

VOM EIGENSINN DER WÖRTER

Dichtung und Nachdichtung



Ralf Tauchmann

<http://brassens.ratau.de/eigensinn.pdf>



VORBEMERKUNG

Der französische Chansondichter Georges Brassens (1921-1981) hat wie nur wenige andere Dichter den Grenzbereich zwischen Poesie und Lied ausgetastet. Wenn es darum geht, seine zutiefst sprachgetragene Lyrik in ihrer großen gedanklichen Spannweite von Freiheit und Toleranz auch mit dem "gestalterischen Material" der deutschen Sprache zur Geltung zu bringen, sind die übersetzerischen Zwänge a priori nicht anders als bei jeder anderen Form der Nachdichtung. Wo im Original die Intuition waltet, muss die Nachdichtung hinterfragen. Wo sich im Original eine Wirkung entfaltet, muss die Nachdichtung den Ursachen nachspüren. Dazu ist es wesentlich, von den Dichtern selbst Näheres über ihre Arbeitsweise zu erfahren:

"Man hat mir meine Formstrenge vorgeworfen, aber erst die Form gibt den Sinn. Als ich das Lied 'Der schlechte Ruf' geschrieben habe, habe ich im Laufe der Zeit Wendungen notiert, die jedes Mal von selbst zu Gedanken führten. Heute suche ich noch mehr als früher. Ich verwende immer das genaueste Wort, ich probiere zehn Wörter aus, bis ich das einzig passende Wort finde. Ich kritzele pro Lied zwei, drei Hefte voll. In der schriftlichen Poesie kann der Leser die gleichen Wörter vorfinden: Baudelaire hat seine Lieblingsausdrücke. In der gesungenen Dichtung wäre das nicht akzeptabel..."

(Georges Brassens zitiert nach: Loïc Rochard "Brassens par Brassens", le cherche midi, 2005, Seite 184)



DAS BEGRIFFLICHE STREUNGSFELD DER WÖRTER

Diese Frage nach dem "passenden Wort" hat auch Louis Aragon näher beleuchtet.

In seinem Aufsatz *De l'exactitude historique en poésie* (Von der historischen Genauigkeit in der Dichtung) zitiert Aragon aus seinem Gedicht *Les croisés* (Die Kreuzfahrer) seines Gedichtbands *Le Crève-Cœur* (Das Herzeleid):

« *Mais ses adorateurs barons et troubadours
Se souvinrent d'avoir suivi Pierre l'Ermite*

.....
*Ils se souvinrent du frisson sous les grands chênes
Dans la ville romane où Pierre leur parlait
Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay »*

und schreibt dazu:

„... in keinem Artikel über Le Crève-Cœur, in keinem Einzelgespräch oder persönlichen Brief zu diesem Thema bin ich auf die dennoch wesentliche Bemerkung gestoßen, die ich mir erwartete... So bedauere ich es selbst sagen zu müssen, aber in Vézelay, in Anwesenheit von Eleonore von Aquitanien, predigte der Heilige Bernard, nicht Peter der Einsiedler, den zweiten Kreuzzug, fünfzig Jahre nachdem Peter der Einsiedler den ersten Kreuzzug gepredigt hatte..."

Der Ersatz von *Bernard* durch *Peter* (*Pierre*) sei weder dem eigentlichen Reimzwang noch dem Versfuß geschuldet, so Aragon, da im Vers- und Reimgefüge beide absolut ersetzbar sind (das sonst

stumme „e“ in *Pierre* ist im konsonantischen Umfeld eine volle Silbe, Anm. des Verfassers). Nein, der Ersatz erklärt sich dadurch, dass im Französischen *bernard l'ermite* der Trivialname für den *Einsiedlerkrebs* (*pagure*) ist, „... dessen plötzliches Auftreten in einem ernsthaften Gedicht vermutlich ein Lächeln hervorgerufen hätte.“

« Il faut être ignorant comme une carpe pour ne pas voir que l'auteur apparemment au courant de l'épisode auquel il se reporte (on vend à la porte de l'église abbatiale de Sainte-Madeleine, à Vézelay, des cartes postales montrant saint Bernard en pleine action), que l'auteur n'a substitué Pierre à Bernard que parce que l'ermite, d'abord, rimait avec la reine maudite du vers suivant, et que s'il eût pu, à ne tenir compte que des pieds, écrire indifféremment, ici et dans la strophe suivante, Pierre pour Bernard et Bernard pour Pierre... il en a été retenu par le fait que le bernard l'hermite ou l'ermite est un crustacé du genre pagure dont l'arrivée dans un poème sérieux eût probablement prêté à sourire... »

(LA DIANE FRANÇAISE suivi de EN ÉTRANGE PAYS DANS MON PAYS LUI-MÊME, Seghers, 1946, Louis Aragon, Paris, Seite 85)

Nun legt der historische Kontext des Gedichts *Les Croisés* keineswegs den *Einsiedlerkrebs* nahe. In Prosa- oder Fachtexten wären hier kaum Zweifel angebracht. Und doch kam Aragon *Bernard l'Ermitte* nicht über die „Lippen“. So liegt der Schluss nicht weit, dass wir es hier mit einer Formbesonderheit der Dichtung zu tun haben, uns also genau an einer der Schnittstellen von Form und Inhalt bewegen. Und dieser Punkt lässt sich etwas näher festmachen. Im normal-sachlichen Sprachgebrauch hebt der aktuelle Kontext die Mehrdeutigkeit eines Wortes bzw. einer Wendung auf. Die Sprachwissenschaft unterscheidet hier zwischen *potenzieller Bedeutung* (Summe der möglichen Bedeutungen eines Wortes als Inventarbestand der Sprache) und *aktueller Bedeutung* (Einzelbedeutung des Wortes im konkreten Sachkontext). Aragon fürchtete hier offensichtlich das Missverständnis durch das Eigengewicht des Wortes in seiner gesamten Bedeutungsbreite.

Das führt zu zwei unmittelbaren Schlussfolgerungen:

- a) Die einzelnen Wörter im Gedicht wirken verstärkt auch über ihre begriffliche Gestalt.
- b) Das Gedicht erlangt ein Eigenleben, einen „Eigen-Sinn“, eine eigene Aussage.

Oder anders ausgedrückt, wie in meinem Essay „Onkel Archibald und der schöne Tod“ festgestellt: *“Tendenziell lässt sich behaupten, dass in der Poesie die Wörter und 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.“*

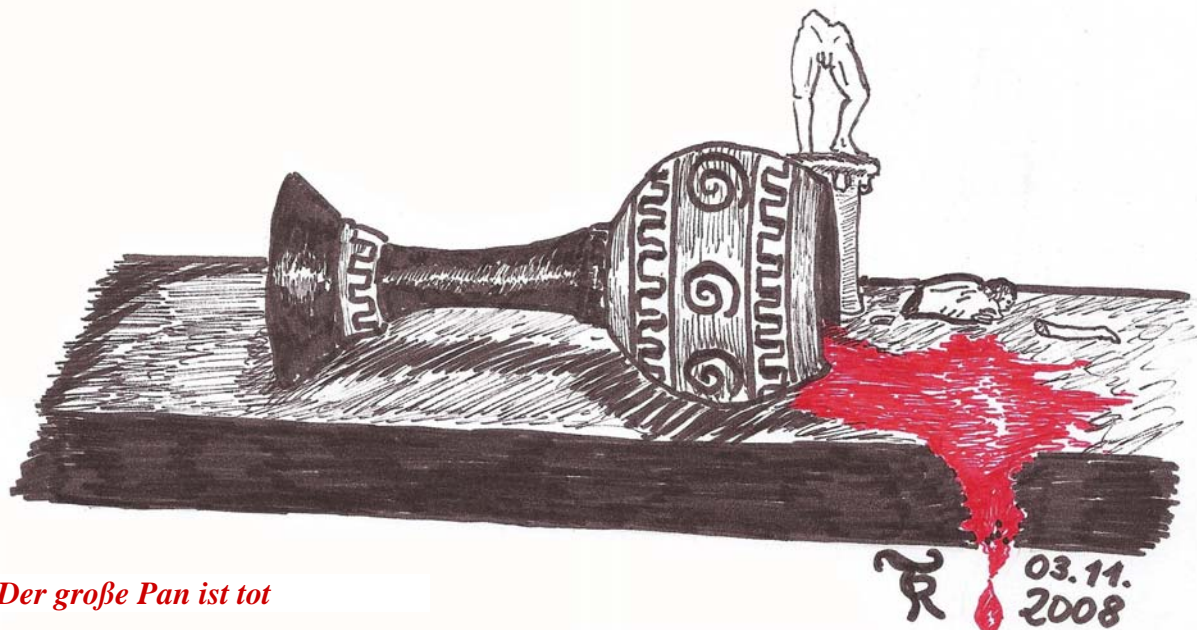
(Internet: <http://brassens.ratau.de/archbald.pdf>).

Das bleibt natürlich nicht ohne Schlussfolgerungen für die Übersetzung. Eine „offene Übersetzung“ mit dem Ziel des Kulturtransfers (siehe meinen MdÜ-Artikel vom Dezember 2005) kann dies nicht bewerkstelligen – Aragons *Pierre l'Ermitte* beispielsweise würde erbarmungslos als Geschichtsfehler angezeigt, da Aragons Entschuldigung in der deutschen Sprache nicht mehr gilt. Ich sehe nur zwei Auswege: den rationalen Umweg über Fußnoten und angehängte Erläuterungen im Sinne einer Abhandlung (wie dies auch einsprachig existiert) oder die Übersetzung unter Berücksichtigung der Form – die Nachdichtung. Ich möchte am Beispiel meiner Übertragungen der Chansons von Georges Brassens hier auf die Frage der Nachdichtung eingehen – die Übersetzung auch nach dem „Eigen-Sinn“ der Wörter.



BEGRIFFSTREUUNG UND NACHDICHUNG

Das Besondere an den Chansons von Georges Brassens ist die inhaltliche Tiefe der Lieder, die in der äußeren Form oftmals relativ unscheinbar und beiläufig daher kommen. Diese Beiläufigkeit der tiefergehenden Gedanken rührt aus verschiedenen Quellen her und eine Quelle ist das oben angesprochene Eigengewicht der konkreten Wörter, die den Gedanken des (aufmerksamen) Hörers leiten.



© Grafik: Ralf Tauchmann

Der große Pan ist tot

Im Chanson *LE GRAND PAN* stellt Georges Brassens die antike Moralordnung der modernen Gesellschaft christlicher Prägung gegenüber und verweist auf die unveränderlichen menschlichen Gegebenheiten im Wandel von Zeit und Moral mit Skepsis gegenüber dem gesellschaftlichen Fortschritt. In drei Langstrophen greift er drei konstante Menschheitsthemen auf: die Trunkenheit (Bacchus, Silenen...), die Liebe (Aphrodite, Eros...) und das Sterben (Charon, Pluton...). Alle drei Strophen sind gleich aufgebaut und folgen dem gleichen gedanklichen (und versbaulichen) Muster: *Früher schützte ein Haufen Götter noch die Trunkenbolde/Verliebten/ Sterbenden, dann schlugen die Gefolgsleute des Doktor Allwissend (professeur nimbus) langsam eine Magistrale durch den Himmel und warfen die Götter aus dem Firmament – und heute gilt: Bacchus ist Alkoholiker, Venus ist frageworden, der Tod ist natürlich... Und der große Pan ist tot!* (Zu dem übertragenen Sinn der Wendung *Le grand Pan est mort* als sinnbildlicher Ausspruch für den Triumphzug der Christianisierung siehe meinen Artikel im Internet: <http://brassens.ratau.de/grandp2.html>.)

Johannes Minckwitz verweist in der Einleitung zu Wilhelm Vollmers „Wörterbuch der Mythologie“ auf die Sonderstellung genau eben dieser Götter, die die in Brassens’ Chanson *LE GRAND PAN* gewählten Themen „vertreten“ und die – interessant für den allgemein anarchischen Ton von Brassens’ Liedern – außerhalb der Götterhierarchie (der „Zwölfzahl“) stehen.

„Auch Poseidon gehörte in diese Zwölfzahl, weil er sein Reich im Sonnenlichte der Oberwelt hatte; der unterirdische Pluton dagegen blieb von der Theilnahme an diesem Kreise ausgeschlossen. [...] Ausserhalb jener Zwölfzahl standen mehrere mächtige Gottheiten, Eros, Dionysos und Pan; der letztere auf ein ägyptisches Vorbild zurückweisend.“

[Wörterbuch der Mythologie: III. Die vergleichende Mythologie. Wörterbuch der Mythologie, S. 159 (vgl. WdM*, S. 56 ff.)
<http://www.digitale-bibliothek.de/band17.htm>]

Das Lied, das ich hier ganz grob verkürzt zusammengefasst habe, erweitert durch das Eigengewicht und die begriffliche Streuung der im Einzelnen verwendeten Wörter seine Aussage noch auf viele andere Ebenen. Ich reduziere mich auf ein einziges Beispiel und beziehe mich der Einfachheit halber nur auf die Trunkenheitsstrophe (die anderen Strophen sind analog gebaut).

*La plus humble piquette était alors bénie,
Distillée par Noé, Silène et compagnie,
Le vin donnait un lustre au pire des minus
Et le moindre pochard avait tout de Bacchus.*

Der Ausdruck *et compagnie* ist umgangssprachlich das deutsche *und Co.* In einer ganz frühen, schwammigen Versuchsfassung hatte ich noch das allerdings negativ angehauchte *und Konsorten* gebraucht:

*Der schlimmste Fusel war geheiligt allerorten,
Von Noah destilliert und Silen **und Konsorten**,
Dass er für alle Welt ein Schluck vom Himmel war,
Der kleinste Trunkenbold glich Bacchus ganz und gar.*

Durch intensivere Betrachtung des Brassensschen dichterischen Stils aber bildete sich bei mir langsam die Überzeugung, dass ich die Streuung von *et compagnie* nicht unterschlagen darf, nämlich die Bezeichnung für die *Kommanditgesellschaft (& Co.)*, insbesondere da im jeweils letzten Vierzeiler der einzelnen Strophen ein Querbezug gleichen Themas auftritt:

*Aujourd'hui, çà et là, les gens boivent encor
Et le feu du nectar' fait toujours leur' les trognes,
Mais les Dieux ne **répondent plus pour** les ivrognes...
Bacchus est alcoolique et le grand Pan est mort.*

Ganz am Anfang hatte ich es für nicht wesentlich gehalten, ob ich ...*répondre pour* im Sinne von *antworten* oder *VERantworten* oder überhaupt so „wörtlich“ übersetzen sollte:

*Auch heut noch hie und da wird gezech, tut dies Not.
Die Säufernasen glühn noch immer ganz beflissen.
Die Götter aber **wolln** von Säufern nichts mehr **wissen**.
Bacchus ist Alkoholiker. Und Pan ist tot!*

Seit mir jedoch diese eigengewichtigen Querbezüge in ihrer begrifflichen Streuung als ein wesentliches Element bei Brassens bewusst geworden sind, bestand gar keine Frage mehr, dass ich hier komplett ändern musste, denn mir war beim Singen der französischen und deutschen Variante der Unterschied in der Tiefe und „Treffsicherheit“ der Wörter sehr wohl schmerzlich bewusst. Allein das modale *wollen nichts mehr wissen...* fällt aus der faktischen, sozusagen „schicksalhaften“ Behandlung des Themas heraus.

Die begriffliche Streuung von *et compagnie* und *répondre pour* hingegen stellt ganz hintergründig (auf der Formebene) die ethische Frage nach der persönlichen Haftung – am Beispiel der Kommanditgesellschaft (wobei heute der *persönlich haftende* Gesellschafter gern eine *beschränkt haftende* Gesellschaft ist – das nur nebenbei) – und stellt die persönliche Haftung der Individualgötter in einen Gegensatz zur pauschalisierten Haftung im abstrahierten System der Moderne.

Am Geradlinigsten wäre sicher die Übernahme von „*und Co*“ gewesen. Aber genau in diesen zwei Zeilen macht Brassens etwas für ihn Untypisches: er singt die erste (weiblich auslautende) Zeile in männlicher Kadenz, die zweite in weiblicher Kadenz (mit betontem auslautendem „e“). Ich kam zu der Überzeugung, dass ich eine deutsche männliche Kadenz nicht zu einer weiblichen „verschnörkeln“ darf (... *und Co* - o), weil das die Poesiehaftigkeit der Brassenschen Kompositionsweise stört, die nur die weiblichen Kadenzen musikalisch ausbreitet. Daneben hatte ich aber auch stilistische Bedenken.

Ich brauchte für einen stimmigen Vortrag also unbedingt das Sinnbild der *persönlichen Haftung* mit ausreichender Wichtung und dies möglichst in einer umgangssprachlich angehauchten Wendung, die ihren tiefen Gehalt nicht inhaltlich „verrät“, sondern sich bescheiden zurückhält, ohne ganz unentdeckbar zu sein:

*La plus humble piquette était alors bénie,
Distillée par Noé, Silène **et compagnie**,
Le vin donnait un lustre au pire des minus
Et le moindre pochard avait tout de Bacchus.*

*Der kleinste Fusel war all's andre als gewöhnlich,
Von Noah destilliert und Silen **höchstpersönlich**,
Dass er für jedermann ein wahres Lustrum war...
Der g'ringste Trunkenbold glich Bacchus bis aufs Haar.*

Und am Ende der Langstrophe:

*Aujourd'hui, çà et là, les gens boivent encor
Et le feu du nectar' fait toujours leur' les trognes,
Mais les Dieux ne **répondent plus pour** les ivrognes.
Bacchus est alcoolique et le grand Pan est mort.*

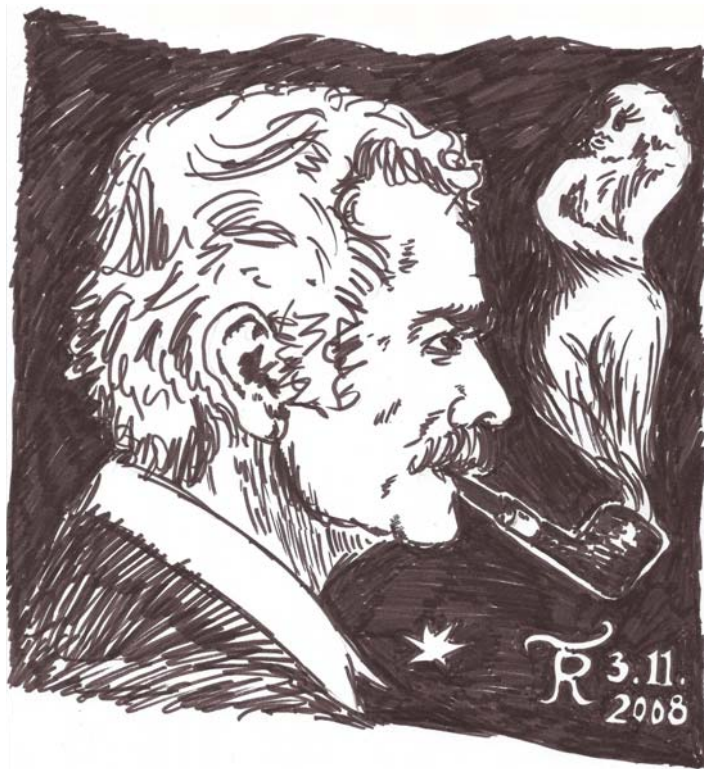
*Auch heut noch wird gezech, tut das hie' und da mal Not,
Um mit glühender Nase dem Nektar zuzusprechen,
Doch kein Gott **steht** mehr **ein** für jene, die da zechen.
Bacchus ist Alkoholiker – Und Pan ist tot!*

Andere Varianten waren: *Doch kein Gott zeichnet/haftet/bürgt mehr für jene...* Aber diese Wörter wären zu administrativ-abstrakt für den Brassensschen Gestus, der die Gedanken „ent-intellektualisiert“, also in greifbare Gleichnisse fasst.

Nebenbei möchte ich auf das Wort „lustre“ im Französischen hinweisen. „*donner un lustre*“ ist zwar „*einen Glanz verleihen*“, aber wenn man einmal den Brassensschen Gestus in sich aufgenommen hat (der im Französischen oft dadurch umschrieben wird, dass bei Brassens jedes Wort an der richtigen Stelle sitzt), schwebt hier der Verweis auf das römische „*lustrum*“, das *Lustrum* als Reinwaschung und Sühneopfer am Ende des Zensus (der Steuereinschätzung), je nach Epoche auch verbunden mit *Lustbarkeiten*, Steuerentschuldung, Zeitpunkt für die Freilassung von Sklaven usw. usf. Das ganze Begriffsfeld mengt sich ein und sollte auch in der Übersetzung nicht ganz fehlen. Ich habe mit „*Lustrum*“ hier darauf gebaut, dass durch das etwas hochsprachliche Wort dennoch „eigensinnig“ das deutsche Wort *Lust* hindurchklingt...

Es gäbe noch viele andere Dinge über dieses Chanson zu sagen, z. B. die weiterführende Bedeutung von Plural und Singular in diesem Chanson, die die Linie vom Polytheismus zum Monotheismus schlagen, aber ich möchte hier nicht auf die Fragen der grammatischen Form ausweichen, sondern lieber auf ein zweites Beispiel der Begriffsstreuung eingehen.

© Grafik: Ralf Tauchmann



Ein Gespenst vom schönen Geschlechte

Das Chanson *LE FANTOME* führt ein Gleichnis ganz anderer Art. Die Ich-Figur des Liedes trifft auf ein Gespenst. Die gewölbten Hüften unterm weißen Gewand verraten, dass es sich um ein Gespenst vom schönen Geschlechte handelt. Das Gespenst ist untröstlich, denn es findet nicht mehr zurück. Die zur Wegmarkierung gestreuten Irrlichter und Knöchelchen sind verschwunden. Die Ich-Figur bietet sich an, das Gespenst nach Haus zu bringen, aber da hebt der Nachtwind das Tuch des Gespenstes und die Ich-Figur fühlt plötzlich und heftig den Pfeil des Cupido bzw. Amor... und lädt die *Gespenstin* nicht ohne Hintergedanken ein, sich bei ihm zu Haus doch mal seine Kunstsammlung anzusehen:

*Mon Cupidon qui avait la
Flèche facile en ce temps-là,
Fit mouche et le feu sur les temps.
Je conviai, sournoisement,
La belle à venir un moment
Voir mes icônes, mes estampes...*

« *Mon cher, dit-ell', vous êtes fou.
J'ai deux mille ans de plus que vous...
— Le temps, madam', que nous importe... »
Mettant le fantôm'sous mon bras,
Bien enveloppé dans son drap,
Vers mes pénates je l'emporte.*

*Mein Amor war in jener Zeit
Mit seinen Pfeilen schnell bereit...
Er traf und meine Schläfe glühte!
Voller Heimtücke bat ich sie
Kurz'rauf zu meiner Galerie
Mit Kupferstichen erster Güte...*

»*Sie sind verrückt. Ich bin*«, sprach sie,
»*Zweitausend Jahr' älter als Sie...*« —
»*Madam, die Zeit bleib' uns gestohlen!*«
*Ich wickelte sie in ihr Hemd,
Hab sie mir untern Arm geklemmt,
Um sie in mein'n Olymp zu holen.*

Nach der anfänglich volkstümlich-heidnischen Begegnung stoßen auch in diesem Lied letztlich Antike und Neuzeit zusammen – sprachlich-gedanklich gefasst in eine Analogie des zwischengeschlechtlichen Altersunterschiedes. Nach dem Pfeil des *Cupidon* in der Vorstrophe kommen nun die

Hausgötter, die *Penaten*, ins Spiel – im Französischen eine umgangssprachlich-scherzhafte Wendung, die sich aber auf dichterischer Ebene hier in den größeren Zusammenhang einschreibt. Meine ursprüngliche Übersetzung mit „*Olymp*“ erscheint mir aus dieser Formsicht (Reihung antiker Begriffe) passabel, aber sie bringt die Obergötter ins Spiel, während Brassens hier mit den Haus- und Herdgöttern wesentlich näher am Menschen ist. *Penaten* als scheinbar naheliegendste Übersetzung halte ich (im mündlichen Vortrag eines Liedes) für ungeeignet. Folgende Parallel-Variante gefällt mir da schon etwas besser:

Vers mes pénates je l'emporte.

Um sie an meinen Herd zu holen.

Während der *Olymp* eine antike Anspielung enthält, ist *an meinen Herd* eine Anspielung auf das Patriarchat, die so im Original nicht enthalten ist... die aber interessant wird für das, was im Lied noch folgen wird, denn die letzte Strophe führt (wie beim großen Pan) zum Zusammenprall zweier Welten:

*Au p'tit jour, on m'a réveillé,
On secouait mon oreiller
Avec un' fougue plein' de promesses.
Mais, foin des délic's de Capoue !,
C'était mon père criant : « Debout !
Vains dieux, tu vas manquer la messe... »*

*In aller Herrgottsfrüh zog es
An meinem Kissen wild und kess,
Doch nichts da mit antiken Wonnen!
Vorbei der milde alte Trott!
Mein Vater rief laut: »Gott oh Gott!
Los, hoch, die Messe hat begonnen...«*

Wieder verwendet Brassens eine im französischen Wortschatz eingepuppte Wendung antiker Prägung, die „*délices de Capoue*“, die „*Wonnen im römischen Capua*“, in Anspielung auf Hannibals Armee, die die Kriegsmoral im ach so milden Winterquartier verlor... Wieder kommt die Wendung nicht von ungefähr, sie schreibt sich ein in die Reihung antiker Anspielungen, verstärkt durch den noch gewichtigeren Reimplatz. Und ebenso gewichtig im Reim folgt in der letzten Zeile dann die katholische *Messe*... und auch hier ist von Brassens der polytheistische Plural „*vains dieux*“ nicht von ungefähr gewählt (mit „*Gott oh Gott*“ nur ansatzweise wiedergegeben).

Da ich im Deutschen ein wirkliches Pendant zu den *délices de Capoue* (antike Motiviertheit und Sinn der höchsten Wonnen) nicht finden konnte, bin ich hier in die interpretatorische Übersetzung geflüchtet und habe das Wort „*antik*“ aus der Deutungsebene ins Licht geholt und selbst noch mit *der milde alte Trott* näher ausgeführt.

Da der Formverlust dazu geführt hätte, dass die Erinnerung an die Antike fehlt, wäre der höhere Sinn der Schlussverse, der sprachliche Frontalzusammenprall der beiden zeitgeschichtlichen Kulturen, gefährdet (wobei Brassens die letzten 3 Verse übrigens wiederholt!). Ich habe zum formalen Ausgleich eine andere Formkomponente eingebracht: *in aller Herrgottsfrüh* für *au petit jour*, allerdings nicht auf Seiten der Antike, sondern am Strophenanfang vorgreifend auf den christianisierten Abgesang (*la chute*). Um die eigentlich drastische Aussage deutlich zu machen, die Brassens mit diesem Gleichnis nahe zu bringen versucht, sei stellvertretend für alle Kritiker der übermoralischen Naturverleugnung der christianisierten Welt hier Friedrich Nietzsche zitiert:

„Das Christentum hat durch die Höhe seines Ideals die antiken Moralsysteme und die in allen gleichmäßig waltende Natürlichkeit so überboten, daß man gegen diese Natürlichkeit stumpf und ekel wurde; hinterdrein aber, als man das Bessere und Höhere zwar noch erkannte, aber nicht mehr vermochte, konnte man zum Guten und Hohen, nämlich zu jener antiken Tugend, nicht mehr zurück, so sehr man es auch wollte. In diesem Hin und Her zwischen Christlich und Antik, zwischen verschüchterter oder lügnerischer Christlichkeit der Sitte und ebenfalls mutlosem und befangenem Antikisieren lebt der moderne Mensch und befindet sich schlecht dabei...“
[Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Philosophie von Platon bis Nietzsche, S. 67021
(vgl. Nietzsche-W Bd. 1, S. 293 ff.) <http://www.digitale-bibliothek.de/band2.htm>]

Georges Brassens ist es gelungen, diese naturverzerrenden Auswüchse einer jahrhundertelangen sexualitätsverdammenden Moralität über humorvoll und scheinbar beiläufig daher kommende Gleichnisse sinngreiflich zu machen. Vor diesem Hintergrund sei hier die vorletzte Strophe des Liedes zitiert, in der Brassens die herben moralischen Auswirkungen auf die Beziehungen zwischen den Geschlechtern in einer lakonisch zugespitzten, patriarchalisch-ironischen Bemerkung zusammenfasst... nachdem er nun das Gespenst unter den Arm geklemmt und *an seinen Herd* geholt hatte:

*Eh bien, messieurs, qu'on se le dis'
Ces belles dames de jadis
Sont de satanées polissonnes,
Plus expertes dans le déduit
Que certain's dames d'aujourd'hui,
Et je ne veux nommer personne.*

*Tja, meine Herrn, ich muss schon sag'n,
Die Frau'n aus längst verflossnen Tag'n
Sind teuflisch gut liebende Damen
Von höherer Verführungsart
Als manche Frau'n der Gegenwart...
Aber ich nenne keine Namen!*

Es sei darauf verwiesen, dass im Französischen hier auch das Attribut *satanées* („*teuflisch gut*“) sich in die behandelte Formkomponente der sich „eigensinnig“ aneinanderreihenden Wörter nahtlos einfügt. Diese von Brassens intuitiv-bewusst gestreuten Wegmarkierungen ergeben, formal gesehen, ein Netz von Nebenmotiven, das sich als formgebundenes Begriffsgewebe über den eigentlichen Text spannt und diesen in größere inhaltliche Zusammenhänge stellt und erhebt.



SCHLUSSBEMERKUNG

Die von Aragon am Beispiel des *Einsiedlerkrebses (bernard l'ermite)* geschilderte Eigenheit der Dichtkunst tritt bei jedem Autor und auch in jedem Gedicht anders in Erscheinung und wird auch jeweils andere Ansätze für die Übersetzung verlangen. In der einsprachigen Rezeption eines Gedichts überlassen wir uns der komplexen Wirkung, für die Nachdichtung erscheint es mir wesentlich, den Ursachen dieser Wirkung nachzuspüren, da es darum geht, nicht mehr allein zu rezipieren, sondern nachzuschöpfen. Diese Ursachen sind komplex und nicht alle Ursachen lassen sich gleichzeitig gleichberechtigt behandeln. Als Nachdichter wird man stets vor der Entscheidung stehen, welche Formfrage für die weiterführende Aussage (die Deutbarkeit bzw. Interpretierbarkeit) wesentlicher ist.

5. NOVEMBER 2008

Artikel für das Mitteilungsblatt der Übersetzer (MdÜ),
die Zeitschrift des Bundesverbands der Übersetzer und Dolmetscher (BDÜ)

