dreihebern entfernt, für die man folgende Muster annehmen kann:

oóoóoóó; oóoóoóoó; oóoóoóoó; oóoóoóoó,

die wiederum mit achtsilbigen Vierhebern innerhalb einer Strophe variiert eingesetzt sein können, wie am Beispiel von Georges Brassens' Chanson *SATURNE* angedeutet werden soll:

	<u>SPRACHLICH</u>	<u>MUSIKALISCH</u>
1 <i>Il est morne il est taciturne</i>	oóoóoóoó	oóoóoóoó
2 <i>Il préside aux choses du temps</i>	oóoóoóoó	oóoóoóoó
3 <i>Il porte un joli nom - Saturne</i>	oóoóoóoóo	oóoóoóoóo
4 <i>Mais c'est un dieu fort inquietant</i>	oóoóoóoó	óoó/óoóoó
4 _a <i>Mais c'est un dieu fort inquietant</i>	oóoóoóoó	oóoóoóoó

Die Zeilen 1 und 2 entsprechen in ihrer normalsprachlichen Betonung genau der musikalischen Betonung, während die Zeilen 3 und 4 (letztere in sprachlich exakter, aber musikalisch variierteter Wiederholung 4_a) nicht der musikalischen Betonung entsprechen (wobei Zeile 4 sprachlich zwei Betonungsarten ermöglicht).

Das Deutsche bietet ein weitaus unregelmäßigeres Muster:

1 <i>Er der Düstre, er der Schweigsame</i>	oóoóoóoóò
2 <i>Er hat in Sachen Zeit die Macht</i>	oóoóoóoó
3 <i>Saturn - so ein himmlischer Name</i>	oó/oóoóoóo
4 <i>Doch ist's ein Gott, der bange macht</i>	oóoóoóoó
<i>Doch ist's ein Gott, der bange macht</i>	oóoóoóoó

Sicher ist die Not des Übersetzers, die Inhalte zu wahren, nicht unbeteiligt am Zustandekommen dieser sehr freien metrischen Grundmuster.

Zurückkommend auf die Alexandriner, für die im Deutschen, wie weiter oben gezeigt, unjambische (pseudo-)alexandrinische Formen nachgebildet werden können, muss dennoch darauf verwiesen werden, dass Georges Brassens mit seinen Alexandrinern fest in der Tradition französischer Poesie steht, während der variable deutsche Zwölfsilber keine traditionellen Wurzeln hat, da der deutsche Alexandrin die Renaissance nicht er- bzw. überlebte und sehr strengen Formregeln unterworfen ist, um überhaupt als Alexandrin gelten zu dürfen. Eine solche Übertragung birgt in diesem Sinne einen Verlust der französisch-poetischen Traditionalität von Georges Brassens. Allerdings sind zur Übertragung der originalen Alexandriner auch andere, traditionelle

deutsche Formen denkbar, wie im Folgenden am Beispiel des Chansons *LA FESSEE* gezeigt werden soll. Unterstützt wurde diese Herangehensweise durch den betont erzählerischen Ton, den Georges Brassens hier wählt, nur selten tritt die musikalisch-melodische Seite so weit in den Hintergrund wie hier. Die erste Strophe soll im folgenden als Beispiel dienen, wobei inhaltliche Fragen für den Moment nicht die Rolle spielen sollen:

- 1 *La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant?*
- 2 *Un vieux copain d'école étant mort sans enfants,*
- 3 *Abandonnant au monde une épouse épatante,*
- 4 *J'allais rendre visite à la désespérée,*
- 5 *Et puis, ne sachant plus où finir ma soirée,*
- 6 *Je lui tins compagnie dans la chapelle ardente.*

Den französischen Alexandriner, hier nach allen klassischen Regeln gebraucht, suchte ich gleichfalls als deutschen, jambisch realisierten Alexandriner wiederzugeben. Schon die einleitende Wendung - *La veuve et l'orphelin* (*Die Witwe[n] und Waise[n]*) - verwehrt sich indes den Zwängen, die dem deutschen Alexandriner auferlegt sind. Natürlich wäre eine Apostrophierung wie *die Witw' und Waise*, vielleicht auch im Plural *die Witw'n und Waisen*, wenn nicht gar *die Witwen 'nd Waisen* denkbar, wobei solche Apostrophierungen allerdings im Deutschen nicht organisch gebildet sind, so dass Varianten dieser Art sich im Deutschen mündlich-akustisch kaum als echt jambisch auffassen lassen. Da Georges Brassens dieses Chanson mit dem ersten Halbvers des Alexandriner ohne musikalische Begleitung, halb gesprochen, halb gesungen, einleitet, konnte natürlich auch eine der oben besprochenen Sonderformen ins Auge gefasst werden, zum Beispiel die folgende, volltaktige Version:

- 1 *Witwe und Waisenkind - ach! wie rührend das klingt!*

Eine andere mögliche, aus inhaltlicher Sicht besser formulierte Variante ist:

- 1 *Das Witwen-Waisen-Werk...*

Letztere Version baut darauf auf, dass der Hörer ungeachtet der ungewöhnlichen schriftlichen Fixierung das eigentlich übliche *Witwen- und Waisenwerk* versteht. Also kam irgendwann die Frage, warum es denn dann nicht auch so geschrieben wird. *Das Witwen- und Waisenwerk*. Das Taktmuster dieser Halbzeile ist: oóooóó. Es sei in diesem Zusammenhang an Goethes oben zitierten *OSTERSPAZIERGANG* erinnert, wo der meist jambische Knittelvers statt als strikt **achtsilbiger** vielmehr als strikt **vierhebiger** Vers realisiert wird, indem ein- und zweisilbige Senkungen zwischen die Hebungen gesetzt werden. Im Falle des Chansons *LA FESSÉE* bedeutet dies analog, dass der originale Alexandriner Vers in der Übersetzung durch den zweisilbig gefüllten Takt, oben im Fettdruck kenntlich gemacht, seinen zwölfsilbigen Charakter verliert. So war die Entscheidung nicht weit, in der Übersetzung je Halbvers (je originale Sechssilber) eine solche doppelte Taktfüllung zur Regel zu erheben. Wenn man darüber hinaus auf die weiter oben verteidigte Herangehensweise zurückkommt, wo variabel betonte Zwölfsilber zur Übertragung von Alexandrinern ins Auge gefasst werden sollten, können sich u.a. folgende Betonungsschemata für solche deutschen Ableger originaler Alexandriner ergeben:

óóóóó // óóóóó oder: óóóóó // óóóóó u.ä.

Entgegen dem ursprünglichen Alexandriner stoßen bei solchen Realisierungsvarianten an der Verszäsur zwei betonte Silben, zwei Hebungen aufeinander. Damit sind wir nicht mehr weit von

Hexametern und Pentametern entfernt, wie sie z.B. bei Goethe zu finden sind, so in EUPHROSyne:

<i>Auch von des höchsten Gebirgs beeißen, zackigen Gipfeln</i>	óóóóóó/óóóóóóó
<i>Schwinden Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg.</i>	óóóóóó/óóóóóóó
<i>Lange verhüllt schon Nacht das Tal und die Pfade des Wandrers,</i>	óóóóóó/óóóóóóóóó
<i>Der, am tosenden Strom, auf zu der Hütte sich sehnt...</i>	óóóóóó/óóóóóóó

Der Hexameter ist stets weiblicher Kadenz und wird nach der Zäsur auftaktig fortgeführt, so dass hier keine Hebungen aufeinandertreffen, wohingegen im Pentameter, der männlicher Kadenz ist, die Zäsur zwei Hebungen voneinander trennt. Während der Hexameter allein auftreten kann (wie in Homers Versepen), ist der Pentameter stets an einen Hexameter gebunden (wie oben in EUPHROSyne deutlich wird, wo Hexameter und Pentameter in stetem Wechsel einander ablösen). Wie zu sehen, verwirklicht Goethe dieses Versmaß in unterschiedlichen Taktfüllungen. Der sechshebige Hexameter (samt gleichfalls sechshebigen Pentameter) steht also den oben behandelten Alexandrinerversionen recht nahe. Allerdings werden Hexameter und Pentameter traditionell nicht gereimt, auch sind andere Zusammenstellungen von Hexametern und Pentametern als die Distichen (= ein Hexameter gefolgt von einem Pentameter) nicht üblich. Somit ist im Chanson *LA FESSÉE*, wo die Strophen im Reimschema aaBccB (Kleinbuchstaben für männliche Kadenz, Großbuchstaben für weibliche Kadenz) aufgebaut sind, eine tatsächlich traditionelle Behandlung von Hexameter und Pentameter nicht möglich. Die originale Strophe

- 1 *La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant?*
- 2 *Un vieux copain d'école étant mort sans enfants,*
- 3 *Abandonnant au monde une épouse épatante,*
- 4 *J'allais rendre visite à la désespérée,*
- 5 *Et puis, ne sachant plus où finir ma soirée,*
- 6 *Je lui tins compagnie dans la chapelle ardente.*

wurde in der ersten deutschen, (übrigens) unausgefeilten zwölfsilbigen Version:

- 1 *Witwe und Waisenkind - ach! wie rührend das klingt!*
- 2 *Als ein Schulfreund von mir kinderlos von uns ging,*
- 3 *Hat er ein tolles Weib allein zurückgelassen,*
- 4 *So dass ich zu der Trauernden gegangen bin;*
- 5 *Dann wusst ich nicht mehr, wo mit dem Abend noch hin,*
- 6 *Und blieb die Nacht bei ihr, um beim Toten zu wachen.*

In der Neubearbeitung entsprechend obiger Ausführungen ergab sich:

- 1 *Wer fühlt nicht Rührung, wenn er Witwen und Waisen sieht?*
- 2 *Als ein Schulfreund von mir ohne Kinder verschied,*
- 3 *Ist eine prachtvolle Frau ganz allein hinterblieben.*
- 4 *So bracht' ich der Trauernden mein herzliches Beileid dar;*
- 5 *Weil mit dem Abend obn'bin nichts mehr anzufangen war,*
- 6 *Wacht' ich die Nacht mit ihr durch am Totenbett unsres Lieben...*

Es handelt sich hier um sozusagen eine Vermengung von Alexandrinern mit variabler Taktfüllung und Hexametern/Pentametern. Der ohnehin erzählerische Ton des Chansons ermöglichte die Hinzunahme weiterer Silben, was den erzählerischen Charakter verstärkt, da einsilbige und

zweisilbige Taktfüllungen einander abwechseln. Für die deutsche Version ist es indes ratsam, das gesamte Chanson etwas langsamer zu singen. Auch sollte jede Zeile volltaktig gesungen werden, während das Original mit Achtpause beginnt, wie auch bei zweisilbiger Taktfüllung die originale Achtelnote durch zwei Sechzehntelnoten ersetzt werden muss.

Ein analoges Vorgehen eignet sich für erzählerisch angelegte Chansons mit Alexandrinerstrophen, wie z.B. *STANCES A UN CAMBRIOLEUR*, *AL'OMBRE DES MARIS*, *LE BLASON*. Im Falle des Chansons *AL'OMBRE DES MARIS* ist auf Grund des Strophenaufbaus *AbAb* (wie auch der breiten Melodieführung) eine Übertragung mit je zwei Distichen pro Strophe möglich. Als Beispiel hier die erste Strophe:

1 <i>Le dragon de vertu n'en prenne pas ombrage.</i>	<i>Die tugendhafte Frau verfalle jetzt nicht in Panik:</i>
2 <i>Si j'avais eu l'honneur de commander à bord,</i>	<i>Ich damals als Kapitän hätte nämlich beberzt,</i>
3 <i>À bord du Titanic, quand il a fait naufrage,</i>	<i>Hätt' ich die Ehre gehabt beim Schiffbruch der stolzen Titanik,</i>
4 <i>J'aurais crié: «Les femm's adultères d'abord!»</i>	<i>Lautbals befohlen: «Die untreuen Frauen zuerst!»</i>

< 1 oóóóó/óóóóóó • 2 óóóóó/óóóóó • 3 óóóóó/óóóóóóó • 4 óóóóó/óóóóó >

Interessant ist, dass in Zeile 4 die Zäsur zwei im Wortinnern befindliche Hebungen voneinander trennt (*un/ /treu*), was auf Grund der deutschen Betonung möglich ist, obwohl traditionell für Pentameter nicht gestattet (wie natürlich auch der Reim nicht statthaft ist). In diesem Sinne kommt die oben angeführte Übertragung der teilweise unkonventionellen Art und Weise, wie Georges Brassens mit traditionellen französischen Formen umgeht, auf indirektem Wege nahe. Natürlich kann man solche Vorgehensweise der »Übertragung« von Form von einer Sprache in die andere nicht verallgemeinern. Jeder konkrete Autor, jeder konkrete lyrische Text, wird andere Formen beinhalten und so andere Formen in der Übertragung verlangen. Dennoch soll hier behauptet werden, dass die sprachlich-inhaltliche Übersetzung von lyrischen Texten immer (aber natürlich nicht allein) unter Beachtung und Berücksichtigung formal-kompositorischer Elemente erfolgen muss.

3 REIME UND KADENZ IM FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN

Die Übersetzung aus der einen in die andere Sprache ist natürlicherweise ein auf den Sinn, auf den Inhalt der sprachlichen Äußerung gerichteter Prozess. Die sprachliche Form spielt beim praktischen Sprachgebrauch eine untergeordnete, unbewusste Rolle. Da in der Dichtung die sprachliche Form der Äußerung (in phonetischer, syntaktischer wie semiotischer Sicht) bewusst ausgewählt und eingesetzt wird, muss beim Übersetzen die sprachliche Form, aber natürlich die Form **der Zielsprache (!)**, gleichfalls bewusst eingesetzt werden, insofern die Übertragung, neben der inhaltlichen Wiedergabe, analogen dichterischen Anspruch anstrebt. Wie weiter oben bereits mehrfach am Beispiel dargelegt, haben unterschiedliche Sprachen, hier die deutsche und französische, unterschiedliche innere Strukturen wie auch unterschiedliche geschichtlich-traditionelle Sprachformentwicklungen. Das Chanson *LE VIN* von Georges Brassens soll im folgenden als illustrierendes Beispiel dienen, um die eben formulierten Behauptungen zu verdeutlichen:

- 1 *Avant de chanter*
- 2 *Ma vie, de fair' des*
- 3 *Harangues,*
- 4 *Dans ma gueul' de bois,*
- 5 *J'ai tourné sept fois*
- 6 *Ma langue.*

7 *J'suis issu de gens*
8 *Qui étaient pas du gen-*
9 *re sobre;*
10 *On conte que j'eus*
11 *La tétée au jus*
12 *D'octobre.*

13 *Mes parents ont dû*
14 *M'trouver au pied d'u-*
15 *ne souche*
16 *Et non dans un chou*
17 *Comm' ces gens plus ou*
18 *Moins louches.*
19 *En guise de sang,*
20 *O noblesse sans*
21 *Pareille!,*
22 *Il coule en mon coeur*
23 *La chaude liqueur*
24 *D'la treille.*

25 *Quand on est un sa-*
26 *ge et qu'on a du sa-*
27 *voir boire,*
28 *On se garde à vue*
29 *En cas de soif u-*
30 *ne poire;*
31 *Une poire ou deux,*
32 *Mais en forme de*
33 *Bonbonne,*
34 *Au ventre replet*
35 *Rempli du bon lait*
36 *D'l'automne*

37 *Jadis, aux enfers,*
38 *Cert's, il a souffert,*
39 *Tantale,*
40 *Quand l'eau refusa*
41 *D'arroser ses a-*
42 *mygdales;*
43 *Etre assoiffé d'eau,*
44 *C'est triste, mais faut*
45 *Bien dire*
46 *Que l'être de vin,*
47 *C'est encore vingt*
48 *Fois pire*

49 *Hélas! il ne pleut*
50 *Jamais du gros bleu*
51 *Qui tache;*

- 52 *Qu'ell's donnent du vin,*
 53 *J'irai traire enfin*
 54 *Les vaches;*
 55 *Que vienne le temps*
 56 *Du vin coulant dans*
 57 *La Seine!*
 58 *Les gens par milliers*
 59 *Courront y noyer*
 60 *Leur peine.*

Dieses Chanson ist aus kompositorischer Sicht interessant. Die einzelnen Strophen sind nach folgendem Zeilen/Reim-Schema angelegt: aaBccBddEffe (wobei die Kleinbuchstaben die männlichen, die Großbuchstaben die weiblichen Kadenz bezeichnen). Die Strophen sind in sich zweigeteilt in je sechszeilige Hälften mit weiblichem Schweifreim. Die Verse mit männlicher Kadenz sind je fünfsilbig, die Verse mit weiblichem Reim zweisilbig. Auffallend ist die Fülle ungewöhnlicher Enjambements, die sich selbst durchs Wortinnere ziehenden Zeilensprünge. Es verstärkt sich so der Eindruck, dass dem Lied eine andere Struktur zu Grunde gelegt ist. Tatsächlich lassen sich Strophen zu je vier Alexandrinern erkennen, wenn auch mit anders gesetzten Zäsuren:

*Avant de chanter ma vie, de fair' des harangues,
 Dans ma gueul' de bois, j'ai tourné sept fois ma langue;
 J'suis issu de gens qu'étaient pas de genre sobre,
 On conte que j'eus la tétée au jus d'octobre.*

*Mes parents ont dû m'trouver au pied d'une souche
 Et non dans un choux comm' ces gens plus ou moins louches;
 En guise de sang, ô noblesse sans pareille!,
 Il coule en mon coeur la chaude liqueur d'la treille.*

*Quand on est un sage et qu'on a du savoir-boire,
 On se garde à vue, en cas de soif, une poire;
 Une poire ou deux, mais en forme de bonbonne,
 Au ventre replet rempli du bon lait d'l'automne.*

*Jadis, aux enfers, certes il a souffert, Tantale,
 Quand l'eau refusa d'arroser ses amygdales;
 Etre assoiffé d'eau, c'est triste, mais faut bien dire
 Que l'être de vin, c'est encore vingt fois pire.*

*Hélas! il ne pleut jamais du gros bleu qui tache,
 Qu'ell's donnent du vin, j'irai traire enfin les vaches;
 Que vienne le temps du vin coulant dans la Seine,
 Les gens par milliers courront y noyer leur peine.*

Louis Aragon schreibt im Vorwort zu seinem Gedichtband «LES YEUX D'ELSA»:

«Si le problème de la rime est tout d'abord celui sur lequel j'ai voulu m'exprimer en 1940, c'est parce que l'histoire du vers français débute où apparaît la rime, c'est que la rime est l'élément caractéristique qui libère notre poésie de l'emprise romaine, et en fait la poésie française. De l'hexamètre, on passe au décasyllabe, à l'alexandrin, à l'octosyllabe, par morcellement; et c'est la rime qui précipite ce morcellement, qui dicte où aller à la ligne. On sait aussi que c'est à l'hémistiche latin la syllabe terminale obligatoirement élidée qui engendre la rime féminine,

et l'alternance des rimes provient du morcellement en deux parts de ce fait de l'hexamètre, dont le second fragment, d'abord non rimé, prendra bientôt la rime masculine. Mais de cette origine lointaine, il n'est resté que des habitudes métriques, des règles mécaniquement appliquées. Pour leur redonner sens et vie, si j'ai cherché, m'appuyant sur l'expérience et le double précédent de la poésie populaire et d'Apollinaire particulièrement, à redéfinir les rimes masculines et féminines, ce n'était qu'un premier pas...

C'est alors que l'idée me prit que si dans l'alexandrin, dans la strophe de quatre alexandrins par exemple, à rimes encadrées ou croisées, on faisait jouer un double jeu de rimes placées au bout des alexandrins d'une part, et de huit syllabes en huit syllabes de l'autre, on ferait se chevaucher la strophe alexandrine de quatre vers, et une strophe de six octosyllabes: c'est à dire que la même strophe pourrait s'écrire de deux manières différentes, porter en elle deux chants suivant l'humeur du lecteur...

Je me bornerai à donner l'exemple de deux strophes de la Nuit de Mai ainsi construites:

O revenants bleus de Vimy vingt ans après
Morts à demi Je suis le chemin d'aube hélice
Qui tourne autour de l'obélisque et je me risque
Où vous erre ζ Malendormis Malenterrés

O revenants bleus de Vimy
Vingt ans après morts à demi
Je suis le chemin d'aube hélice
Qui tourne autour de l'obélisque
Et je me risque où vous erre ζ
Malendormis Malenterrés

Panorama du souvenir Assez souffert
Ab c'est fini Repos Qui de vous cria Non
Au bruit retrouvé du canon Faux Trianon
D'un vrai calvaire à blanches croix et tapis verts

Panorama du souvenir
Assez souffert Ab c'est fini
Repos Qui de vous cria Non
Au bruit retrouvé du canon
Faux Trianon d'un vrai calvaire
A blanches croix et tapis verts»

Auch hier fällt die Zäsur des Alexandriners mehrfach in das Innere von Wörtern. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, verzichtet die französische Poesie seit Guillaume Apollinaire weitgehend auf Satz- und Intonationszeichen. Louis Aragon ersetzt oft jedoch das fehlende Satzzeichen zur Kennzeichnung einer beendeten Sinneinheit durch Großschreibung des Folgewortes. Wiederholend möchte ich kurz darauf verweisen, dass die erste (achtsilbige) Strophe aaBBcc, die zweite (achtsilbige) Strophe DDeeFF aufgebaut ist, d.h. Reime wie calvaire und vert(s) gelten bei Louis Aragon als weiblich, wie für ihn auch *souvenir* und *finir* weiblicher Wertigkeit sind. Damit sind wir bei einer weiteren Neuerung angelangt, die Louis Aragon in seine Verse eingebracht hat. Denn der Reim der ersten beiden achtsilbigen Zeilen der zweiten Strophe oben wird erst durch den Anfangskonsonanten der dritten Strophe vervollständigt:

Panorama du souvenir
Assez souffert Ab c'est fini
Repos...

In seinem Artikel «LA RIME EN 1940» geht Louis Aragon auf die Üblichkeit phonetischer Abwandlungen in der Volksdichtung ein, zum Beispiel auf die Unterdrückung von Endkonsonanten zur Gewährleistung des Reimes, wie jene Verse:

Faut quitter le Languedô
Avec le sac sur le dos.

Oder die Gewährleistung des Reimes durch Hinzufügung des e muet, wo es orthographisch nicht

erscheint, wie im Klagelied «Le Retour du Soldat»:

*Mon brave, je le voudrais bien
Vous faire entrer dans ma demeure;
Hélas, nous n'avons presque rien,
Cependant vous blessez mon cœur(e).*

Louis Aragon fügte nun, unterstützt durch die durchgehende Liaison im französischen Satz, das konsonantische Enjambement hinzu, wie oben gesehen, zur Bildung weiblicher Kadenz:

*Panorama du souvenir
Assez souffert Ab c'est fini
Repos...*

Der Reim ließe sich natürlich im Satzfluss auch als männliche Kadenz deuten, indem nicht das R der dritten Zeile phonetisch der zweiten Zeile zugeordnet, sondern das Schluss-R der ersten Zeile als Anfangskonsonant der zweiten Zeile zugerechnet würde. In der gesamten Strophe jedoch (siehe vorangegangene Seite) entscheidet der allgemeine Wechsel zwischen männlicher und weiblicher Kadenz die Weiblichkeit des Reimes.

Louis Aragon gibt im erwähnten Artikel «LA RIME EN 1940» folgendes Beispiel.

*Ne parlez plus d'amour. J'écoute mon cœur battre
Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
Ne parlez plus d'amour. Que fait-elle là-bas
Trop proche et trop lointain ô temps martyrisé*

Bei Louis Aragon findet sich eine Vielzahl solcher Reimbildungen, zum Beispiel in «LA NUIT DE DUNKERQUE» (Gedichtsammlung «LES YEUX D'ELSA») der folgende Vers weiblicher Kadenz::

*Je crierai je crierai Ta lèvre est le verre où
J'ai bu le long amour ainsi que du vin rouge*

Diese Reimformung scheint sich zwingend aus dem typisch französischen Sprachmuster zu ergeben, und doch findet sich eine ähnliche Verfahrensweise bereits früher, und - was besondere Aufmerksamkeit verdient - in der englischen Sprache. In seiner Gedichtsammlung «LE ROMAN INACHEVÉ» (1957), in der Abteilung «LE MOT AMOUR», veröffentlichte Louis Aragon eine Übersetzung der Hummer-Quadrille nach Lewis Carrolls «ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND». Und genau in Lewis Carrolls Märchenroman findet sich folgender Lobgesang auf eine Suppe:

*"Beautiful Soup! Who cares for fish,
Game, or any other dish?
Who would not give all else for two
pennyworth only of beautiful Soup?
Beau—ootiful Soo—oop!
Beau—ootiful Soo—oop!
Soo—oop of the e—e—evening.
Beautiful beauti—FUL SOUP!"*

Wichtig ist hier der Umstand, dass auch die englische Sprache eine solche Reimweise ermöglicht. Die Schlussfolgerung ist nicht weit, dass auch das Deutsche eine solche Reimmethode ermöglichen kann. Ich habe sie in meinen Brassens-Übertragungen des öfteren angewandt; im Gegensatz zum Französischen, wo die Liaison alle Wörter gleichermaßen miteinander zu einer langen Phrase verbindet, kann im Deutschen ein solcher Reim organisch nur in Verbindung mit Enjambements funktionieren. Dies ist zum Beispiel in den letzten beiden deutschen Strophenzeilen zum «LE FOSSOYEUR» der Fall (wo Brassens übrigens nicht klassisch reimt):

<i>Dis-lui l'mal que m'a coûté</i>	<i>Sage ihm wie schwer mir die</i>
<i>La dernière pelletée</i>	<i>Letzte Schaufel Erde fiel</i>

Diese Art des Konsonantensprungs gibt es bei Georges Brassens nicht. Allein, dadurch wird im Umfeld der Gedichtübersetzung die Breite von im Deutschen auffindbaren Formelementen (hier Reimen) bei der Suche nach sprachlich-inhaltlichen Entsprechungen erheblich erweitert. Ich möchte an dieser Stellen noch einmal betonen, dass der eigentliche Prozess der Übersetzung vorrangig die Wahrung von Inhalt(!) betrifft. Die letztliche Entscheidung, welche sprachliche Form zur Veräußerung des Gedankens bestgeeignet ist, wird auch (und manchmal nicht zu unbeträchtlichem Teil) durch die formal-kompositorischen Elemente bestimmt.

Bei Louis Aragon heißt es in «LA NUIT DE DUNKERQUE» an anderer Stelle:

Je crierai je crierai Mes yeux que j'aime où êtes -
Vous Où es-tu mon alouette ma mouette

Ein analoger Reim findet sich bei Johann Wolfgang von Goethe im «FAUST» im Zweiten Teil (Fünfter Akt - BERGSCHLUCHTEN) im Gesang von CHOR und ECHO:

- 1 *Waldung, sie schwankt heran*
- 2 *Felsen, sie lasten dran,*
- 3 *Wurzeln, sie klammern an,*
- 4 *Stamm dicht an Stamm binan.*
- 5 *Woge nach Woge spritzt,*
- 6 *Höhle, die tiefste, schützt.*
- 7 *Löwen, die schleichen *stumm* -*
- 8 **Freundlich* um uns herum,*
- 9 *Ehren geweihten Ort,*
- 10 *Heiligen Liebeshort.*

Hier sind wir der Art und Weise, wie Georges Brassens in seinem Chanson «LE VIN» die männlichen Reime gestaltet, nähergekommen. Und doch hält das Enjambement, wie Aragon und Goethe es hier gebrauchen, die Wortgrenzen ein, während Georges Brassens seine Reime dadurch erzielt, dass er in das Wortinnere eindringt, (graphisch gesehen) also über Trennstriche, über Sinneinheiten hinweg, reimt, während Aragon und Goethe bei *êtes-vous* und *stumm-freundlich* über Bindestriche, d.h. unter Beachtung der Sinneinheiten, reimen. Dies unterstreicht den phonetischen Charakter, der dem Reim prinzipiell zukommt und bei dem die graphische Fixierung zweitrangig ist. Ein Reim wie

*Quand on est un *sa-**
*ge et qu'on a du *sa-**
voir-boire...

wird im Chanson für den kurzen Moment der musikalischen Zäsur zur Geltung gebracht. Statisch gesehen, scheint der Reim letztendlich im Fluss des Satzes unterzugehen. Wir werden später aber sehen, dass in einem Gedicht, einem Chanson, auf Grund der Dynamik in Sprache und Veräüßerung nichts verloren geht. Selbst eine vom Autor nicht beabsichtigte Assoziation, die sich aus der Lautlichkeit und semantischen Reihung der Wörter ergeben mag, kann letztendlich untrennbarer Bestandteil desselben werden.

Die Zeilensprünge durch das Innere eines Wortes sind für Georges Brassens typisch geworden. In «LE VIN» und «LE VIEUX LÉON» systematisch verwendet (auch bei «LE VIEUX LÉON» schimmert die Alexandrinerstruktur der Strophen hindurch), erscheint diese Art des Reimes gelegentlich und vereinzelt in weiteren Chansons (LA RONDE DES JURONS, COMME UNE SOEUR, ONCLE ARCHIBALD u.a.). Man könnte zweifeln, ob im Deutschen diese Art des Reimes nachvollziehbar ist. Wieder findet sich diese Art der Reimgebung in früherer Literatur, wieder im englischsprachigen Umfeld, nämlich bei Edgar Allan Poe, in dessen Gedicht ELDORADO es heißt:

<i>Gaily bedight, A gallant knight, In sunshine and in shadow Had journeyed long, Singing a song, In search of Eldorado</i>	<i>And, as his strength Failed him at length, He met a pilgrim shadow— "Shadow," said he "Where can it be— This land of Eldorado?"</i>
<i>But he grew old— This knight so bold— And o'er his heart a shadow Fell as he found No spot of ground That looked like Eldorado.</i>	<i>"Over the Moun- tains of the Moon Down the Valley of the Shadow, Ride, boldly ride," The shade replied,— "If you seek for Eldorado!"</i>

Die ersten beiden Zeilen der letzten Strophe verbergen den Reim, der sich aus dem Bau der anderen Strophen zwingend ergibt. Der Reim zeigt sich wieder deutlich phonetisch-lautlicher Natur, er könnte graphisch auch so dargestellt werden.

*"Over the **M**oun-
tains of the **M**oon,...*

Wieder lässt sich daraus folgern, dass dieser Reim nicht nur dem Französischen vorbehalten sei. Die sprachliche Form, ursprünglich zufälliger Natur, erhält bei systematischem Gebrauch in entsprechendem Umfeld, wie in lyrischen und dichterischen Texten, zweifellos Bedeutung. Es ist nicht schwer, in der Wahl des Enjambements, das durch das Innere eines Wortes geht, ein ironisch-satirisches Ausdrucksmittel zu erkennen. So wird wohl auch der Reiter in Edgar Allan Poes ELDORADO vom Schicksal verhöhnt: *"Ride, boldly ride ... If you seek for Eldorado!"* Und doch kann die Bedeutung eines solchen Enjambements im konkreten Kontext noch weitaus subtilerer Art sein, wie im folgenden gezeigt werden soll. Selbst der Zeitpunkt solch eines (durch das Wort springenden) Enjambements mag von Bedeutung sein, wie wir in der Folge am Beispiel des Chansons *LE VIN* noch sehen werden.

4 SINN UND FORM IN DER ÜBERSETZUNG • »LE VIN«

ALLGEMEINES

In der bereits erwähnten Veröffentlichung des Suhrkamp-Taschenbuchverlages mit dem Titel »Georges Brassens. Ich bitte nicht um deine Hand« heißt es im gleichfalls bereits zitierten Nachwort Brassens übersetzen...: »...Nur bei den Reimen habe ich einige Kompromisse geschlossen, sie an mehreren Stellen durch Assonanzen ersetzt (sind auch bei Brassens hin und wieder zu finden), bzw. manchmal überhaupt nicht gereimt, da der absolute Reimzwang meist den typischen Bildern und dem Inhalt der Chansons schadet. Ich denke da an Übersetzungen, die vom Ende der Verszeilen her aufgepäuselt wurden und zugunsten einer überflüssigen Reimerei nicht nur die Bedeutung eines Textes, sondern auch seine Syntax regelrecht entstellten.«

Bevor wir den Text des Chansons *LE VIN* im Hinblick auf dessen Sinn-Form-Einheit näher betrachten, sind prinzipielle Fragen im Vorab zu klären. Wie im Kapitel 3 gezeigt, hat Georges Brassens eine ihm eigene Art und Weise der Reimbehandlung. Es ist deshalb mehr als wünschenswert, auch im Deutschen eine (dem Französischen möglichst angegliche) Reimstruktur zu erzielen. Da Georges Brassens dem Reim deutlich Beachtung schenkt, indem er nicht auf ihn verzichtet, ja - da Georges Brassens in der ihm eigenen, nicht alltäglichen Behandlung des Reimes (und damit natürlich auch des Verses) sozusagen den Reim zum äußerlich sichtbaren Zeichen seiner betont antikonformistischen Haltung erhebt und ihm in Folge dessen, wie wir sehen werden, Bedeutung im doppelten Sinne schenkt, erscheint die Behauptung einer »überflüssigen Reimerei« als äußerst fehl am Platze. Die Gefahr, die der Reimzwang auf die inhaltliche Seite ausübt, ist keinesfalls größer als die Gefahren, die von dem Zwang, die Silbenzahl und das Betonungsmuster einzuhalten, bzw. von dem Zwang, formal-stilistische Elemente auf gleicher Ebene und möglichst uninterpretiert sowie nicht-bedeutungsverschoben wiederzugeben, ausgehen.

Wir gehen also davon aus, das Chanson *LE VIN* analog zum französischen Strophenmuster ins Deutsche zu bringen. Das Chanson ist ohne Refrain. Es besteht aus sechs fortlaufenden, zwölfzeiligen Strophen, die rein sprachlich in zwei analog aufgebaute Hälften zerfallen. Reimschema ist: aaBccB / ddEffe (Kleinbuchstaben für fünfsilbige Zeilen männlicher Kadenz, Großbuchstaben für zweisilbige Zeilen weiblicher Kadenz).

a	oóoooó	d	oóoooó
a	oóoooó	d	oóoooó
B	oóo	E	oóo
c	oóoooó	f	oóoooó
c	oóoooó	f	oóoooó
B	oóo	E	oóo

STROPHE 1

Avant de chanter
Ma vie, de fair' des
 3 *Harangues,*
Dans ma queul' de bois,
J'ai tourné sept fois
 6 *Ma langue.*
J'suis issu de gens
Qu'étaient pas du gen-
 9 *re sobre.*
On conte que j'eus
La tétéé au jus
 12 *D'octobre.*

Die allgemeine Form ist bereits weiter oben besprochen worden, so dass auf formale Komponenten nur insofern eingegangen wird, da sie in Verbindung mit dem konkreten, aktuellen Kontext zu inhaltlichen Schlussfolgerungen führen. Die Zeilen 1-3 bringen bereits eine solche Verquickung von Form und Inhalt zum Ausdruck. Statistisch betrachtet, besagen die drei Zeilen: *Bevor ich mein Leben besing, (große) Ansprachen halte...* Wie bereits bei den Betrachtungen zum Chanson *ONCLE ARCHIBALD* (Zeilen 3-5 sowie 7/8) ausgeführt, kommt lyrischen Texten, insbesondere speziell für die mündliche Veräußerung geschaffenen Texten, wie Chansontexten, ebenso eine dynamische Komponente zu. So das Enjambement von Zeile 1 zu

Zeile 2: *Avant de chanter ma vie* erstreckt sich über die Zäsur des fünfsilbigen Verses, wobei mit einer versbedingten Zäsur stets ein Innehalten im Sinne einer Atem- bzw. Sprechpause verbunden ist. Insofern heißt Zeile 1 *Avant de chanter*, und hier könnte der Gedanke bereits beendet sein: *Bevor ich singe...*, nämlich (in Kriminellensprache) *bevor ich gestehe...* Nach der Zäsur wird das bis zur Zäsur scheinbar intransitiv gebrauchte *chanter* durch das direkte Objekt *ma vie* »plötzlich« transktiv. Natürlich kann man sich mit dieser Feststellung zufriedengeben, aber bei jeder erneuten Veräußerung von Zeile 1 zu Zeile 2 tritt (für den aufmerksamen Zuhörer) das gleiche Phänomen auf, so dass es als fester formal-inhaltlicher Bestandteil dem Gedicht zugerechnet werden muss. Immerhin steckt hinter dieser Zäsur eine Bedeutung, etwa: *Bevor ich jetzt singe, äh, mein Leben besinge...* Interpretiert man diese Bedeutungswandlung, so ist dem für den Moment der Zäsur heraufbeschworenen *singer* |GESTEHEN| der Drang zur Rechtfertigung unterschoben. Wenn man sagt: »*Ich gestehe*«, fühlt man sich von der Umwelt dazu in die Pflicht genommen. Mit dem Übergang zur Zeile 2 (»*Ich besinge [=preise] mein Leben*«) verweigert sich jedoch die Ich-Figur einem Geständnis; die Zäsur erlangt die Bedeutung einer Sprechpause (= Denkpause). Umfassender interpretiert, kann man deuten: »*Gut, ich gestehe, ...halt! wieso eigentlich gestehen? Ich besinge und preise mein Leben!*« Aus dem angehenden Geständnis des Trinkers wird die Verteidigung (die Lebensphilosophie) des Trinkenden. (Übrigens schafft schon der Titel ein unterschiedliches Verständnis im Deutschen und Französischen. *LE VIN* ist hier sicherlich nicht als *DER WEIN* im Sinne des zu festlichen Anlässen servierten feierlichen Getränkes zu verstehen, sondern als eine Form (die traditionell-französische Form) des Gewohnheitstrinkens.) Die Interpretation dieser Zäsur mag im Moment willkürlich erscheinen, weshalb wir vorerst die weitere Strophe behandeln und dann noch einmal darauf zurückkommen werden.

Die Zeilen 4 bis 6 verdeutlichen wieder einmal Georges Brassens' typischen Sprachgebrauch. Sie ranken sich um das Sprichwort: *Il faut tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de parler* (*Man muss sich jedes Wort reiflich überlegen, ehe man es ausspricht*) Georges Brassens »aktualisiert« sozusagen diese idiomatische Wendungen, er passt sie **in der konkreten Form** dem aktuellen Kontext, dem des Gewohnheitstrinkens, an, indem er den Bestandteil *bouche* durch *gueule de bois* ersetzt, die wörtliche *Holzschнауze*, die der Wendung *avoir la gueule de bois* (*einen Kater haben, verkatert sein*) entlehnt ist. Georges Brassens packt hier einen Phraseologismus in den anderen, was durch die kurzzeitige Struktur und den Reim so prägnant verstärkt und verdichtet ist, dass die »neugeschaffene« Wendung der Zeilen 4 bis 6 unersetzbar wird.

Die Zeilen 7 bis 9 bedeuten den Beginn des Lebenslaufes; wieder spielt Georges Brassens mit der Doppeldeutigkeit, hier des Wortes *sobre*: »*Ich entstamme Leuten, die nicht der nüchternen Art angehörten*«. Hier reimt Georges Brassens im Wort, und unterstützt durch die schleppende, »verkaterte« Musik wirkt die durch das Wort gehende Zäsur wie ein Innehalten im Wort, während des Sprechens.

La tétée in Zeile 11, eigentlich das Geben der Brust bzw. die Milchration des Säuglings, erfährt die Ergänzung *au jus d'octobre*: »*Man erzählt, dass ich den Saft des Oktobers zum Saugen bekam*.« Man beachte *On conte que...* als Verruf der Umwelt: Die Ich-Figur sagt nicht, sie habe den Wein mit der Muttermilch eingesogen, sondern: *Es wird behauptet, ich bekam Oktobersaft zum Nuckeln...*

Zurück zur ersten Strophenhälfte. Wir wollen an dieser Stelle kurz den Versuch unternehmen, Inhalt und Form der Zeilen 1 bis 6 zu trennen. Konkret-inhaltlich bedeuten sie: *Eh' ich mein Leben besinge und große Reden halte (bzw. groß schwätze), habe ich (mir) meine Zunge siebenmal in der Holzschнауze umgedreht*. Abstrakt-inhaltlich bedeutet dies: *Eh' ich groß(spurig) von meinem Leben berichte, habe ich mir jedes Wort (erst einmal) reiflich überlegt*. Formal-inhaltlich tritt hierzu das Spiel mit dem Verb *chanter* in der Zäsur, so dass die abstrakt-inhaltliche Aussage sich erweitert: *Eh' ich jetzt singe, na ja, mein Leben besinge und groß(spurig) Reden halte, habe ich mir jedes Wort (erst einmal) reiflich überlegt*. Formal-stilistische Elemente sind das syntaktische Spiel mit *chanter*, dazu die Ineinanderschachtelung von zwei Phraseologismen in den Zeilen 4 bis 6, wobei der eine Phraseologismus |*sich etwas wohlweislich überlegen*| bedeutet und durch den zweiten Phraseologismus auf das hier behandelte Thema des Weines

bzw. Trinkens aktualisiert wird.

(Wichtig für die Phraseologismen ist auch das in ihnen zum Tragen kommende Bild. Georges Brassens wählt keine abstrakten, sondern sehr konkrete, sehr anschauliche Bilder: den Mund (die Holzschнауze, das verkaterete Maul), die Zunge. Diese Art der *Unterreibung* (des Understatements) ist für Georges Brassens äußerst typisch, hier hat Georges Brassens etwas vom Naturalismus.)

Was in Zeile 1 fast als Geständnis beginnt, wird zu einer dann doch nicht-negativ gestalteten Lebensbeichte. Im Deutschen versuchte ich, ein analoges Spiel mit der Zäsur zu erreichen. Eine Variante war:

*Eb' ich mein Leben preis-
geb' und... (mir wohlweis-
lich wähle...)*

Hier schien das Ziel beinahe erreicht. Ein für Brassens typisches Enjambement (durch das Innere eines Wortes) war mit der Bedeutungswandlung *preisen - preisgeben* gekoppelt. Für den Moment der Zäsur scheint der Gedanke beendet, wird aber in Zeile 2 vervollständigt: »*Ebe ich mein Leben preis ... äh ... preisgebe*«. Bei näherer Betrachtung wird jedoch bald klar, dass weder Inhalt noch Form dem Original angemessen sind. Zum ersten beginnt das Original mit dem Geständnis, welches aber im gleichen Atemzug in eine Lobpreisung überführt wird. In obiger deutscher Variante ist die Interpretation seitenverkehrt, etwa: »*Ebe ich mein Leben hier preise, das heißt, ebe ich es damit [vor Euch allen] preisgebe/offenlege...*«. Die erste Zeile eines Chansons ist stets äußerst wichtig, da sie an den außergedichtlichen Kontext anknüpft. Noch hat das Gedicht kein Eigenleben, noch ist es unbekannt. Und gerade an dieser Stelle unterschiebt Georges Brassens seiner trinkenden Ich-Figur in Zeile 1 die scheinbare Äußerung: »*Also, ebe ich jetzt ein Geständnis ablege...*«. Die hier versuchte deutsche Fassung verdreht das ganze, woraus sich eine eher blasse Formspielerei mit der Zäsur des ersten Verses ergibt, die mit der ironisch-inhaltlichen Konsequenz des Brassensschen Formspieles hier nicht mithalten kann. Somit ist die oben angeführte Variante inhaltlich unpassend. Aber auch formal darf sie so nicht stehenbleiben. Zwar ist das durch das Wort gehende Enjambement für Georges Brassens allgemein typisch, aber in diesem Chanson darf es am Anfang nicht stehen, weil der Sinn der durch das Wort gehenden Zäsur erst in den Zeilen 3 bis 6 erläutert wird: »*Da habe ich mir erst einmal vorsorglich jedes Wort reiflich überlegt, ebe ich es 'rauslasse (um ja nichts falsches zu sagen)*«. Daraufhin erscheint dann in Zeile 8 das erste durch das Wortinnere gehende Enjambement, und genau dort sollte es im aktuellen Kontext des Chansons auch das erste Mal erscheinen, keinesfalls früher.

(Am Rande sei darauf hingewiesen, dass eine Übersetzung (vor allem von Lyrik) Nuancenverschieben in der direkten Aussage auf Grund der Tatsache, dass es kaum 1:1-Zuordnungen von Wörtern und Wendungen in verschiedenen Sprachen gibt, zwangsläufig in Kauf nehmen muss. Selbst das deutsche *Ebe ich jetzt...* bzw. *Bevor ich nun...* bringt eine zusätzliche Deutungsvariante im Sinne des Verweigerens ein, die wir im Französischen nicht finden - wie im Sinne : *ebe ich hier den Max mache, verschwinde ich lieber...*)

Die Übersetzung der Zeilen 4 bis 6 macht durch die große Prägnanz der ineinander geschachtelten idiomatischen Wendungen, verstärkt noch durch die enge Reimstruktur, die größten Probleme. Wünschenswert wäre eine aufs Trinken abgewandelte idiomatische Wendung, die natürlich inhaltlich das vorsichtige und reifliche Überlegen des zu Gestehenden wiedergeben muss. Es bieten sich verschiedene Varianten dafür an, z.B. *sich jedes Wort auf der schweren Zunge zergeben lassen, sich jedes Wort (reiflich) durch den Brummschädel geben lassen, sich jedes Wort im (verkaterten) Munde umdrehen, jedes Wort dreimal umdrehen...* Ein schier unüberwindliches Problem stellt dabei das enge und prägnante formal-kompositorische Gerüst dar, in das die Übersetzung einzupassen ist. Eine erste Übersetzungsvariante lautete wie folgt:

*Nun hab ich vergrämt
Den Kater gezähmt
3 Und wäble
Sehr sorgfältig mir,
Was ich heut und hier
6 Erzähle;...*

Es handelt sich hier um die einfachste Ausflucht, nämlich das Ausweichen auf den abstrakten Inhalt unter Vernachlässigung bzw. hier völligen Verzicht auf die stilistische Auswahl der sprachlichen Mittel. Die Zeilen 1 bis 3 sind gegen die Zeilen 4 bis 6 ausgetauscht worden. Abstrakt-inhaltlich sind die wesentlichen originalen Bedeutungen gewahrt, gestützt auf die kurzen Zeilen und eingehaltene Reimanordnung, formal-inhaltlich und stilistisch jedoch kann die Übersetzung hier keinesfalls befriedigen. Dabei sind auch stilistische Verlagerungen möglich, zum Beispiel das Aufgreifen einer idiomatischen Wendung für die Zeilen 1 bis 3:

*Eb'ch euch über mein
Leben reinen Wein
3 Einschenke...*

Diese Variante erweist sich als äußerst günstig. Die Wendung (*jmdm*) *reinen Wein einschenken* bringt in der übertragenen Bedeutung die Komponente des Geständnisses ein und gibt der Äußerung über das konkrete Bild des *reinen Weines* (im Rahmen des zu behandelnden Themas) bereits einen positiven, angenehmen »Beigeschmack«. Im Gegensatz zum Original, wo (in Zeilen 4 bis 6) eine idiomatische Wendung durch Aufbrechen der festgefügt Struktur und Einkopplung einer weiteren idiomatischen Wendung auf das Thema des Weines und des Trinkens angepasst wurde, ist hier eine Wendung gewählt, wo die Motivationsbedeutung der idiomatischen Wendung (d.h. das ursprüngliche, nicht mehr konkret verstandene Bild) aufgrund des Gesamtkontextes, wie zu neuem Leben erweckt, wieder an die sprachliche Oberfläche steigt. Im Prinzip wäre mit dieser Wendung der originalen formal-stilistischen Seite Genüge getan, d.h. das formal-stilistische Mittel | AUF WEIN UND TRINKEN BEZOGENER PHRASEOLOGISMUS | wurde von den Zeilen 4 bis 6 in die Zeilen 1 bis 3 verlagert. Die Form wurde vom ursprünglichen Inhalt abgetrennt und auf andere Inhalte angewandt. Zeilen 4 bis 6 könnten nach dieser Dislozierung sprachlicher Mittel unphraseologisch wiedergegeben werden, z.B:

*Eb'ch euch über mein
Leben reinen Wein
3 Einschenke,
Tut's not, dass'ch sofort
Mir erst jedes Wort
6 Durchdenke...*

Es gäbe die Möglichkeit, Zeile 6 analog zur *gueule de bois* unter Bezugnahme auf den Wein-Kontext abzuwandeln:

*Tut's not, dass'ch sofort
Mir erst jedes Wort
6 Durchtränke...,*

jedoch erscheint diese Anspielung, wenn sie auch rein formal Georges Brassens' typischem Sprachgebrauch völlig entspricht, zu abstrakt-sprachlich und gekünstelt. Es gab eine ganze Reihe

weiterer Versuche, die hier kommentarlos nebeneinander gestellt werden sollen:

<i>Eb'ch euch heut und hier</i>	<i>Eb'ch groß Reden schwing,</i>	<i>Eb'ch Reden halt, eb'ch</i>
<i>Mein Leben servier</i>	<i>Mein Leben besing'</i>	<i>Mein Leben hier euch</i>
...	...	<i>Serviere...</i>
<i>Bin ich mit der Zung'</i>	<i>Hat die Zunge schwer</i>	<i>Ließ ich gut besehn</i>
<i>Mir quer überm Mund</i>	<i>Jed's Wort hin und her</i>	<i>Jed's Wort mir durch den</i>
<i>Gefahren...</i>	<i>Geschoben...</i>	<i>Kopf geben...</i>
<i>Um mein Leb'n für euch</i>	<i>Um in aller Rub'</i>	<i>Bevor ich nun denn</i>
<i>Nun heut öffentlich</i>	<i>Mein Leben einzu-</i>	<i>Weinfarbe bekenn'</i>
<i>Zu machen</i>	<i>gestehen</i>	...
<i>Legt'ich mir</i>	<i>Ließ'ch mir erst im Mund</i>	<i>Ließ ich mir sofort</i>
<i>Jedes Wort zurecht</i>	<i>Jed's Wort auf der Zung'</i>	<i>Im Mund jedes Wort</i>
<i>Im Rachen...</i>	<i>Zergehen...</i>	<i>Zergehen...</i>

Eine ganze Reihe weiterer Varianten ist möglich. Wie deutlich zu sehen, ist gerade in diesem kurzzeiligen Lied der Reimzwang für die letztlich gewählte konkrete Formulierung äußerst maßgeblich. Ein Reim, den ich als sehr klangvollen, wenn auch im eigentlichen Sinne gar nicht so reinen Reim gern im Deutschen vollzogen hätte, ist *eb'ch - euch*. Dieser Reim war um so wünschenswerter, da mit ihm eine weitere Eigenheit von Georges Brassens' Lyrik deutlich geworden wäre, nämlich das Einpassen apostrophierter sprachlicher Formen (wie im gesprochenen Französisch zum normalen Sprachgebrauch gehörend, z.B. *fair' des..., j'suis, qu'étaient...*) in die gewählte Versform, d.h. das Verknüpfen traditioneller Versformen mit der alltäglichen Sprechweise. Ein im Moment vernachlässigbar scheinender Nachteil ist allerdings, dass es im Original für das Pronomen *euch* keine direkte Entsprechung gibt (höchstens indirekt in *faire des harangues [à qqn]*); wir kommen am Ende der Strophe 1 darauf zurück.

Ebenso deutlich wird, dass bei Rückbesinnung auf die abstrakt-inhaltliche Bedeutung der Zeilen 4 bis 6 kaum eine Variante dem Original wirklich entspricht. Die Ironie/Parodie gerade der ersten sechs Zeilen erwächst ja auch daraus, dass die Ich-Figur verkatert nun, da sie nüchtern ist, mühsam jedes Wort einzeln prüft und »zerkaut«, um nichts falsches zu sagen (d.h. nichts nachteiliges gegen sich selbst zu äußern, wer verdammt sich schon selbst?). Das ganze ist in diesem Sinne eine seitenverkehrte Anspielung auf das, allerdings nirgendwo veräußerte, sprichwörtliche *in vino veritas*, was sich eindrücklich noch verstärkt, wenn man in Zeile 5 in *sept fois* gleichzeitig auch *cett' fois* versteht, also etwa: *Bevor ich (nun) aus meinem Leben berichte, habe ich (diesmal) mir jedes Wort gründlich überlegt*. Nicht vergessen werden sollte die Doppelzüngigkeit des Wortes *harangue* (*feierliche Ansprache* bzw. umgangssprachlich *Geschwätz/Gewäsch*) und der darin liegende indirekte Seitenhieb auf diejenigen, die mit großen, gut durchformulierten, feierlichen Ansprachen die eigene Person positiv hervorzuheben und gut zu verkaufen wissen. Hieraus gewinnt das Chanson *LE VIN* seinen Humor... und seine inhaltliche Tiefe. Die Zeilen 1 bis 6 lassen so hintergründig erkennen, dass wir es hier mit einer Verteidigungsrede zu tun haben, sozusagen mit der Aufforderung an den Hörer: »Seht das mal mit meinen Augen, betrachtet das mal aus meiner Sicht!« Wie stets bei Georges Brassens, verwehrt sich der behandelte Gegenstand bzw. das behandelte Wesen der unbeteiligten Draufsicht, dem Beglotzen. Genau hier befindet sich Georges Brassens' tiefe, aus seinen umgangssprachlich-saloppvulgär gefärbten Bildern sprechende Menschlichkeit. Man darf sich durch die stilistischen Mittel (die Äußerlichkeit) nicht über die damit transportierte inhaltliche Aussage täuschen lassen, wie durch *faire des harangues* sinnbildlich veräußerlicht. Die Verwendungsweise der Sprache wird so Symbol für die Haltung des Autors.

Inhaltlich also kann keine der oben genannten Varianten befriedigen. So zum Beispiel in *...ließ ich mir jedes Wort auf der Zunge zergehen*, worin unterstellt wird, dass die Wörter auf ihren Schönklang hin

sorgsam gewählt werden. Das originale *tourner sept fois sa langue dans sa bouche (avant de parler)* bedeutet indes, den Inhalt einer Äußerung gut zu durchdenken, bevor man sie ausspricht.

Für das Übersetzen ist, wie soeben verdeutlicht, die Interpretation unerlässlich. Allerdings soll das nicht heißen, den originalen Text zu interpretieren und dann die Interpretation zu übersetzen. Original und Übersetzung würden sich nicht mehr auf gleicher Ebene befinden. Vielmehr ist es notwendig, Übersetzungsvarianten immer wieder an der Interpretation, der Deutbarkeit zu messen. Es kommt nicht darauf an, Deutlichkeit zu erzielen, sondern die Mehrdeutbarkeit des Originals in der Zielsprache zu verankern. Gedicht bedeutet, wie das Wort selbst es sagt, die formprägnante Verdichtung von Inhalten auf engstem (sprachlichem) Raum. Ein Gedicht ist in diesem Sinne eine mit wenig Worten viel Inhalt andeutende Sinn-Form-Einheit.

Es ist an der Zeit, Strophe 1 abschließend zu betrachten:

1	<i>Avant de chanter</i>	<i>Eb' mein Lied jetzt groß</i>
2	<i>Ma vie, de fair' des</i>	<i>Mein Leben, mein Los,</i>
3	<i>Harangues,</i>	<i>Verkündet,</i>
4	<i>Dans ma gueule de bois,</i>	<i>Hab'ch im trocknen Mund</i>
5	<i>J'ai tourné sept fois</i>	<i>Jed's Wort gedreht und</i>
6	<i>Ma langue.</i>	<i>Gewendet.</i>
7	<i>J'suis issu de gens</i>	<i>Hört, dass man mich nicht</i>
8	<i>Qu'étaient pas du gen-</i>	<i>Sehr trocken, sehr nüch-</i>
9	<i>re sobre.</i>	<i>tern zeugte,</i>
10	<i>On conte que j'eus</i>	<i>Dass die Mama mich</i>
11	<i>La tétée au jus</i>	<i>Mit Weintraubenmilch</i>
12	<i>D'octobre.</i>	<i>Einst säugte.</i>

Im Bestreben, den französischen reinen Reim, der, wie in Kapitel 2 beschrieben, den reimsilbenanlautenden Konsonanten einbezieht, im Deutschen nachzubilden, ist die zweite Strophenhälfte oben (Zeilen 7 bis 12) durchgängig rein gereimt. Im Reim 7/8 ist darüber hinaus die Aragonsche Reimweise der Konsonantenverschiebung einbezogen: *nicht* - *nüch/tern*. Der Reim 10/11 (*mich* - *milch*) ist kein reiner Reim im traditionellen Sinne, gewinnt aber durch die Einbeziehung des anlautenden Konsonanten phonetisch einen starken Gleichklang. Auch der Schweifreim 9/12 (*zeugte* - *säugte*) kann als ein dem Französischen nachgebildeter reicher Reim betrachtet werden, wobei die phonetische Kopplung von *einst* und *säugte* das eigentlich stimmhafte *s* in *säugte* im Prinzip gleich dem *z* in *zeugte* gesprochen wird. Das Ziel, den französischen reinen Reim so oft wie möglich nachzubilden, sobald dies die deutsche Sprache erlaubt, war bestimmend für die Entscheidung, welche der möglichen deutschen Varianten ausgewählt wird.

Inhaltlich gesehen, zeigt sich folgendes Bild: Dem doppeldeutigen *sobre* aus Zeile 7 bis 9 steht im Deutschen *trocken* und *nüchtern* gegenüber, der *tétée au jus d'octobre* der Zeilen 10 bis 12 das *Säugen mit Weintraubenmilch*. Statt *Weintraubenmilch* war ohne weiteres eine originalgetreuer Übertragung mit *Oktobermilch* denkbar, ja umso wünschenswerter, da Georges Brassens (ohne ihn deshalb mit der Ich-Figur des Chansons über Gebühr gleichzusetzen) im Oktober (dem *Weinmond*) geboren wurde. Die konkrete Formulierung der Zeilen 7 bis 9, die durch das Eingehen auf den Moment der Zeugung die ursprünglich sehr lebenslauf-artige, gesellschaftsfähige Anspielung (man denke an *faire des harangues*) weitaus weniger dezent ist.

Neben der konkret-inhaltlichen Gegenüberstellung müssen die konkret gewählten Formulierungen der Übertragung allerdings auch der Makrostruktur, dem allgemeinen Charakter des konkreten Chansons entsprechen. So handelt es sich hier offensichtlich um den monologisierend dargebotenen Lebenslauf eines ganz dem Trunke Ergebenen. Dem abträglich ist in oben angeführter Variante die deutsche Satzeinbettung des originalen Inhaltes der Zeilen 7 bis 12, da mit *Hört, dass...* eine Anrede in den Raum gestellt wird, die einem Monolog-Charakter nicht

entspricht und sich höchstens noch durch die Zeilen 2/3 (*faire des harangues*) rechtfertigen lässt. Auch darf nicht übersehen werden, dass die originale Zeile 10 ironischerweise mit *On conte que...* eingeleitet ist, was nicht allein bezug auf Geschehnisse früher Kindheit nimmt, die man selbst nur vom Hörensagen kennt, sondern auch eine Art Seitenhieb auf die üble Nachrede der Umgebung austeilte. Es wäre also dem allgemeinen Charakter des Chansons gegenüber wünschenswert, insgesamt auf eine direkte Anrede zu verzichten und den seitenhiebartigen Beigeschmack der konkreten originalen Wendungen so oft wie möglich im Deutschen wiederzugeben.

Ein weiterer Nachteil der Übertragung besteht darin, dass die Übertragung der Zeilen 7 bis 12 jeweils das nominative *Ich* des Originals in akkusativische Wendungen packt: *mich bat man...*

Am Ende schien die folgende Übertragung dem Original besser zu entsprechen, wenn auch unter Verzicht auf den reinen Schweifreim oben (*zeugte - säugte*), für den nun ein assonanter Reim steht:

7	<i>J'suis issu de gens</i>	<i>Ich bin ein Sohn nicht</i>
8	<i>Qu'étaient pas du gen-</i>	<i>Gerade sehr nüchtern-</i>
9	<i>re sobre.</i>	<i>'rner Leute;</i>
10	<i>On conte que j'eus</i>	<i>Es heißt, dass man mich</i>
11	<i>La tétée au jus</i>	<i>Mit Weintraubenmilch</i>
12	<i>D'octobre.</i>	<i>Einst säugte.</i>

Der Reim 7/8 ist analog zum Original (an gleicher Stelle) mittels Enjambement durch das *nüchtern* realisiert, wobei im Gegensatz zur weiter oben angegebenen Variante auf den Aragonschen Konsonantensprung verzichtet wurde.

Interessant ist, dass das deutsche *Sohn* in Zeile 7 sich **direkt** aus einer Nullstelle im Original ergibt, nämlich aus *j'suis issu*. Im Deutschen könnte es ebenso heißen: *Ich bin ein Kind...* In weiblicher Form müsste die originale Zeile 7 heißen: *j'suis issue...*, so dass die Nullstelle | WEIBLICHEN ENDUNG | hier grammatisch die Männlichkeit der Ich-Figur bestimmt. Man mag einwenden, dass phonetisch kein Unterschied besteht, da das weibliche *e* ohnehin verstummt. Ein Gegenargument ist nicht unbedingt, dass Georges Brassens das Chanson selbst singt, da wir die Ich-Figur nicht zu sehr an die Person Georges Brassens' koppeln wollen (hat doch z.B. Juliette Gréco solche Chansons wie *LA MARCHÉ NUPTIALE* oder *CHANSON POUR L'Auvergnat* interpretiert). Die Übersetzung *Sohn* in Zeile 7 ergibt sich zwingend aus *les choux* in Zeile 16 (siehe dort). Übrigens ist die Bedeutung | *Milch* | im originalen *tétée* enthalten. Insofern wurde diese Bedeutungskomponente aus der »Versenkung« an die sprachliche Oberfläche geholt. Andererseits sei auf Zeile 35/36 verwiesen, wo *lait d'automne* als *Herbstmilch* sich direkt an der sprachlichen Oberfläche befindet. Insofern handelt es sich hier bei *Milch* in Zeile 11 um eine Dislozierung (um so mehr, da in Zeile 35 der hier behandelten deutschen Übersetzung mit dem Wort *Herbstsäfte* das originale *jus* der Zeile 11 seinerseits [sozusagen im Austausch mit *lait*] verlagert wurde). Insgesamt lässt sich erkennen, dass eine deutsche Übertragung neben der zeilenweisen (konkret-inhaltlichen) Zuordnung zum Original auch den makrostrukturellen Komponenten des Chansons entsprechen muss, sowie dass die Formulierungen der Übersetzung auf deutschsprachiger Ebene in sich und zueinander stimmig sein müssen.

Zusatz:

Inzwischen habe ich mich für folgende Variante entschieden:

1	<i>Avant de chanter</i>	<i>Eb'ch mein Leb'n besing,</i>
2	<i>Ma vie, de fair' des</i>	<i>Und groß Reden schwing</i>
3	<i>Harangues,</i>	<i>Wie di' Alten,</i>

4	<i>Dans ma gueule de bois,</i>	<i>Hab'ch grob übern Gaum'n</i>
5	<i>J'ai tourné sept fois</i>	<i>Die Zung' schwer im Zaum</i>
6	<i>Ma langue.</i>	<i>Gebalten.</i>
7	<i>J'suis issu de gens</i>	<i>Ich bin ein Spross nicht</i>
8	<i>Qu'étaient pas du gen-</i>	<i>Gerade sehr nücht-</i>
9	<i>re sobre.</i>	<i>'mer Leute,</i>
10	<i>On conte que j'eus</i>	<i>Es heißt, dass man mich</i>
11	<i>La tétée au jus</i>	<i>Mit Weintraubenmilch</i>
12	<i>D'octobre.</i>	<i>Schon säugte.</i>

STROPHE 2

Mes parents ont dû
 M'trouver au pied d'u-
 15 ne souche
 Et non dans un chou
 Comm' ces gens plus ou
 18 Moins louches.
 En guise de sang,
 O noblesse sans
 21 pareille!
 Il coule en mon coeur
 La chaude liqueur
 24 D'la treille.

Strophe 2 setzt das in Strophe 1 begonnene Spiel mit Formen und Inhalten analog fort. So das Enjambement 13/14, das mit *dû / d'u...* einen französischen reichen, ungewöhnlichen Reim erzielt und wieder entsprechend den Zeilen 4 bis 6 aus Strophe 1 die **Be-****deutung** eines sorgsam Abwägens der Worte annimmt. Der über die Endzäsur des Verses verwirklichte Reim innerhalb des Wortes trägt also in diesem Chanson zum einen poetische Bedeutung (indem er auf die alexandrinische Überstruktur verweist [vgl. Kapitel 3]) und zum anderen (formal-)inhaltliche Bedeutung (im Sinne des fortwährenden reiflichen Überdenkens der konkreten Wörter selbst noch mitten beim Aussprechen derselben). Inhaltlich besagt die erste Strophenhälfte: *Meine Eltern müssen mich*

am Fuße eines Weinstockes gefunden haben, nicht in einem Kohl (eingewickelt) wie jene mehr oder weniger zwielfichtigen Leute... Wieder nimmt Georges Brassens makrotextuellen Bezug auf Sprichwörtliches, denn im südlichen Frankreich, wie auch in Italien, wird der Nachwuchs nicht durch den Klapperstorch gebracht, sondern im Garten gefunden, die Jungen im Kohlbeet (in Kohlenblätter eingewickelt), die Mädchen in den Rosen. (Wenn in der ersten Strophe die anfängliche Übersetzung der Zeilen 7 bis 9 [..., dass man mich nicht sehr trocken, sehr nüchtern, zeugte] verworfen wurde, dann auch, weil hier [dezent-euphemistisch und traditionell-verdeckt] Bezug auf die Zeugung genommen wird. Stilistisch jedoch greift Georges Brassens dieses »Märchen« hier auf konkret-inhaltlicher Ebene auf - im Gegensatz zur Wendung aus den Zeilen 1 bis 6 der 1. Strophe (*il faut tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de parler*), wo Georges Brassens zur Bezugnahme auf die aktuelle Situation (des Weines und des Weintrinkens) durch Abwandlung der konkreten Form vornimmt. Hier also geschieht die Abwandlung ohne formalen Kunstgriff, sondern rein auf inhaltlicher Ebene im Zuge der konkreten Äußerung. Eine am konkreten Inhalt orientierte Übersetzung ins Deutsche kommt hierbei nicht ohne Erläuterung aus, denn *les choux* dürften nicht ohne weiteres als (im übrigen traditionell eingestammtes) Bild zur »Erklärung« des Kinderkriegens verstanden werden. Strebt man ein mündlich vorgetragenes Chanson an, kann dieses während des Singens kaum mit Erläuterungen versehen werden; also böte es sich an, im Deutschen über das traditionelle Bild des Klapperstorches ein dem Original analoges inhaltliches Spiel zu vollführen. Zwar scheint dieser Umweg über das durch das Original hervorgerufene Abbild nicht der nächste Weg, schafft aber über konkret-inhaltliche Entfernung eine größere Nähe zum Original auf abstrakt-inhaltlicher Ebene. In der bereits mehrfach zitierten Veröffentlichung des Suhrkamp-Taschenbuchverlages heißt es im Nachwort mit dem Titel *Brassens übersetzen...* an anderer Stelle: »Die eigenständigen, originellen Bilder, die Wortspiele bei Brassens, seine aus der Literatur entlehnten Zitate, das in seinen Chansons enthaltene französische Kultur- und Volksgut und natürlich seine Lebensphilosophie und sein Witz, all das kann auf Deutsch nur dann vollständig wiedergegeben werden, wenn die Übersetzung das ursprüngliche Umfeld der Chansons und ihre eigenständige Tradition

ausnahmslos berücksichtigt, sie weder in deutsche Gegenden überträgt, noch mit deutschen Bildungsinhalten anreichert. Übersetzen heißt sicher auch interpretieren, doch darf nur dann interpretiert werden, wenn zum Beispiel der gallische Witz oder die mediterrane Tradition eines Brassens-Chansons nicht zu verstehen wäre.»

Hier sei davon ausgegangen, dass das Bild des verhüllten Märchens vom Kinderkriegen sich nicht als Information im Text befindet, sondern allein als Verstehensvoraussetzung für das im Text vollzogene Abwandlungsspiel fungiert. Das (inhaltliche) Bild des Kinderfindens im Kohl ist hier längst nicht so wesentlich wie das Spiel mit dem Bilde selbst. Aus diesem Spiel erwächst die abstrakte Bedeutung: *Ich bin nicht so ein Nullachtfünfzehn-Typ wie all die anderen (obnebin mebr oder minder zwielichtigen Leute)*. Für den Gesamtcharakter des Chansons ist entscheidend, dass Georges Brassens hier mit dem Standard-Bild des Trunkenboldes spielt, aber nicht zur Verhöhnung des Trinkers, sondern die (in Standardphrasen existierende) verhöhnende Betrachtung des Trinkers selbst wird zum (satirisch verzerrten) Spiegelbild der allgemeingesellschaftlichen Umgebung.¹⁾ Das wird durch die konkrete Wortwahl noch verstärkt. So heißt *être dans les choux* auch *in der Klemme sein, in der Tinte sitzen*. Auf Interpretationsebene bedeutet das ganz untergründig: *Meine Eltern müssen mich am Fuße eines Rebstocks gefunden haben, nicht in einem Kohl (= nicht in einer Klemme)*. Der den Gesamttenor des Chansons bestimmende Wein wird hier als eine Ausflucht aus der Misere des Lebens angedeutet, eine Ausflucht, die in den Augen der Ich-Figur ihr bereits in die Wiege gelegt worden ist.²⁾ (Hört das deutschsprachige Ohr dabei nicht auch ein bisschen das von Hans Moser rührend rau gesungene Lied: *Ich muss im früher'n Leb'n 'mal a Reblaus g'wes'n sein...*, wobei natürlich eine Anspielung auf ein Leben vor oder nach dem Tode in der Übersetzung von *LE VIN* nicht in Frage kommt, da dies nicht mit Georges Brassens' Gedankenwelt harmonieren würde.) Wenn man also schlussfolgernd davon ausgeht, dass Georges Brassens in seinen Chansons das allgemein Menschliche beschreibt, erscheint die Adaptation als ein naheliegendes Mittel des Übersetzers, das heißt in diesem Falle die Anpassung des originalen *Kohls* an das im Deutschen übliche Bild des Klapperstorches. Eine erste deutsche Variante der Zeilen 13 bis 18 lautete so:

*Zur Welt hat mich ei-
ne Schnapsdrossel ein-
15 geflogen,
Und kein Klapperstorch
Wie die durch und durch
18 Verlognen...*

Die allgemeine Herangehensweise ist klar und eindeutig. Das in Frankreich verbreitete Märchen, dass die Knaben im Kohl gefunden würden, wurde hier durch das im Deutschen erzählte Märchen ersetzt, dass der Klapperstorch die Kinder brächte; wonach auf **allein deutschsprachiger Ebene** der Bogen zum Wein geschlagen wurde, nämlich im Ersatz des Klapperstorches durch einen mit Wein bzw. Trinken in Verbindung stehenden Vogel (analog zum Ersatz des *chou* durch *souche* im Französischen). All das verhindert nicht, dass die obige Fassung durch drei erhebliche Schwächen verworfen werden muss. Im mündlichen Vortrag zeigte sich, dass die *Schnapsdrossel* hier als *Mutter* verstanden wird, was für Georges Brassens völlig untypisch ist und auch im Original so nicht im entferntesten gedeutet werden könnte, wo es ja heißt: *Die Eltern müssen mich im Wein(stock) gefunden haben...* (Andererseits spielt Georges Brassens sicherlich auch [wie schon in den 7 bis 9] auf das elterliche Milieu an, aber eben in positiven Betrachtungsweisen, woran sich das deutsche *Schnapsdrossel* erheblich stößt.) Zum zweiten handelt es sich bei der *Schnapsdrossel* um einen Phraseo-

1) Es sei an Zeile 10 in Strophe 1 erinnert, wo die eigentlich stereotyp gebrauchte Wendung *man sagt, dass...* die konkrete Bedeutung annimmt: *alle Welt behauptet, man habe mich Wein gesängt.*

2) Das Leben als irdisches Jammertal findet sich auch in vielen anderen Liedern von Georges Brassens, so zum Beispiel im Chanson *ONCLE ARCHIBALD*, wo *Madame la mort* der Titelfigur die Erlösung vom irdischen Lebensgerangel bringt... (siehe auch den Artikel *ONKEL ARCHIBALD UND DER SCHÖNE TOD*)

logismus, der die Motivationsbedeutung |SCHNAPS| in sich trägt, was sich insofern mit dem Original vertragen könnte, da ja der Wein im Französischen, wie bereits weiter oben erwähnt, für das notorische Trinken steht. Bei aller Verteidigung der Adaptation als probates Mittel des Übersetzers erschiene uns doch der völlige Ersatz des originalen *Weines* durch den deutschen *Schnaps* hier als doch zu weit abweichend, wenn auch nicht unmöglich.

Der dritte Schwachpunkt betrifft die konkrete Formulierung der Zeilen 16 bis 18, denn die deutsche Wendung glättet das im Original so ironisch abgestufte *plus ou moins* zu einem platten *durch und durch*. Dieses *plus ou moins* gewinnt gerade dadurch an Wesentlichkeit für die Gesamtaussage des Chansons, da aus dem Munde der schablonenartigen Trinkerfigur selbst entstammt. Es ist wie eine Verweigerung eines von der Umwelt in die Alkoholiker-Kategorie eingeordneten Menschen, alle Menschen im Gegenzug gleichfalls über einen Kamm zu scheren, dies natürlich ironisch, indem der Spieß trotzdem umgekehrt wird: *Mein Leben ist von der Geburt an dem Wein vorbestimmt, es ist nicht so ein Standard-Leben wie von den (na gut: mehr oder weniger) undurchschaubaren/ zwielichtigen Leuten...* Potenziert wird diese Ironie noch dadurch, dass das französische Wort *louche*, welches als melodisch ausgebreitetes Schweifreimwort größere Wichtung erhält als die männlichen Paarreime, in Verbindung mit Wein (als *vin louche*) einen *trüben* („undurchschaubaren“) *Wein* bezeichnet. Da aller Text im Chanson dem Thema Wein untergeordnet wird, erlangt *louche* hier auf Interpretationsebene die Ur-Bedeutung *trübe*, so als würde das Bild der Weintrübung (im Sinne einer Trinker-Lebensphilosophie) hier auf die menschliche Gesellschaft angewandt. Die Erfahrung der Ich-Figur mit Billigweinen (nämlich nicht-reinen Weinen [vgl. Zeilen 19 bis 23 der gleichen Strophe sowie Zeilen 49 bis 51 der Strophe 5]) lehrt, dass das, was in den Augen der Umwelt ein nicht zu trinkender Wein minderer Qualität ist (wobei ja die reinen Weine in sich differenziert gesehen werden), ebenfalls abgestuft zu betrachten ist. Die Ich-Figur stuft zwar ab: *So wie es mehr und weniger trübe Weine gibt, sind auch die anderen alle mehr oder weniger »trübe Tassen«*, wobei kein Zweifel daran gelassen wird, dass die anderen alle *trübe Tassen* sind. Es handelt sich hier wieder um eine für Georges Brassens typische (übrigens wie für gute Poesie allgemein typische) Ineinanderflechtung der Gegensätze.

Nach entsprechender Überarbeitung ergibt sich folgendes Bild:

*Mein'n Eltern hat einst
Ein Schluckspecht mich ein-
15 geflogen,
Kein Storch, wie die mehr
Oder minder schwer
18 Verlognen...*

Wenn auch die Zeilen 16 bis 18 in dieser Form akzeptiert werden können, so bleiben noch immer wesentliche Schwächen. Der *Schluckspecht* bringt keine wesentliche Besserung gegenüber der verworfenen *Schnapsdrossel*. Wie die Drossel ist der Specht ein viel zu kleines Tier, um in Anlehnung an den Klapperstorch ein Kind zu tragen. Man mag dagegenhalten, dass es sich hier ohnehin nur um polemische Äußerung handele, aber für Georges Brassens ist typisch, dass die gewählten Bilder in sich stimmig sowie mit dem gesunden Menschenverstand, mit persönlichen Empfindungen, Erfahrungen und Beobachtungen vereinbar sind (bzw. darauf aufbauen). Polemisch ist hier allein die deutsche Äußerung. Das Bild ist unpräzise, das Spiel mit dem deutschen »Ammenmärchen« des Klapperstorches verharrt auf formaler Ebene und erlangt nicht die abstrakt-inhaltlichen Konsequenzen des Originals, wo doch das Typische und Besondere an Georges Brassens' Lyrik gerade das tiefgründige, feinsinnige Wortspiel ist.

Die deutsche Version kann so noch immer nicht befriedigen. In einer ersten Neubearbeitung schien das Einbringen des *blauen Vogels* als Fantasiewesen für ein Ausweg, der jedoch nicht befriedigen konnte. Andere Varianten müssen herangezogen werden. Zum Beispiel die Wendung: *dich hat doch der Esel im Galopp verloren!* Die engen Formzwänge des Originals erschweren ein

formgetreues Nachvollziehen des inhaltlichen Spieles, was allerdings nicht Nachteile der deutschen Sprache barlegt, sondern nur zeigt, wie stark Georges Brassens besonders in diesem Chanson Form und Inhalt verdichtet. Nachteilig an obiger Variante ist, dass sie nicht das gewöhnliche Märchen zur Verhüllung der Kinderzeugung erzählt, sondern normalerweise abwertend und vereinzelt nur zur Verhöhnung angewendet wird. Es ist also nicht möglich, die Komponente |ESEL| gegen ein anderes, auf Wein bezogenes Tier auszutauschen. Besser und inhaltlich naheliegender wäre da schon: *mich muss der Esel beim Saufen verloren haben, und nicht im Galopp, wie all die anderen mehr oder weniger trüben Tassen...* (Diese Version zeichnet eine dem Original analoge schlichte inhaltliche Linie, auch wäre ein hintergründiger Hieb wünschenswert, wie ihn das Wörtchen *Galopp* zustandebringt!)

Eine anderer gangbarer Weg wäre das Anlocken des Klapperstorches. Das tut man dem Erzählen nach gewöhnlich mit einem Stückchen (Würfel-)Zucker, das auf das Fensterbrett gelegt wird. Warum also nicht folgende Mär: *Bei mir lockten die Eltern den Storch mit Wein ins Haus, nicht mit Zucker, wie die mehr oder minder schwer Verlogenen...* Hier werden allerdings wieder die Eltern indirekt ins schlechte Licht gerückt, während im Original, wenn man die Eltern realistisch mit dem Rebstock in Verbindung bringen will, die Eltern den Wein womöglich selbst anbauten. (Denn wenn man die Kinder im Kohl findet, so doch **im eigenen Garten!**) Es wird deutlich, dass eine Adaptation bei so unterschiedlich motivierten sprachlichen Bildern auch die Gefahr zu großer Abweichungen auf abstrakt-inhaltlicher Ebene trägt.

Eine im Ansatz nicht unmögliche, allerdings keinesfalls befriedigende Möglichkeit könnte folgende sein: *Bei mir hat der Klapperstorch mit Flaschen geklappert, nicht mit dem Schnabel wie bei den anderen...* Beim Abtasten weiterer Möglichkeiten jedoch zeigt sich der inhaltliche Rahmen schnell gesprengt, wie zum Beispiel bei der folgenden, nie ernsthaft weiter verfolgten: *Meinen Eltern ist eine Reblaus, keine normale Laus über die Leber gelaufen...*

Die Zeilen 19 bis 24, welche sich unmittelbar an das oben beschriebene Wort *louche* anknüpfen, ranken sich um das kleine Attribut *bleu*, zum einen um den *vin bleu*, den Wein niederer Qualität, welcher auch *petit bleu* genannt wird (und der ins Bläuliche stechende Flecke macht [vgl. auch Zeile 50]). Allerdings fällt diese Bezeichnung nicht, sie schwebt im Hintergrund der inhaltlichen Linie: *An Stelle von Blut, ob Adel obnegleichen!, strömt in meinem Herzen der heiße Likör der Weinspalier. Der liqueur de la treille* ist eine leichte Abwandlung von *le jus de la treille*, einer umgangssprachlichen Wendung zur Bezeichnung des Weines. Der Einschub *ô noblesse sans pareille!* gewinnt seine tiefere Bedeutung durch die Angleichung des *vin bleu* ans *sang bleu*, das blaue Blut. Die Farbe *bleu* ist hier das Bindeglied, das die Zeilen 19 bis 24 inhaltlich miteinander verbindet. Es wird einmal mehr deutlich, warum Adaptation unvermeidlich ist. Der Nebengeschmack, den die Farbe *bleu* in übertragenem Gebrauch im Deutschen besitzt, ist nur bedingt identisch mit dem französischen *bleu*. Das ist hier um so wichtiger, da die Angleichung von *petit bleu* und *sang bleu* hintergründig im Sinne einer Verstehensvoraussetzung erfolgt. Wieder wird das Bild von »gesellschaftlich oben und unten« seitenverkehrt. Der schlechte Billigwein gereicht der Ich-Figur zum Edeltum. (Man vergleiche *LE GRAND PAN*, wo es heißt: *Le vin donnait un lustre au pire des minus. Et le moindre pochard avait tout de Bacchus. [Der Wein verlieb dem Geringsten der Geringsten einen Glanz, und der mindeste Trunkenbold hatte alles von Bacchus]*) Eine erste Variante hieß:

*Solch Hochadel wie
Bei mir hat's noch nie
21 Gegeben;
In mir strömt voll Kraft
Der heißblüt'ge Saft
24 Der Reben.*

Oder in einer zweiten Ausführung deutlicher:

*Solch edlen Herrn wie
 Mich hat es noch nie
 21 Gegeben;
 In mir strömt voll Kraft
 Der blaublüt'ge Saft
 24 Der Reben.*

Letztendlich entschied ich mich für folgende Variante:

*Solch blaues Blut wie
 Bei mir wird's nie wie-
 21 der geben;
 In mir strömt voll Kraft
 Statt Blut heiß der Saft
 24 Der Reben.*

Eine Wiedergabe des Einschubs *ô noblesse sans pareille!* als Nicht-Ausruf birgt Schwächen. Die erste Variante sagt: *Solch blaues Blut wie bei mir hat es noch nie gegeben*, sie reduziert sich voll auf die Vergangenheit, während die zweite Variante sich voll auf die Zukunft ausrichtet: *Solch blaues Blut wie bei mir wird's nie wieder geben*. Beides greift gleichermaßen zu weit, da ein elliptischer Einschub nunmehr mit Verb als voller Satz im Deutschen dasteht. Letztlich maßgebend für die Entscheidung, welche der beiden Versionen bevorzugt wurde, war die Möglichkeit, den französischen *rime riche* gemeinsam mit der für Georges Brassens typischen Reimweise im Wort hier nachzubilden. Analog zum Französischen wäre fast folgende Abwandlung des *Saftes der Reben* in nähere Erwägung gezogen worden:

*In mir strömt statt Blut
 Der dickeblaue Sud
 24 Der Reben,*

wobei sich natürlich der *Sud* faktisch nicht mit dem Wein-Kontext verträgt.

Zusatz:

Als neueste Variante bevorzuge ich:

*Der Esel, wenn's stimmt,
 Verlor mich bestimmt
 15 Beim Saufen
 Und nicht im Galopp
 Wie rings den geföpp-
 18 ten Haufen.
 Tief in meinen A-
 dern, ob! welch ad-
 21 lig Leben!,
 Strömt statt Blut voll Kraft
 Der blaustich'ge Saft
 24 Der Reben.*

STROPHE 3

*Quand on est un sa-
 ge et qu'on a du sa-
 voir-boire,
 On se garde à vue,
 En cas de soif, u-
 ne poire
 Une poire ou deux,
 Mais en forme de
 Bonbonne
 Au ventre replet,
 Rempli du bon lait
 D'automne.*

Die dem Weine zugetane Ich-Figur fährt in der Beichte ihres ganz dem Weine gewidmeten Lebens analog zu den ersten beiden Strophen fort. *Savoir-boire* ist ein in der Form auf das Thema abgewandelter Phraseologismus, der nach dem gleichen Muster wie die eingestandenene Wendungen *savoir-faire* bzw. *savoir-vivre* gebildet ist. *Garder une poire pour la soif* ist eine übertragene Wendung, die Maurice Rat in seinem *DICTIONNAIRE DES LOCUTIONS FRANÇAISES* als *Se réserver quelque chose pour les besoins à venir* beschreibt; es handelt sich hier in der übertragenen Bedeutung um den für schlechte Zeiten zurückgelegten Notgroschen; in bezug auf den aktuellen Kontext wird hier konkret-inhaltlich das ursprüngliche Bild der saftigen Birne und des damit zu löschenden

Durstes verstärkt in den Vordergrund gehoben. Die Zeilen 28 bis 30 ranken sich also um einen schon »von Haus aus« auf das behandelte Thema bezogenen Phraseologismus (Komponente *soif*), was bedeutet, dass *garder une poire pour la soif* **zwei** gleichrangige, wenn auch nicht voneinander zu trennende Bedeutungen trägt: die übertragene und die ursprünglich-bildliche. (So als wäre das Bild der Birne und des Durstes nirgends so tief empfunden wie durch den dem Trunke Ergebenen.) Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass die Formulierung der Zeilen 28 bis 30 sehr hochsprachlich gewählt ist. Statt *pour la soif* steht *en cas de soif*, statt einfach *garder* steht *garder à vue*. Es mag schon sein, dass der Zwang, das Versmaß und die Reimstruktur auszufüllen, anteil an der letztlich gewählten sprachlichen Ausdrucksweise hat, woraus man nicht das Recht entnehmen darf, die durch diese Wendungen in den Kontext eingebrachten inhaltlichen Konsequenzen zu übersehen. *Garde(r) à vue* ist eine nebenbei aufkommende Anspielung auf den (polizeilichen) Gewahrsam, *en cas de...* eine der Rechtssprache gebührende Verkläusulierung. Durch *garder à vue* erfährt die *poire* in Zeile 30 eine Bedeutungswandlung, sie wird **auch** zu einer Person, ist doch *poire* auch die umgangssprachlichen Bezeichnung für *quelqu'un dont on se joue et qui se laisse duper*, also für jemanden, den man *ausquetschen* kann, um beim Bild zu bleiben. Anzumerken bleibt, dass letztere Bedeutung hinter der übertragenen Bedeutung |NOTGROSCHEN| bzw. dem ursprünglichen Bild |BIRNE FÜR DEN DURST| zurückbleibt. Es ist eine Art Nebenthema, eine neu eingebrachte, kurz aufschimmernde und sogleich wieder vergehende Melodie im eigentlichen, großen Thema.

Zeilen 31 bis 33 knüpfen an das Bild der *Birne* an (indem die Ähnlichkeit zur *bonbonne*, der französischen Korbflasche, ins Feld geführt wird), wodurch das sprachliche Bild der Zeilen 28 bis 30 endgültig entidiomatisiert wird. Die Zeilen 34 bis 36 beenden den assoziativ-sprachlichen Ausflug durch endgültige Rückkehr zum Thema |WEIN| bzw. (bildlich gesehen) Rückkehr zur Ich-Figur des Chansons (der *ventre replet* wird zum *tertium comparationis* von Mensch und Korbflasche).

Die dritte Strophe zeigt im wesentlichen folgende Ebenen:

<i>konkret-inhaltlich</i>	<i>abstrakt-inhaltlich</i>	<i>formal-stilistisch</i>
<p><i>Wenn man ein Weiser ist und (feine) Trinkensart besitzt,</i></p> <p><i>behält man in Sichtweite sich für den Durstfall eine Birne,</i></p> <p><i>eine Birne oder auch zwei, aber in Form der Bonbonnes (großen Korbflaschen),</i></p> <p><i>den gewölbten Bauch mit der guten Milch des Herbstes gefüllt.</i></p>	<p><i>Wenn man weise ist, ja weise im Sinne des Trinkens,</i></p> <p><i>legt man sich (für schlechte Zeiten) einen Notgroschen auf die (hohe) Kante,</i></p> <p><i>ja einen oder zwei Notgroschen, jedoch in Form von Korbflaschen,</i></p> <p><i>von dickbauchigen, mit feiner Herbstmilch gefüllten (Korbflaschen).</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● normalsprachlich ● in der Form abgewandelter Phraseologismus ● hochsprachlich verklausulierte idiomatische Wendung mit übertragener Bedeutung NOTGROSCHEN und Ur-Bedeutung in Bezug auf Durst [PLUS PERSONIFIZIERUNG] ● Entidiomatisierung durch wörtliche Aufnahme eines Ur-Bestandteiles der vorangegangenen idiomatischen Wendung und metaphorischer Fortführung auf Weinbehälter ● metaphorischer Rückbezug auf Ich-Figur des Chansons (Mensch in Birnenform bzw. gleich einer bauchigen, mit Wein gefüllten Korbflasche)

Ganz pauschal lässt sich Strophe 3 wie folgt raffen:
Wer klug ist, baut vor für schlechte Zeiten (d.h. Durstzeiten).

Dazu kommen folgende Nebenthemen:

- garde à vue* - (polizeilicher) Gewahrsam [=Personifizierung]
poire - personifiziert auch *Dummkopf*; *einer, der alles mit sich machen lässt, den man zu seinen Gunsten ausnutzen kann*

Ob eine Adaptation hier zwingend notwendig ist, sei dahingestellt. Zumindest rankt sich, wie gezeigt, die gesamte Strophe 3 um die eine idiomatische Wendung: *(se) garder une poire pour la soif*. Eine konkret-inhaltliche Wiedergabe würde heißen: *sich eine Birne für den Durst zurücklegen*. Hier bliebe die außerhalb des Chanson-Kontext befindliche Verstehensvoraussetzung (nämlich die Bedeutung *sich einen Notgroschen für schlechte Zeiten zurücklegen*) auf der Strecke. Aber gerade die Kopplung des konkreten Bildes mit der übertragenen Bedeutung ist für den Charakter des Chansons wesentlich, denn die ansonsten stereotyp gebrauchte Wendung *sich eine Birne für den Durst zurücklegen* erhält im Munde des Trunkers durch die Komponente | DURST | eine Art Steigerung, so als wäre niemand anders als der dem Trunke Ergebene in der Lage, die tiefe Bedeutung dieser Wendung zu verstehen. Sicher kann man auf die Komponente der übertragenen Bedeutung verzichten, z.B. durch Formulierungen wie *sich eine Birne für den Durst auf die hohe Kante legen* etc., was dann eine metaphorische Fortführung des originalen Gedankens in Richtung *Korbflaschen* analog gestatten würde.

Dennoch würde die Einführung des Bildes der *Birne für den Durst* durch den deutschen Zuhörer stets als Überraschung empfunden, während der französische Hörer durch die Geläufigkeit des Bildes über die notwendige Verstehensvoraussetzung führt. Dem deutschen Zuhörer entginge so auch die genaue Bedeutung der Zeilen 25 bis 27, weil das Original ja in diesem Sinne bedeutet: *Wer weise ist und über (ausreichend) Trinker-Knowhow verfügt, macht es wie alle, nämlich legt sich, wie Sie alle es wissen und auch so machen, eine Birne für den Durst (= einen Notgroschen für schlechte Zeiten) zurück.* Dieser Gedanke ist im Französischen vom Anfang bis zum Ende als völlig logisch nachzuempfinden. Die altbekannte Wendung wird dann »plötzlich« noch wörtlicher genommen, indem die Birnenform der Korbflaschenform angeglichen wird, wonach die schmerzbäuchige Körperform des Trinkers sich harmonisch mit den beiden vorgenannten vereinigt. (Anzumerken bleibt, dass aus formal-inhaltlicher Sicht auch das deutsche Wort *Korbflasche* dem originalen *Bonbonne* [in der Motivierung so viel wie *Fein-Fein*] keinesfalls gerecht wird.)

In anbetracht der Tatsache, dass das idiomatische Bild der Birne für den Durst die gesamte Strophe inhaltlich wie formal bestimmt, erscheint das Fallenlassen der phraseologischen Komponente für nicht angemessen. Es wäre im Deutschen eine phraseologische bzw. idiomatische Wendung wünschenswert, die ebenso das Bild des Durstes, möglichst gleichzeitig mit dem der Birne, in sich trägt. Es sei vorab bemerkt, dass es wohl im Deutschen unmöglich ist, ein solches phraseologisches Bild zu finden. Am Ende ergab sich folgende Strophe:

*Wer Weingeist besitzt,
ja, jede gevitz-
27 te Kehle,
Nimmt stets irgendwie
Zum Vorbild sich die
30 Kamele
Und spart vorsorglich
Für Durststrecken sich
33 Zwei Höcker,
Bis zum Rand gefüllt
Mit Herbstsäften mild
36 Und lecker.*

Hier die (vorläufig) endgültige Fassung:

*Wer Weingeist besitzt,
ja, jede gevitz-
27 te Kehle,
Hält sich irgendwie
Fürn Notfall an die
30 Kamele,
Spart für sich allein
Für Durststrecken ein
33 Zwei Höcker,
Dickbauchig gefüllt
Mit Herbstsäften mild
36 Und lecker.*

Parallel dazu ist noch folgende Variante gangbar, die im Gegensatz zur obigen Version weniger verspielt ist und die tragische Trinkerfigur hervorschält:

Hat man Weinverstand
 Und blickt übern Rand
 27 Der Tasse,
 Geht man mit der Zeit
 Keinen Schritt zu weit
 30 Vom Fasse...
 Und legt sich ganz still
 Eine weingefüll-
 33 te Kanne
 Od'r besser gleich zu
 Für'n Durst auf die ho-
 36 be Kante.

Die Kamel-Variante ist formaler, die Kannen-Variante inhaltlicher. Beide Versuche erscheinen mir etwa gleich nah und gleich fern vom Original. Sie stehen nebeneinander.

STROPHE 4

Jadis aux enfers,
 Cert's il a souffert,
 39 Tantale,
 Quand l'eau refusa
 D'arroser ses a-
 42 mygdales.
 Etre assoiffé d'eau,
 C'est triste, mais faut
 45 Bien dire
 Que l'être de vin,
 C'est encore vingt
 48 Fois pire.

Strophe 4 verfolgt das Muster der vorangegangenen Strophen weiter und beschwört Tantalus herauf, sowie dessen sprichwörtliche Tantalusqualen, insbesondere den Durst, den die mythologische Figur inmitten des Flusses Styx erleiden muss. Wieder schlägt Georges Brassens den Bogen auf das hier behandelte Thema, indem er den erlittenen Wasserdurst dem wohl noch *zwanzig* (=tausend/unendlich viele) Mal schlimmeren Weindurst entgegengesetzt. Diese Strophe zeigt noch einmal deutlich, dass neben der Übertragung der inhaltlichen Komponente dieser Strophe, die sich in einem Satz zusammenfassen lässt, die Wiedergabe der originalen Form (konkrete stilistische Wahl und Reim) verstärkt Bedeutung gewinnt. So zum einen der ungewöhnliche Reim der

Zeilen 41/42, der von schier unbezwingbarer Heiterkeit getragen ist. Eine erste Version der ersten Strophenhälfte im Deutschen war:

Höllenqualen muss-
 te einst Tantalus
 39 Erleiden,
 Denn man sah des Was-
 sers köstliches Nass
 42 Ihn meiden...

Die deutsche Variante belegt durch ihre Unzulänglichkeit, dass der Reim allein die Heiterkeit nicht hervorzubringen vermag. Auch wird deutlich, dass eine zu häufige, vor allem unprägnante Nachbildung des Reimes im Wortinneren mehr abträglich denn hilfreich sein kann. Wir müssen mit dem Original Rücksprache halten, um zu erkennen, dass der Reim seinen satirischen Charakter im Zusammenspiel mit der Bedeutung der durch ihn auf formaler Ebene zusammengekitteten Wörter gewinnt. Inhaltlich betrifft das die Wörter *refuser*, *arroser* und *amygdales*. *Refuser* verlangte eigentlich ein belebtes Subjekt und ist recht hochsprachlicher Natur. *Arroser* als normalsprachliches *Gießen* [von Gärten, Blumen und Beeten] bedeutet umgangssprachlich auch das *Begießen* [von Anlässen], wobei beide Bedeutungen auch jeweils eine Person als Subjekt bedingen. Mit unbelebtem Subjekt (*l'eau*, *le fleuve*,

la rivière) bedeutet *arroser* [*la vallée*] das [*heilsame und wohltuende, fruchtbar machende*] Durchfließen bzw. Durchflossen-Sein eines Tales. *Un repas arrosé d'un bon vin* ist eine von einem guten Wein [*wohltuend*] begleitete Mahlzeit. Insgesamt trägt *arroser* hier vordergründig recht hochsprachlichen Charakter (wie die Zeilen 1 bis 6 mit der durch *faire des harangues, chanter la vie* und *tourner sept fois sa langue dans sa bouche/gueule de bois* es bereits angekündigt haben). Die umgangssprachliche Komponente dringt sehr entfernt durch den Text, zum einen durch *refuser*, verstärkt aber auch durch das normal- bis hoch- bzw. fachsprachliche *amygdales*, so als wäre dieses Wort im Moment des Sprechens bzw. Singens schnell an die Stelle eines weitaus weniger hochsprachlichen Wortes gesetzt worden. Darüberhinaus gewinnt das Wort *arroser* tief im Hintergrund (durch die sich auflösende Zäsur bedingt) auch die Bedeutung *arroser qqn* (*jmdn bestechen*), denn für einen Moment schwingt in der Formulierung ein *arroser ses amis*, das sich aber **fast** im gleichen Moment zu *amygdales* erklärt.¹⁾ *Amygdales* besticht gleichzeitig durch die plötzlich so konkrete Bezogenheit. Hinzu kommt der Anklang des Wortes *dalle* (*se rincer la dalle – sich einen hinter die Binde gießen*). Aufgrund der konkreten Formulierung wird das Wasser durch ein Hineinlegen menschlicher (grausamer) Züge personifiziert bzw. in metonymischen Bezug zum Menschen dargestellt (leistet es doch der Weisung des Sich-nicht-trinken-Lassens Folge), und darin liegt die nun fast schon sarkastisch-satirische Aussage dieser ersten Strophenhälfte. Der »einsame« Monolog des Wein-Trinkers im Chanson strotzt von Seitenhieben auf menschliche Beziehungen (weiß doch der Zuhörer, dass nicht das Wasser an sich der Ursprung der Qualen sein kann, die Tantalus erleiden muss). Die oben angeführte Variante, obwohl allgemeininhaltlich dem Original schon angemessen, leidet an der fehlenden Personifizierung des Wassers.²⁾ Es ist hier also nicht der Reim durch das Wortinnere an sich, der den Hörer zur Heiterkeit verleitet, sondern die **konkrete Realisierung** in der **aktuell gewählten Formulierung**. Der Reim (hier in ungewöhnlicher Ausführung) ist das zusätzliche (formal-äußerliche) Bindeglied der ursächlich inneren (d.h. inhaltlichen) Bindung, die die Wörter im formulierten Satz eingehen.³⁾

Um entsprechend Abhilfe zu schaffen, lautete die überarbeitete Version wie folgt:

*Was Höllendurst heißt
Musst' Tantalus einst
39 Arg fühlen,
Denn es wollt' kein Tröpf-
chen Wasser sein Zäpf-
42 chen spülen...*

Die Zeilen 40 bis 42 sind dem Original hier etwas näher gekommen, wenn auch unter Anwendung eines doppelten Wort-Enjambements (wie im Original in den Zeilen 25/26). Die originalen *amygdales* sind hier durch das gleichfalls im hinteren Rachen befindliche *Zäpfchen* ersetzt, wodurch die Übersetzung sich nun auf gleicher Ebene mit dem Original befindet. Nachteilig erwies sich der Reim jedoch durch die eigentlich assonanten Umlaute |*ö*| und |*ä*|, wodurch *Zäpfchen*, welches analog zu den *amygdales* ein im Satzablauf nicht unbedingt erahnbares Wort ist, beim mündlichen Vortrag schnell als phonetisch sehr ähnliches *Zöpfchen* verstanden werden könnte, weshalb eine nochmalige Bearbeitung der obigen Fassung wünschenswert war. Auch war der assonante Reim der ersten beiden Zeilen (*heißt - einst*) nicht zufriedenstellend, so dass die gesamte letzte Strophe sich nun

1) Das soll nicht heißen, dass Georges Brassens die sich aus der konkreten Formulierung ergebende Zweideutigkeit bewusst wählt, sondern dass er den inhaltlichen Spannungsbogen absichtlich so weit zieht, dass erst das letzte Wort bzw. die letzten Silben der jeweiligen Sinneinheit die endgültige Bedeutung des Gesagten hervorbringt bzw. hervorbringen. Allerdings gibt es Grund zu der Annahme, dass Georges Brassens nicht jede erstbeste Zweideutigkeit akzeptiert, sondern nur jene zulässt, die sich nahtlos in den aktuellen Kontext einpassen bzw. Georges Brassens' allgemeine Geisteshaltung wiedergeben.

2) Auch hier sei auf das Gedicht NUIT RHENANE von Apollinaire im Anhang verwiesen.

3) Der Reiz liegt in der Übereinstimmung von Form und Inhalt, d.h. für Georges Brassens in der antikonformistischen Behandlung von Vers und Reim (hier Alexandriner-Zerstückelung durch ungewöhnliche Zäsur/Reim-Behandlung) zur sozusagen äußerlich-plakativen Unterstützung seiner antikonformistischen Haltung, hier der Behandlung des Themas Alkohol aus der Sicht des Trinkers.

wie folgt liest:

*Was musst' Tantalus
 Für'n Höllndurst im Fluss
 39 Einst fühlen,
 Denn es wollt' kein Tröpf-
 chen Wasser sein Kröpf-
 42 chen spülen;
 Obn' Wasser zu sein,
 Ist traurig, doch mein'
 45 Ich immer:
 Der Weindurst an sich
 Ist doch wohl noch zig-
 48 mal schlimmer!*

Aus dem Tantalus-Mythos heraus wurde, lediglich zum Zwecke des Reimes, der *Fluss* an die sprachliche Oberfläche geholt. Das *Zäpfchen* ist nun durch das auf gleicher Ebene befindliche, besser im Reim stehende *Kröpfchen* ersetzt. Wie zu sehen, ist die im Deutschen angestrebte Nachbildung des Reimes für die letztlich auf konkreter Ebene gewählte Formulierung maßgeblich. Eine Übertragung z.B. von *amygdales* mit *Kröpfchen* soll hier für äquivalent angesehen werden, stehen doch beide unter der »Schirmherrschaft« des Rachens bzw. des Kehlrums in sehr engem sprachlichen wie örtlichen Bezug zueinander.

Was die Zeilen 43 bis 48 betrifft, so bleibt das Deutsche dem Original sehr eng auf den Fersen. Allein die wieder recht gehobene Wendung *être assoiffé de...* (*dürsten nach*) kommt durch *ohne (Wasser) sein* neutral ins Deutsche. Wir möchten noch auf Zeile 46 verweisen, wo diesmal die deutsche Formulierung eine aus der konkret-inhaltlichen Ebene herausfallende Anspielung vollzieht, die an dieser Stelle im Original nicht vorhanden ist: *Der Weindurst an sich...* trägt nicht allein scherzhaft-philosophierenden Charakter, sondern charakterisiert über die Bedeutung *an sich selbst* den Menschen als immerfort nur an sich selbst denkendes Wesen (analog zu *für sich allein* in Zeile 31 [Strophe 3]). Der Verlust analoger originaler Mehrdeutigkeiten an anderer Stelle findet hier eine Art Kompensation. Es sei nochmals darauf verwiesen, dass solche Mehrdeutigkeiten im Original nicht vordergründig bewusst eingebracht sein müssen, sondern sich ebenso auf der Suche nach der geeignetsten Formulierung ergeben haben können. Dementsprechend werden sich auf der Suche nach bestmöglicher Übertragung stets auch Varianten anbieten, die analoge Mehrdeutigkeiten erzielen. Wesentlich ist nur, dass die Deutbarkeit solcher Mehrdeutigkeiten im vorgegebenen Rahmen bleibt (was z.B. bei der Übertragungsvariante *Zäpfchen* nicht gegeben war, da der assonante Reim immer das Wort *Zöpfchen* mit erklingen ließ, welches - inhaltlich gesehen - im Kontext hier nun nicht hingehört). Es kommt also, die Wahrung des Originals in seiner Mehrdeutbarkeit vorausgesetzt, nicht unbedingt darauf an, originale Mehrdeutigkeiten im Verhältnis 1:1 in der Zielsprache wieder hervorzubringen, sondern eher, nicht passende Mehrdeutigkeiten auszuschließen. Die unterschiedliche Streuung der Wörter in unterschiedlichen Sprachen macht es ohnehin unmöglich, die Summe der originalen Inhalte mit der Zuordnung der für äquivalent geltenden Wörter zu erreichen.

Abschließend sei darauf verwiesen, dass in der letztgenannten, endgültigen Variante das Wort-Enjambement der Zeilen 46/47

*Der Weindurst an sich
 Ist doch wohl noch zig-
 48 mal schlimmer!*

genausogut in zwei Wörtern ohne Enjambement geschrieben werden könnte:

*Der Weindurst an sich
Ist doch wohl noch zig
48 Mal' schlimmer!*

Auch mag man sich an den reichhaltig eingesetzten Füllwörtern der Zeile 47 stoßen, die genausogut heißen könnte:

*Ist zweifellos zig-
48 mal schlimmer*

oder noch viel klingender:

*Ist sicherlich zig-
48 mal schlimmer.*

Da Füllwörter existieren und nicht in jedem Falle für stilistisch unangemessen gelten können, wurde es in obiger Fassung denn doch dabei belassen.

STROPHE 5

*Hélas! il ne pleut
Jamais du gros bleu
51 Qui tache.
Qu'ell's donnent du vin,
J'irai traire enfin
54 Les vaches.
Que vienne le temps
Du vin coulant dans
57 La Seine.
Les gens par milliers
Courront y noyer
60 Leur peine.*

Im Gegensatz zu den lebenslaufartig berichtenden bzw. wertenden Strophen richtet sich Strophe 5 ganz auf die Zukunft bzw. Hoffnung aus, Hoffnung nämlich auf nie versiegende Quellen von Wein. Dies betrifft in den Zeilen 49 bis 51 das Spiel mit der Wendung *il pleut...*, im Sinne von, wie als Beispiel im *PETIT ROBERT* angegeben: *Il ramasse de l'argent comme s'il en pleuvait* (ähnlich wie das Deutsche *im Gelde schwimmen*). Analog zu Strophe 3 wird hier das gewöhnlich materielle Streben (nach Geld und Besitz) auf ein naturalisches Streben nach Wein gewandelt, ein wiederum mehr aus der Form denn aus dem eigentlichen Inhalt resultierender satirischer Seitenhieb auf die menschliche Gesellschaft. Die *gros vins* sind gemäß dem *PETIT ROBERT* Weine minderer Qualität, laut *SACHS-VILLATTE* handelt es sich bei *gros bleu* um einen *kräftigen, südfr. Wein*, so benannt, weil er (beim Kleckern) blaue Flecken macht (vgl. *petit bleu* in Strophe 3). Daraus erklärt sich die Motivierung von Zeile 51: *tacher* in absoluter Verwendung als *Flecken machend* (natürlich durch den Seitenbezug auf *pleuvoir* auch mit sehr konkretem sprachlichen Bild entstehender Pfützen). Nicht vergessen werden sollte, dass der *gros bleu* (sprachlich) südfranzösischer Färbung ist, wie insgesamt Georges Brassens' Poesie umfangreich südfranzösischer Prägung ist, was allerdings im Rahmen einer Übersetzung nur bedingt wiedergegeben werden kann. Die Zeilen 52 bis 54

Im Gegensatz zu den lebenslaufartig berichtenden bzw. wertenden Strophen richtet sich Strophe 5 ganz auf die Zukunft bzw. Hoffnung aus, Hoffnung nämlich auf nie versiegende Quellen von Wein. Während die Zeilen 49 und 51 noch beklagen, dass es nie *fleckenmachenden Wein* regnet, hoffen die Folgezeilen auf das Erscheinen von *Weinküben* und das Anbrechen der *Weinzeit* in der *Seine*. Nach typisch Brassensscher Verfahrensweise gewinnen die gewählten Bilder durch die konkrete Formulierung inhaltlich an Tiefe. Während das Verb *tacher* in absoluter Verwendung als *Flecken machen* im Zusammenspiel mit *pleuvoir* das anschauliche, für die Ich-Figur selbstironische Bild

verkleckelter Weinpfützen entstehen lässt, schlägt diese Ironie mit *gros bleu* (Zeile 50) auf die Umwelt zurück. Ein *gros vin* ist gemäß dem *PETIT ROBERT* ein Wein minderer Qualität, ein Massenwein, ein Großhandelswein; laut *SACHS-VILLATTE* handelt es sich bei *gros bleu* um einen *kräftigen, südf. Wein*, so benannt, weil er (beim Kleckern) blaue Flecken macht (vgl. *petit bleu* in Strophe 3). Die Ich-Figur strebt nicht (wie die Umwelt) "hinauf" zu irgendeiner Veredlung, Sublimierung; ihr genügt der urwüchsig unveredelte Wein (*ô noblesse sans pareille!*). [Dabei ist natürlich auch nicht zu vergessen, dass der *gros bleu* (sprachlich) südfranzösischer Färbung ist, wie insgesamt Georges Brassens' Poesie stark südfranzösischer Prägung ist, was allerdings im Rahmen einer Übersetzung kaum wiedergegeben werden kann.]

Auch die Folgezeilen 52 – 54 gewinnen aus der konkreten Formulierung kritische Tiefe: *Wenn sie Wein geben, werde ich endlich die Kühe melken*, diesmal gepaart mit einer Portion Selbstkritik, denn wieder (wie zuvor aus der Zäsur der Zeile 1 gedeutet) fühlt sich die Ich-Figur, diesmal deutlicher, von der Umwelt in die Pflicht genommen, nämlich die Kühe zu melken bzw. (um dieses Bild zu abstrahieren) einen für die Umgebung nützlichen und allgemein anerkannten Dienst zu leisten, einen Dienst, dessen Sinn die Ich-Figur in der Gegenwart jedoch nicht so recht sehen kann, da sie am Ergebnis nicht teilhat. Das *enfin* scheint dabei inhaltlich so etwas wie das Echo der von außen vorwurfsvoll vorgebrachten Frage: *Wann gebst du endlich die Kühe melken...* Die erste gangbare deutsche Übersetzung der ersten Strophenhälfte hieß:

*Ach! Zu meiner Not
Regnet es nie Rot-
51 weinpfüetzen;
Gäb's Weinkübe, könnt'
Das Melken mir end-
54 lich nützen.*

Die Zeilen 49 – 51 orientieren sich am im Original heraufbeschworenen Bild des kleckernden Weinregens. Das phraseologische Spiel mit *pleuvoir* lässt sich im Deutschen recht problemlos mit *regnen* nachvollziehen. Wenn auch das phraseologische *gros bleu* (auch: *rouge*) *qui tache* kein eigentliches Pendant im Deutschen hat, so schlägt dennoch *Pfüetzen* einen analogen bildlichen Bogen.

Zusatz: Das Wort *nützen* kann inhaltlich nicht befriedigen, auch wenn es sich auf die eigene Person richtet (*mir*). Statt *regnen* in Zeile 50 ist auch *hageln* denkbar. Jetzige Variante:

<p style="text-align: center;"><i>Ach! Zu meiner Not Regnet es nie Rot- 51 weinpfüetzen; Gäb's Weinkübe, käm' 'ch beim Melken b'quem 54 Ins Schwitzen. Wann wird uns der Rhein Ein Flussbett voll Wein 57 Einschenken? Es werden die Leut Zubauf drin ihr Leid 60 Ertränken!</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Ach zu meiner Not Hagelt es nie Rot- weinpfüetzen Es werden die Leut In Ström'n drin ihr Leid Ertränken</i></p>
--	---

Anmerkung zum Ersatz der *Seine* durch den *Rhein* (Zeilen 55 bis 57).

Die im Detail zu stellende Frage besteht darin, was wichtiger ist : Das durch die Sprache Ausgedrückte oder das mit der Sprache Ausgedrückte. Bei Brassens steht im allgemeinen letzteres eindeutig im Vordergrund. Zum Beispiel versteifen sich alle mir bekannten Übersetzungen von *L'hécatombe* (auch im Englischen [Amerikanische Brassens-Web-Seite]) auf die »Übersetzung« von Brive(s)-la-Gaillarde mit Brive(s)-la-Gaillarde. Im Französisch der Jahrhundertwende hat dieser Ort den Nebengeschmack einer engstirnig-provinziellen, hinterwäldlerischen Kleinstadt wie *Krähwinkel*, *Kleinstkleckerdorf* bzw. (laut Sachs-Villatte 1885/1907: *Schöppenstedt*). In diesem Sachs-Villatte wird *krähwinkelig* mit *digne de Brive-la-Gaillarde* umschrieben. Aus meiner Sicht entsteht ein erster, recht umfangreicher Verlust an Bedeutungsinhalten, wenn dieser im Französischen traditionell-volkstümlich belächelte Ort als ein x-beliebiger Ort ohne Nebengeschmack dasteht, der (aus deutschen Augen bzw. Ohren) noch dazu »unaussprechlich« in einem anderen Land gelegen ist. Die erste Zeile steigt bereits voll ein in die zu schildernde Provinznest-Posse und gibt die Richtung der noch folgenden Zeilen vor. Ein Chanson ist keine Geographie-Stunde.

Zurück zu *Seine* und *Rhein*. Wichtig ist bei den letzten sechs Zeilen die überraschende Wendung: Dem kalauernden *le temps du vin coulant dans la Seine* folgt der zutiefst inhaltliche und weitgreifende Abgesang : *les gens, par milliers, courent y noyer leur peine*. Dieser Gedankengang lebt aus der Überführung eines oberflächlichen Kalauers in eine tiefe Aussage: die Bildung einer Analogie zwischen Alkoholismus und Selbstmord als zwei Wege zur Ausflucht aus dem *Kummer/Jammer(tal)* des Lebens. Je leichter der Kalauer, desto geebener der Weg zu dieser abschließenden abstrakten Aussage. Im Hinblick auf das Karnevalslied »*Wenn das Wasser im Rhein klarer Wein wär...*« bietet sich der Rhein (als Weinanbaugebiet ebenso wie bezug auf die Phonetik *Rhein-Wein*) hier von selbst an. Für die übertragene Endaussage ist es in diesem Sinne unerheblich, ob es sich um die *Seine* oder den *Rhein* handelt.