

ONKEL ARCHIBALD UND DER SCHÖNE TOD

1 O vous les arracheurs de dents,
2 Tous les cafards, les charlatans,
3 Les prophètes!
4 Comptez plus sur oncle Archibald
5 Pour payer les violons du bal
6 A vos fêtes.

7 En courant sus à un voleur
8 Qui venait de lui chiper l'heure
9 A sa montre,
10 Oncle Archibald, *coquin de sort!*,
11 Fit de Sa Majesté la Mort
12 La rencontre.

13 Telle un' femm' de petit' vertu,
14 Elle arpentait le trottoir du
15 Cimetière,
16 Aguichant les homm's en troussant
17 Un peu plus haut qu'il n'est décent
18 Son suaire.

19 Oncle Archibald, d'un ton gouailleur,
20 Lui dit : « Va-t'en fair' pendre ailleurs
21 Ton squelette!
22 Fi des femelles décharnées!
23 Vive les bell's un tantinet
24 Rondelettes! »

25 Lors montant sur ses grands chevaux,
26 La Mort brandit la longue faux
27 D'agronome
28 Qu'elle serrait dans son linceul
29 Et faucha, d'un seul coup d'un seul,
30 Le bonhomme.

31 Comme il n'avait pas l'air content
32 Elle lui dit : « Ça fait longtemps
33 Que je t'aime.
34 Et notre hymen à tous les deux
35 Était prévu depuis l'jour de
36 Ton baptême.

37 « Si tu te couches dans mes bras,
38 Alors la vie te semblera
39 Plus facile.
40 Tu y seras hort de portée
41 Des chiens, des loups, des homm's et des
42 Imbéciles.

43 « Nul n'y contestera tes droits,
44 Tu pourras crier : *Viv' le roi!*
45 Sans intrigue.
46 Si l'envie te prend de changer,
47 Tu pourras crier sans danger :
48 *Viv' la Ligue!*

49 « Ton temps de dupe est révolu.
50 Personne ne se payera plus
51 Sur ta bête.
52 Les *Plait-il, maître?* auront plus cours,
53 Plus jamais tu n'auras à cour-
54 ber la tête. »

55 Et mon oncle emboîta le pas
 56 De la bell' qui ne semblait pas
 57 Si féroce.
 58 Et les voilà, bras d'ssus bras d'ssous,
 59 Les voilà partis je n'sais où
 60 Fair' leurs noces.

61 O vous les arracheurs de dents,
 62 Tous les cafards, les charlatans,
 63 Les prophètes!
 64 Comptez plus sur oncle Archibald
 65 Pour payer les violons du bal
 66 A vos fêtes.

© 1957 Éditions Musicales 57

1 DIE GROSS-STRUKTUR

Das Chanson Onkel Archibald besitzt keinen Refrain im eigentlichen Sinne, sondern besteht aus fortlaufenden Strophen zu je sechs Versen im Reimschema *aaBccB* (wobei die Kleinbuchstaben die männliche Kadenz, die Großbuchstaben die weibliche Kadenz kennzeichnen). Die männlich auslautenden Verse sind Achtsilber, die weiblich gereimten Verse Dreisilber. Aus rein formaler Sicht könnte der jeweils letzte dreisilbige Vers der einzelnen Strophen, der melodiebedingt taktfüllend wiederholt wird, als Refrain-Ersatz gedeutet werden, da er dem für den Refrain wesentlichen Kriterium der Wiederholung entspricht. Aus inhaltlicher Sicht indes genügt diese Dopplung des jeweils letzten Verses nicht dem wertenden, resümierenden, abstrahierenden Charakter, den zu tragen der Refrain traditionell bestimmt ist. Als Refrain-Ersatz ließe sich eher die hier durch Georges Brassens vorgenommene wortgleiche Wiederaufnahme (*Reprise*) der ersten und einleitenden Strophe als letzte und ausleitende Strophe deuten. Die analoge Verfahrensweise findet sich bei Georges Brassens des öfteren, z.B. in *Les lilas*, *La fille à cent sous*, *L'assassinat*, *Vénus Callipyge* sowie *La pensée des morts*. (Letzteres Chanson ist die Vertonung eines Gedichtes von Alphonse de Lamartine, wobei Georges Brassens sich nur auf einige wenige Strophen beschränkt und die einleitende Strophe Lamartines, sozusagen als Abgesang, wieder aufgreift.) Der gleiche Wortlaut erhält, kontextuell bedingt, einen variierten, nuancierten Sinn; er wird anfangs, da dem unvorbelasteten Zuhörer einleitend vorgesetzt, anders verstanden als am Ende, nachdem er den Sinn erhalten hat, den die dazwischen liegenden Strophen ihm eingegeben haben. Es erscheint angemessen, an dieser Stelle inhaltlich nicht vorzugreifen und im Verlaufe der Ausführungen diese Behauptung zu verdeutlichen.

2 DIE ÜBERSETZUNG DER STROPHEN

Im Vorwort zu seiner Gedichtsammlung *LES YEUX D'ELSA* schreibt Louis Aragon unter anderem: »*Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite...*« In der Fußnote gibt Louis Aragon Beispiele dafür, wie er in seinen Versen alte Verse strukturell aufgreift, imitiert, inhaltlich abwandelt, in diesem Sinne sich aneignet. Die Imitation von fremdsprachigen Versen im Französischen sei, so Louis Aragon, wohl noch verzeihlich, aber auch an französische Verse, wie von La Fontaine oder Florian, habe er sich imitierend angelehnt. »...*j'écris comme ça, et comme ça écrivait Apollinaire qui avait un petit carnet où il notait, lisant Lamartine par exemple, les vers à imiter.*«

Die Imitation, von Louis Aragon hier allgemein als probates Mittel des Dichters gekennzeichnet, ist in meinen Augen für die (stets und notwendigerweise vorrangig auf das Inhaltliche zielende) Übersetzung das wichtigste Handwerkzeug zur Wahrung der formal-kompositorischen Seite eines Originals. Dichtung zeichnet sich gegenüber anderen Textgruppen dadurch aus, dass die sprachliche Form nach (mehr oder weniger) regelmäßigen (metrischen und lautlichen) Grundmustern geordnet wird, so dass neben dem inhaltlichen, d.h. notwendigen Zusammenhang, die Wörter entsprechend ihrer Silbik und Phonetik zueinander in einen zusätzlichen, sprachintern zufälligen Zusammenhang gebracht werden. Das Wort hat innerhalb des Gedichtes neben der inhaltlichen Einordnung **immer** noch **mindestens eine** formale Funktion. Für die Übersetzung von Poesie bedeutet das, dass die Wörter und Wendungen des Originals in der Zielsprache nicht allein ein inhaltliches Äquivalent, sondern auch ein formales Äquivalent finden müssen. Dabei muss das inhaltliche Äquivalent nicht notwendigerweise gleichzeitig das formale Äquivalent für das originale Wort sein, es muss also zum Beispiel ein Reim nicht unbedingt mit dem inhaltlich entsprechenden Wort des Originals vollzogen werden.

Imitation im übersetzerischen Sinne soll hier bedeuten, prägnant verdichtete Passagen (ganze Verse, Halbzeilen) so inhaltlich-syntaktisch originalgetreu wie möglich in die Zielsprache zu übernehmen. Dieser Anspruch lässt sich natürlich nicht für ganze Strophen, geschweige denn ganze Gedichte durchgängig realisieren, sondern ist auf die kleinsten aufeinander bezogenen Form-Einheiten beschränkt. Auch sollten die zu imitierenden Verse bzw. Passagen nach ihrer Wesentlichkeit für den (formalen, inhaltlichen oder auch formal-inhaltlichen) Kontext ausgewählt werden. Für das im folgenden zu untersuchende Chanson Onkel Archibald ist auf Grund des Schweifreimes in den Versen 3 und 6 die

sechszellige Strophe die kleinste Einheit, für die mindestens eine Vers-Imitation wünschenswert ist. Nun aber zu den einzelnen Strophen:

STROPHE 1:

- 1 *O vous les arracheurs de dents*
- 2 *Tous les cafards les charlatans*
- 3 *Les prophètes*
- 4 *Comptez plus sur oncle Archibald*
- 5 *Pour payer les violons du bal*
- 6 *A vos fêtes*

Der *arracheur de dent* ist in der wörtlichen Übersetzung der *Zahnausreißer*. Überlebt hat er in der Wendung *mentir comme un arracheur de dent* (*lügen, dass sich die Balken biegen*). In Rückgriff auf das ursprüngliche Bild beschwört er den Scharlatan, den reisenden Wunderdoktor herauf - denjenigen, der die Gutgläubigkeit und die Not der anderen zu seinem Vorteil ausnutzt. Wesentlich ist hier auch die Komponente des wörtlich-bildlichen, mit Schmerz und Eingriff ins Organisch-Lebendige verbundenen Ausreißen. In der Aufzählung folgen in Vers 2 die *cafards*, die *Heuchler/Frömmeler*, und *charlatans*, die *Scharlatane*, *Marktschreier* sowie in Vers 3 die *prophètes*. Letztere sind auf Grund des nur dreisilbigen Verses, der taktfüllend einen musikalischen Bogen gestattet, der Höhepunkt der ersten Strophenhälfte, inhaltlich die Auflösung der ersten beiden Verse. Die Propheten sind ansonsten, im spürbaren Gegensatz zu den vorangegangenen Bezeichnungen, kein Schimpfwort im Französischen. Die Äußerung verblüfft durch ihre plötzliche konkrete Bezogenheit. All diese Personen, die auf Kosten anderer leben, sollen in den Versen 4 bis 6 gefälligst nicht mehr damit rechnen, dass Onkel Archibald ihnen weiter die Zechen (Geigen) bezahlt. *Payer les violons* heißt übertragen *die Zeche bezahlen*, allerdings verbirgt sich dahinter das Sprichwort: *L'un paye les violons, et les autres dansent* (*einer bezahlt die Geigen, und die anderen tanzen*). Hier wird die Figur Onkel Archibalds charakterisiert; er ist der wehrlose kleine Mann, mit dem die anderen umspringen, wie es ihnen beliebt. Er ist der Ausgenutzte, auf dessen Kosten die anderen ihre großen rauschenden Feste feiern. Diese Deutung haftet unter anderem am Wort *compter* in Zeile 4, wenn es auch hier spezifisch als *compter sur qn* (*auf jmdn zählen, mit jmdn rechnen*) gebraucht wird; indirekt erwächst daraus die Charakterisierung des *Berechnenden*. Ähnlich Zeile 6: *A vos fêtes* entspringt wohl der Redewendung *être à la fête* (*anteil haben, mit von der Partie sein*) bzw. deren Gegenteil *ne pas être à la fête* (*<von einer Sache ausgeschlossen>, nicht mit von der Partie sein*). Hier eine frühe Übersetzungsvariante:

- 1 *Schmarotzer Parasitenvolk*
- 2 *Oh all Ihr Gauner mit Erfolg*
- 3 *Ihr Betrüger*
- 4 *Die Zeit dass Onkel Archibald*
- 5 *Die großen Feste Euch bezahlt*
- 6 *Ist vorüber*

Der allgemeine Inhalt des Chansons ist zweifellos gewahrt. Auch formal genügt die Übersetzung den wesentlichsten Ansprüchen. Im Bestreben, den französischen reinen Reim im Deutschen so oft wie möglich nachzubilden, der den ersten Konsonanten der Reimsilbe in den Reim einbezieht, was im Deutschen als rührender Reim nicht empfohlen wird, waren die Zeilen 1 und 2 sehr zufriedenstellend: *Parasiten**volk** - Erfolg*. Auch beim Schweifreim wurde die Assozonanz (*Betrüger - vorüber*) durch den einbezogenen Konsonanten (*Betrüger - vorüber*) gemildert, obgleich freilich durch den Knacklaut in *vor*über* gestört. Was nützt aber die Form, wenn der durch sie zum Ausdruck gebrachte Inhalt nicht dem Gewünschtesten entspricht. Zwar ist in der Summe alles wesentliche des Originals wiedergegeben, aber die sprachlichen Mittel können nicht befriedigen. Da *cafard* auch *Küchenschabe* bedeutet, erschienen anfangs die *Schmarotzer* und *Parasiten* als wenigstens befriedigend originalgetreu. Allerdings konnte das Fehlen der *Propheten* nicht zufriedenstellen. Auch erschienen die *Scharlatane* und *Marktschreier* als wünschenswert. So hieß die Strophe bald:

- 1 *Oh Ihr Schönredner mit Erfolg*
- 2 *Prophetenpack Marktschreiervolk*
- 3 *Ihr Betrüger*
- 4 *Die Zeit dass Onkel Archibald*
- 5 *Die großen Feste Euch bezahlt*
- 6 *Ist vorüber*

Formal gesehen, hatte sich der französisch abgeleitete Reim in den Versen 1 und 2 klangvoll mehr als zufriedenstellend erweitert:

- 1 *Oh Ihr Schönredner mit **Erfolg***
- 2 *Prophetenpack Marktschreier**volk**..*

Die Verse 4 bis 6 waren gleichfalls nicht ausreichend. Die Doppelzüngigkeit des Wortes *violons* als umgangssprachlich

Zeche, aber - und dies in sprichwörtlicher Einbettung - als *Geigen* (*rauschender Feste*) fehlte im Deutschen völlig. Der Versuch, Abhilfe zu schaffen, zeugte eine andere Einseitigkeit:

- 4 Die Zeit dass Onkel Archibald
- 5 Weiter die Zechen für Euch zahlt
- 6 Ist vorüber

Nun waren die Zechen übersetzt, aber jetzt fehlte das Bild der rauschenden Feste gänzlich. Wesentlich gerade für die Übersetzung von Georges Brassens ist die Wahrung der Doppelseitigkeit seines Sprachgebrauches, bei der sehr oft Wörter und Wendungen unterer Stilebenen zur Erzeugung sehr präziser, ja poetischer, anschaulicher Bilder herangezogen werden (wie hier das Wort *violon*). Ich versuchte, andere Bilder zu finden, zum Beispiel:

- 1 Schmarotzer, Parasitenschar,
- 2 Ihr Herr'n und Meister übler Schar-
- 3 latan'rien
- 4 Onk'l Archibald lässt sich nicht mehr
- 5 Dukaten von Euch all'n aus der
- 6 Nase ziehen

Nun fehlten freilich wiederum die Propheten des Originals. Diese versuchte ich daraufhin, mit einem wieder neuen Bild zu koppeln:

- 1 („Schmarotzer Parasiten Ihr..)
- 2 („Ihr Scharlatane voller Gier..)
- 3 Ihr Propheten
- 4 Onk'l Archibald blecht - mit Verlaub -
- 5 Ab jetzt nicht mehr für Eure Pau-
- 6 k'n und Trompeten

Interessant ist hier die Verwendung des Verbes *blechen* für *payer*, denn es erfüllt nahezu alle Anforderungen, die das Original inhaltlich stellt: *violon* kommt konkret-inhaltlich **Geige** über das Hyperonym **Musikinstrumente** als *Pauken und Trompeten* wieder (letztere wiederum schließen in der übertragenen Bedeutung <mit Pauken und Trompeten> inhaltlich nahtlos an das Bild der laut auf sich aufmerksam machenden *Marktschreier* und *Scharlatane* an). *Violon* geht in der Zweitbedeutung **Zeche** gemeinsam mit *payer* in das Verb *blechen* ein (bei darüber hinaus analoger stilistischer Färbung <Umgangssprachlichkeit>). Ein zusätzlicher Querbezug, mehr formaler denn inhaltlicher Natur, besteht über den Gattungsbegriff **Blechblasinstrumente** zwischen *blechen* und *Trompeten*. Diese formal-inhaltliche Quer-Einbettung von Wörtern in den Kontext ist für die Poesie Georges Brassens' besonders typisch. Verloren geht in *blechen* dennoch die für die globale Interpretation wichtige Hintergrundkomponente des *L'un paye les violons, et les autres dansent*, denn im Deutschen *blecht* man im allgemeinen Sprachgebrauch meist für tatsächliche Gegenleistungen, während die *violons* eben die Ausnutzung Onkel Archibalds charakterisieren.

Es ist mir unmöglich, alle Übertragungsversuche wiederzugeben, da eine ganze Reihe von ihnen bereits im Ansatz wieder verworfen wurde. Sie alle führten aber zu folgendem Ergebnis:

- 1 Die Propheten sind für die Wahrung des Inhalts unverzichtbar, ja nicht nur das, auch Ihre Stellung als Vers 3 ist (melodisch) vorgeschrieben. Wie bereits verdeutlicht, vervollständigen sie überraschenderweise, in einer Art Gipfelpunkt, die Aufzählung, wobei der Kurzvers musikalisch ausgebreitet wird, was die Gesamtwirkung wesentlich erhöht.
- 2 Die Einführung der Figur des Onkel Archibald ist so wesentlich für das Chanson - besonders in anbeacht der Tatsache, dass beim mündlichen Vortrag dem Text nicht unbedingt der Titel vorangesetzt werden sollte -, dass er möglichst bereits in der ersten Strophe analog zum Französischen einen Reim ergeben sollte (entweder Zeile 4 oder 5). Auch die Apostrophierung zu Onk'l Archibald wollte ich möglichst vermeiden, was allerdings nicht zwingend ist.

Am besten erscheint mir folgende Version (wobei die letztgenannte Variante noch nicht ganz verworfen ist):

- 1 Meister von Scharlatanerien
- 2 Preiser von Wundermedizin
- 3 Ihr Propheten
- 4 's bestreitet Onkel Archibald
- 5 Ab jetzt nicht mehr den Unterhalt
- 6 Eurer Feten

Die Verse 1 und 2 sind der Versuch, den ursprünglichen Bildern der originalen Wendungen (*arracheurs de dents, charlatans*) näher zu kommen. Die Verse 4 bis 6 werden dem Original inhaltlich nur indirekt gerecht, die ursprünglichen Bilder kommen in abstrakteren Wendungen zum Ausdruck. Und doch ist das für Georges Brassens typische Spiel mit der

Mehrdeutigkeit der Wörter, hier kombiniert mit satzbaulichen Mitteln, im Deutschen wiedergegeben. Die Wendung *den Unterhalt bestreiten* erlaubt es im Deutschen, sowohl das Wort *bestreiten* als auch die Komponente *Unterhalt(ung)* mehrdeutig zu behandeln. Vers für Vers bringt die deutsche Übertragung Assoziationen, die letztlich nicht den statischen Sinn der deutschen Aussage treffen.

4 *'s bestreitet Onkel Archibald*

Für den Moment der Zäsur bleibt die Frage: Was bestreitet Onkel Archibald?

5 *Ab jetzt nicht mehr den Unterhalt*

Seinen eigenen Unterhalt doch wohl?

6 *Eurer Feten*

Hier sind wir bei einer Besonderheit, die der Poesie allgemein eigen ist. Es werden Assoziationen heraufbeschworen, die über den Rahmen der eigentlich formulierten Aussage (als Summe der Bedeutungen der einzelnen Wörter bzw. Wendungen im konkreten Satzbau) hinausgehen. Man mag den Satz *Es bestreitet Onkel Archibald ab jetzt nicht mehr den Unterhalt Eurer Feten* als statische Feststellung behandeln, aber die durch die Gedichtform bedingten Zäsuren der Versenden zerstückeln die Aussage und geben Raum für momentane Assoziationen und Gedanken, die aus dynamischer Sicht der Gesamtaussage des Gedichtes unbedingt zugerechnet werden müssen. Zur Illustration des Gesagten kurz ein Beispiel aus Georges Brassens' Chanson *Bonhomme*:

13 *Rien n'arrêtera le cours*
 14 *De la vieille qui moissonne*
 15 *Le bois mort de ses doigts gourds*
 16 *Ni rien ni personne*

Vers 1 bis 3 gehören freilich eng zusammen, aber die Reimzäsur erweitert die Aussage:

1 *Rien n'arrêtera le cours*

Dieser Vers verallgemeinert für den Moment der Zäsur die getroffene Aussage: Nichts wird den Lauf aufhalten. *Le fatidique cours des astres* (der schicksalhafte Lauf der Gestirne) mengt sich für den Augenblick der versbedingten Pause in den beginnenden Satz.

2 *De la vieille qui moissonne*

Noch immer ist der Satz nicht beendet, aber er könnte beendet sein. In diesem Fall wäre das Attribut *qui moissonne* wesentliches Merkmal der dort bezeichneten Alten. Aber Vers 3 löst das Bild endgültig ins Konkrete auf:

3 *Le bois mort de ses doigts gourds*

Es scheint nun wenig befriedigend, die einmal ausgelösten Assoziationen durch den Fortlauf des Satzes aufgehoben zu glauben. Sie sind und bleiben in dem aufmerksamen Zuhörer präsent. Sie sind Teil der so erweiterten Gesamtaussage des Gedichtes: Das Allgemeine mengt sich ins Besondere, das Globale in das Spezifische; und das nicht zufällig. Dieser dynamische Charakter der Poesie scheint mir sehr wesentlich zu sein. Wenn auch Georges Brassens in der hier behandelten Strophe seine Assoziationen nicht vordergründig aus diesen syntaktischen Mitteln gewinnt, so ist es meines Erachtens dem Übersetzer erlaubt, zu Gunsten der inhaltlichen Komponente der konkreten Verse (hier: der Interpretierbarkeit) eine andere Wichtung der konkret eingesetzten Formelemente zu wählen, insofern sie für den Autoren nicht gänzlich untypisch sind.

Abschließend zur nunmehr endgültigen Übersetzung der ersten (sowie letzten) Strophe von Onkel Archibald sei gesagt, dass Vers 6 (*Eurer Feten*) ein wenig unbeholfen bleibt, wenn man das Französische zu Rate zieht. Das französische *fête* und das deutsche *Fete* sind Wörter grundverschiedener Wichtung. Das deutsche *Fete* ist stilistisch wie bedeutungsmäßig stark eingengt. Und doch kann die Verwendung dieses Wortes die Abfälligkeit gegenüber den Propheten stilistisch erheblich verstärken. Überarbeitend wollte ich das deutsche *Feten* durch das Wort *Fehden* ersetzen, aber das erscheint mir heute nicht sehr glücklich. Seither jedoch scheint es mir rein durch lautliche Ähnlichkeit im Wort *Feten* indirekt mit erfasst zu sein, so dass ich es im phonetischen Untergrund belasse. In einer anderen Übertragungsvariante hatte ich versucht, die Verse 4 bis 6 im Spiel mit der Wendung *sich einen Fetten machen* (*Fetten* als Reimwort auf *Propheten*) zu übertragen, aber auch diese Version konnte letztlich nicht befriedigen.

STROPHE 2

- 7 *En courant sus à un voleur*
 8 *Qui venait de lui chiper l'heure*
 9 *A sa montre*
 10 *Oncle Archibald coquin de sort!*
 11 *Fit de Sa Majesté la Mort*
 12 *La rencontre*

Vergegenwärtigen wir uns das Ende der ersten Strophe. Fast triumphierend erklingt die Stimme des Vortragenden: *Rechnet nicht weiter mit Onkel Archibald, wenn Ihr einen braucht, der für Eure rauschenden Feste die Geigen/Zechen bezahlt und selbst ausgeladen bleibt!* Nun die Erklärung für die letzte Äußerung: *En courant sus...* (Herfallend...). Für den Moment des Überganges von der ersten zur zweiten Strophe bleibt in der Schwebe, ob Onkel Archibald gegen sein Geschick rebelliert. Wer Georges Brassens kennt, wird an den *Pauvre Martin* erinnert sein, der ohne Groll und ohne Neid sein Lebtage das Feld der anderen bestellt und sich am Ende selbst das Grab schaufelt, um niemand anderen zu stören. Onkel Archibald gehört zu dieser Kategorie des gutmütigen Menschen, des ausnutzbaren Arbeitstieres, der keiner Fliege etwas zuleide tun kann. Dies alles kommt in der zweiten Strophe zum Ausdruck: *Onkel Archibald fällt über einen Dieb her, der seiner Uhr die Stunde geklaut hat...* Die Äußerung mag beim ersten Hinhören schwer fassbar klingen, offenbart jedoch schnell ein präzises Bild: die Hand Onkel Archibalds, die Richtung Herz fährt, dorthin wo die Uhr in der Westentasche steckt. Hinter diesem Bild verbirgt sich der Beobachter, der die heftige Bewegung der zum Herzen fahrenden Hand wahrnimmt und fragen will: Hat jemand deine Uhr gestohlen? Aber dann wird es deutlich: Nicht die Uhr ist gestohlen, sondern Onkel Archibalds Uhr abgelaufen, seine Zeit gekommen/genommen, seine letzte Stunde hat geschlagen. Wie in *Pauvre Martin* oder *Bonhomme* ist es hier nicht irgendein Tod, sondern der natürliche Tod, die Altersschwäche, das Herzversagen - kurz: *la belle mort*. Das Chanson behandelt dabei weniger Onkel Archibalds Tod denn vielmehr die Gedanken des lebend Zurückbleibenden im Angesicht des Todes eines Nahestehenden. Indirekt mengt sich vielleicht auch die Erinnerung an oft erzählte Schauergeschichten ein, wie sie wohl jeder einmal gehört hat - Geschichten darüber, dass in der Sekunde des Todes eines Menschen die Uhr, die er besaß, stehengeblieben sei.

Das originale Bild ist indes komplexer, es umfasst gleichfalls auf konkreterer Ebene die Deutung: *Er ging auf einen Dieb/Kerl los, der ihm (gerade/soeben) die Zeit geraubt hatte...* Anlass für Onkel Archibald ist somit die Aufregung über jemanden, dessen Gesellschaft ihm nicht behagt, der ihm die Zeit, Zeit seines Lebens, stiehlt. Im Hinblick auf die Übersetzung ist es für die ersten drei Zeilen der zweiten Strophe wesentlich, dass sich hier (konkrete) Beobachtung und (abstrakte) Wertung des Geschehenen verweben: Onkel Archibalds Zeit (des Todes) ist gekommen, ihm ist Zeit (seines Lebens) gestohlen worden.

Die erste Strophe lässt einen triumphierenden Onkel Archibald vermuten, die zweite Strophe bringt jedoch, in den ersten drei Zeilen noch andeutungsweise, in der zweiten Hälfte jedoch endgültig, Gewissheit: Onkel Archibald schließt Bekanntschaft mit *Sa majesté la Mort*, seiner Hoheit dem Tod. Das Übersetzungsproblem, das sich daraus ergibt, stellt Franz Fühmann in seinem »*Versuch eines Zugangs zu Frantisek Halas*« so dar:

»Ich will ... auf eine andere Übersetzungsschwierigkeit, ja Übersetzungsunmöglichkeit hinweisen, Probleme, denen man nicht ausweichen kann, wenn man Lyrik nicht in der Originalsprache aufnimmt. Ein erotisches Gedicht des Halasschen Spätwerks, *Osudy, Schicksale*, verdichtet Begegnungen mit Frauen, Schicksal um Schicksal, in drei vier Zeilen, etwa: *Ihr rührt an ihr Herz / heraus fällt ein Kind* - das ruckt wie Bilder in alten Filmen vorüber, hart geschnitten, scheinbar ein wenig zu schnell, ohne Naheinstellung, und am Schluss ist da wirklich eine Art Lebenskino, denn nun kommt, als letzte dieser Frauen, die *maděčka*, die *Platzanweiserin*, aber eine Platzanweiserin besonderer Art, die *maděčka smrt*, die *Platzanweiserin Tod*, nicht *Platzanweiserin des Todes*, sondern *Platzanweiserin Tod*, und das ist zwar exakt und konkret übersetzbar in dem Sinn, dass das tschechische »*uvaděčka*« deutsch »Platzanweiserin« und das tschechische »*smrt*« deutsch »Tod« heißt, aber unübersetzbar ist das Bild, das jene zwei Worte heraufbeschwören, denn der *Tod*, »*smrt*«, ist bei den Tschechen eine Frau, »*ta smrt*«, die »*Tod*«.

Das, was bei einem deutschen Leser sofort in der Gestalt des Mannes erscheint, des hageren Klausners, des Glöckners oder des Knochenmannes - Skelett zwar, aber eben Skelett eines Mannes, der Skelett-Mann -, ist bei den Tschechen eine Frau, und wie überträgt man das? - *Die Tödin*, das geht nicht, das klingt zu geschraubt, was es im Original überhaupt nicht ist; *Todesgöttin* geht auch nicht, weil damit etwas ganz Elementar-Alltägliches ins Gehoben-Mythologemhafte (*sic!*) überführt werden würde; es ist unübersetzbar. Die Begegnung mit der *smrt*, der Todfrau, ist das letzte erotische Erlebnis in diesem Gedicht, das letzte dieser Schicksale, jenes, in dem die Frau den Mann besiegt und erlöst. - Diese ungeheure und ungeheuerliche Existenzerfahrung ist in die tschechische Sprache als ganz selbstverständlich eingeschlossen, im Deutschen ist sie sprachlich elementar gar nicht nachvollziehbar...«

Die Übersetzung von Allegorien von der einen in die andere Sprache (bzw. Sprachengruppe) kennt kein allgemeines Rezept. Das grammatische (teilweise vielleicht historisch-mythologisch bedingte) Geschlecht des Wortes, welches die jeweilige reale Erscheinung bezeichnet, entscheidet über das Geschlecht der gebildeten Personifikation. Traditionell wird der Tod im Deutschen als männliches Abbild verstanden, und pragmatisch lässt sich *la mort* (*la faucheuse* [die *Senserin/Schnitterin*], *la camarade* [die *Stumpfnasige*]) sehr wohl als der *Tod*, der *Sensenmann* oder auch der *Schnitter* übersetzen. So verfuhr ich z.B. bei der Übertragung von Georges Brassens' *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*.

La camarade qui ne m'a jamais pardonné
D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez...

wurde im Deutschen:

*Der Sensenmann, der mir mein Lebtage nicht vergaß
Dass ich voller Respekt vor seiner hoblen Nas'
Mit Blumen seinen Weg bestreute...*

Zu bedenken bleibt, dass zwischen *camarde* (Hoblnase) und *trous de son nez* (Nasenlöcher) ein innerer (im festgefügt sprachlichen Bild bereits vorgegebener) Zusammenhang besteht. Hinzu kommt, dass das Bild der *fleurs* bei einem weiblich personifizierten Tod freilich ganz anders empfunden wird als beim *Sensenmann*.

Im Chanson *Mourir pour des idées* verleiht Georges Brassens der französischen »Todfrau« in der letzten Strophe seinerseits einen andeutungsweise männlichen Zug, nämlich

*Car enfin la camarade est assez vigilante
Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux
(Immerhin ist die Stumpfnasige zur Genüge auf dem Posten
Sie hat es nicht nötig, dass man ihr die Sense hält...),*

wobei es allerdings bei einem solchen eher isoliert aufgenommenen allegorischen Bezug nicht notwendig erscheint, vom traditionellen deutschen Bild des männlichen Todes abzuweichen - im Gegenteil:

*Der Tod ist Manns genug, braucht keine Hand zusätzlich,
Die ihm die Sense hält - ihm der vor Schwungkraft strotzt...*

Aus den eben angestellten Überlegungen heraus gewinnt die gewählte, die Männlichkeit des Todes betonende Variante - *Der Tod ist Manns genug* - eine quasi übersetzungstheoretische Aussage.

In Rückbesinnung auf Onkel Archibald kommt dem Geschlecht des personifizierten Todes im konkreten Text eine Bedeutung zu. Die Allegorie des Todes, die bei der Übersetzung aus pragmatischer Sicht sehr wohl, wie gezeigt, einer Geschlechterumwandlung unterzogen werden kann, ist hier indes in ihrer Weiblichkeit wesentlich, da in den Zeilen 58-60 Onkel Archibald und *la belle* (*la belle mort*, wie weiter oben bereits angedeutet, als feste Wendung zur Bezeichnung des natürlichen Todes, des Alterstodes [!]) am Ende Hochzeit halten (Zeile 60). Weder eine analoge Geschlechterumwandlung von Onkel Archibald zu Tante Archibalda noch eine etwaige gleichgeschlechtliche Neigung Onkel Archibalds zum männlichen Tod können aus Übersetzungssicht ernsthaft in Erwägung gezogen werden. Beides stünde im Gegensatz zu der von Georges Brassens hier gekennzeichneten Natürlichkeit. Eine Notlösung böte unter Umständen der Rückgriff auf einen Kommentar (als Fußnote im geschriebenen Text oder mündlich beim Chansonvortrag), wäre aber mehr als unbefriedigend.¹

Es scheint also unabwendbar notwendig, den Tod als Frau einzuführen, und dies möglichst so massiv und eingehend, dass sich der deutsche Hörer nicht daran stoße. Da Georges Brassens zur Spezifizierung der allgemein weiblichen Allegorie des Todes hier das (übrigens auch im Deutschen historisch nicht gänzlich unbekannt) Bild der *Hure Tod* (Zeilen 13 bis 15) bemüht, die es mit jedem treibt, schien im Vorfeld dieses Problem nicht unlösbar zu sein.² Die erste wegbare Übersetzung lautete wie folgt:

7 *Er ging grad los auf einen Dieb*
8 *Der von der Taschenuhr ihm die*
9 *Zeit stibitzte*
10 *Als plötzlich ihre Majestät*
11 *Gevatrin Tod am (oder im) Wege steht*
12 *Die Verflücht!*

Ich habe hier den Versuch unternommen, im Rahmen der Verse 10-12 die Weiblichkeit des Todes so oft wie möglich zu betonen (hier in jeder Zeile). *Gevatterin Tod* als Analogiebildung zum traditionellen *Gevatter Tod* erscheint mir bis heute als die optimale Ausflucht, die Geschlechtlichkeit von *Madame la Mort* mit der im Deutschen traditionellen Allegorie des männlichen Todes zu verknüpfen. Die Verwendung des Wortes *Gevatterin* entspricht nicht nur allgemein der aufs

1 Ich denke da zum Beispiel an eine Neuübersetzung des »Braven Soldaten Schwejk«, wo die Hauptfigur beim polizeilichen Verhör auf die Frage: »Und in den hiesigen politischen Kreisen haben Sie keinen Bekannten?« zur Antwort gibt: »Das schon, Euer Gnaden, ich pflege mir das Mittagsblatt der 'Národní Politika', die Tschubitschka*, zu kaufen.« Der Asterisk erklärt sich in der Fußnote: »* Spotname für das damals verbreitetste tschechische Tageblatt«. Der Witz des Originals verschwindet in rationaler Erläuterung des Witzes. Natürlich steht der literarische Übersetzer stets vor dem Problem, mit der allgemein menschlichen Aussage, die ich pauschal in einem literarischen Werk voraussetze, auch Besonderes - wie zum Beispiel Nationales - in die Zielsprache zu retten. Ein zu häufiges Ausweichen auf Fußnoten und Erläuterungen birgt meines Erachtens die Gefahr, das Spezielle zu Lasten des Gemeinsamen überzubetonen und eher ein Gefühl der Fremdheit hervorzurufen und vom Typischen abzulenken.

2 Im Ansatz nicht vollends unmöglich wäre das Heranziehen germanisch-mythologischer Figuren wie zum Beispiel der Walküre, wobei indes der kriegerische Kontext dieser mit dem gewaltsamen Tod eng liierten Erscheinung mit dem südfranzösisch-milden natürlichen Tod, dem Onkel Archibald begegnet, in zu großem Widerspruch steht.

Altertümliche ausgerichteten Sprache Georges Brassens', sondern mildert erheblich die Ungewöhnlichkeit des konkreten Bildes im besonderen: die Erläuterung des Umstands, dass im Romanischen und Germanischen der Tod - sprachlich-mythologisch unterschiedlich betrachtet wird, ist sozusagen zusätzlich in die sprachliche Oberfläche eingearbeitet³.

Zeile 12, ein wenig zu deutlich dem Reimzwang geschuldet, ist dennoch in theoretischer Hinsicht sehr interessant. Der Fluch *coquin de sort!* (wörtlich in etwa *Schelm von Schicksal!*), übrigens als südfranzösischer Fluch mit dialektaler Färbung, entfällt als Einschub (Zeile 10) und kehrt als substantiviertes Attribut in Nachstellung zu *sa majesté la Mort* zurück. Wenn Inhalt und Form eines Gedichtes auch nicht endgültig zerlegbar sind, so ist es also doch möglich, die stilistisch-konnotative Komponente einer Formulierung (hier: die Komponente *Fluch*) von eben jener konkreten Wendung zu lösen, welche ohne direkte Übersetzung entfällt, und einem anderen Satzglied zuzuordnen. Konnotationen und Form-Elemente scheinen folglich ebenso dislozierbar wie Wörter und Wendungen selbst. Wir kommen darauf zurück.

Weiter zur Form: Der Reim *Dieb - die* ignoriert sozusagen den Endkonsonanten des Wortes *Dieb* und entstand aus dem allgemeinen Bestreben heraus, den für das Französische als besonders rein angesehenen Reim so oft wie möglich nachzubilden. Ausgehend von Aragons Reimweise, die oder den ersten Konsonanten der Folgezeile mit in den Reim einzubeziehen, habe ich zuweilen die sozusagen ins Gegenteil verkehrte Variante angewandt, nämlich den Endkonsonanten des Reimwortes unterschlagen bzw. diesen auf die Nachfolgezeile verbannt. So werden zum Beispiel im gleichen Chanson in den Zeilen 25 und 26 die Wörter *Ross - Rock* als (zugestanden assonante) Reime verwendet, dennoch durch die gleichlautenden Anfangskonsonanten klanglich verstärkt⁴.

Die oben angeführte Übertragung verriet indes noch zu sehr die Zwänge des Übersetzens. Der Sprung vom Präteritum ins Präsens wäre sicher noch vertretbar, aber Zeile 12 setzt sich arg von der Geschmeidigkeit des Originals ab (obgleich Georges Brassens, der in seinen Chansons stets den natürlichen Sprechrhythmus und Satzbau sehr getreu aufzunehmen pflegt, hier die Satzglieder verlagert, was - wenn auch untypisch für die Prosa - für die [nicht nur französische] Poesie sehr wohl typisch ist). So rüttelte ich, übrigens aus der Arbeit an Georges Brassens' *La ronde des jurons* heraus, noch einmal an der Struktur der deutschen Strophe, die heute so heißt:

7 Er sprang auf und folgte der Spur
8 Des Diebes der ihm frech die Uhr-
9 zeit stibitzte
10 Als jäh am Weg schockschwerenot!
11 Ihr Majestät Gevattrin Tod
12 Auf ihn spitzte

Wie deutlich zu sehen, rückt die Übersetzung hier wieder von dem spezifischen Bild der Taschenuhr ab. Der Zeilensprung 8/9, der mitten durch das Wort *Uhrzeit* geht, gestattete mir hier, den originalen Formbesonderheiten, für die Georges Brassens bekannt ist, sehr nahe zu kommen. Wieder ist eine formale Komponente, wie oben bereits angedeutet, umgelagert worden, denn diese Art des Reimes findet sich im vorliegenden Chanson nur einmal: in Zeile 53. Dieses mitten durch das Wort gehende Enjambement bot sich an dieser Stelle um so mehr dadurch an, dass es mir möglich wurde, die Interpretierbarkeit der Aussage verstärkt in die für das Original wesentliche Richtung zu lenken. Die im Deutschen gewählte Form erlangt (über das originale Wortsprung-Enjambement in Zeile 54 hinaus) direkte inhaltliche Bedeutung, wenn man erneut den dynamischen Charakter der sprachlichen Äußerung bedenkt: *Onkel Archibald folgte der Spur des Diebes, der ihm frech die Uhr nein! die Uhrzeit stibitzte...* Die Zäsur des Versendes bringt ein Innehalten im Wort im Sinne einer Sprechpause: *die Uhr ... zeit*. Dennoch ist diese formgetragene Bedeutung nicht konkret-inhaltlich, sondern Bestandteil der formal-inhaltlichen, d.h. in die Interpretation eines literarischen Textes ragenden Komponente.

Die Zeilen 10-12 dieser erneuerten Übersetzungsvariante sind nun weitaus formgetreuer, was den strukturellen Strophenaufbau betrifft. *Schockschwerenot!* steht genau an der Stelle des *coquin de sort!* wie auch *ihre Majestät der Tod* sich recht silbengetreu am Platz von *Sa Majesté la Mort* befindet. Die Typisierung des Todes als weibliche Allegorie beschränkt sich jetzt lediglich auf Zeile 11, und doch erscheint mir das letztendlich, mit Verweis auf Zeile 13, als ausreichend.

Natürlich ist *auf jmd spitzten* für *faire la rencontre de qn* aus streng übersetzerischer Sicht sehr unzulänglich. Da ich indes literarische Text allgemein für unübersetzbar im strengen Sinne erachte, möchte ich die unvermeidbaren Unzulänglichkeiten, die sich aus der engen Verwobenheit von Sinn und Form vor allem in der Poesie selbstverständlich ergeben müssen, nicht in den Vordergrund rücken. Tendenziell lässt sich behaupten, dass in der Poesie die Wörter und

3 In Karl Kerényis Mythologie der Griechen heißt es über Aphrodite: "Ein anderer Aspekt ... drückt sich in Beinamen aus, wie *Melaina* und *Melainis*, »die Schwarze«, und *Skotia*, »die Dunkle« ... Doch kann die schwarze Aphrodite ebensogut an die Seite der Erinyen gehören, zu denen sie auch gerechnet wurde. Beinamen wie *Androphonos*, »die Mordende«, *Anosia*, »die Unheilige«, *Tymborychos*, »die Begrabende«, deuten ihre finsternen und gefährlichen Möglichkeiten an. Als *Epitymbidia* ist sie geradezu »die auf den Gräbern«. Als *Persephaessa* wird sie wie die Unterweltskönigin angeredet. Sie trägt den Titel *Basilis*, »die Königin«. Der Beiname *Pasiphaessa*, »die weithin Leuchtende«, verbindet sie auch mit der Mondgöttin. All diese Züge sprechen dafür, dass es einmal Erzählungen gab, in denen die Liebesgöttin und die Todesgöttin gleichgesetzt waren, vergleichbar der *Venus Libitina* der Römer." Im Französischen ist diese enge Verknüpfung von Liebe und Tod (wohl mehr phonetisch-zufällig) durch die große lautliche Ähnlichkeit von *l'amour* und *la mort* gedanklich allgegenwärtig. Sehr deutlich zum Beispiel auch in Georges Brassens' »Embrasse-les tous«.

4 Beispiele beim späten Brassens: *galant / blan(che) [Ancêtre], joues - jour [Rien à jeter], sont - menson[ges] [95 pour cent]*

Wendungen in ihrer konkret-inhaltlichen Bedeutung eher stellvertretend für größere, ihnen nicht zwangsläufig zukommende Inhalte stehen, während sie aus formaler (konkret-lautlicher) Sicht verstärkt sich selbst repräsentieren. In anderen Worten: bedeutungsmäßig ersetzbar, werden die Wörter formal unersetzbar.

Louis Aragon schreibt im Vorwort zur Gedichtsammlung «LES YEUX D'ELSA»: «L'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses.» Wenn Louis Aragon gemäß in der Dichtkunst einsprachig die Unzulänglichkeiten in Schönheit verwandelt werden, sollte der Übersetzer sich diesen Zug der Poesie für seine Übertragungen zunutze machen. *Auf jmdn spitzzen* ist für die konkrete Zeile der besonderen Strophe zugeständenermaßen eine unzureichende Übersetzung, aber die Wendung, scheinbar ohne originales Äquivalent, ist sowohl formal als auch inhaltlich strikt motiviert. Die **formale Motiviertheit** eines Wortes ist in der Übersetzung zwangsläufig vorrangig an das konkrete **deutschsprachige Umfeld** gebunden (hier durch den Reim auf *stibitzte* in Zeile 9 bedingt). **Inhaltlich** ist das fremdsprachige **Original** maßgeblich, und der inhaltliche Bezug weist in die dritte Strophe des Originals hinein, speziell auf Zeile 16: *aguichant les hommes*⁵ (die Männer aufreizen, verlocken...); das Wort ist wohl von den *guiches* (den spitz[!] zulaufenden *Stirn-/Schläfenlocken*) abgeleitet, auch *acroche-coeur* genannt (letzteres auf Grund der sehr bildhaften Wortbildung häufig von Georges Brassens verwendet). Unter *aguicher* wird im *Petit Robert* auf das Synonym *aiguiser* verwiesen, und *aiguiser* heißt in der ersten Bedeutung *schärfen*. Da wir es in diesem Chanson mit der *Gevattrin Tod* zu tun haben, mit der *Sensenfrau*, der *Schnitterin*, zu deren Hauptutensilien *Kapuzenrock* und *Sense* zählen, scheint die Wahl eines bildhaft entsprechend gebildeten Synonyms für *aufreizen, an/verlocken* gerechtfertigt. Wenn Frau Tod in der deutschen Fassung in Zeile 12 auf Onkel Archibald spitzt, so nehme ich entgegen dem Original den Beginn der dritten Strophe am Ende der zweiten Strophe vorweg. Inhaltlich wird damit das französische *aguicher* aus der Zeile 16 (wenn auch über ein Synonym) in die Vorstrophe transportiert. Den wesentlichsten Eingriff musste hier die Thema-Rhema-Gliederung erleiden. Dass *aguicher* in Zeile 16 durch ein weiteres Synonym wiedergegeben wird, sei als nicht wesentlich störend hier nur nebenbei erwähnt.

STROPHE 3

13 *Telle un' femm' de petit' vertu*
 14 *Elle arpentait le trottoir du*
 15 *Cimetière*
 16 *Aguichant les homm's en troussant*
 17 *Un peu plus haut qu'il n'est décent*
 18 *Son suaire*

In der dritten Strophe des Originals wandelt(?) sich das Bild der majestätischen, mächtigen, weltlichen(!) Herrscherin Tod zur Hure Tod, zur *femme de petite vertu* (eine im *Petit Robert* für veraltet ausgegebene Wendung zur Bezeichnung von Prostituierten). *Le trottoir du cimetière* ist in diesem Sinne eine Negativsteigerung zum *grand trottoir* (dem *Edelstrich*) und *petit trottoir* (dem *Straßenstrich*). Das Verb *arpenter* bezeichnet agrarhistorisch das Abschreiten und Abstecken des Geländes, in *arpents*, (in etwa das Flächenmaß Morgen); übertragen bedeutet es das Auf- und Abgehen (nicht etwa in zierlichen Trippelschritten, sondern) in langen, weit ausholenden Schritten: *Eine Frau von so geringer Tugend, dass sie den Gebsteig des Friedhofs (=Friedhofsstrich) in Riesenschritten ausmaßt...* Die Wendung *arpenter les trottoires* erscheint im postum veröffentlichten Chanson *LE SCEPTIQUE* übertragen als *sich überall zeigen, (mit Ideen) hausieren gehen*. Das Verb *aguicher* ist bereits im Rahmen der zweiten Strophe abgehandelt. *Le suaire* (das *Schweilstuch, Leichentuch*) und *la faux* (die *Sense*) sind die beiden wesentlichen Utensilien der Allegorie Tod, ihre Erkennungszeichen. Die allegorischen Entsprechungen sind im Deutschen (*schwarzer*) *Kapuzenrock* und *Hippe*. Die Strophe in etwaiger Übersetzung:

Das mehr als liederliche Frauenzimmer maß mit Riesenschritten den Friedhofsstrich aus und reizte die Männer auf, indem sie ihren Kapuzenrock höher aufschlug, als schicklich ist. Eine der ersten Versionen lautete so:

13 *Das Weibsbild war so liederlich*
 14 *Und ging vorm Friedhof auf den Strich*
 15 *Dort bezirzte*
 16 *Die Männer sie, machte sie scharf*
 17 *Indem sie höher als man darf*
 18 *Den Rock schürzte*

Die Wortstellung und Schachtelung in den Zeilen 15 und 16 bleibt unbefriedigend. Ebenso störte hier der Einstieg in (grammatikalisch) sächlichem Geschlecht (**das Weibsbild**), wird doch damit an die vorhergehende Strophe angeknüpft, in welcher der Versuch unternommen wurde, die Weiblichkeit des Todes zu betonen. Auch bietet sich die jeweils dritte Zeile der einzelnen Strophen aus der Melodieführung heraus nicht für ein Enjambement an, und Georges Brassens hat auf solche Zeilensprünge hier in allen Strophen verzichtet. Wenn ein solcher Zeilensprung dennoch in der deutschen Zeile 21 erscheint, so ist er allein der Not des Übersetzers geschuldet, dies im Voraus.

5 Dass sich in *l'homme* im Französischen stets die Bedeutungen Mensch und Mann durchdringen, sei hier vernachlässigt. Mehr darüber zu Strophe 7.

Die deutsche dritte Strophe klingt, nach Abhilfe vorstehend genannter Mängel, wie folgt:

- 13 Die Hure die so schäbig war
 14 Dass sie auf dem Friedhofstrottoir
 15 Di'Herrn bezürzte
 16 Machte ihn im Vorbeigehn scharf
 17 Indem sie böher als man darf
 18 Den Rock schürzte

Der Einstieg in die dritte Strophe mit *Die Hure...* ist in engem Zusammenhang mit der zweiten Strophe zu sehen. Hierin gipfelt die Einführung des weiblichen Todes, das Bild der Hure Tod wird wörtlich, d.h. ganz an die Oberfläche des Textes geholt. *Les hommes* aus der Zeile 16 werden als *die Herren* nach Zeile 15 verlagert. Die Wahl des Synonyms *Herren* an Stelle von *Männer* gründet sich einzig und allein auf die sprachliche Apostrophierbarkeit. Die Möglichkeit:

- 14 Dass sie auf dem Friedhofstrottoir
 15 Die Männ'r b'zürzte (oder: D'Männer b'zürzte)

scheitert an der unnatürlichen und zu konsonantenreichen Apostrophierung, *D'Herrn* bzw. *di'Herrn* ist andererseits nicht völlig organisch aus der deutschen Sprache heraus gebildet.⁶

In Zeile 16 taucht mit *im Vorbeigehn* eine Wendung auf, die nicht wörtlich aus dem Original hervorgeht. Dennoch steht sie in bezug auf die jäh am Weg stehende *Gevatrin Tod* der zweiten Strophe in keinerlei Widerspruch zu der im Original erzählten Geschichte. Ich verweise nur auf die Zweideutigkeit des Wortes *vorbeigehen* und habe hier - aus der Notwendigkeit heraus, die Zeile auffüllen zu müssen - die Gelegenheit ergriffen, ein für Georges Brassens typisches Wortspiel einzufügen, wenn es auch nicht im selben Chanson auftaucht. Im Chanson «*Le 22 Septembre*» singt Georges Brassens zum Beispiel vom *premier mort qui passe*. Mit der Zwei- (und Mehr-) Deutigkeit des Wortes *passer* spielt Georges Brassens des öfteren. Konkret erscheint ein solches Spiel indes nicht bei Onkel Archibald. Dies ist ein Beispiel für Verschiebungen über Chansongrenzen hinweg, zugestandenermaßen der Not geschuldet, aber formal das Umfeld nicht störend. Aus anderem Blickwinkel könnte man diese übersetzerische Freiheit auch so deuten, dass aus der Fülle an Bildern, die sich aus dem Gesagten bzw. Gesungenen indirekt ergeben, ein Bild sozusagen aus der assoziativen Versenkung an die sprachliche Oberfläche gezogen und dabei sprachlich nach dem allgemein typischen Spracheinsatzmuster des Autors (hier dem Spiel mit der Zweideutigkeit) in den konkreten Kontext eingebettet wird. *Im Vorbeigehn* ergibt sich demgemäß konkret-inhaltlich aus dem Bild des auf seinen Uhrzeitdieb losgehenden Onkels, der **plötzlich** (wie durch das *passé simple* in Zeile 11 zum Ausdruck gebracht) mit *Gevatrin Tod* zusammentrifft, die am Friedhof ihre Freier sucht. Lange gerungen habe ich mit Zeile 17, denn das kleine Wörtchen *man* störte mich im Deutschen immens, weil es zu stark nach *Mann* klang bzw. immer noch klingt. Ich muss zur Erklärung auf den Refrain des Brassensschen Chansons «*Je me suis fait tout petit*» verweisen:

*Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée
 Qui ferm' les yeux quand on la couche
 Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée
 Qui fait maman quand on la touche,*

im Deutschen:

*'ch hab mich vor einer Puppe klein gemacht
 Die di'Aug'n zumacht, wenn man sie hinlegt
 'ch hab mich vor einer Puppe klein gemacht
 Die Mama sagt, wenn man dann draufdrückt.*

Die gesangliche Betonung vermag hier im Sammelbegriff *man* das Wort *Mann* hindurchschwingen zu lassen - eine lautlich und geschichtlich bedingte Ähnlichkeit, die für obigen Refrain ein dankbares Zufallsgeschenk der deutschen Sprache an den Übersetzer ist. Was aber hier willkommene Zweideutigkeit ist, stellt sich gerade bei Onkel Archibald, wo so viel Mühe darauf verwandt werden musste, den Tod als weiblich darzustellen, einen hinterlistigen Fall der deutschen Sprache in den Rücken des Übersetzers dar. Ich hatte im Ansatz überlegt, Zeile 17 wie folgt zu übersetzen:

- 17 Indem sie böher als frau darf
 18 Den Rock schürzte

Nun rankt sich indes im Deutschen um das analog zum *man* gebildete Kürzel *frau* eine jahrzehntelange Diskussion, die mir für die Aussage, die Georges Brassens in seinem Chanson hier trifft, als abschweifend und nicht geeignet erscheint. Am günstigsten wäre sicherlich eine Übertragung wie

6 - Alte Volkslieder und volksliednahe geistliche Gesänge kennen traditionell dennoch seltene Apostrophierungen dieser Art. Wie in *Maria durch ein Dornwald ging*, wo der Text im Sinne obiger Darstellung in der zweiten Strophe sprachlich eigentlich wie folgt apostrophiert werden müsste:
Was trug Maria unt'r ihr'm Herz'n

- 17 *Indem sie böb'r, als schicklich ist,*
18 *Den Rock schürzte.*

Da jedoch die Reimwörter *scharf* - *darf* formal so gut mit dem originalen Inhalt vereinbar sind, bin ich letztlich bei dem herkömmlichen *man* verblieben. Abschließend möchte ich darauf verweisen, dass Strophe 3 des Originals ohne namentliche Nennung *Onkel Archibalds* auskommt. Charakterisiert wird dort lediglich die *Hure Tod*, die (allgemein) die Männer scharf macht (*aguichant les hommes*). Es wäre für das Deutsche auch folgender Wortlaut in der Übersetzung überdenkenswert:

- 13 *Die Hure die so schäbig war*
14 *Dass sie auf dem Friedhofstrottoir*
15 *Di'Herrn bezirzte*
16 *Machte die Männerwelt rings scharf*
17 *Indem sie böber als man darf*
18 *Den Rock schürzte*

Im Deutschen bleibt dann immer noch die Frage, ob *les hommes* nicht auch einfach durch *Menschen* übersetzt werden sollte. Obwohl der globale Kontext hier die Bedeutung *Männer* deutlich in den Vordergrund rückt, lässt das Französische - einfach so nebenbei - diese weitergehende Interpretation zu. Die allgemeine Bedeutung von *hommes* schließt die Frauen mit ein, die spezielle Bedeutung (in bezug auf *Onkel Archibald*) stellt den männlichen *Freier* der anmachenden *Hure Tod* gegenüber. Hier ist die deutsche Sprache in der direkten Nachvollziehbarkeit an ihre Grenze gelangt.

STROPHE 4

- 19 *Oncle Archibald d'un ton gouailleur*
20 *Lui dit: «Va-t'en fair' pendre ailleurs*
21 *Ton squelette!*
22 *Fi des femelles débarnées!*
23 *Vive les bell's un tantinet*
24 *Rondelettes!»*

Onkel Archibald reagiert auf das unliebsame Angebot ablehnend in sarkastisch-spöttischem Ton (*d'un ton gouailleur*) und wünscht (übrigens nicht sich selbst, sondern) sich das aufdringliche Skelett fort. *Qu'il/elle aille se faire pendre ailleurs* wird im *Petit Robert* wie folgt umschrieben: *se dit de qu dont on a à se plaindre, mais qu'on ne veut pas punir soi-même*. Onkel Archibald ruft also der knochigen Person zu: «*Hau ab und lass Dein Skelett woanders aufhängen!*» Und weiter: «*Nieder mit den (wörtlich:) abgenagten/entfleischten Weibern/Weibsen! Es leben die a bissl rundlichen Schönen!*» Die 4. Strophe lebt insgesamt von dem sehr salopp-ironischen Ton, den Onkel Archibald hier anschlägt. *Fi de* (ungefähr *pfui...*) ist ein eher ironischer Ausruf. *Femelle* ist eine saloppe Bezeichnung der Frau analog zur deutschen *Puppe*. *Un tantinet* ist umgangssprachlich *un peu* (also etwa *a weng, a bissl*), *rondelette* bedeutet *drall, rundlich*. Eine erste Übersetzungsvariante lautete:

- 19 *Mein Onkel höhnte: «Welch Gespött!*
20 *Scher Dich zum Teufel Du Skelett*
21 *Augenblicklich!*
22 *Pfui so ein spindeldürres Weib!*
23 *Es leb' der schöne Frauenleib*
24 *A weng dicklich!»*

Unter der Maßgabe, dem Original die deutsche Version erläuternd zur Seite zu stellen, war die Strophe so ausreichend. Konkret inhaltlich war das Gros der Bedeutungen gewahrt, hatten die meisten der Wörter und Wendungen ihr Pendant. Der Ersatz des eigentlichen Wortlauts *Oncle Archibald* durch *mein Onkel* ist ebenso vertretbar wie durch ein einfaches *Er*, so lang es die Eindeutigkeit des Kontexts erlaubt. Eher unglücklich ist der Ausruf *Welch Gespött!* (übrigens auch als Einschub des Erzählers deutbar: *Mein Onkel höhnte, welch Gespött!* «*Scher Dich...*»), unglücklich nicht durch seinen eigentlichen Inhalt, sondern vielmehr durch das Fehlen des französischen ***d'un ton gouailleur***. Onkel Archibalds Ton ist spöttisch, seine Äußerung abfällig; aber indirekt verleiht der Erzähler, der hier wieder an die Oberfläche rückt, durch diese Wendung der Vermutung Ausdruck, dass Onkel Archibald im Angesicht des Todes **in Wirklichkeit[!]** gar nicht zum Lachen und Spotten zumute sei. Außerdem gibt uns der Erzähler damit Auskunft über Onkel Archibalds Haltung zu Lebzeiten und charakterisiert ihn als einen lebenslustigen Genießer (ähnlich dem *bon vivant* im Chanson *Une fille à cent sous*, von dem niemand verlangen soll, *Skelette zu umarmen*), der sich also (*zu Lebzeiten[!]*) über den Tod lustig macht. An dieser Stelle kurz eine zweite, gleichermaßen unbefriedigende Version der ersten Strophenhälfte:

- 19 *Mein Onkel spöttisch wie er ist*
20 *Höhnte: «Hinnweg Knochengerüst*
21 *Augenblicklich!...*

Hier wird die im Original nur untergründig vorhandene Komponente des Immer-zu-Spott-aufgelegt-Seins zu deutlich in den sprachlichen Vordergrund gerückt, während die Nuance des im Schreck und in der Angst vorgekehrten Spotts (bzw. die Verspottung des Todes zu Lebzeiten) auf der Strecke bleibt. Es wäre nun gleichfalls davon abzuraten, diese Deutung auf die Bedeutungsebene vorzuschieben. Am günstigsten wäre die Übernahme von *d'un ton gouailleur* in die deutsche Strophe als *mit spöttischem Ton* oder *mit Sarkasmus in der Stimme* (was mir übrigens beides als stilistisch zu gehoben für den originalen Wortlaut erscheint). Eine Übersetzung mit *voller Hohn* oder ähnlichem ist übrigens in diesem Sinne genausowenig adäquat wie die oben angeführten Versuche der Strophenübertragung. Die Interpretierbarkeit einer Wendung wird allgemein immer dann ausschlaggebend, wenn eine konkret-inhaltliche Übernahme in die Fremdsprache (aus welchen Gründen auch immer) nicht erfolgt. Es sollte möglich sein, eine analoge Interpretierbarkeit in anderen sprachlichen Mitteln zu verstecken. Die jetzt gültige Übersetzung ist:

- 19 Mein lust'ger Onkel höhnte keck:
 20 «Knochengerüst heb dich hinweg!
 21 Sag was soll ich
 22 Mit so 'nem klapperdürren Weib!
 23 Es leb' der schöne Frauenleib
 24 Rund und mollig!»

Die ursprüngliche Zeile 19 lautete: *Mein Onkel Lustig höhnte keck*, aber die Analogiebildung des *Onkel Lustig* zum ein wenig veralteten *Bruder Lustig* hält dem mündlichen Vortrag nicht stand, weil das moderne Ohr geneigt ist, das dem Wort *Onkel* nachgestellte *Lustig* als (wenn auch ungewöhnlich placiertes) Adverb zu verstehen. Da Georges Brassens seine Zuhörer sprachlich nicht unbedingt schonte, wäre dieses Fehlverstehen noch zu verkräften; aber dann käme im Zuge des Vortrags das Wort *keck* am Ende der gleichen Zeile plötzlich als zweites Adverb zu Gehör, was ich zu vermeiden suchte, denn das attributive *lustig* der obigen Zeile 19 soll die Lebenshaltung Onkel Archibalds charakterisieren, während das adverbiale *keck* die Komponente der hinter dem Spott versteckten Angst ins Deutsche bringen soll. Die Nuancierung der Aussage des *d'un ton gouailleur* hat sich dennoch verschoben. Das französische Original suggeriert hinter *mit spöttischer Stimme* die Wertung: *Aber wie es in ihm wohl aussah?* bzw. *Wie kann er da noch spotten?!* und impliziert die Wertung des Beobachters: *Ich hätte da wohl nicht spotten können!* (*Ich wäre ernst gewesen!* *Ich hätte angst gehabt!*) Im Deutschen impliziert *keck* eher: *Was er sich trauf!* bzw. *das hätte ich mir nicht getrauf!* Gegenüber den ersten beiden Varianten ist die letztlich endgültige Fassung aus der Sicht der Wahrung der Interpretierbarkeit weitaus näher am Original, wenn auch an Stelle des Gegensatzpaares **Spott** - **Ernst** nun in der Übersetzung **Mut** - **Angst** steht.

Zeile 20 könnte ebenso heißen: *«Heb Dein Knochengerüst hinweg!»* Damit würde die eigentliche Semantik der originalen Zeilen 20/21 vielleicht sogar besser gewahrt. Ich habe mich aus metrischen Gründen für die zeilenmittige Zäsur entschieden, was der Äußerung Onkel Archibalds verstärkt den Charakter eines Ausrufs gibt: (*Knóchengerüst / / héb dich hinweg!*). Formal-inhaltlich erschien es mir angebracht, das Erscheinen einer weiteren (nicht in erster Linie weltlichen) Allegorie (*scher dich zum Teufel!*) oder eines örtlichen Bildes (wie z.B. *fabr zur Hölle!*; vgl. Strophe 10, insbesondere Zeile 59) zu vermeiden, denn im Französischen soll sich der Tod *ailleurs* aufhängen lassen: *anderswo, egal wo, nur nicht hier!*). Eher könnte man im Deutschen solche Ausrufe verwenden wie *Scher dich fort!*, *Hinweg mit Dir!*, *Mir aus dem Weg/ aus den Augen!* etc. Das verwendete *Hebe Dich hinweg!* ist entgegen dem Französischen stilistisch veraltet. Konkret-inhaltlich fügt es sich aber durch die eigentliche Bedeutung des Wortes *heben* **in die Luft, vom Boden nach oben befördern** zum originalen *pendre*. Da für Georges Brassens die Verwendung archaischer Wörter und Wendungen allgemein typisch ist, aber nicht immer am entsprechenden Inhalt wiedergegeben werden kann, lässt sich so eine Umverlagerung stilistischer Mittel erreichen.

Zeile 21 ragt nunmehr entgegen der originalen Zeile syntaktisch in die zweite Strophenhälfte hinein. Dieses Enjambement ist für das vorliegende Chanson untypisch. Einzige stilistische Rechtfertigung dieses formalen Vorgehens ist die Tatsache, dass spätere Chansons solche Enjambements aufweisen⁸. Formal ergab sich die Veränderung aus dem Verzicht, *rondelette* mit *dicklich* wiederzugeben, da dem originalen Wort im Deutschen das Wort *mollig* weitaus besser zu passen schien. Letztlich fiel die Entscheidung dadurch, dass sich die Möglichkeit anbot, einen ansonsten in meinen deutschen Übertragungen leider viel zu selten angewandten Reim einzusetzen: *soll ich - mollig*⁹

In Zeile 22 bleibt *klapperdür* weiterhin gegen *spindeldür* austauschbar. Ich entschied mich für *klapperdür* willkürlich aus dem Grunde, weil man vor Angst klappern kann (sozusagen als formal-inhaltlicher Gegensatz zu *keck*).

7 Zur Unterstützung des Gesagten sei auf das Chanson *JE SUIS UN VOYOU* verwiesen, wo Georges Brassens die Wendung *d'un ton* analog gebraucht und wo die Folge des Erzählten obige Ausführungen unterstreicht:

*Elle m'a dit d'un ton sévère:
 «Qu'est-ce que tu fais là?»
 Mais elle m'a laissé faire
 Les fill's c'est comm' ça!*

8 LA NON-DEMANDE EN MARIAGE
*Il peut sembler de tout repos
 De mettre à l'ombre, au fond d'un pot
 De confiture,
 La jolïe pomme défendue,
 Mais elle est cuite, elle a perdu
 Son goût nature.*

ou: LA PRINCESSE ET LE CROQUE-NOTES
*Y a pas eu détournement de mineure
 Et croque-not's, au matin, de bonne heure,
 A l'anglaise a filé dans la charette
 Des chiffonniers en grattant sa guitare!
 Passant par-là, quelque vingt ans plus tard,
 Il a le sentiment qu'il le regrette...*

9 Bei Georges Brassens z.B. in der *BALLADE DES CIMETIÈRES*: *marre de - camarde* oder in *TEMPÊTE DANS UN BÉNITIÈRE* mit: *mère de - merde*

In Zeile 23 wurde *rondelette* durch *rund und mollig* sozusagen zweimal wiedergegeben, wobei *rund* die konkret-inhaltliche Entsprechung darstellt, während *mollig* mehr die konnotativ-stilistische Seite ins Deutsche bringt. *Un tantinet* entfiel hier im Deutschen. Ich bevorzuge jedoch beim Singen mittlerweile »A wen'g mollig...«

STROPHE 5

- 25 *Lors montant sur ses grands chevaux*
 26 *La Mort brandit la longue faux*
 27 *D'agronome*
 28 *Qu'elle serrait dans son linceul*
 29 *Et faucha d'un seul coup d'un seul*
 30 *Le bonhomme*

Monter sur ses grands chevaux erklärt Maurice Rat in seinem *Dictionnaire des locutions françaises* wie folgt: *se mettre dans une violente colère, faire une scène terrible à quelqu'un, partir en guerre contre quelqu'un... La locution vient de la langue de la chevalerie au Moyen Age: les seigneurs quittaient leurs palefrois ou chevaux de parade pour monter sur leurs grands chevaux ou destriers, quand ils partaient pour se battre. Brandir bedeutet ausbohlen, herumfuchteln (mit etw.), etwas (drohend) schwenken, schwingen. La longue faux d'agronome betont, dass es hier (in Abgrenzung von der faucille) um die langstielige, großflächig anzuwendende Sense geht, und unterstreicht im Zusammenspiel mit dem Zusatz d'agronome die Professionalität der Gevatterin Tod, die mit diesem Ackerinstrument sehr wohl umzugehen weiß. Sie hatte sie im Leichentuch (*linceul*) verstaut, verwahrt (*serrer*) und senste/raffte nun den *bonhomme* (den guten, betagten, gutmütig-naiven Mann) mit - man höre und staune! - nur einem einzigen Hieb hinweg. Meine erste deutsche Variante, die wie folgt lautete:*

- 25 *Sie griff ihr Ackerutensil¹⁰*
 26 *Erbost das im Leichentuch **sie***
 27 *Längst versteckte*
 28 *Worauf sie Onkel Archibald*
 29 *Mit schnellem saubrem Hieb alsbald*
 30 *Niederstreckte*

bringt in Zeile 26 mit *erbst* die alleinig konkret-inhaltliche Übersetzung für die originale Wendung *monter sur ses grands chevaux*, das übrigens in ungünstiger Satzeinbettung. Ganz zufällig scheint jedoch bei näherer Betrachtung die Wendung im Französischen nicht gewählt. Wie bereits angedeutet, werden die Wörter im poetischen Kontext auf formaler Ebene unersetzbar.¹¹ Form bedeutet indes nicht allein lautlich-phonetische Beschaffenheit des Wortes. Bei übertragenen und idiomatische Wendungen, deren Bedeutung nicht die Summe der Einzelbedeutungen der durch sie umschlossenen Wörter ist, ist die Motivationsbedeutung (d.h. das ursprüngliche, nunmehr auf vergleichbare Situationen angewandte, in gewissem Sinne abstrahierte Bild) der formalen Ebene zuzurechnen. Im alltäglichen oder versachlichten Sprachgebrauch werden die ursprünglichen Bewusstseinsinhalte nicht ausgelöst, manche Bilder gehen so weit zurück, dass sie für die heutige Realität kaum noch verständlich sind. Das Aufgreifen gerade solcher Wendungen ist für Georges Brassens im Französischen typisch. Mit *monter sur ses grands chevaux* wird *Hure Tod* wieder zur weltlichen Herrscherin, die sich (vgl. Erklärung oben) auf ihr Streitross (Schlachtross) schwingt und Onkel Archibald kraft ihrer Macht den Krieg erklärt. Wenn man gleichzeitig bedenkt, dass das *Pferd* neben *Hippe* und *Kapuzenrock* biblisch-apokalyptisch-traditionell ein weiteres Sinnbild des (vor allem an der Seite der Menschheitsgeißeln Pest, Hunger und Krieg reitenden, Länder verheerenden, nicht einzeln sondern in der Masse zuschlagenden) Todes ist, wird deutlich, dass die alleinig konkret-inhaltliche Wiedergabe dieser Wendung nicht ausreichend ist. Es ist für die deutsche Fassung wesentlich, das Bild des Pferdes analog zum Französischen einzuführen.

Insgesamt vereinigt Strophe 5 mit *la longue faux* und *linceul* (als Synonym zum gehobeneren *suaire*) erneut die Haupttensilien der Allegorie Tod. Somit bedeutet *linceul* hier wohl doch eher (*Kapuzen-)*Rock denn *Leichentuch* bzw. *Totenlinnen*. Die Wahrung dieser drei Bilder (*Pferd*, *Sense*, *Linnen/Kapuzenrock*) ist für die deutsche Fassung wünschenswert. Unverzichtbar ist Zeile 29, in der durch *d'un seul coup d'un seul* die Schmerzlosigkeit des plötzlichen (Alters-)Todes - *la belle mort*, den der betagte *Bonhomme* hier erleidet, dem grausamen Tod der ersten Strophenhälfte entgegengehalten wird. Die so bearbeitete deutsche Strophe hieß nunmehr:

- 25 *Da schwang sie sich aufs hohe Ross*
 26 *Packte die Sens' die unterm Rock*
 27 *Sie versteckte*
 28 *Mit der sie Onkel Archibald*
 29 *Auf einen einzigen Hieb alsbald*
 30 *Niederstreckte*

10 Wie im Fettdruck gekennzeichnet, habe ich erneut den Versuch des Aragonschen konsonantischen Enjambements unternommen.

11 Zum Beispiel ist in Zeile 28 *linceul* im Französischen wohl synonym zu *suaire* gebraucht. Inhaltlich wäre also *suaire* ohne Störung des Kontextes gegen *linceul* austauschbar. Selbst aus formaler Sicht, nämlich in punkto Silbenzahl, ginge der Ersatz in Ordnung. Da allerdings *linceul* den Reim zu Zeile 29 bestimmt, kann *suaire* aus formalen Gründen nicht als Synonym für *linceul* verwendet werden.

Im Petit Robert wird *monter sur ses grands chevaux* als *s'emporter* bzw. *le prendre de haut* beschrieben - Rechtfertigung genug für die deutsche Wendung *sich aufs hohe Ross setzen/schwingen*, die allerdings mehr das Von-oben-herab-Behandeln denn das In-Wut-Geraten wiedergibt. Heute heißt Zeile 25 wie folgt:

25 Erbst sprang sie aufs hohe Ross
 26 Packte die Sens' die unterm Rock
 27 Sie versteckte...

Im Deutschen wird *monter sur ses grands chevaux* in konkret-inhaltlicher Bedeutung durch *erbst* wiedergegeben, während die formal-inhaltliche Bedeutung (die [großflächig verheerende] Herrscherin Tod zu Pferde) durch *aufs hohe Ross springen* im Deutschen erscheint. Das *hohe Ross* ist im Deutschen die vollständige formal-stilistische Entsprechung von *monter sur ses grands chevaux* (als gleichzeitig wörtlich und übertragen zu verstehende idiomatische Wendung). Die entgegen dem Französischen deutlicher in den Vordergrund gerückte inhaltliche Nuance des Von-oben-herab-Behandeln ist hier meines Erachtens zu verschmerzen.

Der Reim der Zeilen 25 und 26 (*Ross - Rock*) ist der Grenzfall der deutschen Nachbildung der französisch reinen Reime. Hier ist der anlautende Konsonant gleich, während die Endkonsonanten voneinander abweichen. Dieser im Prinzip assonante Reim lässt sich am Rande noch dem Bereich der reinen Reime zuordnen.¹²

STROPHE 6

31 Comme il n'avait pas l'air content
 32 Elle lui dit: «Ça fait longtemps
 33 Que je t'aime
 34 Et notre hymen à tous les deux
 35 Était prévu depuis l'jour de
 36 Ton baptême

Der Senseschub war zwar kurz und schmerzlos ausgeführt, aber Onkel Archibald *n'avait pas l'air content*: er sah nicht (sehr) zufrieden aus bzw., da *ne pas avoir l'air content* als festgefügte Wendung euphemistische Umschreibung für *avoir l'air fâché* (PETIT ROBERT) ist, er sah nicht sonderlich glücklich (darüber) aus. In dieser Zeile kommt der Erzähler wieder deutlich an die sprachliche Oberfläche. Zeile 31 sagt nicht, dass Onkel Archibald nicht zufrieden **war**, sondern dass er nicht zufrieden **dreinschaute**. Wieder ist es das Auge des Betrachters, des Erzählers, das die konkrete Formulierung bestimmt. Worauf *Gevatterin Tod*, von Onkel Archibald in Strophe 4 so schmäzlich abgelehnt, ihre Vorzüge zu preisen beginnt und dem ihr nicht zufrieden scheinenden Mann erklärt, dass sie ihn seit langem liebt und dass beider Ehe seit dem Tage seiner Taufe vorherbestimmt gewesen sei:

31 Sie sprach denn er schien nicht erfreut:
 32 «So wisse dass nicht erst seit heut
 33 Ich dich liebe
 34 Unserer beider Hochzeit
 35 Prophezeit man dir schon seit
 36 Deiner Wiege

Avoir l'air kommt im Deutschen also als *scheinen* wieder: Onkel Archibald *scheint* (in den Augen des Beobachters wie des Todes[!]) *nicht erfreut zu sein*. Was im Deutschen hier in Zeile 34 als einfache (metrisch gedehnte) *Hoch(e)zeit* erscheint, wird im Original durch das altertümliche *hymen* ausgedrückt. Die Verwendung dieses literarischen, veralteten Wortes unterstreicht auf der formalen Ebene die inhaltliche Aussage der schicksalhaften Vereinigung der *Gevatterin Tod* mit *Onkel Archibald* und betont das Althergebrachte des Todes. Im Deutschen ist im Übertragungsprozess *hymen - Hoch(e)zeit* ungeachtet der inhaltlichen Entsprechung die stilistisch altertümliche Färbung des Originals auf der Strecke geblieben. Es sei aber daran erinnert, dass in Zeile 20 das geläufige «*Va-t'en faire pendre ailleurs...*» im Deutschen durch das altertümliche «*Heb Dich hinweg!*» wiedergegeben ist. Aus der Makrostruktur des Chansons heraus lässt sich die Behauptung aufstellen, dass das stilistische Mittel (*Altertümlichkeit*) von Zeile 34 auf Zeile 20 umgelagert wurde. Im Gesamt-Kontext der Brassenschen Chansons gesehen - und auf Grund der kaum bestreitbaren Tatsache heraus, dass bei der (vor allem literarischen) Übersetzung Verluste unvermeidlich sind -, kann wohl der Schluss gezogen werden, dass es dem Übersetzer gestattet sein muss, im Übersetzungsprozess zusätzliche Formelemente einzubringen, um den Verlust analoger bzw. im Ausnahmefall auch anderer Formelemente zu kompensieren. Voraussetzung dafür bleibt jedoch die Übereinstimmung der gewählten Form mit der für den Autor allgemein üblichen Auswahl originaler sprachlicher und formaler Mittel. Auch sollte die global-interpretatorische Aussage möglichst nicht mehr als in der Nuancierung verändert werden. Die oben angeführte Übertragung konnte dennoch, vor allem in der zweiten Strophenhälfte, durch die Satzstruktur

12 Ein ähnlicher Reim findet sich im Deutschen im REIGEN DER FLÜCHE (LA RONDE DES JURONS):

Er fluchte dort, er fluchte **hier**,
 Er fluchte, was das Maul nur **hielt**

nicht befriedigen. Die nunmehr endgültige Version lautet wie folgt:

- 31 *Sie sprach denn er schien nicht erbaut:*
 32 *«Hör dass ich dich als deine Braut*
 33 *Lang schon liebe*
 34 *Die Hochzeit mit meiner Person*
 35 *Prophezeite man dir einst schon*
 36 *An der Wiege*

Als Schweifreim sind *liebe - Wiege* in ihrer Assonanz verblieben. Ich möchte kurz darauf verweisen, dass solche Reime wie *erbaut - Braut* und *Person - schon* als Analogiebildungen zum französischen reinen Reim mir als Grenzfälle des im Deutschen nachvollzogenen, reich klingenden Reims erscheinen. Gleiches trifft für Reime wie *versteckte - niederstreckte* (Strophe 5) zu. Die Reime *stibitzte - spitzte* (Strophe 2) sowie *bezirzte - schürzte* sind in diesem Sinne meines Erachtens als vollends gelungene Nachbildungen des französischen reinen Reimes im Deutschen zu betrachten.

STROPHE 7

- 37 *«Si tu te couches dans mes bras*
 38 *Alors la vie te semblera*
 39 *Plus facile*
 40 *Tu y seras hort de portée*
 41 *Des chiens des loups des homm's et des*
 42 *Imbéciles*

Gevatterin Tod fährt in der Preisung ihrer Vorzüge fort. Sie verheißt Onkel Archibald, dass ihm, wenn er sich in ihren Arm bette, das Leben sogleich einfacher erscheinen und er sich dort außer Reichweite der *Hunde, Wölfe, Menschen/Männer* und *Dummköpfe/Idioten* befinden werde. Wesentlich für Strophe 7 ist erneut die Ortsangabe (vgl. *ailleurs* in Zeile 20): Zeile 37 mit *dans mes bras* (in den Armen des Todes) sowie Zeile 40 mit *y (dort)*. Auch ist *semblera* in Zeile 38 bedeutungsvoll, denn *Gevatterin Tod* spricht nicht davon, dass das Leben *dort (in ihrem Arm)* leicht ist, sondern Onkel Archibald dort leicht scheint. Diese Vagheit der Äußerung knüpft in logischer Folge an vorhergegangene relativierenden Aussagen wie *d'un ton gouaillieur* (Zeile 19) bzw. *il n'avait pas l'air content* (Zeile 31) an. Diese feinen Nuancierungen sind für Georges Brassens' Chansons im allgemeinen kennzeichnend, das macht seine Texte tiefgründig und hebt sie aus der Belanglosigkeit bzw. unverfeinerten Pauschalisierung heraus. Solche Relativierungen der Aussage sind im Deutschen unbedingt wiederzugeben. Relativ ist in diesem Sinne auch die Stellung von *la vie* in Zeile 38. Es bleibt offen, ob *Gevatterin Tod* sagen möchte: **aus** meinem Arm **heraus** scheint dir das Leben einfacher/leichter bzw. **in** meinem Arm scheint dir das Leben einfacher. Ob es ein Leben nach dem Tode gibt, kommt hier nicht zur Aussage. Im Deutschen ist eine Variante ratsam, die gleichfalls nicht spezifiziert. Schon eine Übertragung mit *in* meinem Reich oder meinem Land an Stelle des (darüberhinaus existentielleren) *dans mes bras* ist m.E. der Interpretierbarkeit abträglich. Wir kommen in Strophe 10 noch einmal darauf zurück. Resümierend lässt sich behaupten, dass bei der (inhaltlichen) Übertragung von Poesie ein Schwerpunkt nicht nur darauf liegt, wünschenswerte (Be-)Deutungen hervorzubringen, sondern auch, zu vermeidende auszuschließen.

Es ist an der Zeit, die Zeilen 40 bis 42 näher zu betrachten. Kernpunkt der zweiten Strophenhälfte ist - in Verbindung mit der Aufzählung der Zeilen 41/42 - die Wendung *être hors de portée*, die hier in drei Bedeutungen auftritt. Zum einen ist Onkel Archibald *dort (im Arm des Todes)* im wörtlichen Sinne *außer Reichweite / außer Zugriff* (synonym zu *hors d'atteinte*). Andererseits trägt *hors de portée* (in Rückbesinnung auf die erste Strophe) auch die Bedeutung *außer Reichweite des Geldbeutels sein / unerschwinglich sein*. In dritter Instanz lässt sich *hors de portée* auch als *außerhalb der geistigen Reichweite befindlich* verstehen.

Die Bedeutung des örtlichen Außer-Reichweite-Seins tritt in Zeile 41 mit der Aufzählung der (vorerst wörtlich verstandenen, d.h. formal- inhaltlichen) *chiens* und *loups* in den Vordergrund. Im Erscheinen der *hommes* in der Aufzählung verschmilzt die Bedeutung *örtlich unerreichbar* mit der Bedeutung *unerschwinglich*. In der Bedeutung *unerreichbar* werden die Menschen hier den wörtlich verstandenen *Hunden* und *Wölfen* angeglichen, *Hund und Wolf* ist in diesem Sinne Gleichnis zur Charakterisierung der gesellschaftlichen Schattierungen. Die Bedeutung *unerschwinglich* ergibt sich aus dem *Comptez plus sur oncle Archibald / Pour payer les violons du bal...* der ersten Strophe. Der Tod ist ein zu hoher Preis. Mit den *imbéciles* in der Aufzählung kommt wohl auch als dritte (Be-)Deutung das *Unbegreifliche* (des Todes, des Tot-Seins) hinzu. An dieser Stelle eine frühe Übertragung der Strophe:

- 37 *Liegst du in meinem Arm wird gleich*
 38 *Das Leben dir um vieles leicht-*
 39 *ter erscheinen*
 40 *Kein Hund kein Wolf nicht Frau noch Mann*
 41 *Kein Mensch und Trottel kann dich dann*
 42 *Mebr erreichen*

Kopfzerbrechen bereitete Zeile 40 mit den *chiens* und *loups*, denn es ist wohl sicher, dass die *Hunde* und *Wölfe* hier konkret-inhaltlich keineswegs als Tiere, sondern vielmehr als Gleichnis menschlicher Spielarten erscheinen. Vermutlicher Ursprung ist wohl die Wendung *entre chien et loup* zur Bezeichnung der Abenddämmerung («...quand il est difficile de distinguer un chien d'un loup.», wie Maurice RAT in seinem *dictionnaire des locutions françaises* schreibt). *Chiens* und *loups* könnten insofern ungefähr bedeuten: *die wahren Freunde und die falschen Freunde*. Andererseits bringen die *Hunde* und *Wölfe* auf formal-inhaltlicher Ebene das Bild der Dämmerung, des Zwielichts, der einbrechenden Dunkelheit in den Text, welches dem Bild des Todes nahesteht. Da letzteres Bild nicht unmittelbar an der sprachlichen Oberfläche steht und auch im Deutschen die Wendung *zwischen Hund und Wolf* nicht gänzlich unbekannt ist, erschien nach anfänglichem Zögern die Beibehaltung der *Hunde* und *Wölfe* als dann doch die beste Lösung. Darüberhinaus verweist das Enzyklopädische Wörterbuch von Carl Sachs (1907) auf die Wendung: *Tu es chien ou loup?* (etwa: *Bist du Fisch oder Fleisch?*), worauf es Farbe zu bekennen gilt und man sich für eine der (beiden) Parteien entscheiden soll. Die Anspielung auf diese Frage charakterisiert indirekt denjenigen, der die Frage stellt (man denke an die *Propheten* in Zeile 3). In diesem Sinne werden *chien* und *loup* einander als gleichermaßen abzulehnende Gegensätze gegenübergestellt.

Zeile 40 oben versucht die Aufspaltung des Wortes *hommes* in *nicht Frau noch Mann*, da *les hommes* bekanntlich im Französischen sowohl *Männer* als auch *Menschen* bedeutet. Der konkrete Kontext entscheidet letztlich über die aktuelle Bedeutung, und innerhalb der Aufzählung ist *des hommes* hier konkret-inhaltlich wohl deutlich als *Menschen* zu verstehen. Und doch verstärkt die (in diesem Chanson vorgenommene) weibliche Personifizierung des Todes die Bedeutungskomponente *Männer* des Wortes. In Strophe 3, Zeile 16, wird die *Hure Tod* gezeigt: *aguichant les homm's...* Konkret-inhaltlich steht als aktuelle Bedeutung hier wohl *Männer* im Vordergrund. Im abstrakten Verständnis des Todes ist die Bedeutung *Menschen* zweifellos inbegriffen. Diese Doppelsinnigkeit wohnt dem Wort inne, und man kann davon ausgehen, dass die Anwendung der Doppeldeutigkeit nicht zwingendermaßen bewusst erfolgt. Der Gebrauch des Wortes gestattet im Französischen, einen Sachverhalt unspezifiziert zu lassen, ihn in diesem Sinne zu abstrahieren. Über diese Möglichkeit verfügt das Deutsche im vorliegenden Falle nicht. In Zeile 16 wäre bei einer Wort-für-Wort-Übertragung für *les hommes* sicherlich *Männer* zu bevorzugen, in Zeile 41 hingegen *Menschen*. In den Zeilen 40/41 war also der Versuch unternommen, *hommes* aufzugliedern:

40 *Kein Hund kein Wolf nicht Frau noch Mann*
 41 *Kein Mensch und Trottel kann dich dann*
 42 *Mehr erreichen*

Diese in der Wurzel unabhängig von Georges Brassens existierende Doppeldeutigkeit ist jedoch nicht so wesentlich für die Gesamtaussage der 7. Strophe wie die Übersetzung des Kernbegriffes, dessen Verwendung weitaus bewusster den Kontext bestimmt: *hors de portée*. Obige Übertragung kann in diesem Punkt nicht befriedigen, da allein und eindimensional die *örtliche Unerreichbarkeit* als Übersetzung steht. Das Deutsche bietet verschiedene Ansatzpunkte, der originalen Bedeutungsstreuung näherzukommen. Für die Einbeziehung der Bedeutungskomponente (*örtlich*) *unerschwinglich* zum Beispiel: *mit dir kann sich kein Hund, Wolf etc. mehr etwas leisten*. Fehlt noch immer die Bedeutung der *geistigen Reichweite*. Diese ließe sich gemeinsam mit der *örtlichen Unerreichbarkeit* durch Wendungen wie *greifbar*, *fassbar*, *begreifbar* wiedergeben. Die nunmehr gültige Variante der 7. Strophe lautet:

37 *Leg dich zu mir dann siehst du gleich*
 38 *Das Leben unerreichbar leicht*
 39 *Und gelassen*
 40 *In meinen Armen kann dich ach!*
 41 *Kein Hund kein Wolf kein Mensch kein Schwach-*
 42 *kopf mehr fassen*

Hors de portée wird in der Doppeldeutigkeit *außer faktischer/geistiger Reichweite* durch das Verb *fassen* wiedergegeben, das (in der konkreten Bedeutung) die formal-inhaltliche Querverbindung zu *Hund* und *Wolf* sowie (in der übertragenen Bedeutung) die Verbindung zu *Schwachkopf* realisiert. *Hors de portée* erscheint in Zeile 38 nochmals: als adverbiales und im Blickwinkel verkehrtes (konkret-inhaltliches) *unerreichbar*. Aus Satz- und Strophenbaulichen Gründen wird die originale Zeile 37 - *Si tu te couches dans mes bras* - zweigeteilt und in den Zeilen 37 (*Leg dich zu mir*) sowie 40 (*In meinen Armen*) wiedergegeben.

Abschließend zur Form: Der Reim der Zeile 37/38 bildet wiederum den reinen französischen Reim nach. Wieder ist nach Aragonscher Weise der Endkonsonant des Reimes verschoben:

37 *Leg dich zu mir dann siehst du **gleich***
 38 ***D**as Leben unerreichbar **leicht**..*

Natürlich ließe sich der Reim auch als *gleich - leich(t)* auffassen, indem das Schluss-*t* für dem Reim nicht mehr zugehörig erachtet wird. Was für das Deutsche wohl in den Bereich assonanter Reime fällt, ist freilich im Französischen organisch, wie im Reim der originalen Zeilen 40/41 zu sehen:

- 40 Tu y seras hors de portée
 41 Des chiens des loups des homm's et des
 42 Imbéciles

Die Liaison bringt bei *des imbéciles* das ansonsten verstummte Schluss-*s* des Artikels wieder zu Gehör. Da aber auf Grund der französischen Satzmelodie der Endkonsonant faktisch als Anfangskonsonant des vokalisch einlautenden Folgewortes gesprochen wird, wird der obige französische Reim nicht gestört. Im Deutschen habe ich ein Enjambement durch das Wortinnere dagegengesetzt.

STROPHE 8

- 43 «Nul n'y contestera tes droits
 44 Tu pourras crier: Viv' le roi!
 45 Sans intrigue
 46 Si l'envie te prend de changer
 47 Tu pourras crier sans danger:
 48 Viv' la Ligue!

«Dort» (in meinem Arm, sprich des Todes Arm) «wird dir niemand deine Rechte streitig machen!, Du kannst - ohne Intrige, ohne Kabale - 'Es lebe der König!' schreien! Wenn Dich die Lust ergreift, (etwas/ alles) zu verändern, kannst Du ohne (Lebens-) Gefahr schreien: Es lebe die (katholische) Liga!» Das Chanson wird für eine Strophe vordergründig politisch (von der eher formellen Anspielung auf Jean de la Fontaines Fabel *La Chauve-souris et les deux Belettes* abgesehen), wobei Georges Brassens in die Zeitlosigkeit geht. Der König und die Liga entführen den Hörer konkret-inhaltlich ins 16. Jahrhundert, in die Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten bzw. in die unter diesem Zeichen vorgetragenen Machtansprüche unterschiedlicher Parteien. König und Liga stehen hier freilich abstrakt-symbolisch für Machtinteressen einander bekämpfender Parteien im allgemeinen. Mein erster Übertragungsversuch konnte darin nicht befriedigen:

- 43 Dir wird kein Recht beschnitten sein
 44 Du kannst ganz nach Belieben schrei'n:
 45 's leb' der König!
 46 Doch scheint dir das nicht dauerhaft
 47 So schrei: Es leb' die Bauernschaft!
 48 Mich schert's wenig

König und Bauernschaft gehen (neben der allgemeinen Charakterisierung) zwar gleichermaßen ins 16. Jahrhundert zurück, aber die deutschen Bauernkriege sprechen geschichtlich eine andere Sprache als die im Original herangezogene Liga, die inhaltlich an die Propheten der Strophe 1 sowie die *chiens* und *loups* der Strophe 7 anknüpft. Georges Brassens verwendet König und Liga, dem geschichtlichen Hintergrund entsprechend, als Sinnbild persönlicher Machtinteressen unter dem Deckmantel geistiger Strömungen, für die Kämpfer rekrutiert und ins Feld geschickt werden. Wie in anderen Chansons (*Grand-père, Embrasse-les tous*) verwendet Georges Brassens hier einen Markstein französischer Geschichte in dessen Zwiespältigkeit. Der zuweilen gegen Georges Brassens aufgekommene Vorwurf der bewussten Altertümelei hebt sich m.E. nicht zuletzt dadurch auf, dass der Blick auf die Geschehnisse, wie er durch die Wahl des Bildes innerhalb des Kontextes zum Ausdruck kommt, sehr wohl heutig ist. Dieser globale Pazifismus des kleinen Mannes ist volles 20. Jahrhundert: die Nachwehen des *Vierzehner Krieges*, die Philosophie des *braven Soldaten Schwejke*, typisch gerade für die Generationen nach dem I. Weltkrieg. Gleichzeitig kann Georges Brassens' *freche Muse*, die das Hohelied der Individualität singt, den existenzialistischen Einfluss der 30er bis 50er Jahre nicht leugnen. Georges Brassens' Chansons wurzeln deutlich im Boden des 20. Jahrhunderts.

Zurück zu obiger Übertragung, Die deutschen Bauernkriege halten dem Vergleich mit der *Liga* nicht stand. Die Übernahme der *Liga* wäre möglich, würde aber - im Gegensatz zum Französischen, wo *die Liga* ein Stück Schulwissen ist - weit aus der Allgemeinverständlichkeit fallen. Einen gangbaren Weg bietet zuweilen die Flucht in die Verallgemeinerung, d.h. ein konkretes Bild des Originals wird mit einem abstrakteren Bild wiedergeben.¹³

Unter Verzicht auf die deutsche Bauernschaft heißt die deutsche Strophe 8 nun folgendermaßen:

13 Sehr deutlich wird dies in der Übertragung der ersten (sowie letzten!) Strophe des Chansons L'Assassinat:

- | | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| 1 C'est pas seulement à Paris | Es ist nicht in der Hauptstadt bloß | |
| 2 Que le crime fleurit | | Heut das Verbrechen groß |
| 3 Nous au village aussi l'on a | Auch wir vom Dorf haben am Ort | |
| 4 De beaux assassinats | | Manch einen schönen Mord |

Im Kontext ist **Paris** deutlich **village** gegenübergestellt. Im Deutschen gleichfalls **Paris** aufzugreifen, ist zwar das scheinbar originalgetreueste Vorgehen, verhindert für den deutschen Hörer/Leser aber, den originalen gedanklichen Bogen von **Paris** zum **wir vom Dorf** direkt nachzuvollziehen. Paris bedeutet im Französischen [*Hauptstadt*], im Deutschen jedoch [*Hauptstadt von Frankreich*]. Als Adaptation müsste für **Paris** im Deutschen, von der neugeschichtlichen Situation Deutschlands dabei abgesehen, **Berlin** stehen, aber das schiene mir für eine Übersetzung denn doch eine unangemessen starke Eindeutschung. Bleibt die Verallgemeinerung: die Wiedergabe von **Paris** mit **Hauptstadt** im Deutschen. (Immerhin ist das auch im Original letztlich die aktuelle Bedeutung.)

- 43 *Dir wird kein Recht beschnitten sein*
 44 *Du kannst ohne Intrige schrei'n:*
 45 *'s leb' der König!*
 46 *Doch willst du Wechsel auf dem Thron*
 47 *So schrei: Es leb' die Rebellion!*
 48 *Mich schert's wenig*

Wechsel auf dem Thron ist ein Stück an die sprachliche Oberfläche gebrachte Interpretation, aber dieser Einschub ist wesentlich, da sonst die *Rebellion* als Äquivalent für *Ligue* nicht ausreichend charakterisiert wäre. *Roi* und *Ligue*, das ist Synonym für den Kampf um die Herrschaft, um den Thron. Ziel der *Liga* ist letzten Endes keine Befreiung irgendeiner Art, sondern Machtübernahme - Macht-**Wechsel!** Die Nachteile der Übertragung sollen nicht verschwiegen werden. *Sans danger* (Zeile 47) findet im Deutschen keine direkte konkret-inhaltliche Entsprechung, ist jedoch im Original in gewisser Weise dem *sans intrigue* (Zeile 43) gegenübergestellt. Während letzteres den devoten Untertanen typisiert, den Anhänger der herrschenden Macht, deutet *sans danger* auf Interpretationsebene indirekt, aber deutlich an, dass die Angst, das Leben zu verlieren, eine der Komponenten ist, die den Menschen der herrschenden Macht ausliefert. Zeilen 46 bis 48 würden bei starker Betonung dieser Nuance etwa bedeuten: *Wenn Dich die Lust auf Veränderung packt, dann wirst du schreiben können, ohne um Dein Leben zu fürchten: 'Es lebe die Liga!'* Zeile 48 birgt weitere Schwächen der deutschen Übertragung. Im Gegensatz zum Original kehrt *Gevatterin Tod* hier in der (*m*)*ich*-Form zurück an die Oberfläche. Das reimbedingte (*mich schert's*) *wenig* (im Prinzip die inhaltliche Entsprechung für *sans danger*) gibt darüber hinaus den originalen Sachverhalt nicht vollends glücklich wieder, denn Onkel Archibald braucht wohl eher **nichts mehr** zu fürchten. Das dahingegen relativierte *Mich schert's wenig!* ist insofern ein Eingriff in die textlich direkt ableitbare Interpretationsebene und rückt den Beobachter, den Vortragenden, bzw. seine Stellung zum Tod, und im Tod spiegelbildlich seine Haltung dem Leben gegenüber, wieder deutlicher ins Bild.

STROPHE 9

- 49 *«Ton temps de dupe est révolu*
 50 *Personne ne se payera plus*
 51 *Sur ta bête*
 52 *Les Plaît-il, maître? auront plus cours*
 53 *Plus jamais tu n'auras à cour-*
 54 *ber la tête»*

Analog zur Strophe 8 (Zeile 43) verwendet *Gevatterin Tod* auch zu Beginn der Strophe 9 in Zeile 49 zur Lobpreisung weiterer Vorzüge mit dem Wort *révolu* eine etwas administrativ-offizielle Sprache [*à dix-huit ans révolus* (mit vollendetem achtzehnten Lebensjahr)]. *Temps de dupe* ist eine Analogiebildung wohl zu *jeu/marché de dupes* (der *Kubhandel* oder sehr salopp das "Scheiß-Spiel", bei dem man den Dummen macht und als *Betrogener, Duppierter* dasteht). Zeile 49 setzt *temps de dupe* indirekt mit *la vie* gleich, denn wenn hier der Tod Onkel Archibald verheißt, dass seine *Zeit der Täuschung* (d.h. seine *Zeit des Getäuscht-Werdens*) abgelaufen sei, so wissen wir als Zuhörer und Mit-Beobachter, dass Onkel Archibalds Leben abgelaufen ist.

Das direkt reflexive *se payer* in Vers 50 laut PETIT ROBERT: *Voilà mille francs, payez-vous et donnez-moi la monnaie.* [Hier sind tausend Francs, nehmen Sie sich, was Sie brauchen/bekommen/Ihren Teil], und geben Sie mir den Rest zurück.] Es bedeutet etwa *Bedienen Sie sich!* Unter Einbeziehung des Verses 51 kommt auch die bereits in Strophe 7 erwogene Wendung *sich (mit jemandem) etwas leisten* in Betracht. In der Geschäfts- und Vertragssprache bedeutet *se payer sur: sich schadlos halten an...*

Vers 51 verweigert sich der schnellen Übertragung. Da *la bête* in erster Linie *Tier* im Gegensatz zu *Mensch* (bzw. das *Tier im Menschen*) bzw. auch das (durch den Menschen geeignete und durch ihn ausgenutzte) *Vieh* bedeutet, und da hier *la bête* wohl der Charakterisierung Onkel Archibalds dient, liegt die Vermutung nicht fern, dass *bête* hier als Verkürzung von *bête de somme* (*Saumtier*, übertragen *Arbeitstier*) gebraucht ist. Gleichzeitig bedeutet *bête* (sowohl substantivisch als auch adjektivisch) *dumm* bzw. *Dummheit* und bezeichnet als *bonne/brave bête* auch den *einfültig naiven, gutmütigen, geistig minderbemittelten Menschen*. Mit Vers 51 lässt sich ein direkter sprachlich-inhaltlicher Bogen auf andere Chansons von Georges Brassens, wie *Bonhomme* (*la pauvre vieille de somme*) oder *Pauvre Martin* (*ni l'air jaloux ni l'air méchant*), schlagen. Auch Onkel Archibald ist so ein gutmütiges Arbeitstier, das für die *Propheten* gut ausnutzbar ist. Wenn man weiter bedenkt, dass *faire la bête* im Deutschen *sich dumm stellen* bedeutet, charakterisiert Georges Brassens hier vielleicht auch die Fehldeutung der Gutmütigkeit als Dummheit. Da *bête noire* bzw. in der alten Sprache nur *bête* darüberhinaus einen bis zum Tod verhassten Menschen bezeichnet (*être la bête [noire] de qn* im Sinne von etwa *ein rotes Tuch für jemanden sein*), könnte Vers 51 darüber hinaus den Zug der Verachtung in den Text bringen. Diese komplexe Deutung stellt Onkel Archibald als den von Natur aus gutmütigen Kerl dar, dessen Gutmütigkeit von den *Marktschreibern, Scharlatanen, Propheten* als Dummheit (sprich: natur-gerechtfertigte Ausnutzbarkeit) angesehen wird und der als ausgenutztes Arbeitstier dafür sorgt, dass sich die anderen ihren Teil wegnehmen können, welche über seine Gutmütigkeit/Ausnutzbarkeit hinaus noch auf ihn verachtend herabsehen.

NACHSATZ: Der Petit Robert 1996 gibt endlich dem Nichtfranzosen Aufklärung über die umgangssprachliche Wendung: *»se payer sur la bête. directement, sans intermédiaire.«* Meines Erachtens hebt dies meine obigen Betrachtungen dennoch nicht völlig auf, da Brassens eine Abwandlung von *la* auf *ta bête* vornimmt.

Plaît-il, maître? ist die sprachliche Veräußerung des historischen Katzbuckels/Kratzfußes. Das enzyklopädische Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache - *Sachs-Villatte* - von 1907 gibt *être devant/ auprès de q à plaît il maître* als *ggn jemanden den gehorsamen Diener machen* an. Die Wendung *plaît-il, maître?* ist also zur Jahrhundertwende bereits veraltet. Zusammengefasst, lockt Gevatterin Tod in den Zeilen 52 bis 54 mit den Worten: *Die «Ist's so recht, Meister?» wird es nicht mehr geben (werden ausgedient haben), niemals mehr wirst du das Haupt beugen müssen!* Eine bereits spätere Version hieß:

49 *Das Dich-übers-Ohr-Hau'n hört auf*
 50 *Von nun an lebt niemand mehr auf*
 51 *Deine Kosten*
 52 *Du machst nun keinen Bückling mehr*
 53 *Die Herrn und Meister stehn auf ver-*
 54 *lor'nem Posten»*

Das Dich-übers-Ohr-Hau'n ist konkret-inhaltlich die Entsprechung für *temps de dupe*, aber die satzbaulich-formale Entsprechung für *Plaît-il, maître?*. Letztere Wendung kommt konkret-inhaltlich in direkter Bedeutungsaufnahme als *Bückling* ins Deutsche, aus formal-stilistischer Sicht (altertümliche Sprache) jedoch steht ihr in Zeile 53 das *Herrn und Meister* gegenüber. *Se payer ... sur ta bête* findet sich im Deutschen allein in *auf deine Kosten* wieder. Das Fehlen der Komponente der *Dummheit* bzw. des *Für-dumm-angesehen-Seins* im Deutschen suchte ich daraufhin auszubessern. Auch schien aus rein formaler Sicht der (identische) Reim der Verse 49/50 nicht unbedingt gelungen, obgleich er sich verteidigen lässt, sind doch das **auf** aus Zeile 49 (Präfix in **aufhören**) und das **auf** aus Zeile 50 (Präposition) als Wortarten keineswegs identisch.¹⁴

Strophe 9 des Chansons Onkel Archibald heißt nach Bearbeitung der oben angegebenen Fassung nun wie folgt:

49 *Du bist genug für dumm verkauft*
 50 *Von nun an lebt niemand mehr auf*
 51 *Deine Kosten*
 52 *Du machst nie einen Diener mehr*
 53 *Die Herrn und Meister stehn auf ver-*
 54 *lor'nem Posten»*

In Zeile 52 nimmt *Diener* den Platz des *Bücklings* ein. Die Doppeldeutigkeit des Wortes gestattet neben der Wiedergabe des konkreten originalen Bildes gleichzeitig die Nachvollziehung der für Georges Brassens typischen stilistischen Auswahl der Sprachmittel unter unbedingter Wahrung der originalen Interpretation. In *Diener* bzw. *einen Diener machen* vereinigt die deutsche Version inhaltlich sowohl *Plaît-il, maître?* als auch *courber la tête* (welche beide die [durch die *Herrn und Meister* geforderte] Unterwürfigkeit zum Ausdruck bringen).

Auf verlornem Posten stehen ist sozusagen aus der Interpretationsebene an die sprachliche Oberfläche geholt. Nachteilig ist die relativ absolute Verallgemeinerung, die dem konkreten Wortlaut entspringt, wo die Person Onkel Archibalds gänzlich ausgelassen ist. Ursprünglich sollte Strophe 9 so enden:

53 *Die Meister stehn bei dir auf ver-*
 54 *lor'nem Posten»*

Doch die Aufnahme der *Herrn und Meister* erschien letztlich zur Wahrung von Altertümlichkeit und wortbildender Struktur (*Plaît-il, maître?*) als wünschenswert. Die daraus entstehende Pauschalisierung der Aussage könnte, unter Loslösung von den Versen 49 bis 52, der Interpretation Raum geben, die *Herrn und Meister* stünden insgesamt nun auf verlornem Posten, so als gäbe es keinen anderen Onkel Archibald mehr. Auf die Stärke des Kontextes vertrauend, habe ich mich auf dieses Risiko hier eingelassen.

STROPHE 10

55 *Et mon oncle emboîta le pas*
 56 *De la bell' qui ne semblaît pas*
 57 *Si féroce*

14 Einen ähnlichen Reim findet sich bei Georges Brassens im Chanson *Tonton Nestor*, wo es zum Abschluss der letzten Strophe heißt:

55 *Ainsi ma foi!*
 56 *La prochain' fois*
 57 *Qu'on mariera Jeannett'*
 58 *On s'pass'ra d'**vous***
 59 *Tonton je **vous**...*
 60 *Je vous le dis tout net*

Vous in Zeile 58 ist das betonte Personalpronomen, während das vous der Zeile 59 das Dativ-Personalpronomen darstellt. Der Reim wird unmöglich, wenn Onkelchen Nestor geduzt würde:

58 *On s'pass'ra d'**toi***
 59 *Tonton je te...*

- 58 *Et les voilà bras d'ssus bras d'ssous*
 59 *Les voilà partis je n'sais où*
 60 *Fair' leurs noces*

Nachdem Gevatterin Tod massiv ihre Vorzüge ins Feld geführt hat, nimmt Onkel Archibald, der die Prall- und Drallheit des vollen Lebens nicht gegen die skelettne Magerkeit des dünnen Todes eintauschen wollte, die Schrittlänge der (man erinnere sich: mit Riesenschritten den Friedhofsgehsteig auf und ab stetzenden) Gevatterin an. *Emboîter le pas de qn* bedeutet im konkreten, ursprünglichen Sinne, hautnah hinter einer Person (im Gleichschritt, in imitierender Gehweise) herzugehen und dabei die Füße im gleichen Rhythmus wie der Vordermann (bzw. die Vorderfrau) zu setzen. Konkret-inhaltlich bedeutet die Wendung also in etwa *in jmds Fußstapfen treten* (im ursprünglichen Bild). In journalistischer Verwendung heißt *emboîter le pas* übertragen: *die Meinung eines anderen als die seine annehmen, eine Sache mitdenken bzw. mit jemandes Meinung übereinstimmen*, also - bei Verwendung eines ähnlichen Bildes im Deutschen - *mit jmds Gedanken mitgehen!*

Onkel Archibald **folgt** (im doppelten Sinne) also der *Schönen*. *La belle*, ein von Georges Brassens sehr gern verwendetes, in der Bedeutung *Liebste, Feinsliebste* dem Volkslied entlehntes, altertümliches Wort. Wie *Bonhomme* in Zeile 30 Onkel Archibald als (unter anderem) *alten, betagten Mann* zeichnet, so charakterisiert *la belle* hier Gevatterin Tod als *la belle mort*, den *schönen Tod*, wie es im Französischen heißt, den *natürlichen Tod*, den *Alterstod*. Und dieser *schöne Tod* erscheint Onkel Archibald als nicht *blutrünstig/wild/grausam/unerbittlich (féroce)*. (Wieder steht hier *semblait* und nicht *était*, wieder ist es wesentlich, dass dieser schöne Tod *nicht-grausam **scheint*** und nicht etwa *nicht-grausam **ist***.)

Strophe 10 bringt den Abschluss der Erzählung. Onkel Archibald lässt sich also überzeugen und *geht* mit dem schönen Tod (geistig wie wahrhaftig) *mit*. Hier tritt der Erzähler, der Beobachter, vollends und endgültig an die textliche Oberfläche. *Arm in Arm* sind die beiden (*Gevatterin Tod und Onkel Archibald*) nun auf und davon, um irgendwo ihre Hochzeit zu feiern.

- 55 *Mein Onkel bakte sich flugs ein*
 56 *Die Schöne schien gar nicht so ein*
 57 *Übler Drachen*
 58 *Und Arm in Arm - hui - warn sie fort*
 59 *Um ich weiß nicht an welchem Ort*
 60 *Hochzeit z'machen*

Der Reim der Verse 55/56 ist analog zum anfänglichen Reim der Verse 49/50 der 9. Strophe wiederum formal identisch, allerdings erneut mit unterschiedlichen Wortarten realisiert. Reim 55 ist Präfix, Reim 56 Artikel. *Sich einbaken* in Zeile 55 ist rein übersetzungsmäßig keine gelungene Wiedergabe des originalen *emboîter le pas*, wird allerdings der konkreten Abfolge der Erzählung gerecht. Die originale Doppeldeutigkeit löst sich auf und wird durch ein konkretes Bild lediglich eindimensional wiedergegeben. Dieses Beispiel soll zeigen, warum es möglich, wünschenswert, ja notwendig ist, originale Eindeutigkeit in der Übertragung durch mehrdeutige stilistische Mittel wiederzugeben (so wie zum Beispiel die Übertragung von *plait-il, maître?* mittels *einen Diener machen* in Zeile 52 der 9. Strophe). In gewissem Sinne wird so eine Dislozierung/Verschiebung stilistischer Sprachverwendung möglich. Das ist um so wichtiger, da zugestandenermaßen die Übertragung von Dichtung immer mit Verlust verbunden ist. Dieser Verlust lässt sich mildern, wenn man einen dem Original analogen stilistischen Spracheinsatz immer dort vornimmt, wo er sich den der Zielsprache innewohnenden Zufälligkeiten entsprechend organisch nachvollziehen lässt, und auf zu künstliche Nachbildungen verzichtet, wenn sie sich im konkreten Zusammenhang nicht erreichen lassen. Ich möchte ein Beispiel nennen.

La RONDE DES JURONS beginnt (Französisch-Deutsch):

- | | |
|--|--|
| 1 <i>Voici la ron-</i> | <i>Der Rundgesang</i> |
| 2 <i>de des jurons</i> | <i>Der Flüche klang</i> |
| 3 <i>Qui chantaient clair qui dansaient rond</i> | <i>Frank und frei alle Nasen lang...</i> |

Das Brassenssche Enjambement kommt in diesem Chanson nur einmal, nämlich in der ersten Zeile vor. Im Deutschen hieß es ganz zu Anfang, im Bestreben, den Reim innerhalb des Wortes nachzuvollziehen:

- 1 *Der Reigen der*
 2 *Flüche, er er-*
 3 *klang offenherzig ringsumber...*

In der Endfassung findet sich schließlich im gesamten Text kein einziges derartiges Enjambement, weil sich keines anbot. Was nicht verhindert, dass zum Beispiel im Chanson *Les amoureux des bancs publics* in der dritten Strophe im Deutschen ein einzelnes Enjambement innerhalb eines Wortes auftritt, während man im Original ein solches in besagtem Chanson umsonst sucht:

<i>N'empêch' que tout' la famill'</i>	<i>Wo es die Familie doch</i>
<i>Le père' la mère' la fill'</i>	<i>Ja - Vater Mutter Toch-</i>
<i>Le fils le Saint-Esprit...</i>	<i>ter Sohn und heil'ger Geist...</i>

Da das Deutsche hier ein organisches Enjambement mitten durch ein Wort anbot, warum das Angebot nicht annehmen, wenn sich darüber hinaus der originale Inhalt dadurch bestens ins Deutsche bringen ließ.

Zurück zur Übertragung der 10. Strophe. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf zwei unscheinbare Wörter lenken. Da ist zuerst das Wort *flugs* in Zeile 55. Das Argument, dass es sich hier um ein durch Metrik und Silbenzahl bedingtes Füllwort handelt, ist richtig. Bei der Übertragung von Gedichten oder anderweitig formgebundener Sprache steht der Übersetzer, wenn er ein inhaltlich angemessenes Äquivalent in seiner Sprache gefunden hat, zuweilen vor dem Problem, Lücken stopfen zu müssen. Es kommt darauf an, ein Wort bzw. eine Wendung zu finden, die weder im konkreten Bild noch in der Interpretierbarkeit zu große Abweichungen hervorruft. *Flugs* ergibt sich hier aus dem *passé simple*, in dem das Verb *emboîter* steht. Ähnliches gilt auch für Strophe 2, wo das Adverb *jäh*, hier allerdings weniger Füllwort als *flugs* in Zeile 55, auf dem *passé simple* im originalen Vers 11 (*fit...la rencontre*) beruht. In Zeile 55 ist das *Passé simple* mehr Fortführung des literarischen Erzähltones, nachdem *Gevatterin Tod* mit der Preisung ihrer Vorteile geendigt hatte. Und doch kann aus dieser grammatischen Form auch hier das Element der *Plötzlichkeit/Schnelligkeit* gedeutet werden. Unterstützt wird dies durch die Verse 58 bis 60, wo *les voilà (partis)...* (ungefähr: *und da waren/ sind sie auch schon auf und davon*) die Jähigkeit des Vorganges unterstreicht. Letzteres war anfangs mit dem Einschub - *hui!* - wiedergegeben, Zeile 58, was dann doch stilistisch nicht angemessen schien. Unter Abhilfe dessen, hieß Strophe 10 daraufhin so:

55	<i>Mein Onkel hakte sich flugs ein</i>
56	<i>Die Schöne schien gar nicht so ein</i>
57	<i>Übler Drachen</i>
58	<i>Und Arm in Arm zogen sie fort</i>
59	<i>Um ich weiß nicht an welchem Ort</i>
60	<i>Hochzeit z'machen</i>

Insgesamt lässt die Wendung *les voilà (partis)*, die im Original nach Vers 58 zur Verstärkung sofort noch einmal in Vers 59 wiederholt wird, Raum für die Interpretation, dass die im Chanson erzählten «Geschehnisse» allesamt in kurzer Zeit abliefen. Es sind dies wohl die sich überstürzenden Gedanken des Beobachters im Angesicht des Todes eines Nahestehenden. Das Hin und Her zwischen *Gevatterin Tod* und *Onkel Archibald* bis zur endgültigen Vereinigung hat etwas vom Todeskampf, zu dessen Ausfechtung der Tod sein Schlachtross besteigt. Der Tod siegt, nicht nur kraft seiner Sense, sondern auch ideologisch: Er bringt Onkel Archibald (oder vielmehr den Beobachter?) zur Einsicht in den Tod. Der Tod (als *Gevatterin Tod*) ist hier, vor allem im Zusammenspiel mit der am Ende wiederholten und so im Sinn veränderten ersten Strophe, Seelentröster bzw. Seelentrösterin. Er hat seine guten Seiten. Er ist die (zugestanden armselige) Revanche des Ausgenutzten, Ausgeputzten. Onkel Archibald verschwindet also mit der *Gevatterin Tod* und lässt den Beobachter im Ungewissen zurück. Die phraseologische Wendung *je ne sais où* erhält hier im Kontext (neben der weiterhin bestehenden übertragenen Bedeutung) ihre ursprüngliche Bedeutung zurück. Phraseologische Entsprechungen im Deutschen sind z.B. *irgendwo*, *wer weiß wo*, *Gott (wer) weiß wo...* In Zeile 59 aber erscheint der Beobachter im Pronomen *je* erstmals direkt an der sprachlichen Oberfläche, wenn auch abgeschwächt durch das phraseologisch gebrauchte und in erster Instanz nicht unbedingt wörtlich zu verstehende *je ne sais...* Die Wiedergabe mit *ich weiß nicht, an welchem Ort* kann dennoch nicht vollends befriedigen, da sie die im Original hintergründig eingebrachten Deutungen so vordergründig und überbetont in den Vordergrund rückt. Verschiedene Möglichkeiten schienen gangbar:

58	<i>Und Arm in Arm zogen sie so</i>
59	<i>Auf und davon um wer weiß wo</i>
60	<i>Hochzeit z'machen</i>

oder:

58	<i>Und Arm in Arm zogen sie so</i>
59	<i>Auf und davon um irgendwo</i>
60	<i>Hochzeit z'machen</i>

oder:

58	<i>Und Arm in Arm zogen sie so</i>
59	<i>Von dannen um gottverweißwo</i>
60	<i>Hochzeit z'machen</i>

Wie verschiedentlich, vor allem zur Strophe 4, angedeutet, spart das Chanson um *Onkel Archibald* jede genauere örtliche Bezeichnung in bezug auf den Tod (bis auf in *den Armen der Gevatterin Tod*) aus; das Reich des Todes ist das Reich *Nirgendwo* bzw. *Irgendwo* bzw. *Anderswo*. Ebenso sind im Französischen keinerlei religiösen Elemente zu finden. *Gottverweißwo* ist somit schon allein durch die Komponente *Gott* nicht verwendbar, von der sich metrisch nicht organisch einpassenden Betonung von *gottverweißwo* einmal abgesehen. Letztlich heißt Strophe 10 wie folgt:

55 Mein Onkel henkelte sich ein
 56 Die Schöne war im Grunde kein
 57 Übler Drachen
 58 Und Arm in Arm zogen sie so
 59 Von dannen um ich weiß nicht wo
 60 Hochzeit zu machen

In Zeile 56 habe ich letztlich doch auf das ursprüngliche *scheinen* (*semblait*) zu Gunsten des eigentlich zu vermeidenden *war* verzichtet. Eine relativierende Kompensierung hoffe ich durch den Zusatz *im Grunde* gefunden zu haben. Die erste überarbeitete Version

56 Die Schöne schien im Grunde kein
 57 Übler Drachen

erschien mir im Satzbau ein wenig zu präziös. So ging ich vom *scheinen* doch zum *sein*:

56 Die Schöne war im Grunde kein
 57 Übler Drachen

Das durch *im Grunde* zum Ausdruck gebrachte Geheimnisvoll-Düstere und Versteckt-Tiefgründige wollte ich am Ende nicht der eigentlich originalgetreueren Version

56 Die Schöne war - wie's aussah - kein
 57 Übler Drachen

opfern.

STROPHE 11

61 O vous les arracheurs de dents
 62 Tous les cafards les charlatans
 63 Les prophètes
 64 Comptez plus sur oncle Archibald
 65 Pour payer les violons du bal
 66 A vos fêtes

Strophe 11 schließt wie ein Buchrücken die Erzählung, die Strophe 1 wortgleich eröffnete. Strophe 1 stellt zu Beginn bereits das Resümé der noch zu erzählenden «Begebenheit» in den Raum. Offen bleibt am Anfang, wie es Onkel Archibald gelingt, den *Scharlatanen*, *Wunderdoktoren*, *Zahnausreißern*, *Propheten* das Spiel zu verderben. Wird er gegen sein Schicksal rebellieren? Nein, er trifft unterwegs den Tod, den schönen Tod freilich, den natürlichen Alterstod und... rebelliert vorerst gegen diesen. Die *Schöne* muss all ihre Überredungskünste aufbieten, um Onkel Archibald zur Einsicht zu bringen, dass die Ehe mit ihr nicht das schlechteste ist. Strophe 1 ist im Grunde eine zu Anfang des Chansons aufgestellte Behauptung. Strophe 11 ist in diesem Sinne das Resümé des durch die dazwischen liegenden Strophen geführten »Beweises«. Was auch immer die Scharlatane und Marktschreier lauthals preisen, am Ende ist der *Tod*, der *natürliche Tod*, der »*Lust-Tod*« die einzige wahre, einen Ausweg aus der gesellschaftlichen Entrechtung, Entfremdung und damit Unlust bietende *Wundermedizin*, weil *Naturmedizin*.