

JE REJOINDRAI MA BELLE

1 A l'heure du berger,
2 Au mépris du danger,
3 J'prendrai la passe relle
4 Pour rejoindre ma belle;
5 A l'heure du berger,
6 Au mépris du danger,
7 Et nul n'y pourra rien changer!

8 *Tombant du haut des nues,*
9 *La bourrasque est venue*
10 *Souffler dessus la passerelle;*
11 *Tombant du haut des nues,*
12 *La bourrasque est venue,*
13 *Des passerell's y en a plus...*

14 Si les vents ont cru bon
15 De me couper les ponts.
16 J'prendrai la balancelle
17 Pour rejoindre ma belle;
18 Si les vents ont cru bon
19 De me couper les ponts,
20 J'embarquerai dans l'en-tre-pont!

21 *Tombant du haut des nues,*
22 *Les marins sont venus*
23 *Lever l'ancre à la balancelle;*
24 *Tombant du haut des nues,*
25 *Les marins sont venus,*
26 *Des balancell's y en a plus...*

27 Si les forbans des eaux
28 Ont volé mes vaisseaux,
29 Il me pouss'rait des ailes
30 Pour rejoindre ma belle;
31 Si les forbans des eaux
32 Ont volé mes vaisseaux,
33 J'prendrai le chemin des oiseaux.

34 *Les chasseurs à l'affût*
35 *Te tireront dessus,*
36 *Adieu, la plume! adieu, les ailes!*
37 *Les chasseurs à l'affût*
38 *Te tireront dessus,*
39 *De tes amours y en a plus...*

40 Si c'est mon triste lot
41 De faire un trou dans l'eau,
42 Racontez à la belle
43 Que je suis mort fidèle,
44 Et qu'ell' daigne, à son tour,
45 Attendre quelques jours
46 Pour filer de nouvell's amours!

© 1966 Éditions Musicales 57

Formdichtes Chanson (dichterischer Glanzpunkt Brassens', ein Kunstlied im besten Sinne wie *Le père Noël et la petite fille*, *A l'ombre du cœur de ma mie*, *La marguerite*, *Bonhomme*...)

1. Zeile: *Beim Schäferstündchen* (das volkstümlich-morgendliche [Hirten-]Idyll)
2. Zeile: *unter Mißachtung der Gefahr* (Bedrohung des gefühlten Idylls)
Nehme ich die (Fußgänger-)Brücke / den Steg (z.B. über eine Bucht/bei Flut)
Um zu meiner Schönen/Liebsten (zurück/heim) zu gelangen; die *Belle*, die *Schöne*, die *Feinsliebste* der französischen Volksmärchen und Volksdichtung...
Zum Schäferstündchen, bei Mißachtung der Gefahr... Und daran wird niemand etwas ändern können!

Tomber des nues – aus allen Wolken fallen, völlig überrascht werden, hier abgewandelt (durch Verwörtlichung *du haut*) auf die zuwiderlaufende/zuwiderhandelnde »höhere« (göttliche Natur-)Gewalt – *Dieu au plus haut des nues = in excelsis Deo = Gott in der Höhe*; die *Bourrasque* ist ein *coup de vent bref et violent* (ein plötzlicher und heimtückischer *Windstoß*, eine *Windhose*, ein *Wirbelwind* (*entrer comme une bourrasque – heränstürmen wie ein Wirbelwind*)). *souffler dessus... la passerelle* – in der alten Sprache ist *dessus = sur*, modern aber mengt sich ein: *il crâit qu'il va y arriver en soufflant dessus* – etwa: *er denkt, das geht so einfach wie das Brezelbacken...* Diese hoch aus allen Wolken fallende *Bourrasque* bläst also über die *Passerelle* her und macht sich ein Kinderspiel mit ihr... *Passerellen* gibt's keine mehr...

Wenn die Winde es für gut erachtet haben, mir die Brücken abzurechen... Abstrahierung der *Passerelle* zum Überbegriff *Brücke* Personifizierung, d.h. Vermenschlichung (bzw. Vergöttlichung?) der wörtl. *gut glaubenden, gutheißenden* Winde; zwei Verkehrenungen bei *couper les ponts*: die Brücken werden nicht selbstbestimmt, sondern fremdbestimmt (durch *höhere, dies gut heißen-de Gewalt*) abgebrochen, und auch nicht hinter, sondern vor einem... *so nehme ich die Balancelle* (die *Balancelle*, im Sachs-Villatte 1885 beschrieben als: *ein leichtes Mittelmeerschiff mit einem Mast und 16–20 Rudern*, ein Schiff der Küsten Spaniens und Italiens [Petit Larousse 1905], ... *um zu meiner Liebste zu gelangen; wenn die Winde es gut hießen, mir die Brücken abzurechen, geh' ich an Bord : im Zwischendeck*. Wichtig: *balancelle = embarcation = bateau non ponté* [Quillet pratique]. Die Reise im Zwischendeck ist [in einem Boot ohne Decks] die Reise unter Deck (im Laderaum als Massengut). *entre-pont* auch durch den Reim: *zwischen den Brücken!*

Hoch aus allen Wolken fallend, kamen die Seeleute und haben der Balancelle den Anker gelichtet...
Balancellen – gibt's keine mehr (im Petit Larousse 1997: *BALANCELLE: Anc. Embarcation pointue aux deux extrémités, dont le mât portait und grande voile latine*) – man beachte die Zeitformen...

Abstrahierung der *Balancelle* zu *vaisseau*; *Wenn die forbans – die Freibeuter* (Seeräuber ohne *lettre de course = Kaperbrief*, d.h. die auf eigene Faust [*pour leur propre compte*] und ohne staatlichen/königlichen Segen fremde Schiffe aufbrachten) *mir meine Schiffe gestohlen haben...* – in *volé mes vaisseaux* klingt an: *brûler ses vaisseaux – seine Schiffe verbrennen* (analog zu *Brücken hinter sich abbrechen*, wieder aspektverkehrt zu fremdbestimmt und abgeschnittenem Weg nach vorn); *dann werden mir Flügel wachsen...* — *Wenn die Freibeuter der Meere mir meine Schiffe gestohlen haben, werde ich den Weg der Vögel (den Luftweg) nehmen...*

Die Jäger auf dem Anstand / auf der Lauer werden auf Dich (!) schießen... Wechsel zum te familiären Sprache: *Ils te tomberont dessus! (da wird man über dich herfallen!) – Leb wohl, Feder! Leb wohl, Flügel!...* (man beachte Einzahl: *la plume!*)
Die Jäger auf der Lauer werden auf dich losschießen/über dich herschießen... Von deinen Lieben/Liebschaften bleibt keine/nichts mehr...

Wenn das mein trauriges Los ist, ein Loch ins Wasser zu machen/zuhohren; alt: *faire un trou à la lune = Bankrott machen, auf Nimmerwiedersehen verschwinden, ohne seine Schulden zu bezahlen und seine Gläubiger zu befriedigen...* also: *Wenn es mein tristes Los ist, im Wasser [unauffindbar, ohne Erfüllung meiner Pflicht/Bestimmung] mein Grab zu finden..., Erzählt der Schönen...* (wichtig: jetzt ist es nicht mehr ma belle, sondern »nur noch« la belle!), *daß ich treu gestorben bin... (Auf) daß sie (nun) ihrerseits geruhe, ein paar Tage zu warten, um neue Liebschaften anzubändeln/anzuspinnen...*

1. Struktur

Siebenzeilige Strophen und sechszeilige refrainähnliche Zwischenstücke (Gegenstrophen) wechseln einander ab. Die Strophen haben die Struktur aaBBaaa (a = männlicher Reim, a = wörtliche Zeilenwiederholung, B = weiblicher Reim), die Gegenstrophen ccBccc (c = wörtliche Zeilenwiederholung). Alle Gegenstrophen sind auf den gleichen männlichen Reim c [phonetisch: y] gegründet. Der (einzig weibliche) Reim B [phonetisch: ε] durchzieht das ganze Chanson und verbindet als stabiler Kettfaden das Geperl männlicher Reime sämtlicher Strophen (als Paarreim) und Gegenstrophen (als einzelstehender Reim mit jeweils dem gleichen Wort wie die vorangegangene Strophe). Reim B bildet für jede Strophe und Gegenstrophe außerdem eine Art Symmetrieachse, um die die einzelne Strophe sich dreht bzw. kippt. Die zwei ersten Zeilen werden jeweils nach dem (paarigen bzw. einzelnen) Reim B wörtlich wieder aufgenommen und gipfeln in einer den Gedanken der ersten beiden Zeilen fortführenden dritten Zeile, die durch die Dopplung der beiden Zeilen erhöhte Spannung auflöst (inhaltlich wie formal durch Bildung jeweils des dritten Reimes!). Von dieser Grundstruktur ausgenommen ist lediglich die letzte Strophe, bei der die beiden einführenden Zeilen nach dem weiblichen Paarreim nicht wie derholt werden, sondern drei fortführende Zeilen das Lied unter Einführung eines neuen Reimes abesangartig zum Abschluß führen, ohne dabei das Strophen-Grundprinzip der Dreireimigkeit zu verletzen. Zusätzlich dazu bildet die Gesamtheit der Gegenstrophen durch den einheitlichen Reim ein Gegenmotiv zum alles verbindenden, auch die Gegenstrophen einbeziehenden weiblichen Reim [ε].

2. Reim/Strophe

Von den spannungsvollen (mehr strukturellen) Zeilendopplungen innerhalb der einzelnen Strophen/Gegenstrophen abgesehen, ist der eigentliche (d.h. stropfenübergreifende) Refrain des Chansons : *Pour rejoindre ma belle*, der in der letzten Strophe verändert bereits zum Abgesang hinführt. Diese Zeile ragt nicht von ungefähr in den Titel des Chansons, der mit *Je rejoindrai ma belle* einen nicht unwichtigen Anhaltspunkt für die inhaltliche Interpretation darstellt. Diesem Refrain ist in der jeweils letzten Halbzeile der Zwischenstrophen mit ... *Y en a plus* ein Gegenrefrain gegenübergestellt. Sowohl Refrain (wenn man gerechterweise die erste Halbzeile des weiblichen Paarreimes – *J'prendrai...* – mit einbezieht) als auch Gegenrefrain sind dabei strukturell variabel gestaltet und werden mit unterschiedlichen Sprachelementen ausgefüllt. Womit wir beim konkreten Reim angelangt sind, denn der variable Teil des Hauptrefrains ist mit dem jeweiligen Reimwort zum alles durchziehenden *Belle* besetzt: *passerelle – balancelle – des ailes* (– im Abgesang: *fidèle*). Das gleiche Wort findet sich im jeweiligen Gegenrefrain wieder: *Des passerelles... y en a plus* bzw. *Des balancelles... y en a plus*, im dritten und letzten Gegenrefrain kommt es zum Austausch von *des ailes* durch *Des tes amours...*, wodurch auf den schlußfolgernd-abstrahierenden Charakter des Abgesanges hingeführt wird. Eine typische Eigenart der Brassensschen Lieder ist die äußerst vorsichtige und meist selbst konkretbildhaft geführte Abstraktion/Auswertung/»Moral« am Ende des Chansons.

3. Strophen/Bilder/Motive

Strophe:

Jeder Textestieg muß an Bekanntes anknüpfen. Zeile 1 des Chansons beschwört das (gleichzeitig antik-edle wie volkstümliche) Hirten-Idyll herauf, ein insbesondere im traditionellen landwirtschaftlich geprägten Frankreich tief empfundenes Bild: *à l'heure du berger – zur Stunde des Schäfers, zum (lauschigen) Schäferstündchen, in aller (Herrgotts-)Frühe, im Frühtau...*, Zeile 2 nimmt dann Bezug auf das nunmehr eingeführte Thema: *au mépris du danger... – unter Mißachtung der Gefahr, allen Widrigkeiten zum Trotz*; die unmittelbar auf die Idylle folgende Assoziation ist die Gefährdung, die Bedrohung der Idylle. Woher die Gefahr rührt, wird nicht beantwortet, das Wort *Mißachtung* macht jedoch klar: *für die Idylle ist die Gefahr allgegenwärtig!* Das Gefährdetsein wird damit assoziativ als eine der wesentlichen Eigenschaften der Idylle charakterisiert. Zeile 3 bringt mit der *passerelle* ein weiteres prägnant-französisches Bild, das in der deutschen Übersetzung *Fußgängerbrücke, Laufsteg, Landesteg, Kapitänsdeck (Brücke)...* als zusammengesetztes Wort nicht die Prägnanz, als *Steg* nicht den Klang des französischen Wortes erreicht. In meiner Heimatstadt gab/gibt es einen kleinen Fußgängerdurchgang zwischen zwei hohen Häuserwänden mit dem traditionellen Namen *Schlüppe* (»Hindurch-)Schlüpfe«, und man konnte sagen: *ich geh' durch die Schlüppe*. In der Bretagne sah ich als Alternativweg zur Straße den Weg über die »*Passerelles*« ausgewiesen, eine auf Pfählen gebaute Holzbrücke, über die man zu Fuß den Weg um die Bucht verkürzen konnte. *Passerelle* erreicht somit eine große Prägnanz, vom Wort wie vom Bilde her. Zeile 4 führt den ins Chanson einführenden Gedanken zu Ende: *pour rejoindre ma belle (ma belle – die Feinsliebste des französischen Volksliedes und Volksmärchens)*; es geht darum, auf dem schnellsten Wege zur Feinsliebsten (zurück) zu kommen. Zeilen 5 und 6 wiederholen die Zeilen 1 und 2, während Zeile 7 den Gedanken vollends beendet: *Und daran wird niemand etwas ändern können!* – Das Futur (*J'prendrai und nul n'y pourra...*) als Ausdruck des festen, unabänderlichen Willens, allen Widrigkeiten zu trotzen.

Gegenstrophe

Aus allen Wolken/Höhen fallend, ist die Bourrasque gekommen... Die *Bourrasque* steht der *Passerelle* in Prägnanz kein bißchen nach. Es ist der plötzliche, heimtückische, quertreibende, widrige Windstoß auf See. So prägnant, daß Jules Verne sich in seinem Roman »*Robur le Conquérant*« wie folgt klischeerend über das aufbrausende Temperament der US-amerikanischen Gesellschaft äußert: »*D'ailleurs comment une tempête pourrait-elle se calmer chez un peuple qui en expédie deux ou trois par mois à destination de l'Europe, sous forme de bourrasques?*« Oder bei Victor Hugo, der in *Quatrevingt-Trize* die Kapriolen einer im *entre-pont* losgerissenen Kanone beschreibt: »... *deux crevasses, heureusement au-dessus de la flottaison, mais par où l'eau entrerait, s'il survénait une bourrasque.*« Durch *tombant du haut des nues* wird die *Bourrasque* als Naturerscheinung höherer Gewalt personifiziert, die (ganz nach Belieben, einfach wie's Draufblasen – *en soufflant dessus*) über den Steg / die Brücke hinbläst (Zeile 10). Das Ende vom Lied bzw. der Strophe: *Des passerelles, y en a plus – Passerellen gibt's keine mehr!*

Strophe

Den widrigen, zerstörenden Umständen der personifizierten schicksalhaft-höheren Gegenkräfte aus der Gegenstrophe (*Wenn die Winde es für gut erachtet haben, mir die Brücken abzubrechen...*) setzt die Ich-Figur wieder den futurischen festen Willen der 1. Strophe entgegen: *J'prendrai la balancelle / Pour rejoindre ma belle*. Die genuesische *Balancella* als mediterraner Küstensegler reiht sich (auch als Reimwort) ein in die poetisch-kraftige Prägnanz der heraufbeschworenen Bilder. Während der *Petit Larousse* von 1905 die *Balancella* noch als typisches Mittelmeerfahrzeug der spanischen und italienischen Küsten gelten läßt, wird sie im Quillet Pratique 1963 beschrieben als *embarcation ... ne se rencontre plus que sur les côtes méditerranéens d'Espagne*, und im *Petit Larousse* von 1997 ist sie nur noch als *Anc.* (früher) gekennzeichnet. Da alle Brückenwege »verbaut« bzw. abgeschnitten/abgebrochen sind, geht die Rückreise zur Feinsliebsten mit dem Küstensegler weiter, und zwar (versteckt? verdeckt?) im Zwischendeck/Laderaum/Schiffsbauch. Das Wort *passerelle* erhält durch den reimgestützten Querbezug zum *entre-pont* rückwirkend kurz die (assoziativ aufgeworfene) Bedeutung *Kapitänsbrücke*.

Gegenstrophe

Aus allen Wolken fallend, sind die Seeleute gekommen und haben den Anker gelichtet... Balancellas gibt's keine mehr!

Strophe

Den siegreichen gesellschaftlich-schicksalhaften Gegenkräften zum Trotz (*Wenn die Freibeuter der Gewässer/Wasserwege/Meere meine Schiffe gestohlen haben...*) werden mit erneuertem festen Willen die letzten (vom Inneren ausgehenden und futurisch-vermuteten) Mittel mobilisiert: *il me poussera des ailes – es werden mir Flügel wachsen*. Nach den gescheiterten Anläufen, zu Lande (übers Wasser) und zu Wasser zur Liebsten zu gelangen, kommt nun der Luftweg, *le chanin des oiseaux*. Das Futur im Zusammenspiel mit der unpersönlichen Formulierung *il me pousse(ra)* rückt leicht von seiner Bedeutung des festen Willens ab und bringt »höhere« innere Kräfte ins Spiel bzw. hintersetzt den scheinbar eigenen festen Willen mit inneren, nicht ohne weiteres beeinflussbaren Triebkräften.

Gegenstrophe

Die (auf)lauernden (nur darauf wartenden!) Jäger werden über dich(!) herschießen – Adieu, la plume! Adieu, les ailes! (Leb wohl, Feder! Leb wohl, Flügel! Der Wechsel zum *te* ist eine Ableitung/Anspielung auf die umgangssprachliche Wendung ... *te tomberont dessus (dann wird man [aber] über dich herfallen!, dann geht's aber über dich her!, dann zieht man aber über dich her!)* Im Wege vom *Ich* zum *Du* liegt die erste Abstraktion der eigenen Person begründet, die sich futurisch-resümierend fortsetzt: *De tes amours, y en aura plus!* – *Von deinen Lieben/Liebschaften wird nichts bleiben!*

Abschlußstrophe

Wenn auch der Luftweg nicht zum Ziel geführt hat (*Wenn es mein tristes Los ist, auf Nimmerwiedersehen im Meeresgrabe zu verschwinden*), so *Racontez à la belle que je suis mort fidèle (Erzählt der [nicht mehr meiner] Liebsten, daß ich treu gestorben bin)*. Hier wird die maximale Abstraktion der eigenen Person erreicht. Am Ende folgt, abweichend von der sonst üblichen Wiederaufnahme der jeweils zwei ersten Strophenzeilen, der (letzte) Wunsch des aus Liebe und in Treue umgekommenen Ich-Erzählers: *Et qu'ell' daigne à son tour Attendre quelques jours Pour filer de nouvelles amours!* (*Daß sie ihrerseits geruhe, ein paar Tage zu warten, um neue Liebschaften anzuknüpfen!*).

4. Deutung

Der kurz angedeuteten (Vor-)Ahnung von (antik-bukolischer) Idylle tritt bereits im zweiten Vers die (Vor-)Ahnung der Gefahr entgegen. Die Strophen bringen den unumstößlichen Willen (und Drang!) zum Ausdruck, den (Land-, Wasser-, Luft-)Weg zum geliebten Weib(lichen) zu gehen/segeln/fliegen, um die geahnte Idylle zum vollendeten Glück zu führen. Dem stehen jedoch starke Gegenkräfte entgegen: Dem *Landweg* über den *Brückensteg* droht als höhere (äußere Natur-)Gewalt die *Sturmbö*, dem *Wasserweg* auf dem *Küstensegler* stehen als höhere (äußerliche gesellschaftliche) Gewalt die *Freibeuter* gegenüber. Den beiden ersten eher materiellen Anläufen folgt der (mehr ideelle) *Luftweg* indem dem (seinem Trieb folgenden) »Ich« *Flügel wachsen*, und diesem (edlen) Bestreben setzt die höhere/niedrigere!?! (innerliche Natur-)Gewalt der *Jäger* eine Grenze. Die beiden ersten Gewalten (Sturm und Seeleute) stehen (*aus den Wolken fallend*) der Ich-Figur im Grunde göttlich-gleichgültig gegenüber, die dritte (menschlichere) Gewalt aber zieht (in erster Linie Lust-)Gewinn aus der Sache. Sie wartet nur darauf, daß sich »etwas« in die Lüfte erhebt, und schießt mit Flinten auf das (hier: menschliche) *Freiwild* los. *Leb wohl, Feder! Leb wohl, Flügel!* Die Ich-Figur erhob sich (aus innerem [An-]Trieb – »es werden mir Flügel wachsen«, aus [vorwärtstreibender] Liebe – nicht aus Dünkel) in die freien Lüfte und mußte, in der Liebe verletzlich, auch wenn sie sich im auf Änderung des unbefriedigenden idylleheischenden Zustandes drängenden Triebe veräußert, als Zielscheibe für die nur darauf lauernden Jäger, Federn (samt Leben) lassen. Hier wird der nach Vollendung der Liebeslust strebende Trieb ein Opfer des (mit Tötungslust!) zerstörenden Triebes der Jäger (unter den Menschen). Wie im Chanson »*Fernande*« wird der seinem naturgegebenen (d.h. ursprünglichen) Ziel zustrebende (männlich-)sexuelle Trieb als erhaben, verletzlich und keinesfalls à priori zerstörerisch gekennzeichnet. Die Ich-Figur hat mit festem Willen/Drang/Trieb alle Gefahren auf sich genommen, in die erahnte Idylle vorzustößen, um diese bei/mit der Liebsten zur äußersten Vollendung zu bringen. Dieser innere *eigene* Trieb hat Anteil an der Gefährdung der Idylle! Die tatsächliche Gefährdung/Zerstörung (des Strebens nach Idylle/Liebe bzw. der Liebe selbst) erfolgt durch objektive Gegentriebe (aus natürlicher wie menschlicher Quelle, am Ende aus gegenläufigen inneren Beweggründen).

Mit dem (reellen oder ideellen?) Tode geht auch jeder Besitzanspruch dahin : *ma belle* wird *la belle*. Hier wiederholt sich die für die Chansons von Georges Brassens so typische und äußerst maßvolle Relativierung/Abstrahierung des »Ich«.

Der Kreis des Chansons schließt im Abgesang in dem Wunsch, dass die Schöne, *la belle*, als Ausgleich für die von der Ich-Figur gewagten Gefahren, *ihreseite ein paar Tage bis zur nächsten Liebe warten möge...* Brassens setzt – sehr nah dem Freudschen Sinne – dem aufs

Aktive ausgerichteten aktiven männlichen Trieb (*je rejoindrai*) den aufs Passive ausgerichteten aktiven weiblichen Trieb (*attendre à son tour*) gegenüber. Brassens läßt das Thema in einem späteren Chanson noch einmal (nebenbei) kurz anklängen (*95 pour cent*) : *Les crimes, les folies que pour ses beaux yeux l'on com met / La transportent, mais... – Was man[n] für ihre schönen Aug'n verbricht oder verbrach, / Macht sie schwach, doch ach...*

Eine der Gefahrenquellen für die Idylle (1. Strophe) ist der eigene Versuch, die gefühlte Idylle in die Wirklichkeit zu bringen, ein bei Brassens öfter aufblitzender Gedanke. Unterstrichen wird dies auch durch die Einzahl der dritten Gegenstrophe: *Adieu, la plume!* (*Leb wohl, Feder!*) Hier blitzt kurz die *plume* als Symbol des Dichters (*die Feder für immer aus der Hand legen...*) auf. Gleichzeitig wird hier das in der (auf die Wahrhaftigkeit ausgerichteten) Dichtung vorgenommene Freilegen seelischer Befindlichkeiten/Wahrheiten als Entblößung charakterisiert, die verletzbar und den sich Entblößenden zur Zielscheibe (der Jäger) macht. Man mag einwenden, daß die Mehrzahl (*Adieu, les plum's, adieu les ailes!*) nach herkömmlicher Betrachtungsweise die Metrik stören würde und die Form hier den Gedanken bestimmt, aber die Elision des *e* im Pluralwort hat Brassens stets gelten lassen, wenn ihm der Inhalt wichtig war. Insofern erschien ihm hier die Einzahl passend, zumindest akzeptabel in ihrer interpretatorischen Tragweite.

Nicht vernachlässigt werden darf auch die Wirkung/Bedeutung der rückwärtig ausgerichteten Sprache und der gewählten Bilder : *l'heure du berger, la Belle, la passerelle, la balancelle...* sowie (im Gegenzuge) *couper les ponts, brûler/voler ses vaisseaux...*; hier verschmilzt antike, präzise und Volksdichtung, hier werden bukolische Weiten und mediterrane Meeresbilder als zwei typische Bilder der (zum Teil süd-)französischen Seele zusammengefügt; hier wird ein Bogen allgegenwärtiger Vergänglichkeit geschlagen, hier schwebt ein Nachhall alter Ideale und Empfindungen in der dafür unempfänglichen Gegenwart (wie auch in *Le fantôme* so liebevoll in Szene gesetzt). Die (Vor-)Ahnung der Idylle des ersten Verses ist gleichzeitig (Nach-)Hang zur verlorenen Idylle, der vorwärtstreibende Drang des mediterran-leichtfüßigen Rhythmus (*balancelle, bourrasque* »schmecken« italienisch) strebt nach lieblichen Gefilden, die sich unerreichbar in der Vergangenheit bzw. (und auch diese materielle Wahrheit wird von Georges Brassens – durch das Gegensatzpaar *Flügel* und *Jäger* – im Chanson keineswegs übergangen) unerreichbar in der ideellen Gefühlswelt erstrecken.

Im Beitrag von Schulze, J. *Das Grab am «Lustort». Zu Georges Brassens' Erneuerung der Seedyll.* (1977 *Romanische Forschungen* 89 (1977) S. 240-263) wird dargestellt, wie Georges Brassens in seinem längsten Chanson *Supplique pour être enterré en plage de Sète* (*Flehentliches Gebet, am Strand von Sète beerdigt zu werden*) die traditionelle Gedichtform der Seedyll Strophe für Strophe »arbeitet« und abwandelt. Die Schlußfolgerung dieses Beitrags, daß jenes Chanson die »Verballhornung« des See-Idylls bedeute, welches den heutigen Bedingungen (in der Zeit des Massentourismus mit überfüllerten Stränden) nicht standhält, und daß nur noch die »Kofferheule« fehle, mag im Bezug auf die Seedyll Bewandnis haben, wird aber dem Spannungsfeld zwischen dem tiefen Empfinden der Seedyll (gleichzeitig Brassens' Kindheitsidylle) und dem materiellen Sein nicht gerecht. Die Seedyll war und ist eine Gefühlswahrheit, die sich im materiellen nicht wiederfinden kann und sich auch in der Antike nicht auf die reelle, objektive Welt erstrecken kann. Diese tiefe Gefühlswahrheit ist sowohl in jenem Chanson als auch im hier behandelten *Je rejoindrai ma belle* vorhanden, aber in beiden Fällen nicht ungetrübt. Diese Trübung der Idylle(n) ist kennzeichnend für Georges Brassens' stetige Arbeit an der Relativierung des eigenen Ichs ohne Infragestellung der Wertigkeit der eigenen wie auch anderen Person. Die Idyllen werden weder verballhornt noch zerstört, sie bleiben Kern und Anspruch der Chansons, es wird lediglich ihre Unmaterialisierbarkeit gezeichnet. Eine gewisse, oft als in der Darstellung zu Selbst- und Schicksalsironie verwandelte Ohnmacht bis Trauer gegenüber der Nichtverwirklichbarkeit von Wahrheitsgefühl und (in vielen anderen Chansons!) Gerechtigkeitsempfinden ist einer der Grundzüge der Brassensschen Chansons. Brassens streicht in keinem seiner Lieder Liebes- und andere Idyllen ersatzlos, er konfrontiert sie mit der (freilich hypothetisch gesetzten) Wirklichkeit und mildert sie zu realitätsnäheren Idyllen. Die Liebe zur Wahrheit ist so groß, daß die Ent-Täuschung als Annäherung an die Wahrheit zum Wohle gereicht.

Ein weiterer interessanter Grundzug des Chansons ist der innere Wandel zwischen Spezifischem und Allgemeinem, denn es sind eine Reihe von Zwischenverallgemeinerungen enthalten, einmal von den Strophen zu den Gegenstrophen: *passerelle* ⇔ *pont*, *balancelle* ⇔ *vaisseau*, (*pousser des*) *ails* ⇔ *amours*, zum anderen von den Gegenstrophen/Gegenkräften zu den Strophen: *bourrasque* ⇔ *vent*, *marins* ⇔ *forbans* (*des eaux*), *chasseur* ⇔ *vous* (*racontez à la belle...*), ja, der Zuhörer selbst ist der Jäger. Zum einen hat Brassens oft über den »schlechten Geschmack seines Publikums« geklagt, weil seine schlüpfrigen Chansons seiner Meinung nach ihn stets mehr prägen, bis zuletzt wurde *Le gerille* als eine Art Markenzeichen angespielt, wenn Brassens auf die Bühne trat. Zum anderen aber, um auf den eigentlichen Inhalt des Chansons zurückzukehren, kann man hier wohl nicht vordergründig eine an den Zuhörer gerichtete Anklage sehen, sondern Brassens charakterisiert hier (wie in einigen anderen Chansons) die Zweiseitigkeit des menschlichen Empfindens. Ein Beispiel ist die *Brave Margot*, wo zum einen Margot als Unschuld vom Lande mitbedauert wird, aber im *là là là* des Refrains gleichzeitig zur Zielscheibe des Spottes wird. Insofern hält Brassens stets dem Zuhörer auch den Spiegel vor (aber ohne sich selbst auszunehmen!). So auch im Refrain: *Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée Qui ferme les yeux quand on la couche; Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée Qui fait maman! quand on la touche.* Die Kindersprache *Ich hab(e) mich vor) eine(r) Puppe (kleingemacht), die die Augen zumacht, wenn man sie hinlegt* bzw. *die Mama sagt, wenn man draufdrückt*, heißt gleichzeitig vulgär *Ich geb klein bei vor einer Puppe, (nur weil) die die Augen zumacht, wenn Mann sie bumst* bzw. *die Mama sagt, wenn Mann sie stößt*, aber eben sprachlich untrennbar ineinander verwoben. Man kann so tun, als ignoriere man die hintergründige vulgäre Anspielung, und das Lied geht oberflächlich als gesellschaftsfähig durch. Aber jeder (Erwachsene) wird, zusätzlich noch durch den Kontext der einzelnen Strophen, neben der unbescholtenen Kindersprache auch die vulgäre Sprache durchschimmern hören. Der Zuhörer ist, wenn er den tieferen Blick in diesen vorgehaltenen Spiegel akzeptiert, einsehen müssen, daß zwei Seiten in seiner Brust stecken, die unbescholtene genauso wie die weniger unbescholtene. Noch deutlicher und drastischer sagt Brassens dies im Chanson *Le bulletin de santé*, indem er Mallarmés Ausruf *Je suis hanté. L'azur. L'azur. L'azur. L'azur.* (*Ich werd durchspunkt vom Azur, Azur Azur, Azur – als Aufruf, sich in der Dichtung losgelöst von den niedrigen irdischen Dingen zum Himmelblau hin zu veredeln*) abwandelt zu: *Car je bais' comme un bouc, un bélier, une brut'. Je suis hanté. Le rut. Le rut. Le rut. Le rut.* (*Weil ich wie ein Bock, ein Biest, eine Bestie bums. In mir spukt die Brunst. Die Brunst. Die Brunst. Die Brunst.*) Da das Mallarmé-Zitat eine äußerst abstrakte, ja programmatische Bedeutung hat, muß man

auch das Brassens-Zitat (die Strophe ist eine Art Refrain-Strophe, sie erscheint zweimal) als abstrakte Aussage über die Bedeutung der Brassensschen Dichtung verstehen. Brassens' Anspruch ist die Darstellung des Menschen als ein an naturgegebene Triebe und Bedürfnisse gebundenes Wesen, wobei Brassens diese nicht à priori als »niedere« Triebe und Bedürfnisse begreift und darstellt. Im Gegenteil gereicht die bewußte Erkenntnis und Akzeptanz dieser Gegebenheiten dem Menschen zum Wohle. So auch in der letzten Strophe von *Fernande*, wo Brassens, wieder in vorsichtiger Abstraktion, seinen Gesang auf den Phallus als *chant salubre*, als *heilsamen, heilbringenden* Gesang bezeichnet.

5. Anmerkungen zur deutschen Übersetzung

Nachteile

Der größte Nachteil ist der Ersatz des durchgehenden weiblichen Reimes durch einen männlichen Reim unter Erzeugung längerer Verszeilen (männliche Achtsilber statt weiblicher Sechsilber).

la belle – die Müllerin? die neutrale, anonyme *Liebste* wird zur Ehefrau/Tochter /Schwester eines *Müllers?*

passerelle – Brücke; bourrasque – Sturmböen?; balancelle – Barke?...

passerelle und *balancelle* bezeichnen aus der Gegenwart verdrängte Dinge (von neuen Bedeutungen wie *Fußgängerbrücke* und *Garten/Hollywoodschaukel* mal abgesehen).

passerelle → *ponts*, *balancelle* → *vaisseaux*, *bourrasque* → *vents*, *marins* → *forbans*

Kompensation

Die Reimstruktur ist völlig erhalten geblieben. Von der Melodie her wird der weibliche Vers achtsilbig gesungen, von der Strophensymmetrie her steht dem weiblichen Vers am Ende jeder Strophe ein Achtsilber »gegenüber«. Der Begriff des weiblichen Reimes ist romanischer Herkunft und germanisch nicht analog nachzuvollziehen; insofern ist die Verwendung eines – streng förmlich gesehen: männlichen Reimes gemildert durch die Bildung des Reimes mit der deutschen weiblichen Endung –*in*... Eine nicht zum Ende gebrachte Variante versuchte eine Reimreihe wie *Steg(ell)*, *Segel*, *Flügel – heim zu meinem Mäd(ell)...*, *ich starb treu und ed(ell)...*, aber die Entfernung vom Original schien am Ende größer als in der jetzigen Version.

Es gibt keine inhaltliche Rechtfertigung, nur formal: Reim, Klang und Volkslied. Die inhaltliche Verschiebung liegt begründet im Wesen der Endung (bzw. des Morphems) –*in*, die an ein männliches Wort angehängt wird: *Bäckerin*, *Seenerin*, *Schäferin*, *Schneiderin*... Aus wahrscheinlich rein klanglichen Gründen erschien mir am Ende *Müllerin* gegenüber allen anderen ...*innen* unersetzbar.

Varianten für *passerelle*: *Holperbrücke*, *Hollerbrücke*... Am Ende war der überbetonenden Eindeutschung die – bei im Französischen bei aller Prägnanz dennoch vorherrschende – Schlichtheit/Prägnanz des jeweiligen einfachen Wortes vorzuziehen. *Barke* führt einen reimähnlichen Bezug zu *Brücke*, abseits des Endreimes zwar, aber jeweils in mittiger Zäsur!

Dieser Grundzug des französischen Chansons geht in der deutschen Übertragung konkret-sprachlich verloren. Außerdem steht *Barke* als spezifisches Wort ein wenig isoliert und ist (ungeachtet des reimähnlichen Bezuges) nicht auf der gleichen sprachlichen Ebene wie das allgemeinere *Brücke*. Dies verhindert auch in diesem einen Fall die Nachbildung der originalen von Strophe zu Gegenstrophe erscheinenden Zwischenabstraktionen (*passerelle* zu *pont*, *balancelle* zu *vaisseau*, *ails* zu *amours*); verloren geht außerdem die außerhalb des Chansons geltende Wahrhaftigkeit der isolierten Zeile(n) des strukturellen Gegenreims: *des passerell's (balancell's) y en a plus*...

Für diese Zwischenreihungen bietet die deutsche Übertragung keinen Ersatz, am besten wäre ein Neuüberdenken der entsprechenden deutschen Passagen...

Das allgemeine Problem beim Übersetzen/Übertragen fremdsprachiger Gedichte besteht darin, daß nur der Inhalt sich übersetzen läßt, die Form jedoch nur übertragen werden kann.

Die inhaltliche Seite spaltet sich dabei (ganz grob) in konkret-inhaltlich und abstrakt-inhaltlich. Die konkret-inhaltliche Komponente ist insofern das normierte Sprachsystem, die abstrakt-inhaltliche Komponente erwächst aus dem Umgang des Autors mit der normierten Sprache. Es gibt in jedem Gedicht normierte Übersetzungsschwierigkeiten (d.h. Unübersetzbarkeiten unabhängig vom Sprachgebrauch des Autors) und individuelle Übersetzungsschwierigkeiten (aus dem individuellen Sprachgebrauch des Autors heraus). Die formale Seite spaltet sich gleichweise grob in konkret-formal und abstrakt-formal. Konkret-formal sind die echten Reime, Laute, Klänge; abstrakt-formal sind Strophen-, Reimstruktur (Gedichtskelett). Das abstrakt-formale läßt sich in eine andere Sprache übertragen, das konkret-formale kann (bis auf seltene Ausnahmefälle) die Sprachgrenze nicht überwinden; ausgefüllt wird das Gedichtskelett mit den konkreten Mitteln der Zielsprache.

Die inhaltliche Seite und die formale Seite stehen in einem Gedicht jedoch nicht nebeneinander, sondern sind miteinander verquickt, und diese Verquickung ist die formal-inhaltliche Komponente. Das Formal-Inhaltliche umfaßt alle sprachlichen und strukturellen Formmittel, die der Autor anwendet, um die normierten Sprachelemente in seinem Handlungsfeld neu zu ordnen und zu gestalten. Insofern liegt die formal-inhaltliche Komponente mehr der konkreten Ebene zugeneigt, aber sie ist nicht mehr allein normierte, sondern neugeordnete Sprache und führt so auf die abstrakt-inhaltliche Ebene hin. In einem Gedicht ist konkrete Form immer auch sprachliche Form, und ein sprachliches Element läßt sich nicht ohne Inhalt verwenden. Man kann solche sprachlichen Elemente inhaltlich umdefinieren bzw. verschieben (Preziosendichtung, Symbolismus...), sie inhaltlich isoliert verwenden und locker (*à jour*) verknüpfen

(Mallarmé) oder sie gar gegen ihren Inhalt (Nonsensdichtung, Dadaismus), aber nie und im mer ohne ihren Inhalt verwenden. Das ist die Doppelseite der formal-inhaltlichen Komponente:

- Jedes verwendete Wort (Zeichenkörper) hat unweigerlich inhaltliche Konsequenzen.
- Jeder veräußerte Inhalt ist zwangsläufig an ein materielles Wort gehftet.

Hinzu kommt, daß der einzelne Formkörper vom Ursprung her zufällig zu einem bestimmten Inhalt bzw. zu einem bestimmten inhaltlichen Streuungsfeld gehört. Die konkrete lautliche Form, mit der immerhin Rhythmus und Reime gebildet werden, ist insofern zufällig (aber im Gebrauch der Sprache in Bezug zu den Inhalten normiert), während der Inhalt selbst sowie im Bezug zu anderen Inhalten notwendig, d.h. durch Widerspiegelung der objektiven Realität von der materiellen Wirklichkeit abgeleitet ist. (In Fällen von normierten Phraseologismen, idiomatischen Wendungen (*locutions*) usw. kommt hinzu, was gerade für Brassens typisch ist, daß hier neben der Zufälligkeit eine nicht mehr absolute Willkürlichkeit besteht, sondern ein »vorgedachter« und festgefügtter Motivationskontext hinzutritt.) Für die Sprache gilt:

- Inhalt ist Notwendigkeit und Wesen
- Form ist Zufall und Erscheinung

Ein als schön und wahr(haftig) empfundenes Gedicht ist in Form und Inhalt ausgewogen, d.h. das Zufällige wird als Veräußerung des innerlich Notwendigen dargestellt (diesen Anspruch kann auch die Nonsensdichtung erfüllen! Bsp.: *weil nicht sein kann, was nicht sein darf!*)

- konkret-inhaltlich schließen die Bedeutungen durch das einführende *weil* einander aus, abstrakt-inhaltlich erwächst aus dem Nonsens Sinn: nämlich die Charakterisierung restriktiver Menschenführung: *Was verboten ist, hat es auch nicht zu geben!*)

Für die Übersetzung/Übertragung von Gedichten bedeutet dies (auf konkreter Ebene):

- Übersetzung ist Auswahl der Wörter nach Inhalt, d.h. nach Notwendigem
- Übertragung ist Auswahl der Wörter nach Form, d.h. nach Zufälligem

Oder anders ausgedrückt:

Jedes Wort wird gleichzeitig inhaltlich und formal verwendet. Das Inhaltliche bestimmt die Quellsprache, das Formale wird durch die Zielsprache bestimmt.

Die Übersetzung ist somit inhaltlich an der Originalsprache und formal an der Zielsprache zu messen. Genauer gesagt: Die Übersetzung ist abstrakt-inhaltlich (Deutungsspannweite) an der Originalsprache und konkret-formal an der Zielsprache zu messen. Oder, um es freier auszudrücken: ein Gedicht arbeitet mit und an der Sprache, in der es verfaßt ist, und das kann in der Übersetzung nur die Zielsprache sein. Insofern ist die deutsche Übertragung ganz zum Abschluß auch darauf zu prüfen, welche deutschsprachigen Mittel eingesetzt werden und wohin sie führen.

Auf dieser Basis lassen sich in der deutschen Übersetzung gewisse, zwar nicht Vorzüge, aber zumindest Rechtfertigungen erkennen:

Der deutschen Übertragung erwächst ihre Prägnanz aus zwei Hauptreimen mit gar nicht so prägnant anmutenden Wörtern: *hin* und *her*. Die Strophen/Gegenstrophen werden also rein sprachlich durch ein beständiges *Hin* und *Her* charakterisiert. Die Reimlinie [*hin*] der Strophe führt dabei sprachlich auf das Weibliche (Endung *-in*). Die Reimlinie [*her*] der Gegenstrophe weist über *gibt's nicht mehr* auf die Vergänglichkeit. Die Reimlinie *hin* als alles übergreifender Reim weist darüber hinaus verlustbetonend (*da geht sie hin!*) bis in die »Vergänglichkeitsstrophe« (*Gegenstrophe, her-Strophe*). Das wechselnde *Hin* und *Her* verbindet sich in der Gegenstrophe in der Bedeutung der Vergänglichkeit, des Verlustes. Was im Französischen über alte Wörter (*passerelle, bourrasque, balancelle*) charakterisiert wird, kommt im Deutschen als Vorsilben/Partikel zum Tragen — und diese unterschiedlichen sprachlichen Mittel führen sprachlich zum gemeinsamen, verbindenden Kern: dem Verlust der Idylle!

Das vorwärtsdrängende *hin* der Strophen erweist sich als ein Vorwärtstürmen ins Verderben, erst ins Verderben von Brücke und Barke, dann ins eigene Verderben. Wie bei Goethes »*Das ewig Weibliche zieht uns hin(an)*« wird das *hin-Laufen* zum Weiblichen das *hin-Laufen* zum Tode – Lust und Verlust. Das gleiche Partikel *hin* von *hinlaufen* wird über *hingehen* zum Sinnbild dieses Verlustes. Im Abgesang der letzten Strophe mildert sich im Deutschen der Verlust jedoch zu relativer, d.h. auf die eigene Person bezogener Bedeutung, in dem es heißt: *Geht hin und sagt der Müllerin, daß ich ihr treu gestorben bin...* Die Bedeutung von *hingehen* kehrt hier wieder auf die eigentliche, eingengte aspektbezogene Bedeutung zurück und vermittelt im Hintergrund eine gewisse Versöhnlichkeit, und die Versöhnlichkeit ist einer der bedeutendsten Wesenszüge der Brassensschen Dichtung, oftmals realisiert durch das »Versöhnen«, d.h. Zusammenbringen, sprachlicher Elemente sonst unvereinbar betrachteter Stilebenen (vom Vulgären bis zum Poetischen).. obgleich das hier behandelte Chanson vorliegend nicht aus diesen Versöhnlichkeitsquellen schöpft.