



HAL
open science

Theorie und Praxis der Lyrikübersetzung: Pierre de Ronsards Sonnets pour Hélène in deutscher Sprache

Georg Holzer

► **To cite this version:**

Georg Holzer. Theorie und Praxis der Lyrikübersetzung: Pierre de Ronsards Sonnets pour Hélène in deutscher Sprache. Linguistics. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2017. German. NNT: 2017PAUU1026 . tel-04647719

HAL Id: tel-04647719

<https://theses.hal.science/tel-04647719>

Submitted on 15 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
CRPHLL
École doctorale SSH

Présentée et soutenue le 10/10/2017

par **Georg HOLZER**

pour obtenir le grade de docteur
de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Spécialité : **Littérature générale et comparée**

**Théorie et pratique de la traduction poétique:
Les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard en allemand**

**Theorie und Praxis der Lyrikübersetzung:
Pierre de Ronsards *Sonnets pour Hélène* in deutscher Sprache**

MEMBRES DU JURY

RAPPORTEURS

- Norbert BACHLEITNER
- Beatrice NICKEL

Université de Vienne
Université de Stuttgart

EXAMINATEURS

- Jean-Yves MASSON
- Karl ZIEGER

Université de Paris IV
Université de Lille III

DIRECTRICE

- Caroline FISCHER

UPPA

Danksagung

Mein erster und größter Dank in Zusammenhang mit diesem Dissertationsprojekt gilt meiner Betreuerin Frau Prof. Dr. Carolin Fischer, die es über eine sehr lange Zeit begleitet hat und ohne die seine Vollendung nicht denkbar gewesen wäre. Sie hat daran geglaubt, dass mir diese Dissertation neben meinen beruflichen Verpflichtungen gelingen könnte, hat mich immer ermutigt und stand mir in jeder Phase der Arbeit mit Rat und Tat zu Seite.

Ich danke den Mitgliedern der Kommission, Herrn Prof. Dr. Norbert Bachleitner (Universität Wien), Herrn Prof. Dr. Jean-Yves Masson (Université de Paris IV), Frau PD Dr. Beatrice Nickel (Universität Stuttgart) und Herrn Prof. Dr. Karl Zieger (Université de Lille III), deren Aufmerksamkeit für meine Forschungen mich ehrt und aufrichtig freut.

Meine Vorgesetzten an der Oper Dortmund, Opernintendant Jens-Daniel Herzog und sein Stellvertreter Hans-Peter Frings, haben mir in den letzten Jahren die Freiräume ermöglicht, diese Dissertation fertig zu stellen, dafür gebührt ihnen großer Dank.

Für Anregungen und Gespräche danke ich meinen Freunden Dr. Florian Borchmeyer (Berlin), Dr. Florian Ehrensperger (Vancouver), Stéphane Got (Millau), Dr. Tobias Grill (München), Colette Porte (Marseille) und Tobias Tremml (München).

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für die Geduld, mit dem sie diesem Projekt beim Wachsen zugesehen haben. Vor allem habe ich meiner Lebensgefährtin Anna Kugler zu danken, die von der knappen gemeinsamen Zeit, die uns gegeben ist, auch noch einiges an das Verfassen der vorliegenden Arbeit abgetreten hat.

Herr Ingo Držečnik vom Elfenbein Verlag Berlin hat die beiden ersten Bände meiner Ronsard-Übersetzung publiziert und wird nun auch die *Sonette für Hélène* veröffentlichen. Ohne seinen verlegerischen Mut wäre dieses Übersetzungsprojekt nicht zu einem guten Ende gekommen.

Die DVA-Stiftung hat mein Übersetzungsprojekt im Herbst 2016 mit einem Elmar-Tophoven-Stipendium am CITL in Arles gefördert und mir damit die zum Abschluss der Übersetzungen nötige Ruhe verschafft.

Schließlich danke ich meinem Lehrer und Freund Prof. Dr. Hans-Joachim Ruckhäberle, mit dem ich viele Gespräche zu Theater, Literatur und Übersetzungen geführt habe, der meine Überlegungen begleitet und nicht aufgehört hat, auf den Abschluss meiner Dissertation zu dringen. Am 10. April 2017 ist er überraschend verstorben. Seinem Andenken ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard en allemand	8
Résumé de la thèse	8
La théorie de la traduction poétique	9
Les <i>Sonnets pour Hélène</i> de Pierre de Ronsard	12
La traduction allemande des <i>Sonnets pour Hélène</i>	18
Einleitung: Theorie, Interpretation, Übersetzung. Auf der Suche nach Chancen und Grenzen	26
Lyrikübersetzung: Wie oder warum?	26
Theorie und Praxis in der Traductologie	27
Was kann Übersetzungstheorie leisten?	29
Übersetzung als „angewandte Hermeneutik“	31
Drei Theoriebildungen: präskriptiv, prospektiv, deskriptiv	33
Beschreiben und beobachten	35
„Traductosophie“ und „Traductographie“	36
1. Theoretische Grundlagen der Lyrik-Übersetzung	38
1.1 <i>Sourciers</i> und <i>ciblistes</i> in der poetischen Übersetzung	39
1.1.1 Der unsichtbare Übersetzer	39
1.1.1.2 Lyrik-Übersetzung als Nischenprodukt	41
1.1.1.3 „Le traducteur fantôme“	42
1.1.1.4 Ladmirals „sourciers et ciblistes“	44
1.1.1.5 Zentripetale und zentrifugale Kräfte des Textes	47
1.1.2 Terminologische Probleme	49
1.1.2.1 Text und „pré-texte“	49
1.1.2.2 Übersetzung, Nachdichtung, Adaption	51
1.1.2.3 Traduction/Non-Traduction	53
1.1.3 Übersetzung als Kulturtransfer	54
1.1.3.1 Renaissancelyrik und Kulturtransfer	54
1.1.3.2 Kulturelle Kontexte	56
1.1.3.3 Das Überleben des Kunstwerks in der Übersetzung	58
1.2 Das Postulat der Unübersetzbarkeit	60
1.2.1 Diachrone Probleme	61
1.2.1.1 Modernisieren oder archaisieren?	61

1.2.1.2 Lexikalische Entscheidungen	63
1.2.1.3 Warum veralten Übersetzungen?	64
1.2.2 Gleichheit und Gleichwertigkeit: Aspekte der Legitimität	66
1.2.2.1 Äquivalenz in der Lyrikübersetzung	67
1.2.2.2 Ecos Begriff der „negoziazione“	69
1.2.2.3 Äquivalenzhierarchisierung der Lyrik	70
1.2.3 Das Form-Inhalt-Problem	72
1.2.3.1 „Littérature à contraintes“	73
1.2.3.2 H. Meschonnic: Das Gedicht als „unité“	75
1.2.3.3 Versmaß und Reim	79
1.2.3.4 „Du hast keine Chance, aber nutze sie“	84
1.3 Skopos und Szene	85
1.3.1 Übersetzungszweck und Wirkung	86
1.3.1.1 Der fiktive Rezipient	86
1.3.1.2 Ästhetisches Erlebnis oder Information?	89
1.3.1.3 Der „creative turn“	92
1.3.2 Szenisches Übersetzen	95
1.3.2.1 Das Gedicht als Situation	95
1.3.2.2 „Oraliture“	98
1.3.2.3 Der überraschende Reim	99
1.3.3 Dichte Beschreibung	101
1.3.3.1 Die drei Mechanismen des Ausweichens	101
1.3.3.2 Lyrikübersetzung als dichte Beschreibung	103
1.3.3.3 Eine exakte Kunst	105
2. Ronsards <i>Sonnets pour Hélène</i>	108
2.1 Das Porträt des Dichters als alter Mann	109
2.1.1 Das selbst gewählte Liebes-Joch	109
2.1.1.1 Lyrische Moden am französischen Hof	109
2.1.1.2 Poesie und Politik	112
2.1.1.3 Zur Liebe entschlossen	114
2.1.1.4 Petrarkismus und Apetrarkismus	117
2.1.1.5 Stilistische Konsequenzen	119
2.1.2 Der Dichter als Komödienfigur	121
2.1.2.1 Wer ist das poetische Ich?	121
2.1.2.2 Der ruinierte Körper	123
2.1.2.3 Ein poetisches Kriegstagebuch	127
2.1.2.4 Dichtung als Trost	128

2.1.3	Das „Carpe diem“-Motiv als erlebte Erfahrung	130
2.1.3.1	Die Zeit wird knapp	130
2.1.3.2	„Quand vous serez bien vieille“	131
2.1.3.3	Sterblicher Leib – unsterblicher Geist	134
2.1.3.4	Nachruhm und Unsterblichkeit	135
2.2	Hélène: Ein neuer Frauentyp der Renaissance	137
2.2.1	Hélène de Surgères	137
2.2.1.1	Hofdame und poetisches Projekt	137
2.2.1.2	Eine frigide Minerva	139
2.2.1.3	Eine Existenz im Auge des Dichters	144
2.2.2	Mythos und Realität	145
2.2.2.1	Gegenwärtige und mythologische Liebe	145
2.2.2.2	Schönheit und Krieg	148
2.2.3	Platonische Liebe	150
2.2.3.1	Was nützt die Liebe in Gedanken	151
2.2.3.2	Die gemeinsame Liebe zur Poesie	153
2.2.3.3	Der treue Dichter	154
2.3	Die Werkgruppen der <i>Sonnets pour Hélène</i>	156
2.3.1	Petrarkistische Gedichte	157
2.3.1.1	Rein petrarkistische Gedichte	157
2.3.1.2	Apetrarkistische Gedichte	159
2.3.1.3	Antipetrarkistische Gedichte	161
2.3.1.4	Tiergedichte	162
2.3.2	Narrative Gedichte	163
2.3.2.1	Szenische Gedichte	164
2.3.2.2	Gedichte über das Alter	166
2.3.2.3	„Sonnets contre Hélène“	168
2.3.3	Mythologische Gedichte	169
2.3.4	Poetologische Gedichte	171
2.3.4.1	Gedichte über das Dichten	171
2.3.4.2	Gedichte der Quelle	174
2.3.5	Politische Gedichte	176
2.3.5.1	Dichten in Zeiten des Krieges	176
2.3.5.2	Gedichte über den Hof	177
3.	Das Übersetzungsprojekt <i>Sonette für Hélène</i>	179
3.1	Bisherige Übersetzungen ins Deutsche	179

3.1.1 Irene Kafka 1923	180
3.1.2 Franz Fassbinder 1948	183
3.1.3 Die Anthologie französischer Lyrik von Friedhelm Kemp und Werner von Koppenfels	187
3.2 Das Projekt der <i>Amours</i> auf Deutsch	190
3.2.1 <i>Amours de Cassandre</i> und <i>Amours de Marie</i>	190
3.2.1.1 Kommentierte deutsche Ronsard-Ausgaben	190
3.2.1.2 Die Rezeption der Neuübersetzungen	192
3.2.2 Übersetzerische Grundentscheidungen	193
3.2.2.1 Seriöses und performatives Übersetzen	194
3.2.2.2 Versmaß	197
3.2.2.3 Reim	199
3.2.3 Editorische Grundentscheidungen	203
3.2.3.1 Der Text von 1584	203
3.2.3.2 Zweisprachigkeit	205
3.2.3.3 Eine Lese-Ausgabe	205
3.3 Die Übersetzung der <i>Sonette für Hélène</i>	207
3.3.1 Der Text der <i>Sonette</i>	207
3.3.2 Erörterung ausgewählter Übersetzungsprobleme	328
3.3.2.1 Anrede	328
3.3.2.2 Auslassungen	329
3.3.2.3 Dichte Beschreibung	332
3.3.2.4 Eigennamen	334
3.3.2.5 Genitiv	337
3.3.2.6 Klärungen	337
3.3.2.7 Lexik	338
3.3.2.8 Narrativität	340
3.3.2.9 Neologismen	341
3.3.2.10 Petrarkismus	342
3.3.2.11 Redewendungen	343
3.3.2.12 Reim I: Änderungen zugunsten des Reimschemas	344
3.3.2.13 Reim II: Überraschende Reime	346
3.3.2.14 Syntax	347
3.3.2.15 Vers: Umorganisation und Enjambements	348
3.3.2.16 Der Begriff „vertu“	350
3.3.2.17 Wortspiele	352
Schlussbemerkung: Wissen, Ordnen, Schreiben	354
Exakte Kunst – künstlerische Exaktheit	354

Den Text durchdringen	356
Die ersten 1000 Jahre	357
Bibliografie	358

Les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard en allemand

Résumé de la thèse

Bien que la plupart des traductologues universitaires soient en même temps des traducteurs littéraires actifs, l'échange entre la théorie et la pratique de la traduction n'est pas toujours satisfaisant. Souvent, les traducteurs ne prennent pas note des développements scientifiques. Ce n'est pas seulement de leur faute parce que les résultats de la recherche en matière de traduction ne sont pas forcément pertinents pour le travail quotidien du traducteur. En lisant soit des publications scientifiques soit les propos des traducteurs sur leur travail, on peut avoir l'impression que les traductologues trouvent le travail des traducteurs impur et systématiquement imparfait, tandis que les traducteurs considèrent la traductologie comme une discipline peu utile.

Mais comme dans tout domaine du savoir, le dialogue entre la théorie et la pratique est important et même indispensable. Il est vrai que la traduction littéraire est un champ trop vaste et trop libre pour établir une méthode canonique et obligatoire ce qui ne justifie aucunement que la pratique se mette au-dessus de la critique. Le travail du traducteur n'est en rien un procès chaotique et purement créatif, mais un acte de production de textes méthodique et avec un but précis. Il se fonde sur une interprétation et une compréhension profonde du texte source qui influencent les nombreuses décisions que le traducteur doit prendre.

Cette thèse se propose de joindre la théorie à la pratique de la traduction poétique, et elle part d'une base à la fois théorique, herméneutique et pratique. Son but est d'établir une première version allemande du recueil poétique *Sonnets pour Hélène* de Pierre de Ronsard qui se trouve dans la dernière partie, suivie d'une critique de la traduction effectuée par le traducteur lui-même dans une « observation critique » pour qu'en résulte, selon une formule de Jean-René Ladmiral, une « traductographie ». Toutefois, il est indispensable que la traductologie réponde d'abord aux questions de la traduction poétique. Ainsi, le premier chapitre présente et interroge la théorie de la traduction poétique en général, donc la « traductosophie ». Ensuite, le recueil de Ronsard est interprété en accordant une attention particulière aux difficultés en vue d'une traduction : il s'agit des circonstances de sa genèse, de sa forme poétique et, bien sûr, de son contenu. Muni des résultats de la recherche théorique et de l'interprétation du

texte source, le traducteur sera capable de justifier ses décisions, d'expliquer la méthode de sa traduction et d'ouvrir de cette manière au lecteur un meilleur accès et une lecture plus féconde des textes traduits.

La théorie de la traduction poétique

Les problèmes spécifiques de la traduction poétique ne se trouvent généralement pas au centre de la critique littéraire. D'une part, cela résulte de son importance quantitativement (et économiquement) moindre par rapport aux traductions de romans et de textes dramatiques. D'autre part, cette lacune reflète aussi l'embarras des traductologues face à la richesse sémantique et formelle de la poésie. Même des décisions primordiales comme la traduction de la forme poétique, des vers et des rimes ne sont pas souvent discutées. Cette absence de prescriptions est à la fois une place vide de la théorie et une possibilité de liberté pour le traducteur.

Bien sûr, beaucoup des résultats fondamentaux de la recherche traductologique peuvent aussi être appliqués à la traduction poétique. Comme dans les autres domaines de la traduction littéraire, il faut trouver le juste milieu entre les contraintes du texte source et la liberté nécessaire au traducteur. Pour lui, la question des traces qu'il laisse est essentielle : doit-il les éviter au maximum ou bien les accepter comme une partie productive de la traduction ?

Pour marquer les différents accès à la traduction littéraire, plusieurs solutions terminologiques ont été proposées. Celles de Jean-René Ladmiral et de Clive Scott nous semblent être les plus appropriées. Ladmiral distingue les « sourciers » – donc les traducteurs qui visent surtout le texte source – et les « ciblistes » pour qui le but suprême est la compréhensibilité et la beauté du texte dans la langue cible. Scott parle des forces « centripètes » et « centrifuges » de la traduction envers le texte original, forces qu'il faut équilibrer le mieux possible.

Dans mes propres réflexions théoriques, je suis résolument Jean-René Ladmiral dans son opinion qu'un bon traducteur doit être « cibliste » pour transmettre le sens et l'effet d'une œuvre littéraire à un public étranger à la langue d'origine. Cet aveu de « ciblisme » résout aussi quelques problèmes terminologiques qui se retrouvent toujours dans la traduction poétique pour marquer la relation entre le texte source et le texte cible. Surtout dans la traduction poétique allemande, les traducteurs ont créé des termes comme « Nachdichtung », « Übertragung » ou « Umdichtung » pour donner plus d'autonomie à leurs résultats. Aucun de ces

termes n'ayant pu s'imposer, leur utilité pour distinguer les différentes approches reste limitée. Je propose une distinction entre « traduction » et « non-traduction » qui, certes, ne résout pas tous les problèmes terminologiques, mais qui peut aider à trouver une définition après avoir estimé la relation des forces centripètes et centrifuges d'une traduction.

C'est donc le « ciblisme » qui l'emporte : sans coller des étiquettes sur le texte traduit, il permet de produire une traduction qui, tout en garantissant le respect nécessaire au texte original, est intéressante, instructive, voire amusante pour les lecteurs dans la langue cible. Le ciblisme s'oppose ainsi au postulat de l'intraduisibilité de textes littéraires en général, position qui s'avère particulièrement pertinente, efficace et nuisible pour les textes poétiques. Il est sans doute vrai qu'un poème est une construction sémantique et formelle d'une grande densité qui risque de perdre beaucoup de sa structure et de sa vivacité en étant transplantée dans une autre langue. La traduction poétique ne se réalise pas sans pertes qui peuvent être graves. La tâche du traducteur ne consiste donc pas seulement dans l'évaluation des gains et des pertes lors de son travail, mais aussi dans leur transformation productive en trouvant de nouvelles solutions qui, sans être identiques au texte original, en reflètent le sens et l'effet. Dans ce contexte-là, le concept du « tournant créatif » dans la traductologie veut que le traducteur ne soit plus seulement un « intermédiaire » mais un « entremetteur » (B. Latour) de la littérature étrangère. Sans aucun doute la créativité est une capacité nécessaire au traducteur littéraire ; il faut tout de même se méfier de ne pas souligner trop fortement la partie créative du travail du traducteur pour ne pas approuver d'avance toutes les solutions possibles et imaginables. Il faut que la traduction puisse défendre sa légitimité face à l'original.

Traditionnellement, la traduction littéraire fonctionne aussi comme moteur de transfert inter-culturel. Traduire implique toujours un transfert culturel. Le cas des œuvres de Pierre de Ronsard montre que même entre deux pays voisins avec un fort échange culturel, un auteur classique de la littérature française tend à rester quasiment inconnu en Allemagne. La traduction peut donner la possibilité à l'œuvre poétique de passer les bornes de sa langue d'origine ; le traducteur devient donc un « agent d'échange » entre langues et cultures.

Pour la traduction poétique, l'idée de la « négociation » (U. Eco) semble être particulièrement appropriée pour saisir l'action de traduire. Le traducteur doit négocier avec le texte original pour trouver une solution équivalente dans la langue cible. Le problème spécifique de la traduction poétique est la conciliation de la forme et du contenu. Même si c'est bien une des

questions qui se posent à la traduction littéraire en général, la dualité des facteurs sémantiques et formels se révèle comme point crucial de la traduction poétique, bien que les deux domaines ne soient pas strictement séparés : le contenu est une condition de la forme, et *vice versa*. Dans la littérature traductologique, plusieurs chercheurs soutiennent le caractère inséparable du contenu et de la forme poétique et affirment l'« unité » du poème. Malgré tout le respect dû à une telle position, elle ne délivre pas le traducteur de la nécessité de prendre des décisions et d'établir une hiérarchie des équivalences. La poésie est une « littérature à contraintes » (R. Lladò) au plus haut degré. Il faut se résigner à « dire quasi la stessa cosa » (Eco). Même dans le meilleur des cas, le traducteur n'arrivera pas à sauver et le contenu et la forme du poème dans son intégrité. La première décision du traducteur poétique concerne donc le traitement de la forme du poème.

Il est étonnant que les études traductologiques ne s'interrogent pas beaucoup sur la manière de traiter la forme poétique. Faut-il garder le rythme, la structure métrique et la rime du poème, même si cela mène à des compromis sur le plan sémantique ? Les traductologues ne répondent qu'avec hésitation à cette question cruciale de la traduction. Il y a des critiques qui considèrent qu'une traduction en vers et en rimes ne pourra réussir, tandis que les traductologues britanniques affirment qu'une traduction poétique dans une autre forme que celle du texte original n'est pas une traduction du tout. Il est évident que le traducteur doit faire son propre choix, considérant les données « sémantiques, phoniques et spatiales » (Ladmiral) ainsi qu'historiques du poème.

À ce point-là, le lecteur entre en jeu. Comme la traduction n'existe pas encore, il reste pour le moment un « lecteur fictif » aux yeux du traducteur et lui sert de point de repère pour son travail. Jean-René Ladmiral insiste sur le fait qu'il faut considérer « l'effet » d'une traduction. Il y a les effets du sens, des effets rhétoriques, stylistiques, littéraires, poétiques et comiques. La traduction poétique suit une esthétique de l'effet et vise à une équivalence d'effets entre le texte source et le texte cible.

Le concept de l'effet dans la traduction littéraire dérive de la pratique théâtrale. Condamné comme le théâtre à produire des effets immédiats sur les spectateurs, la poésie cherche non seulement la profondeur de la langue et de la pensée, mais aussi un effet de surprise et parfois comique. Le traducteur poétique a donc une tâche comparable à celle du traducteur scénique : il doit reproduire les effets du texte original. Il faut donc reconstruire la situation d'un poème

de façon analogue à la définition d'une situation théâtrale. Cela ne peut fonctionner que par une compréhension approfondie et une interprétation minutieuse du texte source. La question de l'effet va certainement au-delà de la décision entre une traduction « archaïsante » ou « modernisante » qui se pose en traduisant des textes non-contemporains. Il ne s'agit pas de traduire d'une manière ou d'une autre, mais de trouver les équivalences des effets du texte source et de les transposer dans une traduction forcément contemporaine. Cette nécessité de produire des effets dans la traduction exclut les traductions « T-INFO » (E. Etkind) ou « document-cible » (Ladmiral) dont le but est seulement d'informer le lecteur sur le contenu sémantique du poème. Bien qu'il y ait des circonstances où ces « T-INFO » se révèlent utiles, ils renoncent à l'effet artistique et ne peuvent donc être des traductions littéraires au sens propre. Mais il est sûr que la recherche de l'effet approprié ne justifie pas toutes les libertés du traducteur envers le texte original. Le texte ne doit pas devenir un simple « pré-texte » à la traduction.

Pour appliquer un terme de la sociologie voire de l'ethnologie, je parle de la traduction comme « description dense » du texte original. Dans le domaine de la traduction littéraire, cette expression, développée par l'ethnologue américain Clifford Geertz, peut marquer aussi bien la position du texte cible face au texte original que l'importance des contextes du texte source : contextes historiques-sociaux, référentiels, communicatifs, artistiques et formels, ils font tous partie de la traduction et doivent être mis en valeur par le traducteur. Ce dernier n'est donc pas l'« auteur second » du texte mais l'auteur d'une « description dense » (qui est à la fois une « lecture dense ») de l'original.

Les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard

L'idée de la traduction comme « herméneutique appliquée » demande une analyse approfondie du texte source, c'est pourquoi la deuxième partie de la thèse est consacrée à l'interprétation du recueil *Sonnets pour Hélène* de Ronsard. Il s'agit de mettre en évidence tous les facteurs sémantiques et formels qui ont une influence sur l'activité du traducteur. Après la mort du roi Charles IX en 1574, les conditions de travail deviennent plus difficiles pour son poète de cour Pierre de Ronsard ; pas forcément d'un point de vue pécuniaire, mais la lutte pour sa renommée littéraire se durcit. Les temps glorieux de la Pléiade dont Ronsard était le chef de file incontesté sont passés depuis quelques dizaines d'années. L'échec de son

poème épique *La Franciade* et la mort de son protecteur royal semblent être les présages de la fin de la carrière ronsardienne. En plus, le goût littéraire de la cour royale a changé. Désormais, on y préfère une poésie d'amour plus convenue à la façon des Pétrarquistes italiens du XV^e siècle. L'art de Ronsard, bien que d'une maîtrise parfaite de la forme poétique, avec ses allusions fines et souvent érotiques, n'est plus autant estimée dans l'atmosphère bigotte du Louvre. La nouvelle vedette littéraire est le poète Philippe Desportes, un arriviste doué, dont la poésie amoureuse ne sort pas de l'ornière. Mais malgré la médiocrité des vers de Desportes, la prédilection de la cour pour son œuvre met fin à la suprématie ronsardienne dans le champ littéraire qui avait duré plus de vingt ans.

Ronsard, par contre, ne s'est plus affiché comme poète d'amour depuis longtemps. Son dernier grand recueil était la *Continuation des Amours* de 1555. Mais en 1578, à l'âge de 54 ans, Ronsard présente une nouvelle édition de ses œuvres complètes pour laquelle il réunit des textes plus anciens dans des versions retravaillées, auxquels il ajoute un nouveau recueil de poésie amoureuse : les deux livres des *Sonnets pour Hélène*.

Dans ces poèmes, le poète excelle par son style, par son élégance de penser et par la perception très individuelle de ses points de repère littéraires. Il semble chercher à montrer et à perfectionner tous ses moyens poétiques cultivés durant des décennies d'une production poétique. Malgré son âge avancé il reprend la lutte, ce qui peut expliquer le plaisir quasi juvénile de penser et de formuler qui se trouve dans ces textes. Son humour, qui va déjà dans les œuvres précédentes bien au-delà de ce qu'on attend d'un écrivain du XVI^e siècle, se transforme dans ce recueil en ironie mûre. On y rencontre un artiste devenu trop sage pour se prendre trop au sérieux. Ses références littéraires restent les mêmes depuis le début de sa carrière : l'œuvre de Pétrarque, les élégiaques romains Propertius et Tibulle, la mythologie grecque, souvent dans la tournure qu'Ovide lui a donnée dans les *Métamorphoses*. A cela se joint la philosophie de Platon, son primat du spirituel et son refus du corporel. Ronsard se présente ici comme « poeta doctus », mais il utilise son savoir avec plaisir et nonchalance. Le recueil s'adresse à une jeune femme noble qui vient de la Saintonge, paysage du sud-ouest : Hélène de Fonsèque que Ronsard nomme d'après sa ville natale Surgères. Le premier biographe de Ronsard, Claude Binet, raconte que la reine-mère Catherine de Médicis a personnellement exigé de Ronsard d'écrire un recueil de poèmes pour sa dame d'honneur. Même si cela n'est pas forcément vrai, il peut tout de même être possible. Quoi qu'il en soit,

l'identité de la femme célébrée par Ronsard n'a pas beaucoup d'importance. Au premier plan, il ne s'agit pas d'elle, mais des sentiments du « je poétique » envers elle et de la possibilité de transformer ces sentiments en une œuvre d'art. Pourtant Hélène prend une forme plus précise aux yeux du lecteur que les héroïnes des précédents recueils : Cassandre et Marie. On rencontre une femme sujette à de fortes sautes d'humeur : elle peut se montrer dure et arrogante, ou mélancolique, voire dépressive ; elle sait fasciner toute une salle de bal, aussi bien que rêver langoureusement d'une vie solitaire dans un couvent. Les humeurs changeantes d'Hélène ont même provoqué une réaction vivement misogyne parmi les critiques mâles du XIX^e et XX^e siècle. Pour le « je poétique », elle reste la femme inaccessible, la *donna pietrosa* du pétrarquisme qui le fait souffrir pour qu'il puisse écrire. Mais elle peut aussi bien paraître faible, nécessiteuse, trou-vant le plus grand obstacle à une vie heureuse en elle-même. Ronsard ne prétend pas dessiner le psychogramme cohérent d'une femme, mais il conçoit des esquisses passionnantes d'une existence féminine pendant la Renaissance française. Avec le choix du nom qui n'est pas par hasard identique à celui de l'antique Hélène, de la plus belle femme du monde entier, amante ainsi que traîtresse, Ronsard s'inscrit vigoureusement dans la tradition homérique, tout en traitant l'homonymie de sa dame et de l'héroïne grecque avec une certaine ironie.

Pourtant il ne faut pas tomber dans le piège autobiographique de Ronsard. Tout en donnant une « impression de vécu, de l'authenticité », en disant « je » et en mentionnant même son nom dans les poèmes, il ne parle nullement de lui-même. C'est une invention du romantisme de regarder l'œuvre d'un poète sous la perspective de sa biographie ; cette idée aurait semblé étrange à un homme de la Renaissance. Il ne s'agit pas d'exprimer des sentiments vrais, mais de décrire et d'évoquer ces sentiments avec le plus grand raffinement possible. Il y a quand même un lien très important entre le « je » des poèmes et le poète Ronsard : c'est l'âge dont il sert aussi de stratégie d'authentification. Le « je poétique » est mis en scène comme un personnage qui relève plutôt de la comédie que de la poésie amoureuse. Le vieillard qui à la fin de ses jours tombe amoureux d'une jeune femme est depuis l'antiquité un personnage classique de la comédie européenne. Ronsard ne craint pas le ridicule et insiste à confronter les lecteurs avec les manifestations de l'âge : l'infirmité, la dyspnée, le déclin de l'attractivité physique. Mais il parle aussi des avantages : la maturité, la réflexion, l'art, l'expérience. Entre le vieux « Je poétique » et la jeune femme, les rôles sont intervertis : l'homme qui a atteint

l'hiver de sa vie est toujours plein d'amour et de désir, exposant même très explicitement ses envies physiques, tandis que sa dame fleurissante reste froide comme glace et est la proie de sa tristesse. Bien que la phase naturelle de l'amour soit la jeunesse, Ronsard souligne les qualités de l'amoureux vieillissant dont ce n'est pas la moindre que de savoir écrire les plus beaux vers pour son adorée. Ronsard y réussit en confrontant aux difficultés de l'âge la richesse de son esprit, la force de la pensée et de l'expression artistique. Il arrive à un nouveau concept de l'âge : le corps est voué au déclin, mais l'esprit et la poésie sont immortels.

Au fond des sonnets, on aperçoit la lutte du vieux poète pour l'immortalité artistique. Ronsard se sent menacé par le cauchemar de l'artiste : avoir dépassé le point culminant de sa carrière et être marginalisé de son vivant. Pour lui qui était le « prince des poètes » pendant presque trois décennies, il est hors de doute que son œuvre doit survivre aux goûts éphémères du public. C'est pourquoi il publie à la fin de sa vie un recueil qui représente la somme de son travail. Cela souligne aussi l'importance secondaire de l'objet d'amour : Hélène a été choisie par Ronsard comme source d'inspiration poétique, mais le seul vrai amour du poète reste la poésie et la gloire qu'elle peut apporter. Nous ne savons pas si les *Sonnets pour Hélène* avaient un grand succès auprès des lecteurs de son temps. Mais le poète pouvait espérer que la postérité reconnaîtrait l'importance de son dernier recueil de poésies, et il ne s'est pas trompé : « l'ultime *Canzoniere* » (H. Moreau) de Ronsard est aujourd'hui encensé comme son chef-d'œuvre.

Les *Sonnets pour Hélène* ne comportent pas la narration chronologique et cohérente d'une histoire d'amour. Tant il est vrai que le recueil commence par la décision du « je poétique » d'aimer Hélène et finit par le renoncement à cet amour, ce qui se passe entre le premier et le dernier sonnet n'est pas un roman, mais plutôt une collection de scènes et de fragments d'une relation amoureuse échouée. Il ne s'agit certainement pas d'un texte mal structuré et sans ordre, toutefois, nous y trouvons un grand nombre de motifs et de sujets qui apparaissent dans différents contextes. Pour comprendre les enjeux ronsardiens, il est utile de grouper les poèmes selon leurs thèmes et leurs intentions. Je propose les groupes suivants :

- *Les poèmes pétrarquistes*. Ils forment le plus grand groupe des sonnets, mais ils sont assez hétérogènes. Depuis le début de son parcours poétique, Ronsard adapte des motifs pétrarquistes comme mode d'expression préféré. Mais il se sert du langage pétrar-

quiste d'une manière critique, originale et souvent ironique. Il faut distinguer plusieurs types de sonnets pétrarquistes dans les *Sonnets pour Hélène* :

- Les poèmes d'un pétrarquisme « pur » servent pour prouver la prédominance de Ronsard dans le champ pétrarquiste, surtout envers son rival Desportes. Ronsard y établit les images typiques du pétrarquisme : le coup de foudre à travers les yeux de la femme aimée ; la simultanéité de bonheur et de souffrance, le « doux-amer » ; les louanges de la dame aimée ainsi que les plaintes de sa cruauté. Bien que ces poèmes restent dans la convention pétrarquiste, ils montrent un ton individuel que Ronsard a développé pendant sa longue carrière poétique.
 - Klaus W. Hempfer parle de poèmes « apétrarquistes » en désignant ceux qui traitent le pétrarquisme d'une manière plus libre et qui y ajoutent quelques motifs inattendus sans quitter les ornières du pétrarquisme. Ronsard varie les modèles et les rend plus vivants et originels.
 - Il n'est pas sûr qu'on puisse parler d'antipétrarquisme dans le contexte ronsardien. On n'y trouve pas le rejet général du pétrarquisme en dénonçant son hypocrisie et ses conventions. Mais dans quelques sonnets il y a une critique assez sévère de la femme aimée qui ne reste pas toujours sur son piédestal pétrarquiste.
- *Poèmes narratifs*. Une spécialité des *Sonnets pour Hélène* est le grand nombre de sonnets qui racontent des scènes de la vie quotidienne du « je poétique » avec la femme adorée. Ronsard y parle de son âge, de ses entretiens avec Hélène et du caractère de sa belle. Par leur ton personnel et leur réalisme, ces poèmes réduisent la distance entre le « je poétique » et le lecteur. Ils sont une partie importante de la stratégie d'authentification de Ronsard.
- Les poèmes scéniques racontent les rencontres du « je poétique » et d'Hélène, ils donnent la parole à Hélène elle-même et nous permettent d'imaginer le personnage. Pour le traducteur, ces poèmes sont un défi particulier : il faut rester très proche de l'original pour ne pas changer ou réduire la situation dépeinte.
 - Les poèmes qui traitent l'âge du « je poétique » comptent parmi les plus originels du recueil. Le narrateur se livre à son lecteur d'une manière résignée et

parfois ironique et ne lui épargne pas les aspects peu agréables de la vieillesse, tout en insistant sur la force de son amour contrariant la faiblesse physique. Il y a une opposition comique entre la froideur de la jeune femme et l'ardeur de son vieil amant.

- Hélène n'est pas seulement l'objet des louanges pétrarquistes, elle est aussi durement critiquée par le « je poétique ». Il peint une jeune femme très réelle avec son désespoir, son inconstance émotionnelle, son besoin démesuré de fêtes et de distractions, si bien que ces poèmes sont souvent presque des « sonnets contre Hélène » et mettent un contrepoint aux sonnets pétrarquistes.
- *Poèmes mythologiques*. Les allusions à la mythologie antique sont innombrables dans les *Sonnets pour Hélène*. La mythologie est un bruit de fond constant du recueil. Cela veut dire que les poèmes qui se réfèrent à la mythologie ne se retrouvent pas forcément parmi les poèmes mythologiques ; parmi ceux-ci, je compte tous les poèmes qui sont construits sur le mythe ou bien qui le dénoncent. Les personnages de la mythologie servent toujours à exemplifier ou expliquer la situation concrète du « je poétique ». Ils peuplent le recueil non seulement pour prouver l'érudition de son auteur, mais aussi pour créer une caisse de résonance pour la relation entre le « je poétique » et Hélène. Ronsard souligne l'opposition entre la fictionnalité des histoires mythologiques et la réalité de l'amour pour Hélène.
- *Poèmes poétologiques*. Les *Sonnets pour Hélène* ne sont pas seulement un grand projet poétique de Ronsard, ils reflètent aussi les possibilités et les conditions d'une telle entreprise. Un groupe de poèmes pose la question de savoir pourquoi et comment des poèmes peuvent être écrits. La poésie constitue aussi un lien fort entre le « je poétique » et sa dame : c'est la poésie qui les unit. Hélène est fascinée moins par l'homme que par l'artiste, et le poète s'en sent aussi bien flatté que déçu. Mais Hélène préfère une poésie sérieuse, lourde et profonde, tandis que le poète se plaît souvent à écrire des pièces riantes et encourageantes. Un groupe à part est formé par les sonnets de la fontaine : Ils décrivent la découverte d'une fontaine que le poète consacre à Hélène ; elle est une métaphore pour l'inspiration poétique indispensable qui lui est procurée par l'amour d'Hélène.

- *Poèmes politiques*. La rédaction du recueil ronsardien se passe dans une époque belliqueuse. Bien que nous n'ayons pas d'indices que Ronsard ait été personnellement concerné par les troubles et les guerres, il prend bien note des tensions qui déchirent son pays et qui mettent en danger le règne des Valois dont il dépend. Souvent il compare la guerre cruelle des armées à la guerre courtoise et artistique qu'il entreprend pour son amour ; sa préférence pour la dernière est évidente. On peut dire qu'il y a un triptyque de guerres dont Ronsard s'occupe : la guerre amoureuse, les guerres de religion de son temps et la guerre mythique de Troie. Il y a aussi des sonnets qui donnent une image de la vie à la cour peu flatteuse pour les habitants du Louvre : la cour est une officine du mensonge et du vice qui peut avoir une mauvaise influence sur Hélène et la détacher de son amant. Il ne faut quand même pas surestimer le ressentiment de Ronsard envers la cour royale : il s'agit plutôt d'une illustration du motif pétrarquiste selon lequel la solitude vaut toujours mieux que l'activité vaine et aveugle de la société.

La traduction allemande des *Sonnets pour Hélène*

Si l'œuvre de Ronsard n'est certes pas délaissée par la critique universitaire allemande, on ne peut pas en dire autant s'agissant des traducteurs. La bibliographie ronsardienne de François Rouget en 2005 ne compte pas plus de deux traductions allemandes dont une seule de la poésie d'amour. Au cours de mes recherches, j'ai trouvé trois recueils de traduction qui contiennent des poèmes des *Sonnets pour Hélène* : un petit livre d'Irene Kafka paru à Munich en 1923, un choix de poèmes traduits par Franz Fassbinder de 1948 et quelques sonnets de divers traducteurs parus dans une anthologie de la poésie française en 1990.

Ces traductions précédentes ne mettent aucun obstacle à un nouveau projet de traduction, puisqu'elles ne présentent qu'un petit choix de l'œuvre étendue de Ronsard, et les résultats ne sont pas toujours satisfaisants, ce qui vaut surtout pour les traductions d'Irene Kafka. Elle a traduit 45 poèmes des *Sonnets pour Hélène*, donc à peu près un tiers du recueil. Pour reconstruire fidèlement le schéma des rimes de l'original, elle sacrifie une bonne partie des éléments indispensables du cosmos ronsardien. De plus, elle se sert d'un allemand vieilli qui a ses racines dans la poésie du XIX^e siècle. La syntaxe et le lexique sont soumis à la contrainte de la rime et de la forme métrique, si bien qu'elle trouve souvent des solutions assez bizarres. Ces

faiblesses n'empêchent qu'il faut reconnaître ses mérites d'avoir présenté Ronsard à un public allemand.

Bien qu'on puisse préférer les traductions de Franz Fassbinder, celles-ci ne sont pas non plus exemptes d'imperfections. Il présente un choix non seulement des *Sonnets pour Hélène*, mais de toute la poésie amoureuse de Ronsard ; de l'*Hélène*, il ne traduit que treize sonnets. Tout en abandonnant l'alexandrin avec la césure après la sixième syllabe, il garde le vers de douze ou treize syllabes qui est plutôt étrange dans la métrique allemande. Le schéma des rimes dans les deux quartets est changé de abba abba en abba cddc, ce qui lui donne un peu plus de liberté dont il ne profite pas toujours assez. Comme Irene Kafka, il reste dans un langage poétique du XIX^e siècle : des mots vieillis et une syntaxe compliquée et peu organique ne facilitent pas l'accès à l'œuvre de Ronsard aux lecteurs allemands. En revanche, sa traduction excelle par sa fidélité sémantique au texte original et par l'absence de fautes objectives de traduction dont on trouve chez Irene Kafka.

Les traductions allemandes les plus importantes de Ronsard ont paru dans l'anthologie de la poésie française, éditée par la maison d'édition C. H. Beck à Munich. Le volume contenant les poèmes de Ronsard (1990) a été dirigé par Friedhelm Kemp et Werner von Koppenfels. Il ne contient que six pièces des *Sonnets pour Hélène* dont deux sont traduites par le grand poète baroque Martin Opitz au XVII^e siècle. Elles ne sont donc pas des « traductions » au sens propre, mais plutôt des imitations dans le style baroque dont le but principal est d'enrichir la langue poétique allemande et non pas de donner une idée exacte des poèmes français. Les quatre traductions contemporaines sont de Friedhelm Kemp (deux) et de Werner von Koppenfels ainsi que de Dusan Derndarsky. Toutes ces traductions prennent de grandes libertés envers l'original, ce qui ne diminue aucunement leur qualité. Koppenfels remplace la rime par une sorte d'assonance, Kemp y renonce complètement tout en gardant un langage décidément poétique. Il est sûr que Friedhelm Kemp, traducteur légendaire décédé en 2011, a écrit les meilleures traductions de Ronsard, et il est regrettable qu'il se soit limité à deux sonnets. Ses traductions témoignent d'une pénétration profonde de l'univers ronsardien, de sa pensée et de la beauté de ses concepts. Mais on voit aussi qu'en renonçant et à la rime et à la métrique originale, les sonnets perdent leur perfection formelle qui est un élément fondamental de la poésie de la Renaissance.

Le *statu quo* des traductions de Ronsard en allemand est donc de nature à inviter un traducteur à faire un nouvel essai. J'ai commencé la publication de la traduction de la poésie ronsardienne en 2006 avec *Amoren für Cassandre*, traduction du *Premier livre des Amours* (*Amours de Cassandre*). Cette première parution d'un recueil ronsardien intégral en allemand a trouvé une certaine attention dans la presse et dans le monde universitaire, et elle a valu au traducteur le prix André Gide en 2008. Le *Second livre des Amours* (*Amours de Marie*) est paru sous le titre *Amoren für Marie* en 2010 et contient aussi les recueils *Sur la mort de Marie* et *Les Sonnets et Madrigals pour Astrée*. Le troisième volume, *Les Sonnets pour Hélène* suivis des *Amours diverses*, paraît en octobre 2017 à la foire des livres à Francfort où la France sera l'invité d'honneur. Comme les deux volumes précédents, il est publié par la maison d'édition Elfenbein à Berlin.

Avant de se mettre au travail, le traducteur de textes poétiques doit prendre des décisions fondamentales qui concernent non seulement les questions de la forme poétique, mais aussi l'attitude générale à prendre vis-à-vis de la poésie de la Renaissance. Dans la traduction de la poésie et du théâtre, donc les deux domaines dont je m'occupe, on peut développer l'opposition entre « sourciers » et « ciblistes » et parler de traductions « sérieuses » et « performatives » (ou bien « théâtrales »). Comme il est impossible qu'une traduction soit « identique » à l'original, il faut se décider entre le « document-cible » et « l'œuvre-cible » (J.-R. Ladmiral). La traduction performative vise un public qui ne s'intéresse pas au premier plan à *savoir* quelque chose de l'œuvre, mais à *faire une expérience* esthétique et à estimer ses particularités et ses moyens artistiques. Ce n'est pas par hasard que la traduction performative inclut l'idée du spectacle. Elle cherche à produire des effets sur les lecteurs. La traduction performative reproduit par conséquence les éléments formels du poème (rime et métrique) ou en cherche un équivalent ; elle utilise un langage qui n'est pas plus difficile que celui de l'original et qui évite des complications syntaxiques et lexiques. Le traducteur ne doit pas éprouver un sentiment de contrainte envers la forme poétique, mais sentir la possibilité d'y mettre des accents individuels, tout en acceptant que la liberté sémantique revendiquée par la forme ne soit pas seulement permise mais nécessaire. Ainsi les contraintes formelles ouvrent la porte à la liberté et à la créativité du traducteur. Au lieu d'être un obstacle pour la compréhension, la forme poétique en devient un véhicule. La tâche de la traduction sérieuse est de représenter la complexité sémantique et l'importance historique d'une œuvre ; celle de la tra-

duction performative est d'intéresser et même d'enthousiasmer un public pour la littérature en question. L'opposition entre les deux types de traduction est bien une variation de la dichotomie entre sourciers et ciblistes, mais elle souligne l'élément du spectacle et de l'effet sur un public de lecteurs. Le caractère sérieux ou performatif s'exprime surtout dans le style du langage poétique : la traduction performative cherche un style naturel, aisé et simple. Mais comme tous les accès à la traduction qui rendent le traducteur « visible », la traduction performative pose un problème d'ordre moral : il ne faut pas que le traducteur traverse la frontière à « l'ultra-ciblistisme » et à la « Non-traduction » où le *traduttore* se transforme en *traditore* du texte original.

Le premier défi formel du texte original est la métrique. À quelques exceptions près, Ronsard écrit les *Sonnets pour Hélène* en alexandrins. C'est une forme métrique qui n'est jamais arrivée à s'implanter dans la littérature allemande : on en trouve quelques exemples, surtout dans la poésie baroque, toutefois le vers classique français semblait évidemment trop long, trop lourd et trop dialectique pour servir à la poésie allemande. Il serait donc peu cohérent de vouloir l'imposer par la voie d'une traduction. Chez les traducteurs allemands de Ronsard, il existe une certaine sympathie pour les vers de douze syllabes : Kafka, Fassbinder et Derndarsky l'utilisent, pour une partie ou pour l'ensemble de leurs traductions. C'est une démarche compréhensible, car le français est plus dense que l'allemand et on augmente les difficultés en réduisant le nombre des syllabes par rapport au français. J'ai quand même opté pour une traduction dans la métrique classique allemande, le décasyllabe. Bien que ce soit une nouvelle contrainte, il en résulte des vers plus souples, naturels, élégants et précis.

Pour la traduction de la rime, il n'y a pas de solution donnée. C'est peut-être la question la plus débattue dans la traduction poétique. Les traducteurs des *Sonnets pour Hélène* ont choisi des démarches différentes par rapport à la rime. Dans les sonnets d'Irene Kafka, on voit bien que la traduction fidèle des rimes peut desservir une entreprise honorable ; c'est pourquoi beaucoup de traducteurs poétiques, comme Friedhelm Kemp, ne croient pas qu'une traduction en rimes soit possible. Contre cette opinion bien fondée d'une autorité reconnue, j'ai décidé de traduire la rime, qui est à mon avis une partie constitutive de la poésie de la Renaissance. Elle souligne les interdépendances sémantiques à l'intérieur du poème : la tension entre la *rime d'attente* et la *rime-écho* est indispensable pour l'organisation des sonnets. Et elle constitue un élément important de la beauté et de l'esprit des sonnets. C'est pourquoi je respecte la

rime et je l'utilise même de la même façon que Ronsard, c'est-à-dire le schéma abba abba dans l'octet et ccd eed (voire ccd ede ou cdc dcd) dans le sextet. Par contre, je garde une certaine liberté vis-à-vis de l'alternance des rimes masculines et féminines que j'essaie de respecter, mais pas à tout prix.

Pour l'édition allemande de la poésie ronsardienne, il y avait quelques décisions qui avaient déjà été prises dans les volumes précédents et qui ont été adoptées dans les *Sonnets pour Hélène*. La première était de présenter une édition bilingue donnant les textes originaux dans une orthographe légèrement modernisée. La deuxième était d'ajouter des commentaires éclairant la situation historique des poèmes et surtout les allusions mythologiques, ainsi qu'une postface dans laquelle j'explique les conditions de l'origine du recueil. Le but est de présenter une édition qui se prête à être lue par les amateurs de poésie, moins de satisfaire les besoins d'un public universitaire ou de spécialistes.

Reste la question importante pour l'éditeur du choix de la version du texte original. Parus pour la première fois en 1578, les *Sonnets pour Hélène* ont été soumis à de nombreux remaniements par leur auteur. Entre la première édition et la dernière qu'il prépare en 1584, il n'y a pas beaucoup de changements à l'intérieur des poèmes, mais beaucoup de pièces sont bannies, intégrées ou réintégrées au recueil. Étant le dernier mot du poète, c'est le texte de 1584 qui sert de base à la traduction.

Le texte intégral des *Sonnets pour Hélène* – l'original et la traduction – fait partie de la thèse présente. Puisqu'une traduction d'un recueil poétique est le résultat de décisions innombrables, il est peu séduisant de les commenter poème par poème. Il vaut mieux traiter des problèmes qui réapparaissent régulièrement pour illustrer les difficultés d'une telle entreprise.

- *Voussoiement et tutoiement* : En appelant Hélène, le « Je poétique » change entre le tutoiement et le voussoiement sans qu'on puisse y reconnaître un système fixe. En allemand, le « vous » pose un problème : on peut le traduire par « Sie », formule de politesse contemporaine qui semble très prosaïque dans le contexte poétique, ou bien par « Ihr », forme vieillie qui évoque un langage poétique archaïque. J'ai donc choisi le « tu » dans toutes les circonstances. Par analogie, je traduis les titres cérémonieux de « maistresse » ou de « ma dame » à plusieurs reprises par « Freundin » (« amie »).
- *Coupures* : Il est évident que, vu l'espace encore plus comprimé des sonnets allemands par rapport aux originaux, des coupures quant au contenu des poèmes sont iné-

vitables. La décision sur les éléments dispensables est parfois plus difficile et plus important que la traduction elle-même. Un indice pour une coupure possible peut être la prédictabilité ou la redondance d'images poétiques, surtout parmi les motifs pétrarquistes. Bien sûr, il y a toujours une réduction de variété et de couleur, mais souvent les coupures sont avantageuses quant à la précision et ne sont donc pas forcément toujours des pertes.

- *Description dense* : L'idée geertzienne de la description dense est liée au problème des coupures. Elle veut dire qu'il n'est pas nécessaire de traduire les mots d'un poème, mais le concept ; les détails du poème peuvent être traités avec liberté au profit de la transposition de son contenu, du contexte et du sujet. L'admiral décrit les deux phases de la traduction comme celle de la lecture-interprétation et celle de la réécriture.
- *Noms propres* : Les noms propres restent en général dans leur forme originale. Pour Hélène elle-même, la traduction allemande permet à distinguer Hélène, dédicataire du recueil, d'Hélène, héroïne mythologique (Helena). Les noms de la mythologie sont traduits dans leur forme allemande.
- *Génitif* : L'allemand permet d'antéposer un objet au génitif, une possibilité séduisante pour éviter l'article et réduire le nombre des syllabes. Comme cette anticipation semble vieillie et se trouve surtout dans la littérature jusqu'au XIX^e siècle, j'y renonce dans ma traduction.
- *Éclaircissements* : Ce n'est pas la tâche du traducteur de mettre en évidence des éléments cryptiques du texte original ; il peut quand même rapprocher l'original du lecteur contemporain en concrétisant certaines choses, par exemple traduire « le Palais de nos rois » par le « Louvre », bien plus connu en Allemagne.
- *Lexique* : Le lexique est un point crucial pour la modernité d'une traduction. En utilisant des mots rares et précieux, le traducteur s'inscrit dans une tradition poétique du passé, tandis que les mots de la langue courante signalent la contemporanéité de la traduction. Même si un mot ancien peut sembler beau et approprié, il vaut en général mieux l'éviter.
- *La narrativité* : Les nombreux poèmes narratifs des *Sonnets pour Hélène* posent des problèmes au traducteur. En suivant le fil de la trame, il est difficile de changer ou de

couper des détails sans dénaturer le sens du poème. Dans ce cas-là, il faut surtout conserver la vivacité de la situation représentée.

- *Néologismes* : L'enrichissement d'une langue par la traduction d'une autre est un moyen bien connu du développement des langues. Pour la traduction d'un texte de la Renaissance, cet aspect semble moins important. J'ai par conséquent évité les néologismes à quelques exceptions près.
- *Pétrarquisme* : L'avantage du pétrarquisme pour le traducteur est son arsenal fixe de motifs ; il n'est pas nécessaire de les répéter à toute occasion pour les rendre présents dans les poèmes. Il est par exemple possible de renoncer à l'énième « belle figure » sans perdre l'esprit du sonnet. Le Pétrarquisme invite à couper, changer et remplacer les motifs selon les besoins de la traduction.
- *Tournures de style* : L'emploi de tournures de style peut aider à rendre une traduction plus vivace, souple et contemporaine. Comme les expressions modernes semblent étranges dans un texte du XVI^e siècle, il faut du doigté. Mais l'étonnement qu'elles évoquent peut donner un goût très intéressant et particulier à la traduction.
- *La rime* : Il est évident que la rime est la contrainte formelle la plus puissante dans la traduction poétique. En sauvant les rimes de l'original, une traduction risque d'échouer complètement. Mais la recherche de la rime peut aussi stimuler la créativité du traducteur et l'encourager à trouver des solutions surprenantes. Le problème fondamental n'est pas de changer ou d'ajouter des éléments par rapport à l'original, mais de ne pas trahir son esprit. Il y a en somme deux grandes difficultés concernant les rimes dans les sonnets : l'octet où le traducteur doit former huit vers à partir de deux rimes, et le dernier vers qui est porteur d'une chute. Puisqu'en allemand il y a moins de mots-rimes qu'en français, le traducteur est en danger de produire souvent les mêmes rimes, surtout dans l'octet, donc trop de « rimes-sécurité » au lieu de « rimes-surprise ». Mais il est évident que les rimes-surprise sont la cerise sur le gâteau de la traduction. Bien que ces dernières soient séduisantes pour le traducteur, il ne faut pas en exagérer l'usage et ainsi s'éloigner trop du texte d'origine juste pour être original.
- *Syntaxe* : L'ordre des mots dans la phrase est assez fixe en français, mais très libre en allemand. Le traducteur poétique peut profiter de cette liberté syntaxique. Mais il ne faut pas oublier que cette liberté est une liberté littéraire et pour ainsi dire théorique

qui n'a rien à voir avec l'usage quotidien de la langue. Cela veut dire que la dérogation à la syntaxe « naturelle » est possible, mais elle alourdit le poème et empêche sa compréhension immédiate par le lecteur. Ma traduction des *Sonnets pour Hélène* reste donc presque toujours proche de la syntaxe de l'allemand parlé.

- *Le vers* : On n'obtiendrait certainement pas de bons résultats en traduisant vers par vers ; il est par contre quelquefois nécessaire de restructurer l'ordre des vers et aussi d'ajouter des enjambements qui sont rares dans le texte de Ronsard. Surtout les enjambements aident à assouplir la structure rigide du vers ronsardien et à ne plus comprendre le vers comme entité close, mais à voir l'unité du poème entier.
- *Le mot « vertu »* : « Vertu » est un terme central dans l'univers ronsardien. La vertu de la dame adorée est la somme de toutes ses qualités mentales et morales. Malheureusement, le mot « vertu » n'a pas d'équivalent précis dans la langue allemande ; la traduction classique « Tugend » est vieillie et elle peut avoir un goût ironique et même comique. Contrairement à la règle qui dit qu'un mot de la langue source doit être traduit par un seul mot de la langue cible dans un texte, j'ai traduit « vertu » différemment selon les contextes différents.
- *Jeux de mots* : Heureusement pour le traducteur, les jeux de mots se trouvent rarement dans la littérature de la Renaissance. Ronsard ne les aime pas particulièrement. Il a cependant cédé une fois à une mode de son temps : l'anagramme. Ce jeu de mot est le cauchemar des traducteurs. Dans le sonnet 6 du Second Livre, Ronsard forme le nom « Elene de Surgeres » de sa fonction « le ré des genereus ». À mon propre étonnement, j'ai réussi à trouver un équivalent en allemand.

L'objectif de la thèse était au premier plan d'établir un texte allemand des *Sonnets pour Hélène* de Pierre de Ronsard, mais aussi de rendre transparentes les possibilités et les limites d'une telle entreprise – limites philosophiques, linguistiques et historiques. Ainsi le travail pratique de la traduction devait contribuer à une théorie de la traduction poétique. L'idée de « l'art exacte » conçue par George Steiner peut être transformée en une « exactitude artistique ». En s'orientant au trias savoir-ordonner-écrire, le traducteur poétique peut obtenir des résultats à la fois fidèles au concept de la langue source et esthétiquement réussis dans la langue cible.

Einleitung: Theorie, Interpretation, Übersetzung. Auf der Suche nach Chancen und Grenzen

Lyrikübersetzung: Wie oder warum?

Wer als Übersetzerin oder Übersetzer dazu eingeladen wird, im Rahmen eines Podiums oder einer Konferenz über seine Arbeitserfahrungen zu berichten, fühlt sich in der Regel geschmeichelt. Übersetzen ist ein einsames Geschäft – insbesondere das Übersetzen poetischer Texte – und erfordert viel stille, aber intensive Auseinandersetzung mit Texten und Sprache im Besonderen und im Allgemeinen; umso willkommener ist es, hin und wieder aus der Abgeschlossenheit auszubrechen und sich mit Kollegen und Kritikern auszutauschen. „Comment traduire la poésie?“ Als Thema für einen Vortrag oder eine Diskussionsrunde klingt das griffig und präzise. Doch schnell melden sich Zweifel. Kann ein Übersetzer wirklich beanspruchen, eine Methode zu postulieren, mit der man sich erfolgreich ans Werk einer poetischen Übersetzung machen könnte? Haben sich nicht schon Generationen von Übersetzern und Traductologen auf dünnes Eis gewagt, wenn sie vermeintliche Gesetzmäßigkeiten der literarischen Übersetzung formulierten, und sind damit nicht selten eingebrochen? „Es scheint kaum eine Übersetzungsmaxime zu geben, der nicht eine andere widerspräche“ (Albrecht: 1998, 47) – diese Erkenntnis bewahrheitet sich, so drohend wie tröstlich, sobald man sich mit Übersetzungstheorien näher beschäftigt. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass viele Übersetzer vor der Aufgabe, ihre Arbeit zu reflektieren, erst einmal resignieren, sich gar nicht oder nur so allgemein äußern, dass die Prämissen ihrer Übersetzungsarbeit keine Kontur gewinnen. Vielleicht liegt das daran, dass die Frage schon zu spezifisch formuliert ist. Bevor der Übersetzer zur Beschreibung des „Wie“ gelangt, sollte er sich eine andere Frage stellen, nämlich: „Pourquoi traduire la poésie?“ Hat man sich hierüber Klarheit verschafft, gelangt man zwangsläufig rasch zu den Gesetzmäßigkeiten des Übersetzens. Denn selbstverständlich gehören „Warum“ und „Wie“ untrennbar zusammen.

Theorie und Praxis in der Traductologie

Wie könnte es auch sein, dass sich eine so diffizile und in vielen ihrer Aspekte so wissenschaftliche Tätigkeit wie das Übersetzen von Lyrik nicht theoretisch abbilden ließe und keine Regeln für sie aufzustellen wären? Nicht, dass es nicht schon versucht worden wäre. Die Unzufriedenheit der praktisch arbeitenden Übersetzer mit den Forschungsergebnissen der Traductologie¹ ist notorisch. Das aber ist in den Geisteswissenschaften nichts Ungewöhnliches: Um Tiraden von Schriftstellern gegen die Literaturwissenschaft oder Spott von Theaterleuten über die Theaterwissenschaft zu hören, braucht man nicht lange zu suchen. Die Verantwortung für diesen Zustand liegt auf beiden Seiten. Denn oft genug sind wissenschaftliche Erkenntnisse zwar interessant und in sich schlüssig, lassen sich aber auf die praktische Arbeit kaum anwenden – ja, sind dafür auch gar nicht gedacht. „Essayistische Plaudereien über das Übersetzen füllen einen beachtlichen Prozentsatz der ‚Fachliteratur‘ [...]“ (Levy: 1969, 13), stellte schon einer der osteuropäischen Pioniere der Übersetzungswissenschaft fest, und seither ist auf ihrer Seite viel für den Praktiker Verzichtbares hinzugekommen, von der quantitativen Überforderung des Rezipienten ganz abgesehen, denn sehr zu Recht wird über eine „inflation publicitaire“ in der Traductologie gestöhnt (Ladmiral: 2007, 15). Kein Wunder, denn mit endlosen oft spannenden oder kuriosen, aber oft auch einfach langweiligen Beispielen und Einzelphänomenen aus der Welt des zwischensprachlichen Verstehens und vor allem Missverstehens lassen sich immer neue Monografien und Aufsätze füllen. Zu einer pauschalen Ignoranz gegenüber der Traductologie besteht dennoch kein Anlass, denn immer wieder gibt es Vorträge und Publikationen, die dem Übersetzer eben doch neue Horizonte eröffnen und seine Arbeit in einem produktiven Sinn infrage stellen können, auch mithilfe von *case studies* – schließlich erweist sich die Brauchbarkeit eines übersetzerischen Ansatzes vor allem am konkreten Problem. Dabei geht es weniger um einen übersetzerischen Positivismus, der in Schaubildern und Formeln versucht, den Weg zu einer objektiven und reproduzierbaren Methode des Übersetzens zu weisen; solches hat die Übersetzungswissenschaft in ihren jüngeren Jahren, und mit wenig Erfolg, unternommen.² Nicht, dass die Erkenntnis der Unmöglichkeit

¹ Da ich mich in meinen theoretischen Überlegungen in wesentlichen Punkten auf französische Theoretiker beziehen werde, möchte ich gerne die von Jean-René Ladmiral entwickelte Bezeichnung „Traductologie“ im Deutschen heimisch machen und der etwas schwerfälligen „Übersetzungswissenschaft“ vorziehen (zu den begrifflichen Problemen s. Ladmiral: 2014, 160ff.).

² Ein gutes Beispiel dafür, mit großem Aufwand geringen Nutzen zu erzielen, sind die Diagramme, in denen Heidrun Gerzymisch-Arbogast (1986) Thema-Rhema-Beziehungen zu veranschaulichen versucht.

einer Objektivierung, damit letztlich einer Automatisierung des Übersetzungsvorgangs auf literarischem Gebiet eine Überraschung gewesen wäre. Schon Umberto Eco hat in seinen Studien zu digitalen Übersetzungsprogrammen neben einiger Bewunderung für deren Fähigkeiten seine Skepsis gegenüber einer Abschaffung des menschlichen durch den mechanischen Übersetzer geäußert (vgl. Eco: 2003). Genauso wenig kann diese Nicht-Objektivierbarkeit des literarischen Übersetzens aber ein Freibrief für nicht mehr beurteilbare Nachschöpfungen sein, wie sie gefährlich hinter dem in den letzten Jahren geprägten Begriff des *creative turn* aufscheinen, von dem noch ausführlich die Rede sein soll. Letztlich ist literarisches Übersetzen immer eine Verhandlungssache,³ in der um jedes Detail mit dem fremden Text, mit seinen Kontexten und der Gedankenwelt des Autors gefeilscht werden muss, wobei eine gute Portion Pragmatismus in jedem Fall nötig ist:

Selbstverständlich kann es dabei nicht um definitive und allgemein verbindliche Übersetzungen und Interpretationen gehen. Es handelt sich vielmehr um *graduelle* Vorgänge. Unter kritischem Vorzeichen kann es nicht mehr um ‚Die Überhaupt Beste Prozedur oder Das Überhaupt Beste Handbuch‘, sondern nur noch um ‚bessere oder schlechtere‘ gehen. (Abel: 1999, 22)

Dem ist zwar uneingeschränkt zuzustimmen, doch wäre das in letzter Konsequenz das Ende aller Theorie vom Übersetzen, die Entlassung des Übersetzers in die Praxis, ohne Maximen, ohne Rüstzeug, gestützt nur auf sein sprachliches und literarisches Einfühlungsvermögen. „Tutti fanno tutto in grazia di ciò che apre loro bene‘ è la difficile regola etico-pratica del traduttore.“ (Mildonian: 1993, 148) Sollte das die gültige Botschaft der literarischen Übersetzungswissenschaft an die Praktiker sein? Oder hat man es in Übersetzung und Übersetzungstheorie einfach mit zwei verschiedenen, jeweils hoch entwickelten Disziplinen zu tun, die leider (noch) nicht genug aufeinander Bezug nehmen, wie eine Analyse von 1986 zeigt, die auch heute noch gültig ist: „Zwar hat die Übersetzungswissenschaft inzwischen eine erstaunliche Vielfalt von theoretischen Ansätzen teils selbst entwickelt, teils von der Linguistik und anderen Disziplinen übernommen und dabei oft einen hohen Reflexionsstand erreicht, die didaktische und methodische Umsetzung der Theorie aber steckt noch in den Anfängen.“ (Kußmaul: 1986, 207) Unfreundlicher formuliert es Peter Bush, der der Traductologie unterstellt, sie wolle mit einem so schmutzigen Geschäft wie der täglichen Übersetzerpraxis am

³ Umberto Eco hat diesen sehr hilfreichen Begriff in die Übersetzungswissenschaft eingeführt, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird: „Il traduttore deve negoziare con il fantasma di un autore sovente scomparso, con la presenza invadente del testo fonte, con l’immagine ancora indeterminata del lettore per cui sta traducendo [...], e talora [...] deve negoziare anche con l’editore.“ (Eco: 2003, 345)

liebsten gar nichts zu tun haben: „most academic translation specialists, who ought to be heralds of the art, prefer to keep their linguistic science unpolluted by the messy, inventive, irksome experiences of professional literary translators engaged in the adventure of multiple rereadings and rewritings of the carefully placed words of another writer in another language“ (Bush: 2006, 23). Umgekehrt beobachtet Eugene A. Nida ein Wahrnehmungsdefizit auf Seiten der Übersetzer bei einer gleichzeitig immer stärkeren Ausdifferenzierung der traductologischen Forschung:

In order to analyze and to direct such an activity, a number of specialists in translating have elaborated numerous theories: linguistic, sociolinguistic, communicative, free, literal, hermeneutic, semiotic, relevant, skopos, Marxist, transformational, and even gender – to mention only a few. But what seems even more strange is that for the most part the best professional translators and interpreters have little or no use for the various theories of translation. (Nida: 2011, 1)

Sollte das das Fazit sein: Wissenschaftler finden die Praxis unappetitlich, Praktiker halten die Wissenschaft für nutzlos? Das wäre schade und ein Zustand, dem man unbedingt abhelfen sollte.

Was kann Übersetzungstheorie leisten?

Wir müssen die Frage nach der Theorie vielleicht anders stellen. Was kann Übersetzungstheorie leisten? Kann man diese Lücke, „den blinden Fleck der ganzen Literaturtheorie“ (Masson: 2012, 49), identifizieren und schließen? Als sicher darf inzwischen gelten, dass sich der Traum der frühen Übersetzungstheorie, verbindliche und vom Übersetzer in jedem Fall zu befolgende Regeln zu etablieren, im Bereich der literarischen Übersetzung niemals verwirklichen lassen wird. Eine kanonische Methodik kann und wird es nicht geben. Genauso wenig aber kann daraus der Umkehrschluss gezogen werden, dass sich die Übersetzungspraxis über jede Kritik stellen und der Beurteilbarkeit entziehen darf. Das geschieht auch tatsächlich nicht, denn Übersetzungen werden ganz selbstverständlich kritisiert; keine gute Rezension eines fremdsprachigen literarischen Werkes kommt ohne einen Hinweis auf die Qualität der Übersetzung aus. Es muss also Maßstäbe geben, auch wenn sie selten wirklich ausgesprochen oder gar kodifiziert werden. Letztlich landet man wieder bei der Klage, die jeder Übersetzer schnell im Munde führt: Die Tatsache, dass es sich bei einem literarischen Text um eine Übersetzung handelt, wird gern vergessen, verschwiegen oder überhaupt nicht erst zur Kenntnis genommen. „l’absence de véritable statut accordé au traducteur conduit à l’occultation,

partielle ou totale, de son travail“ (Hewson: 2011, 77). Diese Form von Verborgenheit gehört zum Beruf und ist den meisten Übersetzern willkommen, ändert aber paradoxerweise nichts an der dauernden narzisstischen Kränkung, an der sie leiden. Doch selbst professionelle Kritiker wissen eher, ob eine Übersetzung gut oder schlecht ist, als dass sie formulieren könnten, wie sie zu ihrem Urteil gelangen. Die klassische literaturwissenschaftliche Übersetzungskritik kann bei der Analyse helfen, mündet aber allzu oft in kleinliche Besserwisserei und Beckmesserei.⁴ Es geht darum, begreiflich zu machen, dass die literarische Übersetzung eben nicht ein „chaotischer, weil nicht methodisch kontrolliert ablaufender Akt“ ist (Stolze: 2011, 230), sondern ein zielgerichteter, auf methodischen Entscheidungen basierender und interpretatorischer Vorgang von Textproduktion. Wo Entscheidungen falsch und Ergebnisse aus verschiedenen Gründen unbefriedigend sind, hat die Übersetzungskritik freilich ihre Bedeutung und Berechtigung. Was die Übersetzungstheorie betrifft, macht Fausto Cercignani gerade in Bezug auf die poetische Übersetzung einen salomonischen Vorschlag: Es geht nicht um definitive Problemlösungen, sondern um ein tieferes Verständnis der Probleme, das dann wiederum zu befriedigenderen Lösungen führt: „Chi traduce poesia, [...] non si fa illusioni sulle possibilità della scienza della traduzione: è invece indotto a riflettere sui meccanismi della lingua e della poesia, sugli aspetti linguistici, concettuali e teorici del tradurre e, soprattutto, sul fatto che questa stessa riflessione porta, sì, a capire meglio certi problemi, ma non a risolverli una volta per tutte.“ (Cercignani: 1993, 97) Übersetzungskritik ist also notwendig, aber ebenso eine Theorie der Übersetzung, die sich zwar aus Erfahrungen der Praktiker speist, aber in der Lage ist, dem Übersetzer gewisse Maßstäbe zu vermitteln und ihn zur Reflexion seiner Arbeit zu zwingen, bevor er sich ans Werk macht: „L’appareil critique permet en fait au traducteur de définir une orientation, une intention de traduction, un état d’esprit, mais c’est en ‚mettant la main à la pâte‘ qu’il construira sa propre réflexion.“ (Miroux: 2012, 156)

⁴ Ein Beispiel dafür aus jüngerer Zeit – unzählige andere wären zu finden – bietet Hans-Joachim Schmitt, der beweist, wie das Einfordern pedantischer Genauigkeit die Lebendigkeit einer Übersetzung abtöten kann. Wenn er untersagt, das Wort „apéritif“ mit „Dämmerschoppen“ zu übersetzen, weil ersterer auch vor einem Mittagessen genossen werden könne, hat er zwar formal recht, verkennt aber völlig, wie viel Humor in dem altmodischen Euphemismus „Dämmerschoppen“ stecken kann, und gerade dieser komische Effekt ist an der entsprechenden Textstelle vermutlich passend und nötig (vgl. Schmitt: 2008, 51).

Übersetzung als „angewandte Hermeneutik“

Der Ansatz, der der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, besteht in einer Übersetzungskritik, aber einer, deren Besonderheit es ist, dass sie vom Übersetzer selbst vorgenommen wird. Sie ist gespeist von der Erfahrung der Übersetzung von über 600 Sonetten, Chansons, Madrigalen, Elegien und Rondeaux in der Liebeslyrik des Renaissancedichters Pierre de Ronsard, ein umfangreicher Textkorpus, dessen letzter Teil, die *Sonnets pour Hélène*, im Fokus des Interesses stehen werden. Die Schwäche einer solchen Methode, nämlich ihre apologetische Tendenz, liegt dabei offen zutage; andererseits kann man auch und gerade gegen die eigene Arbeit mit einer gewissen Gnadenlosigkeit vorgehen, was im Folgenden geschehen soll. Es ist eine „traductologie du lendemain“ (Ladmiral: 2004, 34), ein Weg von der Praxis zurück in die Theorie. Jean-René Ladmiral, einer der einflussreichsten Traductologen und sicher an der Bedeutsamkeit seiner Disziplin interessiert, betont dennoch diesen Primat der Praxis sehr entschieden: „En réalité, la logique du rapport entre théorie et pratique est la suivante: le discours de la théorie traductologique n’ira qu’à formuler des problèmes bien posés, la décision revenant en dernière instance à la subjectivité du traducteur, au niveau de la pratique qui est la sienne.“ (Ladmiral: 2004, 31)

Das Aufzeigen von Problemen also ist die Aufgabe der Übersetzungswissenschaft. In der Auto-Analyse einer Übersetzung können diese Probleme sowohl benannt als auch Wege zu ihrer Lösung angeboten werden. Ein solcher theoretisch untermauerter Blick ins Atelier des Übersetzers soll beweisen, dass Theorie und Praxis eben nicht getrennte Bereiche sind, sondern sich gegenseitig beeinflussen und bereichern können. Denn viel zu oft sind die Entscheidungen, die ein Übersetzer trifft (nach Ladmirals goldenem, sozusagen existenzialistischem Grundsatz „Condamné à être libre, le traducteur est un décideur“, Ladmiral: 1993, 291) für einen Leser nicht direkt nachvollziehbar und wären doch zum tieferen Verständnis eines Interpretationsprozesses dringend notwendig. Steiner bringt das Problem der „traductologie du lendemain“ direkt auf den Punkt:

Bei dem uns zur Verfügung stehenden Forschungsmaterial handelt es sich zur überwältigenden Mehrzahl um angeschlossene Arbeiten. Vor uns haben wir den Originaltext sowie eine oder mehrere mutmaßliche Übersetzungen. Unsere Analyse und Beurteilung findet von außen her und nachträglich statt. Vom genetischen Prozess, der in die Praxis des Übersetzers eingegangen ist, von den Grundsätzen oder auch nur empirischen Regeln, Kunstgriffen und Gewohnheiten, die den Übersetzer bewogen haben, diesem statt jenem Äquivalent, einer stilistischen Ebene statt einer anderen, ei-

nem Wort „x“ statt einem Wort „y“ den Vorzug zu geben, wissen wir nichts oder fast nichts. Wir können eine Übersetzung nur ganz selten nachträglich sezieren. (Steiner: 2004, 285)

George Steiners Gedanken zur Übersetzung kommen nicht immer so klar zum Ausdruck wie im vorangegangenen Zitat; oft genug gefällt er sich in esoterischen Spekulationen über das Wesen des Übersetzens und schafft dadurch mehr Dunkelheit als Licht. Zudem führt seine radikale Erweiterung des Übersetzungsbegriffs mit der Schlussfolgerung, jedes Verstehen sei letztlich Übersetzen, so weit, dass er für die konkrete Übersetzerarbeit kaum noch nutzbar ist. Dass von seinen Forschungen im Folgenden dennoch die Rede sein wird, liegt an seinem berechtigten Insistieren darauf, in welchem Maße Übersetzen ein hermeneutischer Prozess ist. Man muss das terminologisch nicht wie er in Begriffen des Verschlingens und Verdauens fassen (vgl. Steiner: 2004, 311-318), aber eine Übersetzung kann nur das Ergebnis einer gründlichen Interpretation des zu übersetzenden Textkorpus sein. Diese Interpretation ist dabei zielgerichtet, muss also nicht alle möglichen Aspekte des Ursprungstextes berücksichtigen, wohl aber alle, die für eine Übersetzung relevant sein können. Nicht nur die einzelnen Entscheidungen, die eine Übersetzung ausmachen, müssten also geprüft und begründet werden, auch das interpretative Fundament der Übersetzung muss offen liegen. Ladmiraal hat diesen Gedanken aufgenommen und weitergeführt:

[...] il y a lieu de penser la traduction comme une démarche *herméneutique* que je dirai complète ou aboutie, dans la mesure où elle va de la puissance à l'acte: Elle n'en reste pas au niveau de l'interprétation elle-même, elle concrétise cette dernière en l'effectuant au niveau d'un texte. (Ladmiraal: 2010, 12)

Übersetzen wird so zu einer angewandten Hermeneutik. Der Text wird nicht interpretiert, um die Interpretation zur Diskussion zu stellen, sondern um mit der Interpretation ein Ergebnis zu erzielen, das die Interpretation dann in sich enthält. Dabei ist der Übersetzer durchaus auch in seiner interpretatorischen Subjektivität gefragt: „Translations are visible traces of individual readings.“ (Bassnett: 2014, 124) In ihrem frühen, wichtigen Beitrag zu diesem Konzept gehen Danica Seleskovitch und Marianne Lederer so weit, das Übersetzen als rein interpretativen Akt zu begreifen, der mit der Existenz zweier verschiedener Sprachen nur noch am Rande zu tun hat:

Le traducteur, tantôt lecteur pour comprendre, tantôt écrivain pour faire comprendre le vouloir dire initial, sait fort bien qu'il ne traduit pas une langue en une autre mais qu'il comprend une parole et qu'il la transmet à son tour en l'exprimant de manière qu'elle soit comprise. C'est la beauté, c'est l'intérêt de la traduction d'être toujours à ce point de jonction où le vouloir dire de l'écrivain rejoint le vouloir comprendre du lecteur. (Seleskovitch/Lederer: 1984, 19)

In dieser Überlegung ist einiges enthalten, das in der Folge eine Rolle spielen wird, insbesondere die Frage nach der poetischen „beauté“ und dem „interêt de la traduction“, also von Absicht und angestrebter Wirkung einer literarischen Übersetzung.⁵ Dass die beiden Forscherinnen im Überschwang der Theorie gleich das Problem von Ausgangs- und Zielsprache, das sich in der übersetzerischen Praxis doch immer wieder sehr unmittelbar aufdrängt, in einem größeren Zusammenhang aufgehen lassen wollen, ist sicher zu wenig konkret gedacht; denn natürlich sind praktische Fragen der Äquivalenz zwischen Sprachen das tägliche Brot des Übersetzers. An solchen Stellen muss sich die Praxis dann auch deutlich vernehmbar wieder in Erinnerung bringen.

Drei Theoriebildungen: präskriptiv, prospektiv, deskriptiv

In einem sehr informativen Abriss zum derzeitigen Stand der französischen Übersetzungswissenschaft resümiert Mairi McLaughlin pointiert die Dreiteilung der Ansätze in den letzten Jahrzehnten: „French scholars often employ a tripartite division between theories that are prescriptive, descriptive, and prospective.“ (McLaughlin: 2014, 378) Diese Unterscheidung in vorschreibende, beschreibende und übersetzerisch-künstlerische Ansätze hat ihren Reiz. Dabei haben präskriptive Theorien sicher die schlechtesten Aussichten, von Übersetzern produktiv gemacht zu werden. Sie erlösen nicht von der Notwendigkeit, Entscheidungen zu treffen, und können diese häufig nicht einmal erleichtern. Hans J. Vermeer räumt illusionslos ein, dass Handlungsanweisungen von einer Translationstheorie nicht zu erwarten seien: „Dass sich Theorie ‚unmittelbar‘ in Praxis umsetzen lassen sollte, ist wieder eine unsaubere Ausdrucksweise.“ (Vermeer: 1986, 32) Eine verständliche und sicher zutreffende, aber doch irritierende Aussage, die letztlich dazu führt, dass die meisten Übersetzer die Hoffnung auf brauchbare Regeln für ihre Arbeit von vornherein aufgeben.

Als produktiver erweist sich die präskriptive Theorie, wenn man sie umkehrt und in eine proskriptive Theorie verwandelt. Auf den ersten Blick ist es erstaunlich, dass es hilfreicher ist zu wissen, was man nicht machen soll, als was man idealerweise tun sollte. Auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung, wo die potenziellen Freiheiten unüberschaubar groß sind, sind klare Beschränkungen oder noch mehr die Ermutigung zu prinzipiellen Entscheidungen eine

⁵ Ähnlich formulieren das zur selben Zeit Katharina Reiß und Hans J. Vermeer: „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als dass eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“ (Reiß/Vermeer: 1984, 100)

größere Hilfe als vorgefertigte Problemlösungen, die sich im konkreten Einzelfall nur schwer anwenden lassen. Sicher neigen proskriptive Ansätze zur Generalisierung und Polemik, aber gerade das macht sie ergiebig, denn sie zwingen den Übersetzer, sich zu positionieren, und machen ihm damit letztlich die Arbeit leichter. Jean-René Ladamirals Dichotomie von *sourciers* und *ciblistes* hat inzwischen nicht nur eine Generation von Traductologen geprägt, sondern auch vielen Übersetzern Lust gemacht, sich mit den Voraussetzungen ihres Tuns intensiver zu beschäftigen. Gerade auf dem Gebiet der Terminologie haben Forscher wie Ladamiral oder Henri Meschonnic, die in der vorliegenden Arbeit ausführlich zu Wort kommen sollen, durch ihre dezidiert philosophische und linguistische Herangehensweise Erhebliches geleistet. Mit prospektiven Theorien sind solche gemeint, wie sie sich in erster Linie in der französischen Übersetzungswissenschaft finden, weshalb sie in dieser Arbeit ausführlich zu Wort kommen sollen. Prospektive Theorien sehen das Übersetzen als einen offenen Prozess am Material der Sprache und erlauben keine absolut strenge Grenzziehung zwischen übersetzerischer und künstlerischer Tätigkeit. So unterschiedlich die Übersetzungstheorien z.B. von Jean-René Ladamiral, Henri Meschonnic und Antoine Berman sind, so sind sie sich doch einig in der Überzeugung, dass das literarische Übersetzen keine rein handwerklich erlernbare und lehrbare Tätigkeit darstellt.

Es liegt auf der Hand, dass die drei erwähnten Grundströmungen der Theorie nicht klar voneinander zu trennen sind und an vielen Stellen ineinander fließen. Das gilt insbesondere für die deskriptive Methode, die in dieser Arbeit im Vordergrund steht. Sie muss sich, wenn sie produktiv sein und Voraussetzungen sichtbar machen soll, insbesondere der präskriptiven und prospektiven Terminologien bedienen. Ziel ist es, vom Allgemeinen zum Besonderen zu gelangen, also mit theoretischen Überlegungen zu den Problemen der poetischen Übersetzung zu beginnen und mit einigen Zwischenschritten schließlich beim „Zweck“ der Arbeit anzukommen, nämlich der Etablierung einer deutschen Übersetzung eines französischen Renaissance-Zyklus. Scheinbar bleibt dieser deskriptive Ansatz eine Art „Ex-post-Methode“, wie Dedecius sie aus der Praxis beschreibt:

Die Philosophen nehmen ihre Hypothesen zum Ausgangspunkt und ihre Formel zum Kriterium: ohne am Phänomen selbst gelitten zu haben. Ihre Methode, Übersetzungen zu bedenken, ist eine a priori. Die Übersetzer beginnen meist umgekehrt, mit der Praxis. Diese führt sie später zu Überlegungen, mit denen sie in der Regel die Richtigkeit oder Notwendigkeit eigener Erfolge (oder Misserfolge) zu begründen suchen. Sie bedienen sich der Methode a posteriori. (Dedecius: 1986, 118)

Für meine Arbeit an der Übersetzung der Gedichtzyklen der *Amours* von Pierre de Ronsard, deren Veröffentlichung 2006 begonnen hat und die mit der Übersetzung der hier schwerpunktmäßig behandelten *Sonnets pour Hélène* abgeschlossen wird, gilt Dedecius' Beschreibung der Methode a posteriori aber nur eingeschränkt. Es ist richtig, dass zu Beginn des ersten Bandes, dem *Premier livre des Amours*, noch nicht alle Grundentscheidungen, die die Übersetzung später bestimmen sollten, getroffen waren. Einige aber sehr wohl. Dazu kommt, dass der Übersetzung eine intensive Beschäftigung mit dem Dichter Ronsard im Rahmen meines Studiums voranging. Sicher bleibt nicht aus, dass im Verlauf einer so umfangreichen und langwierigen Arbeit die Praxis des Übersetzens Einfluss sowohl auf die Grundannahmen und Methoden als auch auf den Blick auf das poetische Werk des Autors nimmt. Doch entspringen diese Prozesse nicht in erster Linie einer Intuition, sondern einer konzentrierten und sich entwickelnden Arbeit am Text, die begründbar und beschreibbar ist.

Beschreiben und beobachten

Die Begriffe der Beschreibung und der Beobachtung sollen für die vorliegende Arbeit in mehrfacher Weise bedeutsam werden. Zum einen in der an die soziologische Theorie angelehnten Idee der Beschreibung als Erkenntnis stiftende Methode, wie sie zuerst in den ethnologischen Forschungen von Clifford Geertz etabliert wurde und inzwischen durch die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours einen wesentlichen Platz in der aktuellen Soziologie einnimmt. Von hier aus möchte ich den Gedanken einer poetischen Übersetzung als möglichst genaue (bei Geertz „dichte“, also „thick description“ genannte) Beschreibung⁶ des Ausgangstextes entwickeln.⁷ Zum anderen soll die Beschreibung dem eigenen übersetzerischen Handeln gelten, und zwar in dem Sinn, wie Yves Chevrel und Jean-Yves Masson die Möglichkeit einer deskriptiven Methode sehen, als „kritische Beobachtung“,⁸ die in diesem Fall vom Übersetzer auf seine eigene Arbeit angewandt wird. Es soll darum gehen, die ladmiralschen „décisions“ und die Strategie des Übersetzers nachvollziehbar und transparent zu machen.⁹

⁶ Vgl. Geertz: 1973.

⁷ Erstmals skizziert habe ich einen solchen Gedanken in zwei Aufsätzen (Holzer 2012a und 2012b), wo er allerdings noch im Stadium der Andeutung stecken blieb.

⁸ „L'essentiel, dans une observation critique d'une traduction, est d'essayer de définir la stratégie d'un traducteur.“ (Chevrel/Masson: 2006, 18f.)

⁹ Reiß/Vermeer weisen darauf hin, dass gerade in Ermangelung einer anerkannten präskriptiven Übersetzungstheorie die Deskription konkreter Vorgehensweisen von wissenschaftlichem Wert sei (vgl. Reiß/Vermeer: 1984, 3).

Da eine Übersetzung praktisch ausschließlich aus solchen Entscheidungen besteht, wird nicht jede einzeln begründet werden können – dazu ist auch nicht jede interessant genug. Aber sowohl die großen Grundentscheidungen wie auch einige typische und wiederkehrende Detailprobleme, deren Lösung die Gesamtgestalt der Übersetzung maßgeblich beeinflusst, können Aufschluss darüber geben, wo die Chancen und die Grenzen einer poetischen Übersetzung liegen, und die ansonsten „geheime Methode“, die dem Übersetzer vielleicht selbst nicht immer bewusst ist, offen legen.¹⁰

„*Traductosophie*“ und „*Traductographie*“

Mein Vorgehen leitet sich aus diesen Überlegungen deutlich ab. Zunächst soll versucht werden, theoretische Grundlagen einer Lyrikübersetzung zu skizzieren und festzustellen, was die Übertragung eines poetischen Textes in eine andere Sprache überhaupt leisten kann und soll. Insbesondere wird es nötig sein, sich mit dem Postulat der Unübersetzbarkeit auseinander zu setzen, das auf dem Gebiet der Lyrik allgemein sehr schnell bei der Hand ist und von dem sich die Kritik an der Lyrikübersetzung im Allgemeinen und im Besonderen herleitet. Allgemeine Erkenntnisse der Traductologie sollen auf ihre Relevanz in Bezug auf die Probleme der Lyrikübersetzung diskutiert werden. Dieser erste Teil handelt also, um einen pointierten Begriff von Jean-René Ladmiral zu verwenden, von der *traductosophie* (vgl. Ladmiral: 2014, 255f.).

Der zweite Schritt ist eine Interpretation des ronsardschen Gedichtzyklus *Sonnets pour Hélène* in Hinblick auf eine Übersetzung, d.h. es müssen alle relevanten Elemente, Entstehungsbedingungen und Grundlagen des Ausgangstextes geklärt werden, um die Entscheidungen, die den Zieltext entstehen lassen, adäquat zu begründen.

Zuletzt steht der durch die Übersetzung gewonnene Textkorpus selbst im Mittelpunkt des Interesses. Die *Sonette für Hélène* sind Teil dieser Arbeit, nicht nur als Exemplifikationen des Übersetzungsvorgangs, sondern auch als das praktische Ziel der theoretischen Überlegungen. Sowohl die Grundannahmen als auch die jeweils am einzelnen Text sichtbaren Entscheidungen sollen im Sinne des Vorgegangenen auf ihre Attraktivität und ihre Defizite hin geprüft werden, auch unter Heranziehung früherer Übersetzungen des Zyklus. Ziel ist eine methodi-

¹⁰ „Dabei wird man feststellen, dass auch der routinierteste Praktiker nicht ohne eine ‚geheime Theorie‘ auskommt; ob er sie eingesteht oder nicht, ob sie ihm bewusst wird oder nicht, sei hier dahingestellt.“ (Neubert: 1986, 86)

sche Beschreibung, eine *traductographie*, die zu einem tieferen Verständnis der Übersetzungsarbeit führt und auch als Vorbild oder Warnung für Übersetzer dienen kann, die sich an vergleichbaren Projekten versuchen wollen.

Das sind die Ziele meiner sozusagen auto-deskriptiven Methode. Oder, wie es Fritz Senn formuliert: „Klug vom Übersetzen zu sprechen ist bequemer als es selber tun.“ (Senn 1986, 54) In der vorliegenden Arbeit soll beides zugleich versucht werden: eine sozusagen detailliert offen gelegte Gewinn- und Verlustrechnung, Rechenschaft darüber, was in einem Übersetzungsprojekt erreicht werden konnte und erreicht worden ist. Für den Übersetzer, der sich über sein Tun Gedanken macht und seine Aufgabe ernst nimmt, sollte das eigene Urteil das härteste sein.

1. Theoretische Grundlagen der Lyrik-Übersetzung

„Das Übersetzen von Gedichten ist sehr schwierig“ (Mounin: 1967, 132) – wenn der Pionier der französischen Traductologie das ohne Umschweife einräumt, muss wohl etwas dran sein. Vermutlich würde auch jeder Literaturfreund, der sich noch nicht mit den spezifischen Problemen der Lyrikübersetzung beschäftigt hat, intuitiv einer solchen Feststellung zustimmen. Die Gründe dafür liegen scheinbar auf der Hand. Die Frage, wie in einer Übersetzung mit der poetischen Form eines Gedichts umgegangen wird, ist die wohl schwerste und folgenreichste Entscheidung, die ein Übersetzer treffen muss, weshalb sie uns im Folgenden ausführlich beschäftigen wird. Der vordergründige Anspruch, den das Gedicht an seinen Übersetzer stellt, geht aber über die Frage nach der Form weit hinaus: Lyrisches Sprechen ist verdichtetes und lexikalisch wie semantisch stark mit Bedeutung aufgeladenes Sprechen. Das Gedicht vermittelt uns, ein in allen seinen Teilen so streng aufeinander abgestimmter Organismus zu sein, dass jeder Eingriff – und eine Übersetzung ist zweifellos ein schwerer Eingriff – die Harmonie zerstören und zu entstellenden Schäden führen kann. Denn auch wenn die Gattung Lyrik im Lauf der Kulturgeschichte Formen und Funktionen radikal verändert hat, haftet dem Gedicht noch immer seine ursprüngliche Aura der Heiligkeit an: „Gedichte halten an der animistischen Überzeugung fest, dass alles auf der Welt von Geistern belebt sei, die geneigt sind, Versen zu lauschen, ihnen mitunter sogar zu willfahren.“ (Schlaffer: 2012, 20f.) Die Vorstellung vom Dichter, insbesondere dem lyrischen, als Priester und Vollzieher einer heiligen Handlung ist spätestens vom 20. Jahrhundert zwar entzaubert worden, aber wirkmächtig bleibt sie weiterhin.

Da tut es gut, wenn ein Traductologe, der vor allem auch selbst Übersetzer ist, den Unterschied zwischen der Lyrik und anderen Gattungen erst einmal herunterspielt: „Plus je travaille, et plus il me semble que la différence entre traduire de la prose et traduire de la poésie se réduit. En fait, je traduis la prose comme si c’était de la poésie (pas l’inverse).“ (Masson: 2009, 95) Man achte auf die Einschränkung: Prosa wie Poesie übersetzen, ja; Poesie wie Prosa, nein. Aber der Versuch, die Sonderstellung der Lyrik unter den potenziell übersetzbaren Literaturgattungen nicht zu hoch zu hängen, ist als Ausgangshypothese in jedem Fall hilfreich. Vielleicht ist sie eine gute Führerin durch ein Kapitel, das sich mit theoretischen Grund-

lagen der Lyrikübersetzung beschäftigen will. Hier soll zunächst die Gültigkeit von klassischen und aktuellen Überlegungen zum Übersetzen für die konkreten Anforderungen der Poesie untersucht werden, in inhaltlicher wie terminologischer Hinsicht. Der zweite Punkt widmet sich dem Form-Inhalt-Problem, über das mancher Theoretiker zwar am liebsten nicht mehr sprechen würde, das für die übersetzerische Praxis aber doch von größter Bedeutung bleibt. Schließlich soll ein neuer Versuch gemacht werden, das Form-Inhalt-Dilemma zwar nicht aufzulösen, es aber unter Zuhilfenahme dramaturgischer und soziologischer Begriffe zu entschärfen und für den Übersetzer nicht zur Abschreckung, sondern zu einer Quelle der Ermutigung zu machen. Denn die Schwierigkeiten, die sich dem Übersetzer von Lyrik wie auch dem damit befassten Theoretiker in den Weg stellen, sind mächtig und möglicherweise unüberwindbar:

Die Übersetzung ist eine Herausforderung für die Theorie. Es ergeht ihr im Diskurs, welchen die Übersetzer und Theoretiker über sie halten können, wie Gott in der negativen Mystik: Es lässt sich nur ausdrücken, was sie nicht ist, und doch würde man nicht über sie reden, wäre sie nicht möglich. Wenn man übersetzt, so steht man dem Unübersetzbaren gegenüber, dessen Essenz sich im Gedicht im höchsten Maße verdichtet. Man könnte das Verfassen eines Gedichts gar als den Akt definieren, welcher den Anteil des Unübersetzbaren eines Textes so sehr wie möglich steigert, bis der Punkt erreicht ist, wo dieser Text manchmal tatsächlich unübersetzbar wird. (Masson: 2012, 54)

Das Postulat der Unübersetzbarkeit wird, explizit oder unausgesprochen, hinter allen Überlegungen stehen. Es ist sozusagen der *degré zéro* und das Herz der „negativen Mystik“ der Übersetzungstheorie; in keiner literarischen Gattung ist es augenfälliger als in der Lyrik. Das Gespenst der Unmöglichkeit lauert hinter jedem übersetzerischen Versuch. Nur indem man es benennt, kann man es austreiben.

1.1 *Sourciers* und *ciblistes* in der poetischen Übersetzung

1.1.1 Der unsichtbare Übersetzer

1.1.1.1 Treue oder Schönheit

Schon Jahrtausende währt der Streit darum, was eine Übersetzung sein und leisten muss; spätestens mit der Bibelübersetzung des Heiligen Hieronymus beginnt die abendländische Reflexion über dieses Thema. Seitdem – und schon vorher – ist Übersetzung eine Voraussetzung und der Motor des interkulturellen Austauschs, der wissenschaftlichen und wirtschaftlichen

Entwicklung und eine Grundlage menschlicher Zivilisation im Allgemeinen – doch eine gültige Definition, um was es sich bei dieser so oft geübten Praxis überhaupt handelt, bleibt aus: „Obwohl Übersetzen seit Menschengedenken praktiziert wird, obwohl es eine Jahrtausende alte Tradition der Theorie des Übersetzens gibt, obwohl zumal die Wissenschaften des 20. Jhs. dem Problem so intensiv wie nie zu Leibe gerückt sind, lässt sich keine allgemein akzeptierte und alle am Übersetzungsvorgang beteiligten Faktoren berücksichtigende Definition anführen.“ (Apel: 1983, 1) Und doch ist offensichtlich, dass sich jede Spielart von Übersetzungstheorie in letzter Konsequenz auf die einfache Grundfrage zurückführen lässt: Muss der Übersetzer dafür sorgen, dass ein fremdsprachiger Text zum Leser kommt, oder dafür, dass sich der Leser zum fremdsprachigen Text hin bewegt? „Soll eine gute Übersetzung die eigene Sprache auf die des Originals abstimmen und es damit absichtlich mit einer Aura von Fremdartigkeit, mit einer nicht gänzlich durchsichtigen Haut umgeben? Oder soll sie die Eigenart der fremden Sprache so weitgehend naturalisieren, dass sie den Ohren des Übersetzers und seiner Leser heimisch klingt?“ (Steiner: 2004, 283)

So einfach diese Frage zu stellen ist, so differenziert ist sie zu behandeln. Denn natürlich fächern sich die Komplexe „Treue zum Original“ und „Verständlichkeit für den Rezipienten“ (das Phänomen ist noch auf viele andere Arten zu benennen, und um Benennungen muss es immer auch gehen, wenn man sich an Übersetzungstheorie versucht) in viele Detailprobleme auf, insbesondere im Fall der literarischen Übersetzung. Hier kommen weitere Aspekte hinzu, insbesondere solche von ästhetischer Natur: „In der Entwicklung der darstellenden Kunst kommen zwei Normen zur Geltung: die Norm des Reproduzierens (Forderung nach Wahrheitstreue, nach der richtigen Erfassung) und die Norm des ‚Künstlerischen‘ (Forderung nach Schönheit). Diese grundlegende ästhetische Antithese offenbart sich bei der Übersetzerarbeit in technischer Hinsicht als der Gegensatz zwischen der so genannten übersetzerischen Treue und Freiheit.“ (Levý: 1969, 68) „Schönheit“ ist freilich in theoretischer Hinsicht ein eher unangenehmer, weil kaum objektivierbarer Begriff; trotzdem kann er nicht außen vor bleiben, wenn von Kunstwerken die Rede ist.¹¹

¹¹ Auch wenn Jean-Yves Masson natürlich recht hat, wenn er die Frage nach der Schönheit erst einmal an das Kunstwerk selbst zurückverweist: „on dira toujours d’une traduction qu’elle est ‚bonne‘ avant de dire qu’elle est ‚belle‘, car c’est le texte qui est beau ou non, ou autre chose“ (Masson: 1991, 158).

1.1.1.2 Lyrik-Übersetzung als Nischenprodukt

Bei aller Ausdifferenzierung der theoretischen Grundlagen der literarischen Übersetzung, die in den letzten Jahrzehnten gelegt worden sind, ist es doch sehr auffällig, dass die spezifischen Probleme der Lyrik-Übersetzung fast immer ausgeklammert oder doch nur sehr am Rande behandelt wurden.¹² Susan Bassnetts Bemerkung „There is a vast literature on the translation of poetry, more than on the translation of any other text type, but very little consensus“ (Bassnett: 2014, 88) ist nur richtig einzuordnen, wenn man auch das über Jahrhunderte und bis heute immer wieder erörterte Problem der Bibelübersetzung als Aspekt der Lyrikübersetzung begreift. In der aktuellen Forschung jedenfalls ist das Thema Lyrikübersetzung unterbelichtet. Das liegt sicher in erster Linie an der geringen quantitativen Bedeutung von Gedichtübersetzungen im Vergleich zu erzählender Literatur oder Dramatik. Gedichte werden seltener publiziert, gelesen und damit auch übersetzt. In der Folge gehen die Verdienstmöglichkeiten, die für literarische Übersetzer ohnehin nicht üppig sind, im Fall der Lyrikübersetzer gegen null, sodass sich diese Tätigkeit fast nur als Liebhaberei erlaubt. Wie die Lyrik allgemein im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine immer exotischere Gattung mit einem sehr kleinen und „eingeweihten“ Leserkreis geworden ist, hat sich die übersetzte Lyrik in eine noch kleinere Nische zurückgezogen; die Zahl der jährlichen Neupublikationen auf diesem Gebiet ist überschaubar, von den jeweiligen Auflagen ganz zu schweigen.¹³ Kein Wunder also, dass dieses Edel-Hobby für Sonderlinge die Übersetzungswissenschaft meist rat- und sprachlos macht.¹⁴ Manche der seltenen Äußerungen aus der Wissenschaft sind mit ihrer Emphase dann auch eher dazu angetan, das Unternehmen Lyrikübersetzung noch weiter zu mystifizieren:

Traduire des poèmes est certes un exercice périlleux, mais souvent tellement gratifiant. Il requiert à la fois respect et impertinence, la seconde appelée par le premier. C'est par respect pour la combinaison vivante, toujours complexe de sons et de sens, de rythme et d'images qu'il faut oser s'écarter – non pour plaire au lecteur, mais pour lui faire goûter l'autre, au plus près, l'autre même. (Pagnouille: 2007, 76)

¹² Apel (1983) verliert in seiner Überblicksdarstellung zum literarischen Übersetzen kein Wort zur Gedichtübersetzung, Albrecht (1998) hält sich sehr zurück, äußert aber immerhin ein paar interessante Gedanken.

¹³ Ein Erfolg wie der Leipziger Buchpreis 2015 und die hohen Auflagen für den Lyriker Jan Wagner ist eine Ermutigung für alle Freunde des Gedichts, doch sollte man sich über die Nachhaltigkeit solcher Ereignisse keine Illusionen machen.

¹⁴ Lawrence Venuti tritt dagegen die Ansicht, dass gerade die Randständigkeit der Lyrikübersetzung sie für die Forschung so interessant macht, weil sie weniger durch äußere Zwänge korrumpiert ist als andere Textsorten: „The marginality is in fact the first reason to move poetry closer to the centre of translation studies. [...] Released from the constraint to turn a profit, poetry translation is more likely to encourage experimental strategies that can reveal what is unique about translation as a linguistic and cultural practice. It is the uniqueness of poetry as a form of language use that occasions any such revelations.“ (Venuti: 2011, 127)

Das ist nett gemeint und schmeichelt dem mit Anerkennung und Aufmerksamkeit nicht verwöhnten Übersetzer von Lyrik, aber viel gesagt ist mit Begriffen wie „respect“ und „impertinence“ nicht. Auch in solchen Zitaten scheint noch die romantische Vorstellung vom Priestertum des Dichters auf, das unverwandt auf den Übersetzer der heiligen Texte übergeht.

Die Wortgirlanden, die im Umfeld der Lyrikübersetzung gerne gewunden werden, liegen aber auch ein wenig in der Natur der Sache. Ein Gedicht ist – zumindest wenn es gelingt – ein äußerst komplexes Zusammenspiel aus Form und verdichteter Bedeutung, das noch unverhohleener als andere literarische Texte auf eine emotionale Wirkung beim Leser oder Hörer abzielt. Wer seinem Wesen in einer Übersetzung gerecht werden will, gerät leicht aus den Geleisen objektiv beschreibbarer Vorgehensweisen und landet seinerseits im Reich der Gefühle, des Pathos und der Emphase. Das heißt aber nicht, dass sich der Lyrikübersetzer in die Welt der Intuition und der Emotionen verabschiedet. Im Gegenteil gibt es vielleicht nichts weniger Gefühliges als die Produktion von Gefühl, wie schon Diderot in seinem *Paradoxe sur le comédien* für die darstellenden Künste festgestellt hat. Und wenn auch das Problem der Lyrikübersetzung quantitativ marginal sein mag, lassen sich an der Übersetzung von Gedichten doch viele allgemeine Fragen der Literaturübersetzung wie unter dem Vergrößerungsglas erkennen, die hier auf engem Raum zusammengedrängt sind. Poetische Übersetzungen beruhen jedenfalls nicht weniger auf nachvollziehbaren Entscheidungen, als es die von Romanen oder Theaterstücken tun. Vom vermeintlichen Priestertum bleibt in diesem Zusammenhang nicht viel übrig.

1.1.1.3 „Le traducteur fantôme“

Unabhängig von allen Debatten in Traductologie und Literaturkritik wird der Übersetzer als eigenständige Instanz vom Publikum, also von der Zielgruppe seiner Arbeit, noch immer kaum wahrgenommen.¹⁵ Fast jede Übersetzung ist also das, was Juan C. Sager in einem Aufsatz über den Übersetzer in der Industrie eine „autonome Übersetzung“ nennt, die nicht als Übersetzung wahrgenommen wird, im Unterschied zur „abhängigen Übersetzung“, deren Status als übersetzter Text dem Leser bewusst ist (Sager: 1986, 340). Mit Bruno Latours soziologischer Terminologie kann man den Übersetzer demnach als „Zwischenglied“ bezeichnen,

¹⁵ Ein plastisches Beispiel dafür ist, dass Theaterübersetzer in den Publikationen der Theater und in Rezensionen meist nicht erwähnt werden, obwohl die Häuser zur angemessenen Nennung des Übersetzers sogar vertraglich verpflichtet sind: Es interessiert einfach niemanden.

durch den eine Handlung hindurchgeht, ohne dass sie auf diesem Weg verändert wird, im Unterschied zu einem „Mittler“, der die Aktion eigenständig modifiziert (Latour: 2007, 70). Traditionell ist dieses Übersetzerbild der Traum von allen, die sich über Übersetzungen Gedanken machen (und vermeintliche Realität für alle, die es nicht tun). Es ist die Illusion von der Übersetzung als interpretationsfreiem Raum, in dem nichts sich eigenmächtig zwischen die Intentionen des Autors und die Rezeption des Lesers schiebt. Ein Übersetzer also, der nicht ein menschliches Wesen mit seinen Defiziten, Fehlern und genialischen Momenten ist, sondern eine Instanz der reinen Objektivität. Diese Sehnsucht steht auch hinter den Forschungen zum maschinellen Übersetzen: Der „Faktor Mensch“ als Keim möglicher Verfälschungen und Korruptionen soll ausgeschaltet werden. Eine brauchbare maschinelle Übersetzung ist zwar immer noch in weiter Ferne, doch lassen die Fortschritte auf diesem Gebiet vermuten, dass diese Vision des unsichtbaren Übersetzers eines Tages Wirklichkeit sein wird. Manche der Auseinandersetzungen um die Kreativität und Eigenständigkeit der Übersetzer werden wohl deshalb heute schon so lebhaft geführt, weil die Zunft ahnt, dass sie sich langfristig auf eine starke Konkurrenz künstlicher Intelligenz einstellen muss.

Natürlich gibt es den unsichtbaren Übersetzer nicht. Aber es gibt sehr verschiedene Grade der Sichtbarkeit. Wie weit der Übersetzer hinter dem Originaltext verschwindet, hat er teilweise selbst in der Hand, teils wird es ihm aber auch vom Text oder der Textsorte selbst vorgegeben. Die Lyrik tendiert dazu, den Übersetzer sehr stark sichtbar zu machen. In einem Gedicht müssen auf relativ kleinem Text-Raum relativ viele Entscheidungen getroffen werden; die Einzelanalyse der Übersetzungen wird das beweisen. Der Übersetzer muss sich also kenntlich machen, muss hinter dem Autor hervortreten und sich in allem Respekt neben ihn stellen.

Françoise Wuilmart unterstreicht die notwendige Elastizität übersetzerischen Denkens gegenüber einem gegebenen und unveränderlichen Ausgangstext, verteidigt aber auch die Individualität des Übersetzers:

Certes, le traducteur est une matrice souple et flexible qui accueille un matériau déjà formé et tente, avec une grande plastique et beaucoup de gymnastique, d'épouser tous ses reliefs [...]. Mais cela ne signifie pas que le traducteur doit être incolore, inodore et insipide, il a un corps (et l'on traduit aussi avec son corps) qui a ressenti ou non certaines choses, il a un vécu unique, il a une psychologie correspondant à la structuration indélébile de sa personnalité, il a un cerveau qui a étudié, réfléchi, raisonné, acquis, emmagasiné... et l'on voudrait que dans l'acte du traduire il fasse table rase de cet intime édifice pour se mettre au service total d'un autre? (Wuilmart: 2009, 43)

Darf, soll, muss der Übersetzer Spuren hinterlassen? Er kann es nicht vermeiden. Aber mit der Frage, ob man diese Unvermeidbarkeit fürchtet und minimiert oder sie positiv annimmt und sogar nach Bedarf vergrößert, sind wir mitten in der grundlegenden Debatte angekommen, die die Übersetzungswissenschaft seit ihren Ursprüngen bis heute durchzieht und zu der sich der Lyrik-Übersetzer konkret verhalten muss: die Frage nach der Legitimität von Eingriffen in die Bedeutung des Urtexts durch seine Übersetzung.

1.1.1.4 *Ladmirals „sourciers et ciblistes“*

Jede Form von übersetzerischer Aktivität beruht auf einer Grundentscheidung: Wie frei darf ich mit den Vorgaben eines Ausgangstextes in meiner Übersetzung umgehen? Diese Frage ist einfach zu stellen, aber schwierig zu beantworten. Fühlt sich ein Übersetzer eher dem Autor verpflichtet oder eher seinem Leser? „Soll eine gute Übersetzung die eigene Sprache auf die des Originals abstimmen und es damit absichtlich mit einer Aura von Fremdartigkeit, mit einer nicht gänzlich durchsichtigen Haut umgeben? Oder soll sie die Eigenart der fremden Sprache so weitgehend naturalisieren, dass sie den Ohren des Übersetzers und seiner Leser heimisch klingt?“ (Steiner: 2004, 283) Im Laufe der Jahrhunderte hat die Übersetzungsforschung mithilfe von Metaphern, Vorschlägen zu einer neuen Terminologie und oft genug auch eiteln Wortspielen versucht, den Übersetzern einen Weg aus ihrem Dilemma zu weisen. Da sich das Problem selbst aber nicht grundlegend verändert hat, seit Menschen damit begannen, Texte in andere Sprachen zu übersetzen, begegnet man im Grunde immer denselben Dichotomien. Philippe Forget's Stoßseufzer am Rande einer Konferenz dürfte jedem Traductologen bekannt vorkommen:

Je suis d'accord avec Marie Vrinat qui, entendant un des participants évoquer de façon affirmative le classique *traduttore, traditore*, affirme être ‚fatiguée des clichés‘. Mais de quel ordre est cette fatigue? Assurément, elle provient du fait que les clichés provoquent une véritable paralysie du discours traductologique: quoi de plus fatiguant que de ne pas avancer malgré tant d'efforts pour occuper l'espace de la parole? (Forget: 2009, 25)

Aber wie entkommt man der terminologischen Paralyse und macht die Terminologie für die praktische Übersetzungsarbeit nutzbar? Den überzeugendsten Versuch der letzten Jahrzehnte hat Jean-René Ladmiral unternommen. Seine Klassifizierung der Übersetzer in *sourciers* und *ciblistes* hat nicht nur einen pointierten terminologischen Anstoß gegeben und jeden Übersetzer gezwungen, sich in diesem System zu verorten; durch seine heitere, aber entschiedene

Parteinahme für die *ciblistes* hat Ladmiral auch seine Fachkollegen und das Volk der Traductologen provoziert und eine produktive Polemik über die heutigen Voraussetzungen des Übersetzens angestoßen, die bis heute lebendig und fruchtbar ist.¹⁶ Dazu hat er es durch seine zahlreichen Publikationen und Vorträge geschafft, den heiligen Ernst der Übersetzungswissenschaften aufzuweichen und dem Übersetzen etwas Spielerisches zurückzugeben, durch das es erst seinen Reiz gewinnt – was ganz besonders für die fast unvermeidlichen Formspielereien der Lyrik-Übersetzung gilt.

Die grundlegende Definition seines Begriffspaares, die Ladmiral immer wieder in leichter Abwandlung variiert und präzisiert hat, macht deutlich, dass es sich bei dieser scheinbar locker in die Diskussion geworfenen Dichotomie um das ausgereifte Ergebnis semiotischer und linguistischer Überlegungen handelt:

Les sourciers s'attachent au *signifiant* de la *langue* du *texte-source*; alors que les ciblistes entendent respecter non pas le signifiant, ni même le signifié, mais le *sens*, et même plus précisément l'effet, d'une *parole* (au sens saussurien), c'est-à-dire d'un discours, voire d'une œuvre, en mobilisant tous les moyens propres à la *langue-cible* pour nous donner une véritable traduction. (Ladmiral: 2010, 14)

Ladmirals Konzept gehört zu den Übersetzungstheorien, die dazu geeignet sind, den Übersetzer freier, wagemutiger und risikobereiter zu machen. Dass das auch Probleme mit sich bringt, liegt auf der Hand. Das Ergebnis des Übersetzungsvorgangs in erster Linie auf ein Ziel bzw. einen Rezipienten hin zu denken und damit die Autorität des Autors bzw. des Ausgangstextes nicht mehr absolut zu setzen, birgt in der Praxis die Gefahr, den Leser möglicherweise zu bevormunden. Man traut ihm nicht zu, den Schwierigkeiten und Herausforderungen des Urtexts gewachsen zu sein. In diese Richtung zielen viele der Kritiken, die an Ladmirals Thesen laut geworden sind. Insbesondere Henri Meschonnic hat mit seiner Forderung nach „dé-françaiscourantiser“ (Meschonnic: 2007, 115) sein Misstrauen gegen Übersetzungen formuliert, die sich im Dienst der leichteren Verständlichkeit allzu weit von ihrem Ausgangspunkt entfernen. Ebenso wie wortmächtige Gegner hat Ladmiral auch falsche Freunde gefunden, die seinen Ansatz bis hin zu einer notwendigen „Zerstörung“ des Ausgangstextes auf die Spitze treiben wollen.¹⁷ Von einer solchen destruktiven Tendenz des Übersetzungsvorgangs findet sich in Ladmirals Wortmeldungen keine Spur. Allerdings kritisiert er mit Bestimmtheit jede

¹⁶ „[...] j'ai pu mesurer à quel point le débat est loin d'être clos“ (Ladmiral: 2010, 13).

¹⁷ „Pour qu'une traduction soit séduisante, il faut qu'elle ose la destruction, qu'elle ose détruire le rapport servile et mimétique“ (Hoffmann/Tunner: 1999, 61).

Servilität und Autoritätshörigkeit gegenüber einem Ausgangstext: „Siderés par le texte original d’un chef-d’œuvre, pour ainsi dire, les (les sourciers, G.H.) voilà qui abdiquent leur liberté créatrice de traducteurs, en se réfugiant dans une servilité sourcière... Comme s’ils étaient tombés en arrêt devant la forme de l’original, ce qui va les empêcher de trouver l’équivalent adéquat en langue-cible.“ (Ladmiral: 2007, 21) Wie in allen Bereichen des Lebens ist auch auf dem Gebiet der Übersetzung die Freiheit anstrengender als der Gehorsam, sodass Ladmiral den *sourciers* „peur de la liberté“ bescheinigt (Ladmiral: 2007, 21). Außerdem hält er die enge Bindung an einen Ausgangstext für praxisfern: „Mon hypothèse est en somme que la théorie sourcière est une façon de prendre des vacances de la pratique!“ (Ladmiral: 2007, 25)¹⁸ Er beschreibt die *ciblistes* als diejenigen unter den Übersetzern, die in erster Linie daran interessiert sind, die Bedeutung eines Textes weiterzugeben, als „*sémantistes* de la traduction“ (Ladmiral: 1986, 39). Immer wieder besteht er darauf, dass Übersetzen nicht in erster Linie mit Sprachen zu tun hat, sondern mit Bedeutung („Quand je traduis la troisième *Critique* de Kant [...], je ne traduis pas la langue allemande, je traduis la pensée de Kant!“; Ladmiral: 2013, 54) und dass es der Sinn eines Textes ist, der alle anderen Kriterien aus dem Feld schlägt: „Plus concrètement, je me plais à dire qu’on ne traduit pas ce qui est écrit, mais ce qu’on pense qu’a pu penser celui qui a écrit ce qu’il a écrit quand il l’a écrit: on ne peut pas faire plus simple!“ (Ladmiral: 2014, 115f.)

Es wird sich im Folgenden zeigen, dass dieses Konzept einer Übertragung von Bedeutung in verschiedenen Aspekten des Textes (Form, Vokabular, Codes, historischer Zusammenhang, kommunikative Intention etc.) für die Lyrikübersetzung speziell angepasst werden muss, dass sie sich aber nicht grundsätzlich von den Aufgaben unterscheidet, die andere Textsorten an den Übersetzer stellen. Dafür, die besonderen und konkreten Anforderungen der Lyrikübersetzung auszumachen und zu beschreiben, bietet Ladmirals Terminologie in ihrer Unterschiedenheit und Offenheit einen geeigneten Hintergrund.

¹⁸ Es geht also letztlich um einen Konflikt zwischen Theoretikern und Praktikern, der sich auf vielen Gebieten ähnlich beobachten lässt. So vertritt der Wissenschaftler die reine Lehre, während der Praktiker zugunsten des Verständnisses eines breiteren Publikums Kompromisse machen und unterkomplexer argumentieren muss – man sollte sich aber nicht darüber täuschen, wie kompliziert es sein kann, Unterkomplexität herzustellen.

1.1.1.5 Zentripetale und zentrifugale Kräfte des Textes

In einem interessanten Aufsatz hat der Traductologe Clive Scott den Übersetzungsvorgang strukturell ähnlich beschrieben wie Jean-René Ladmiral. Scott neigt dabei zwar zu esoterischen Formulierungen, entwickelt aber eine Terminologie, die sich als sehr brauchbar erweist. Er sieht den übersetzten Text, das *Translat*, als ein Produkt, auf das zentripetale und zentrifugale Kräfte gewirkt haben:

On the one hand, I am imagining a *centripetal* attitude to text, a continual return to a source text, which believes that this source text fully possesses itself in its linguisticity; that the literary is a stable constant within it; that what one must garner from it is its meaning, by interpretation. On the other hand [...] is the *centrifugal* practice of text, which believes that the text is constantly in search of itself; that it does not comprehend itself; that it has yet to fulfil itself, in paralinguistic realizations, in synaesthetizations; that it does not own its literariness, but that its literariness is unstable, continually re-inventable, always at the text's widening periphery. (Scott: 2011, 40)

Ein literarischer Text ist also fortdauernd auf der Suche nach seiner Bedeutung und findet sie in Lektüren, Interpretationen und auch in Übersetzungen, bei denen es sich ja um Ergebnisse von Interpretationen handelt. Diese „Entfernung“ vom Ausgangstext – die notwendig mit jeder Wahrnehmung dieses Textes verbunden ist – nennt Scott die zentrifugale Kraft, also die Entfernung der Bedeutung von ihrem Zentrum, dem Ausgangstext. Die Übersetzung ist also zunächst einmal die Folge einer zentrifugalen Bewegung („image of translation as an image of centrifugal forces acting on the source text“, Scott: 2011, 53). Offensichtlich ist dabei aber, dass in der Übersetzung auch starke zentripetale Kräfte wirken müssen, also solche, die unmittelbar im Ausgangstext angesiedelt sind. Folglich ist die Aufgabe einer Übersetzung, die angemessene Relation zwischen den Haltekräften der „source“ und den Fliehkräften hin zur „cible“ herzustellen. Scott unterstellt Texten eine grundsätzliche Tendenz zur Ausdehnung ihrer Bedeutung; im Fall der Übersetzung kann man auch von einer Tendenz zur räumlichen Ausdehnung sprechen, da übersetzte Texte fast immer länger werden als das Original,¹⁹ ein Problem, das uns in Bezug auf die Gedichtübersetzung noch beschäftigen wird. Mithilfe des Rekurses auf die zentripetalen Kräfte des Ausgangstextes muss eine Übersetzung diese Ausdehnung jedoch eindämmen.²⁰

¹⁹ „Tout traducteur sait bien par expérience que le texte-cible d'une traduction est en principe un peu plus long que le texte-source de l'original.“ (Ladmiral/Lipiansky: 1989, 49)

²⁰ Dieses Phänomen ist freilich nur als Tendenz, nicht generell zu verstehen. Tatsächlich gibt es viele Sprachen, die z.B. durch komplizierte Deklinationssysteme eine signifikant höhere Dichte erreichen als andere und dadurch Texte in der Übersetzung sogar verkürzen können. Das ist in den meisten slawischen Sprachen der Fall, insbesondere z.B. im Slowenischen.

Mit diesem Konzept hat Scott, wie vor ihm schon Ladmiral, die Gratwanderung des Übersetzers präziser benannt als die hergebrachten, alltagssprachlichen Ideen vom „freien“, „wörtlichen“, „treuen“ oder „untreuen“ Übersetzen. Auch wenn das Gewebe eines poetischen Texts sicher zu komplex ist, um das Verhältnis von zentripetalen und zentrifugalen Kräften in der Übersetzung numerisch zu bestimmen, helfen diese Termini dabei, die Antagonismen anschaulich machen zu können.

Wichtig ist dabei jedoch nicht nur, die verschiedenen Kräfte zu bestimmen, die in der Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext wirken, sondern auch, das Phänomen, mit dem man es tun hat, konsequent als „Text“ zu verstehen, was im verbreiteten Begriff des „wörtlichen“ bzw. „mot à mot“-Übersetzens vernachlässigt wird. Katharina Reiß hat diese unbedingte Forderung nach der Anerkennung der Vorlage als Text folgendermaßen zusammengefasst:

[...] Erkenntnis der Textlinguistik und der Kommunikationswissenschaft, dass wir nicht mit Wörtern oder mit Sätzen, sondern mit Texten (einem Gewebe von Wörtern und Sätzen; ‚Text‘ kommt von ‚textus‘ = Gewebe, Geflecht) miteinander kommunizieren. Dieser Übersetzungstyp strebt Funktionskonstanz bei Ausgangs- und Zieltext an und kann als Imitation des Kommunikationsangebots in einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache unter Berücksichtigung des situationalen und soziokulturellen Kontextes der Zielgemeinschaft beschrieben werden. Er dient dem Zweck, dem Empfänger der Übersetzung einen Text ohne unnötige Verfremdungen anzubieten; einen Text, dem man – zumindest sprachlich – die Übersetzung nicht anmerkt; einen Text, der in der Zielgemeinschaft unmittelbar und den Regeln und Normen der Zielsprache entsprechend der alltäglichen, der literarischen der künstlerisch-ästhetischen und der persuasiven Kommunikation dienen kann. (Snell-Hornby/Kadric: 1995, 22)

Reiß spricht hier von ihrem Konzept der „kommunikativen Übersetzung“, das sie zunächst für Sachtexte bestimmt, das sich auf literarische Texte aber ebenso Gewinn bringend anwenden lässt. Auch wenn sie damit vor allem die Kommunikation des übersetzten Textes mit seinem Rezipienten meint und sich in der Herausstellung dieser kommunikativen Funktion als *cibliste avant la lettre* erweist, lässt der Begriff sich ebenso auf die Kommunikation der Übersetzung mit ihrer Vorlage beziehen. Scotts antagonistische Kräfte können also auch als miteinander kommunizierende Kräfte angesehen werden.

Einen ähnlichen Ansatz wie Scott, allerdings mit einem noch schöneren Bild, verfolgt Jean-René Ladmiral in seinen „Théorèmes culinaires“. Im „camembert paradoxal“ verbinden sich Flieh- und Haltekräfte: „Il faut que ça tienne et il faut que ça coule.“²¹ Der übersetzte Text muss „fließen“, um dem Leser verständlich zu sein, muss sich aber dennoch am Original fest-

²¹ Jean-René Ladmiral hat mich mit diesem Theorem 2011 bekannt gemacht und mir erlaubt, es mit dem Zusatz „à paraître“ zu zitieren.

halten. Womit einmal mehr bewiesen wäre, dass das Übersetzen eine so umfassende Tätigkeit bedeutet, dass man selbst von französischem Käse etwas darüber lernen kann.

Der Begriff der zentrifugalen Kraft benennt in der möglichen „Flucht“ der Übersetzung vor dem Ausgangstext auch die offenkundige Gefahr des *cibliste*: dass sich der übersetzte Text vom Urtext in einer Weise „befreit“, die ihn zwar erfolgreich mit seinen zielsprachlichen Rezipienten kommunizieren lässt, ihnen aber ein verfälschtes Bild vom Ausgangstext vermittelt. Ladmiral spricht von den „risques de dérapage que comporte la traduction“ (Ladmiral: 2010, 14). Die solcherart entgleiste Übersetzung beraubt den Leser/Hörer eigenmächtig der Möglichkeit, das Original kennen zu lernen, und beansprucht ihrerseits letztlich selbst den Status eines Originals. Diese Gefahr gilt es entweder zu vermeiden oder offen mit ihr umzugehen, indem die Übersetzung gar nicht mehr als Übersetzung in eigentlichem Sinn apostrophiert wird. Aber was ist eine „Übersetzung im eigentlichen Sinn“? Zur Klärung dieser Frage kommen erneut terminologische Diskussionen ins Spiel, die im Folgenden umrissen werden sollen.

1.1.2 Terminologische Probleme

1.1.2.1 Text und „pré-texte“

Aufgrund der strengen Form des poetischen Textes sind sich gerade Lyrikübersetzer des Umstands sehr bewusst, dass sie stärker als Übersetzer anderer literarischer Textsorten dazu gezwungen sind, sich bei einer „ciblistischen“ Übersetzung in gewisser Hinsicht vom Original zu entfernen. Da dieser Prozess der Entfernung aber Entscheidungen erfordert, die selbst als explizit künstlerisch wahrgenommen werden, waren in der Geschichte der Lyrik-Übersetzung viele Übersetzer versucht, ihre Translate anders zu bezeichnen als nur einfach als „Übersetzung“. Es geht zum einen darum, den eigenen schöpferischen Anteil zu betonen, zum anderen, sich gegen erwartbare Kritik an der Freiheit und Ungenauigkeit des Zieltextes zu wappnen, indem man seinen Übersetzungscharakter überhaupt infrage stellt. Ein Paradebeispiel für eine solche Praxis ist sicher der Lyriker Stefan George, der seine Übertragungen z.B. von Shakespeares Sonetten als „Umdichtungen“ bezeichnete (Shakespeare/George: 1989, 5).

Das Problem, auf das solche terminologischen Fragen rekurren, ist grundsätzlich die Weite und Elastizität des Übersetzungsbegriffs. Man kann ihn so weit ausdehnen wie George Steiner, der jede kulturelle Übertragungspraxis als Übersetzung ansehen möchte. Damit wäre nicht nur z.B. die Nacherzählung der klassischen antiken Sagen durch Gustav Schwab eine Übersetzung Homers, sondern auch ein Film wie *O Brother, where art thou* der Coen-Brüder, der mit Motiven aus der *Odyssee* spielt, genau wie grundsätzlich jede Aufführung im Theater eine Übersetzung des gedruckten Stücktexts auf die Bühne wäre. Es gibt gute Gründe dafür, die übersetzerische Praxis in dieser Weise zu generalisieren, doch die Probleme, die sich bei der Beurteilung eines konkreten übersetzten poetischen Texts finden, werden dadurch nur verschoben. Schließlich ist zu entscheiden, ob die zentrifugalen Kräfte der Übersetzung so groß geworden sind, dass sich der Ausgangstext in einen Vorwand dafür verwandelt hat, einen seinem Charakter nach neuen Text zu schaffen:

Non pas que je considère que le traduire consiste à réécrire à sa manière un original qui deviendrait alors pré-texte, ce qui équivaldrait à une négation totale de l'auteur; mais justement traduire, dans le cadre d'une mise au jour de données littéraires issues de l'auteur premier – celui de l'original – et reprises par l'auteur second – à savoir le traducteur/*je-traduisant*. (Raguet: 2011, 33)

Der Doppelsinn des französischen Wortes macht das Problem auf sehr elegante Weise deutlich: Der Prä-Text, also der Text, der dem übersetzten vorangeht, wird zum „prétexte“, also zum bloßen Vorwand dafür, einen neuen Text zu etablieren. Auch gibt es keine Unterscheidung mehr zwischen Autor und Übersetzer, sondern lediglich eine zeitliche Abfolge von *auteur premier* und *auteur second*, oder gar ein gefühltes Miteinander von Autor und „Koautor“ (Stolze: 2015, 10). Das neuartige Produkt, das daraus entsteht, ist dann mit dem herkömmlichen Übersetzungsbegriff nicht mehr angemessen zu beschreiben.

Tatsächlich haben wir es hier mit einer zeitgemäßen Neuformulierung des antiken und gerade in der Renaissance so einflussreichen Konzepts der *imitatio* zu tun, also der möglichst regelgetreuen Nachahmung bewährter poetischer Modelle („Come l'arte rinascimentale tende ad imitare la perfezione della natura, si può affermare che attraverso la traduzione si cerchi di imitare l'opera originaria cercando di trasferirne lo spirito e il tono in un diverso e nuovo contesto culturale“, Laurenti: 2015, 111f.). Der deutliche Bezug auf ein literarisches Vorbild schmälert hier nicht die Leistung des *auteur second*, sondern diese Leistung besteht gerade im erfolgreichen Nachvollzug. Über viele Jahrhunderte hat die Idee der *imitatio* es sowohl möglich gemacht, Übersetzen als eigenständiges poetisches Handeln zu verstehen, als auch die

Freiheiten gerechtfertigt, die sich der Übersetzer selbstverständlich erlauben durfte. Eine solche Nivellierung von zentripetalen und zentrifugalen Kräften zu akzeptieren, fällt uns heute schwer. Wir verlangen von einer als solcher ausgewiesenen Übersetzung einen klaren Bezug auf das Original. Je schwächer er ausfällt, desto mehr wächst die Sehnsucht nach terminologischen Unterscheidungen. Dennoch gehen gerade die Vertreter des „creative turn“, der noch genauer zu diskutieren sein wird, davon aus, dass es sich beim Übersetzen um Neu-Schreiben handelt: „translation has been redefined in recent years as a form of rewriting“ (Bassnett: 2014, 3).

1.1.2.2 Übersetzung, Nachdichtung, Adaption

Ist eine Möglichkeit denkbar, den „Freiheitsgrad“, die Stärke der zentrifugalen Kräfte in einer poetischen Übersetzung terminologisch sinnvoll anzuzeigen? Lassen sich die Grade der Entfernung vom Urtext durch eine Benennung zuverlässig abstufen? Immerhin sollte es das Ziel einer Übertragung sein, dem Leser nichts vorzugaukeln, sondern die Absichten des Übersetzers offen zu legen. Der Rezipient müsste also bei der Lektüre eines ursprünglich fremdsprachigen Textes über die Beziehung der Übersetzung zum Original Bescheid wissen und dann selbst entscheiden können, ob er sich in die Hände des Übersetzers begibt.

Der Versuch einer solchen Terminologie ist häufig unternommen worden, und es lohnt sich, einige der Begriffe, die in diesem Zusammenhang immer wieder auftauchen, näher zu untersuchen. Bereits die Rede war von Stefan Georges Konzept der „Umdichtung“. Die Bezeichnung der Übersetzung als „Dichtung“ ist bei einem Schriftsteller konsequent, der den Dichter als Priester und Vollzieher einer heiligen Handlung betrachtet. Das Präfix „Um-“ macht deutlich, dass hier eine Dichtung gleichsam in eine andere verwandelt worden ist, also die Poesie Shakespeares in die Georges. Den entschiedenen Zugriff auf das Original unterstreicht George durch die formale Gestaltung seiner Übersetzungen, die er, wie seine eigenen Originalgedichte, in einer speziellen Orthografie und Interpunktion darstellt (z.B. in durchgehender Kleinschreibung und mit Georges charakteristischen halbierten Doppelpunkten). Allerdings hat George die Freiheit, die er sich mit dem Terminus „Umdichtung“ konzediert hatte, nicht zu einer weiten semantischen Entfernung vom Urtext genutzt; seine Umdichtungen sind im Stil entschieden George, inhaltlich aber nah an Shakespeares Originalen.

Den Begriff der „Dichtung“ beizubehalten, ist vielen Übersetzern ein Anliegen. Am beliebtesten ist daher die Bezeichnung „Nachdichtung“ – etwas weniger selbstbewusst als Georges Umdichtung, aber mit dem klaren Anspruch, den poetischen Charakter des Ausgangstexts beizubehalten sowie den eigenschöpferischen Anteil des Übersetzers zu betonen. Jörn Albrecht, der noch einige Termini mehr ins Spiel bringt, sieht diese Versuche aber als defensiv an und deshalb kritisch:

Lyrikübersetzungen sind der vorhersehbaren Kritik häufig dadurch ausgewichen, dass sie die Resultate ihrer Bemühungen vorsichtig benannt haben, nicht *Übersetzung, translation, traduction, traduzione* etc., sondern *Nachdichtung* [...], *imitations, adaptations, free renderings, imitazioni, addatamenti* usw. usf. Mit all diesen Termini soll zum Ausdruck gebracht werden, dass die Invariante, das, was erhalten bleiben soll, stärker im formalen Bereich angesiedelt ist, als dies bei ‚prosaischen‘ Übersetzungen zu erwarten wäre. (Albrecht: 1998, 247)

Diego Saglia kommt in seinen Forschungen zur Übertragung der Troubadour-Lyrik ins Englische wieder auf das Konzept der *imitatio* zurück: „une réécriture, une imitation, voire une opération de ventriloquie poétique“ (Saglia: 2012, 65) – die Übersetzung also sogar als poetische Bauchrednerei. In eine ähnliche Richtung zeigen Chevrel und Masson mit den Begriffen „adaptation, imitation, traduction libre etc.“ (Chevrel/Masson: 2006, 19).²² Dedecius macht einen Vorschlag zur Güte:

Übersetzung – zuverlässig, aber unkünstlerisch
Übertragung – künstlerisch *und* zuverlässig
Nachdichtung – künstlerisch, aber unzuverlässig (Dedecius: 1986, 61).

Was man von dieser Unterteilung 30 Jahre nach ihrer Erfindung sicher sagen kann, ist, dass sie sich nicht durchgesetzt hat. Das mag an der unbefriedigenden Gegenüberstellung der Epitheta „zuverlässig“ und „künstlerisch“ liegen. Für die Lyrikübersetzung hieße das also: Eine „Übersetzung“ ist eine Interlinearversion ohne Anspruch auf poetische Form und Wirkung und soll nur getreu den Inhalt wiedergeben (von den Vorzügen und Grenzen einer solchen Übersetzung wird noch die Rede sein); eine „Nachdichtung“ ist eine künstlerische *imitatio* eines Original, die sich um dessen zentripetale Kräfte wenig schert und vor allem auf eigene Schönheit bedacht ist; die „Übertragung“ wäre der entsprechende (und anzustrebende) Kompromiss.

²² Franck Miroux bringt in Anlehnung an andere Poeten und Übersetzer noch weitere Termini ein: „version“, „lecture“ und „interprétation“ (Miroux: 2012, 149).

1.1.2.3 *Traduction/Non-Traduction*

Das Scheitern eines terminologischen Vorschlags wie dem von Dedecius kann nicht überraschen. Wir werden im Folgenden sehen, wie ausdifferenziert das Problem von *source* und *cible* in der Gedichtübersetzung ist und dass man ihm mit einer schematischen Dreiteilung nicht gerecht werden kann. Wollte man einen standardisierten Überblick versuchen, müsste er sehr viel mehr verschiedene Begriffe enthalten, um die Grade der Entfernung vom Ausgangstext angemessen zu bezeichnen. Selbst wenn man sich auf ein solches Ordnungssystem einigen könnte, wäre sein Nutzen doch zweifelhaft. Schließlich geht es darum, dem Rezipienten Orientierung zu geben, und nicht, ihn durch komplex abgestufte Begrifflichkeiten weiter zu verwirren. Die „batailles terminologiques“ (Ladmiral: 2012a, 9) der Traductologie hatten bei den Lyrik-Rezipienten bisher keinen durchschlagenden Erfolg. Anders ausgedrückt: Man sollte der Terminologie keine allzu große Problemlösungskompetenz abverlangen.²³ Auf einer Tagung zur literarischen Übersetzung in Pau 2011 habe ich deshalb im Anschluss an einen Vortrag von Diego Saglia vorgeschlagen, das Unbehagen über die Unschärfe der Begriffe ernst zu nehmen und lieber gleich ganz auf sie zu verzichten. Die Aufgabe wäre dann, eine Übersetzung von einer Nicht-Übersetzung („traduction vs. non-traduction“) zu unterscheiden, also zu entscheiden, wann eine Übersetzung so stark von zentrifugalen Kräften bestimmt ist, dass es nicht mehr redlich ist, sie als Übersetzung zu bezeichnen. Auf eine ähnliche Idee kommt Holger Siever in einem recht aktuellen Aufsatz:

Translation wird traditionell über den Begriff Äquivalenz auf Identität verpflichtet. Das Differentielle wird damit begrifflich ausgegrenzt, so dass Übersetzungen, die ‚zuviel‘ Differentielles enthalten, nicht mehr als Übersetzungen, sondern als Nicht-Übersetzungen (i.e. Bearbeitung, Adaptation, Nachdichtung, Paraphrase usw.) behandelt werden. (Siever: 2013, 81)

Das hieße also, dass man zunächst Übersetzungen von Nicht-Übersetzungen unterscheidet und dann daran gehen könnte, die Nicht-Übersetzungen weiter zu unterteilen und ausdifferenzieren.²⁴ Das legt auch Umberto Eco mit seiner Unterscheidung in „traduzione propriamente detta‘ vs. traduzione detta ‚intersemiotica‘“ (Eco: 2003, 11) nahe, wobei er mit letzterer die

²³ Ladmiral geht mit solchen Absichten scharf ins Gericht: „Par défaut, cela correspond d’abord à une maladie du langage qui caractérise la modernité, et que j’appelle la ‚valse des étiquettes‘. C’est ainsi qu’il y a lieu de constater trop souvent qu’on aura tendance à changer les mots pour (se) donner l’illusion mensongère qu’on a avancé dans la connaissance et qu’on a une idée nouvelle.“ (Ladmiral: 2012a, 77)

²⁴ Dabei hat die Unterscheidung zwischen *Traduction* und *Non-Traduction* nichts mit der Qualität der Übersetzung zu tun: „There is an important theoretical difference, then, between saying that a text [...] is a ‚bad translation‘ and saying that it is ‚not a translation at all‘.“ (Chesterman: 2016, 57f.)

Überführung des Ausgangstextes in ein anderes Zeichensystem meint, also eine alle Formen von Bearbeitungen und Adaptionen.²⁵ Damit wäre das Feld der eigentlichen Übersetzungen frei von weiteren Zersplitterungen terminologischer Natur.

Dass dieser terminologische Befreiungsschlag nicht alle Probleme löst, liegt auf der Hand. Denn noch immer bleibt zunächst zu entscheiden, ob sich eine Übersetzung mit Recht als solche bezeichnen darf – das ist und bleibt kompliziert und ist für jeden einzelnen Fall zu diskutieren. Schwerlich wird man einen bestimmten Punkt finden, an dem die Übersetzung zur Nicht-Übersetzung wird, vielmehr ist von einem Kontinuum auszugehen (vgl. Ladmiral: 2014, 85). Allerdings ist damit auch für jeden, der sich als Übersetzer (und nicht als Bearbeiter u.ä.) versteht, die Aufgabe klar vorgegeben: Es geht darum, Texte zu produzieren, die zweifelsfrei als Übersetzungen gelten können. Das schränkt die Bewegungsfreiheit und die Macht der zentrifugalen Kräfte, also den Fluss des paradoxalen Camemberts ein und stärkt die Stellung des Ausgangstexts im Übersetzungsvorgang.

1.1.3 Übersetzung als Kulturtransfer

1.1.3.1 Renaissancelyrik und Kulturtransfer

Übersetzen ist die Voraussetzung jedes Kulturtransfers. Auch strenge Anhänger des Dogmas der Unübersetzbarkeit von Texten müssen anerkennen, dass ohne Übersetzungen, so mangelhaft sie auch immer sein mögen, ein Austausch zwischen Kulturen nicht möglich oder zumindest sehr erschwert wäre. Natürlich rechtfertigt die wünschenswerte Wirkung des Kulturtransfers nicht grundsätzlich eine defizitäre Übersetzung. Aber nicht zuletzt die Kritik an bestimmten Einzelübersetzungen und deren Fortentwicklung haben dazu beigetragen, manche Texte in einer anderen Sprache zu kanonisieren; man denke nur an Shakespeare, der auch durch die bis heute andauernden Kontroversen seiner Übersetzer quasi zum deutschen Klassiker geworden ist. So wird der übersetzerische Aspekt der Bereicherung und des Austauschs der Kulturen immer wieder positiv hervorgehoben und die Aufgabe des Übersetzers ähnlich verstanden wie die eines Landwirts, der nicht nur Nahrungsmittel hervorbringt, sondern durch seine Tätigkeit

²⁵ Damit ist auch das gemeint, was Übersetzer tun, die Ladmiral als *ultra-ciblistes* bezeichnet: „ceux qui se permettent une telle licence (non ‚poétique‘) mériteront mieux d’être appelés des *ultra-ciblistes*“ (Ladmiral: 2014, 15).

auch eine Kulturlandschaft schafft und pflegt – der Übersetzer also in verschiedenen Funktionen als „intercultural popularizer“, „intercultural agent“ oder „intercultural creator“ (Bollig: 2016, 130). Übersetzungen sind jedoch nicht nur Voraussetzung für Kulturtransfer, sie sind es auch selbst: „Un texte traduit ne consiste pas seulement en un changement de code linguistique, mais il s’agit aussi d’un transfert d’une culture à l’autre.“ (Spillner: 2012, 18)

Im Fall der Renaissancelyrik ist der Aspekt des Kulturtransfers der Gattung sogar inhärent. Vereinfacht kann man die gesamte lyrische Produktion der Renaissance in West- und Mitteleuropa als einen vom Werk Petrarcas ausgehenden Kulturtransfer in die deutsche und die anderen romanischen Sprachen verstehen. Geradezu beispielhaft lässt sich an der europäischen Renaissancepoesie belegen, was Jiří Levý als Dialektik des übersetzerischen Kulturtransfers darstellt:

Vom Gesichtspunkt jeder einzelnen Nationalliteratur aus bilden die Übersetzungen einen Faktor, der zu größerer Mannigfaltigkeit führt, denn zu den heimischen, autochthonen Stilen und Denkweisen treten neue Impulse [...]. Auf der anderen Seite hilft das Übersetzen, etwa ein Dutzend herrschender poetischer, dramatischer und Prosastile über die ganze Welt zu verbreiten und wirkt also vom Standpunkt der Weltliteratur als vereinheitlichendes, einigendes Element. (Levý: 1969, 172)

Genau das ist im Fall der Renaissancelyrik geschehen: Zum einen hat das Vorbild Petrarca und der Dichter des *dolce stil nuovo* die nicht-italienischen Nationalliteraturen durch Übersetzung (bzw. *imitatio* als zeittypische Form der Übersetzung) bereichert, zum anderen hat sich der Petrarkismus als verpflichtender Stil herausgebildet, auf den sich die Dichter in nachahmender oder ablehnender Weise beziehen mussten. Das führte zu einem produktiven künstlerischen Wettstreit zwischen den Nationalliteraturen, aber auch zum Untergang älterer literarischer Traditionen in den betreffenden Ländern. Man kann so weit gehen zu behaupten, dass die europäische Poesie sich überhaupt nur durch Übersetzungen herausgebildet hat: „Against the dubious adage that poetry is what is lost in translation we have to set the more easily demonstrable fact that, from many points of view, the history of Western poetry *is the* history of poetry in translation.“ (Bellos: 2011, 152)

Wer sich heute mit der Übersetzung von Renaissance-Texten beschäftigt, darf selbstverständlich nicht hoffen, damit die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur zu beeinflussen. Es geht nun um einen diachronen Kulturtransfer, der sich zwischen zwei nicht nur räumlich, sondern noch stärker zeitlich voneinander getrennten kulturellen Sphären ereignet. Hier liegt nicht nur die Ursache für mannigfaltige Schwierigkeiten, denen wir im Folgenden noch ausführlich begegnen werden, sondern auch für einen Gewinn an Freiheit für den Übersetzer.

Denn je größer sich die kulturelle Kluft zwischen Ausgangs- und Zieltext auftut, desto mehr muss sich der Übersetzer als *sourcier* oder *cibliste* positionieren. In der Regel werden die zentripetalen Kräfte des Ausgangstextes wenn nicht schwächer, so doch aus dem zeitlichen Abstand schwieriger zu rekonstruieren, weshalb die zentrifugalen an Bedeutung gewinnen. Susan Bassnett weist dem Übersetzer in diesem Kulturtransfer eine besondere Verantwortung zu:

It might seem paradoxical that on the one hand, translators of classical works may appear to be more constrained than translators of newly written works, given that their versions can be compared with those of their predecessors and measured against them, while on the other hand, classical translators are free to experiment, to innovate and reimagine a work anew. The translation of ancient texts demands the intervention of the translator not only as both a reader and a writer, but also as a scholar and as editor [...]. (Bassnett: 2014, 123)

Wer alte Texte übersetzt, macht sich zum Anwalt und Vermittler einer versunkenen Epoche, die gemeinsam mit dem übersetzten Text vor den Augen des Lesers wieder erstehen muss. Es ist richtig zu fordern, dass diese Vermittlung einerseits im übersetzten Text selbst und andererseits in einem Umfeld geschehen muss, das z.B. aus kommentierten Ausgaben oder öffentlichen Veranstaltungen zum betreffenden Thema bestehen kann. Die Intervention des Übersetzers als Akteur des Kulturtransfers ist hier jedenfalls über die reine Textübersetzung hinaus gefragt, insbesondere dann, wenn er selbst einen Autor für seinen Sprachraum entdeckt. Nicht selten sind es die Übersetzer, die den Anstoß geben, das Werk eines Schriftstellers in einer anderen Sprache lebendig werden zu lassen. Ausschlaggebend dafür ist auch „der persönliche Geschmack sowie das Engagement der Verleger, Lektoren und oft auch der Übersetzer, denn mitunter sind es letztere, die ohne Auftrag arbeiten und dann ihre Übersetzungen zur Publikation vorschlagen“ (Fischer: 2012b, 125). Wenn man es mit Pierre Bourdieus Feldtheorie formulieren möchte, werden die Übersetzer zu sozialen Akteuren, die für ihre Autoren einstehen: „Sie sorgen – gemeinsam mit anderen AkteurInnen – für die Positionierung von Übersetzungen im Feld der Zielliteratur und entscheiden mit über das Ausmaß und die Richtung des literarischen Kapital-,Flusses“ (Bachleitner/Wolf: 2010, 12).

1.1.3.2 Kulturelle Kontexte

Im Bewusstsein eines Kulturtransfers zu übersetzen, bedeutet auch, den Text nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern ihn als Erscheinung in einem kulturellen Kontext zu verstehen. Voraussetzung des Kulturtransfers ist also ein umfassendes Verständnis des Textes

als Träger von Kontexten, um der „Interdependenz von Sprache und Kultur“ gerecht zu werden (Reiß/Vermeer: 1984, 1). Das nicht-sprachliche Umfeld des Textes schafft die Situation, die den Text hervorbringt: „Wir übersetzen weder Wörter noch Sprachen, sondern Texte. Textübersetzen verweist auf eine Begrenzung, weil jeder Text in eine Situation eingebettet ist, die selbst nicht Sprache ist.“ (Paepcke: 1986, 107) Reiß und Vermeer betonen die Notwendigkeit einer Einbeziehung des kulturellen Kontextes, um zwischen Ausgangs- und Zieltext Äquivalenz herzustellen. Auch sie sprechen von der „Situation“ eines Textes:

Zwischen Ausgangs- und Zieltext soll wieder Äquivalenz herrschen. Äquivalenz bezieht hier aber (über die Situation) neben den verbalen auch die übrigen kulturellen Phänomene als gleichwertig mit ein. Translation ist mehr als zweistufige Kommunikation mit Transkodierung; sie wird zum kulturellen Transfer. Genau genommen gibt es keine Situationskonstanz. [...] Situation ist noch genauer zu bestimmen: Gefragt wird nach äquivalenten Verhaltensweisen in als äquivalent geltenden Situationen. (Reiß/Vermeer: 1984, 33)

Gehören Ausgangs- und Zieltext in etwa derselben Zeit an, ist diese Situationskonstanz relativ leicht herzustellen. Bei der Übersetzung zeitlich weit voneinander entfernter Texte dürfte eine „Konstanz“ der Situationen im engeren Sinn kaum zu erreichen sein. Im Fall der Renaissance Lyrik hieße das, heutige Situationen zu bestimmen, die als äquivalent zu denen eines poetischen Ich der Renaissance gelten können, um daraus äquivalente Verhaltensweisen eines heutigen poetischen Ich abzuleiten. Hält man sich vor Augen, dass ein poetisches Ich der Renaissance in praktisch jeder relevanten Hinsicht andere Codes verwendet und in einen anderen Erfahrungszusammenhang eingebettet ist als wir (emotionale Codierung, gesellschaftlich-politische Normen- und Bezugssysteme etc.), ist das ein hohes Ziel, das aber unerreichbar bleiben wird. Im Gegenteil ist genau eine solche Forderung nach Situationsäquivalenz der Grund für die Geringschätzung, die insbesondere der Lyrik der Pléiade in späteren Zeiten entgegen gebracht wurde. Gerade die Verkennung der kulturellen Kontexte hat hier dazu geführt, dass Dichter wie Ronsard oder Du Bellay mit den Maßstäben des 19. und 20. Jahrhunderts gemessen und deshalb in ihrer Bedeutung völlig verkannt wurden. Sie wurden Opfer einer „critique qui prétend être esthétique, et qui se borne à juger si des vers expriment des émotions personnelles, vécues“ (Fischer: 2015, 159). Die völlige Fehleinschätzung der Renaissance Lyrik, die Carolin Fischer für den deutschen Sprachraum schildert (sie ist dabei durchaus analog zu der im französischen selbst), ist ein modellhaftes Beispiel für einen misslungenen Kulturtransfer: Die Forderung des 19. und 20. Jahrhunderts, Literatur müsse „erlebt“ und „gefühl“ sein, trifft auf Lyriker, die sich in einem literarisch hoch codierten Liebes-

diskurs bewegen. Ohne diesen zu verstehen, ist eine angemessene Beurteilung der literarischen Qualität nicht möglich. Eine Übersetzung muss diesem potenziellen Missverständnis, das übrigens auch dem 21. Jahrhundert nicht fremd ist,²⁶ durch Einbeziehung des kulturellen Kontexts begegnen, was sowohl in der konkreten Übersetzung als auch in ihrer Vermittlung möglich ist.

1.1.3.3 Das Überleben des Kunstwerks in der Übersetzung

Für den Fortbestand eines literarischen Textes im öffentlichen Bewusstsein können solche Fehlurteile gefährlich werden. Für die Fälle Ronsard und Du Bellay hat Carolin Fischer gezeigt, wie die akademische und literaturkritische Missachtung dieser Dichter dazu geführt hat, dass sie von Übersetzern links liegen gelassen wurden und damit nicht ins Blickfeld einer deutschen literarischen Öffentlichkeit gelangten (vgl. Fischer: 2015). Das Beispiel macht klar, welche Bedeutung Übersetzungen für den Kulturtransfer haben. Allein dadurch, dass ein übersetzender Rezipient mit ihnen umgeht, schafft er die Möglichkeit für andere Rezipienten, sich seiner Erfahrung anzuschließen. Steiner bezeichnet das als Verwandlung: „Wie nach ihm Benjamin hat Goethe erkannt, dass das Überleben des Originals vom Wagnis der Übersetzung nicht zu trennen ist. Eine Entität stirbt ab, wenn sie nicht verwandelt wird.“ (Steiner: 2004, 279) Interessant ist, dass Steiner, genau wie Cercignani,²⁷ nicht nur auf das Überleben des Kunstwerks in einem anderen Sprachraum abhebt, sondern ohne die Übersetzung sein Fortdauern ganz grundsätzlich infrage stellt. Sie nehmen also eine Rückwirkung der Übersetzung auf das Original an, das durch seine fremdsprachige Version selbst neue Lebenskraft bekommt. Durch das Interesse eines fremdsprachigen Publikums und dessen Anerkennung des Wertes eines literarischen Kunstwerks können auch die Rezipienten in der Originalsprache wieder dafür empfänglich werden.²⁸

Durch die Übersetzung wird für das literarische Werk ein neuer Zusammenhang geschaffen. Die Übersetzung ist die Möglichkeit, ein kulturelles Phänomen, im konkreten Fall ein Ge-

²⁶ Ich bin dem Unverständnis, das ein heutiges Publikum einer vermeintlich „gelehrten“ oder „artifizialen“ Lyrik entgegen bringt, in Lesungen und Gesprächen immer wieder begegnet – das zeigt, wie ungebrochen die Vorurteile des 19. Jahrhunderts noch in der Rezeption nachwirken.

²⁷ „[...] la traduzione rappresenta a sua volta, in quanto atto ermeneutico, una delle forme di sopravvivenza dell’opera d’arte.“ (Cercignani: 1993, 97f.)

²⁸ Das entspricht meinen Erfahrungen mit literaturinteressierten Franzosen in meinem persönlichen Umfeld, denen durch meine Arbeit an Ronsard dieser Dichter wieder zu Bewusstsein kam, der in Frankreich ansonsten ja eine eher beschauliche Existenz im sicheren Schlummer des literarischen Kanons führt.

dicht, wieder in die kulturelle Aufmerksamkeit einzuspeisen, also ein neues Netzwerk für dieses Phänomen zu bilden. Daraus folgt, dass das Gedicht in gewissen Abständen übersetzt werden muss, selbst wenn diese Übersetzung vielleicht objektiven Ansprüchen nicht gerecht wird. Darüber hinaus schaffen Übersetzungen auf lange Sicht die Sensibilisierung des Lesers, sodass auch regelmäßige Neuübersetzungen schon übersetzter Werke sinnvoll sind, worin Levý die Möglichkeit eines kulturellen Fortschrittsprozesses sieht: „Die Möglichkeit einer Übersetzung hängt nicht nur von der Reife der Übersetzungsmethode ab, sondern auch von der Reife des Lesers. [...] Eine Ausweitung der Kenntnisse von der fremden Kultur kann beim Leser gerade der Übersetzer bewirken, und er kann dadurch weiteren Dolmetschern dieser Kultur den Weg ebnen, sodass diese schon mit einem besser informierten Leser rechnen können.“ (Levý: 1969, 75) Übersetzungen und Neuübersetzungen tragen also auch zur Evolution der Rezeption bei; für die zentralen Werke des Kanons wäre das sicher belegbar. So ergibt sich für die Übersetzer wieder einmal eine in zwei Richtungen offene Zwischenstellung: Ihre Arbeit trägt zum Erhalt von literarischen Kunstwerken in der öffentlichen Aufmerksamkeit bei, doch erreichen sie dieses Ziel nur, wenn sie sich zu „agents of change“ (Chesterman: 2016, X) machen und für eine Kontinuität durch Wandel sorgen.

Nimmt man den Aspekt des Kulturtransfers ernst, muss man ihn in die Beurteilung des Gelingens einer Übersetzung – gerade bei einem älteren oder klassischen Werk – mit einbeziehen. Es wäre also nicht nur zu fragen, ob eine Übersetzung eine adäquate Beziehung zum Original eingeht oder ästhetisch geglückt ist, sondern auch, ob durch sie ein Kulturtransfer entstanden ist. Im Fall meiner bisherigen Ronsard-Übersetzungen möchte ich mir darüber keine Illusionen machen. Die Auflagen der Bände sind klein geblieben, die öffentliche Aufmerksamkeit überschaubar. Noch geringer sind sicher die Rückwirkungen der Übersetzungen auf ein französisches Publikum. Trotzdem ist der Name des Dichters durch Rezensionen in der Presse, aber auch schlicht durch die Verfügbarkeit seiner Werke in Buchhandlungen und Bibliotheken präsenter geworden – ein kleiner Beitrag zu seinem Überleben im Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit.

1.2 Das Postulat der Unübersetzbarkeit

„La traduction poétique est-elle possible? Telle est la question préalable qu'on pose de nos jours. Poser la question, c'est y répondre d'avance: par la négative.“ (Cary: 1956, 77) Angesichts der Dichte der poetischen Gewebe, die z.B. das 16. Jahrhundert uns hinterlassen hat, liegt der Schluss nahe, dass eine Übersetzung von Gedichten von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Klassiker der Traductologie wie Cary und Mounin sind sich einig, dass das Gedicht unter allen literarischen Gattungen die größten Schwierigkeiten und damit die meisten Gründe bietet, es für unübersetzbar zu erklären: „Zu den nicht unerheblichen Schwierigkeiten der literarischen Übersetzung im Allgemeinen [...] kommen noch die besonderen beim Übersetzen von Gedichten. An sie denkt man fast stets, wenn man sagt, dass Übersetzung unmöglich ist.“ (Mounin: 1967, 125) Zugleich ist dieses Unmöglichkeitspostulat, wie übrigens jedes Dogma in ästhetischen Dingen, ein Popanz, mit dem man sich leicht und ohne tiefer gehende Analyse aus der Verantwortung stehlen kann. Denn würde man sich in diese vermeintliche Unmöglichkeit schicken, wäre ja die schlichte Folge, dass die Lyrik einer Nationalliteratur den Lesern, die ihre Sprache nicht beherrschen, grundsätzlich verschlossen bleiben müsste. Das würde fraglos eine kulturelle Verarmung bedeuten und hätte sogar einen Beigeschmack von Zensur. Natürlich haben im Gegenteil Übersetzer und Verleger zu allen Zeiten versucht, die Lyrik fremdsprachiger Literaturen, von der sie selbst begeistert waren, auch ihrem heimischen Publikum nahe zu bringen. So klafft eine deutliche Lücke zwischen dem Postulat der Unübersetzbarkeit und der Tatsache, dass es übersetzte Gedichte gibt, und zwar in nicht kleiner Zahl: „Die Übersetzung von Gedichten ist allem Anschein nach unmöglich. Darüber herrscht seit jeher Einigkeit. Doch gleichzeitig ist sie möglich, weil sie existiert. Man kann Gedichte nicht übersetzen, aber trotzdem übersetzt man sie.“ (Masson: 2012, 44)

Die Lyrikübersetzung gehört also zu den Phänomenen, die es gar nicht geben dürfte und trotzdem gibt, womit sie in großer Gesellschaft ist. Spannender, als eine grundsätzliche Unmöglichkeit zu verkünden, ist es, nach Bedingungen zu suchen, unter denen sie eben doch möglich ist – und dabei natürlich umgekehrt auch auf Bedingungen zu stoßen, unter denen sie tatsächlich keinen Sinn mehr hat, weil ihr Wert als Literatur und als Kulturtransfer zu gering wäre. Wer literarische Texte im Allgemeinen und lyrische Texte im Besonderen übersetzt,

muss sozusagen eine Gewinn- und Verlustrechnung aufstellen. Der Gewinn ist dabei leicht zu ermessen: Am Ende des Übersetzungsvorgangs steht ein poetischer Text in einer anderen Sprache und ein kultureller Transfer.²⁹ Die Verluste sind sehr viel schwieriger zu beziffern. Letztlich gilt: Jeder Text ist übersetzbar, die Frage ist nur, zu welchem Preis. Deshalb soll im Folgenden auf konkrete Probleme der Lyrikübersetzung eingegangen werden, um diesen Preis näher zu bestimmen und einzuschätzen, unter welchen Voraussetzungen es sinnvoll ist, ihn zu entrichten. Als Leitsatz kann vielleicht ein weiterer traductologischer Klassiker dienen: „Nichts ist leichter, als die Unmöglichkeit des Übersetzens zu beweisen – und sich danach hochbefriedigt wieder an die Arbeit zu machen.“ (Güttinger: 1963, 19)

1.2.1 Diachrone Probleme

1.2.1.1 Modernisieren oder archaisieren?

Es ist unbestreitbar, dass das Übersetzen zeitlich weit von der Gegenwart des Übersetzers entfernter Texte eine zusätzliche und wesentliche Schwierigkeit des Übersetzungsvorgangs darstellt. Es wirft Fragen nach einer adäquaten Textgestalt in der Zielsprache auf, die über die grundsätzlich immer virulente Frage nach einem dem Original angemessenen Stil der Übersetzung hinausgehen. Vereinfacht läuft das auf folgende Entscheidung hinaus: Soll der Übersetzer sich mit dem Stand der Entwicklung der Literatursprache in der Zielsprache zur Zeit der Abfassung des Originals so vertraut machen, dass er sie sicher imitieren kann, oder soll er vom Stand der Zielsprache zur Zeit der Übersetzung ausgehen? Wie immer wird sich das Problem in dieser Reinform nicht beschreiben lassen, sondern die Antwort in einer Tendenz bestehen. Um die Pole der diachronen Übersetzung deutlich werden zu lassen, soll im Folgenden von einem „archaisierenden“ und einem „modernisierenden“ Übersetzungsansatz die Rede sein und damit die gefährlichen Felsen verdeutlichen, zwischen denen der Übersetzer segelt: „le Scylla de la domestication et la Charybde de l'étrangeté“ (Miroux: 2012, 156). Die komplizierten Formfragen der Lyrik, die in gewisser Weise ebenfalls Bestandteile des Komplexes „modernisieren oder archaisieren“ sind, sollen später in diesem Kapitel ausführ-

²⁹ Im besten Fall lässt sich der Verlust sogar in einen Gewinn umrechnen: „There are those cases in which a perfect equivalence is close to impossible. In these challenging situations, there has to be a loss, preferably a controlled one that can be considered a gain by the reader.“ (Ippolito: 2012, 122)

lich behandelt werden. Nicht weniger bestimmend für den Charakter einer Übersetzung sind jedoch lexikalische Entscheidungen. Gerade die Lyrik, die sich zumindest bis ins 20. Jahrhundert immer auch lexikalisch als eine besondere, herausgehobene, der Alltagssprache distanziert bis misstrauisch gegenüberstehende Form des literarischen Sprechens verstanden hat, ist in dieser Hinsicht noch einmal ein Sonderfall innerhalb der literarischen Gattungen. So weist sie traditionell die Tendenz auf, zu Archaisierungen zu greifen, um den Wert und die Besonderheit der Sprache zu erhöhen:

Die Lyrik bevorzugt Wörter, die für altertümlicher und edler gelten als ihre Synonyme in der Alltagssprache: Hain statt Wäldchen, Ross statt Pferd, Gold statt Geld, lauschen statt hören, lodern statt brennen [...]. Das ältere Wort wird wie eine Reliquie aus einer Welt verehrt, in der Gedichte an heiligen Orten zu heiligen Zeiten bei heiligen Handlungen gesprochen wurden. (Schlaffer: 2012, 48)

Die Aufgabe des Übersetzers, der sich für eine archaisierende Sprachform entscheidet, bestünde also nicht nur darin, für eine altertümliche sprachliche Gestalt eine ebenso alt und feierlich wirkende Entsprechung zu finden, sondern auch, innerhalb dieser alten Sprachform noch mit zusätzlichen Archaisierungen umzugehen, die schon das Original vorgenommen hat. Gut sichtbar wird die Problematik einer solchen archaisierenden Methode an einer großen Übersetzungsleistung wie Rudolf Borchardts deutschem Dante. Borchardt ging gleichsam von der Fiktion aus, wie Dante seine *Commedia* geschrieben hätte, wäre er nicht ein Italiener, sondern ein Deutscher des beginnenden 14. Jahrhunderts gewesen.³⁰ Sein deutscher Dante soll sozusagen das Werk ersetzen, das es in Deutschland zu Dantes Zeit noch nicht gab und geben konnte.³¹ Da zu dieser Zeit eine einheitlich anerkannte deutsche Literatursprache noch nicht existierte,³² entschied sich Borchardt für eine archaisierende Fassung, die oft Anleihen an mittelhochdeutsche Sprachformen nimmt. So faszinierend dieses Experiment bis heute bleibt, so offensichtlich ist sein Grundproblem: Der Text war und ist für Borchardts Zeitgenossen und die Nachgeborenen schwer bis überhaupt nicht verständlich. In Ladmirals Terminologie ist Borchardt also ein „ultra-sourcier“, der die Verständlichkeit der Treue zum Ausgangstext opfert.

³⁰ Interessanterweise gab es schon früher einen analogen Versuch im Französischen, der Dante-Übersetzung von Émile Littré von 1879, von der Etkind bemerkt, sie hätte ihrerseits einer Übersetzung ins Französische bedurft (vgl. Etkind: 1982, 231).

³¹ „... kein Werk, sondern die durchgeführte Anspielung auf ein ideell denkbare und geschichtlich fehlendes Werk, das Werk, das unser nationales Schicksal uns nicht gegönnt hat“ (Borchardt: 1930, 467).

³² Ebenso wenig wie eine italienische, denn das Toskanische wurde ja u.a. durch Dante erst zur italienischen Literatursprache kanonisiert.

Ein Übersetzer, der ähnliche Prämissen auf die französische Renaissancelyrik anwenden wollte, sähe sich im Grunde denselben Problemen wie Borchardt gegenüber. Zwar fällt Ronsard, dessen Lebensdaten sich mit denen Martin Luthers überschneiden, in eine Zeit, in der durch die Lutherbibel eine Art kodifizierter deutscher Literatursprache bereits existiert, doch eine der französischen analoge deutsche Lyrikproduktion ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhanden; sie entsteht erst Jahrzehnte nach Ronsards Tod mit der schlesischen Dichterschule um und nach Martin Opitz, der seine Grundsätze ja unter anderem an der Übersetzung von Petrarca und Ronsard ins Deutsche überhaupt erst entwickelt.

Eine „*ultra-sourcier*“-Übersetzung bliebe angesichts fehlender poetischer Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert ähnlich wie Borchardts Unternehmen auf die sprachliche Fantasie des Übersetzers angewiesen. Eine Übersetzung könnte sich durch die Wortwahl allerdings leicht einen archaisierenden Anstrich geben, wie Ulrich Wyss das mit leisem Spott als Falle für den Übersetzer beschreibt: „Die Liebe zu den alten Wörtern mit ihrem reichen Aroma [...] kann den Übersetzer geradezu in den Zustand einer seligen Beschwipstheit („*griserie*“) versetzen.“ (Wyss: 2005, 122) Auch bei lexikalischen Entscheidungen steht der Übersetzer also vor der Dialektik von *source* und *cible*: Alte Worte betonen des Ausnahmecharakter der poetischen Rede, schränken aber die Verständlichkeit für ein heutiges Publikum ein.

1.2.1.2 Lexikalische Entscheidungen

Ein besonders charakteristisches Beispiel für die Verweigerung eines solchen beschwipsend poetischen Wortes ist im Zusammenhang mit Ronsard der von ihm sehr häufig verwendete Begriff „*vertu*“. Sein lateinisches Ursprungswort „*virtus*“ lernen Lateinschüler seit jeher mit „Tugend“ zu übersetzen. „*Virtus*“ verweist auf ein ganzes Bündel positiver Eigenschaften, die sich aber etymologisch zunächst auf den Wortstamm „*vir*“ („Mann“) beziehen. Ronsard benutzt das Wort jedoch vorwiegend, um die Vorzüge der von ihm besungenen Frauen zu würdigen. Er meint damit die Verbindung alles Guten, das man Frauen seiner Zeit zuschreiben möchte: Schönheit, Klugheit, Urteilskraft und Sittenstrenge. Die Übersetzung „Tugend“ geht in eine ähnliche Richtung, weist aber mehrere Probleme auf. Im Zusammenhang mit Frauen wird „Tugend“ meist auf eheliche Treue und den Verzicht auf sexuelle Eskapaden bezogen. Das ist auch Teil von Ronsards „*vertu*“-Begriff, allerdings verwendet er dafür eher das Wort „*chasteté*“. Was seine Qualitäten als Reimwort betrifft, ist „Tugend“ katastrophal und reimt

sich eigentlich nur auf „Jugend“, ein Reimpaar, das in manchen Kontexten passen könnte, aber ähnlich abgegriffen ist wie „Herz“ und „Schmerz“. Das Gefährlichste an der Verwendung dieses Wortes aber ist seine archaisierende Tendenz. Zwar ist es nicht komplett aus dem Sprachgebrauch verschwunden,³³ im poetischen Kontext verweist es aber klar auf lexikalische Vorlieben vergangener Jahrhunderte.

Hier zeigt sich ein Grundproblem der diachronen Übersetzung: Der Übersetzer hat es nicht nur mit zwei Zeitebenen von Sprache zu tun, nämlich der des Originals und seiner eigenen; es drängt sich auch die Sprachentwicklung hinein, die zwischen diesen Zeitpunkten liegt. „Eins steht fest: Jede sprachliche Handlung hat eine temporale Determinante. Keine semantische Form ist zeitlos. Wenn wir ein Wort sagen, bringen wir seine gesamte Geschichte mit zum Erklingen.“ (Steiner: 2004, 15) Im konkreten Fall heißt das: Wer „vertu“ mit „Tugend“ übersetzt, verweist mit dieser Wortwahl weniger auf den Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts, was ja unter Umständen beabsichtigt sein könnte, sondern viel mehr auf den des 19. mit seiner (auch moralischen) Semantik, die von der der Renaissance sehr weit entfernt ist. Deshalb habe ich in den *Sonnets pour Hélène* das Wort „Tugend“ vermieden und „vertu“ oder „vertus“ meist mit „Qualitäten“ wiedergegeben. Auch dieses Wort hat seine Tücken, da es eine stark technische Komponente in sich trägt, die im Zusammenhang mit Ronsards Lyrik natürlich keinen Sinn hat; es scheint mir aber neutral genug zu sein, um den Blick eines heutigen Lesers auf das Gemeinte nicht zu verstellen.

1.2.1.3 Warum veralten Übersetzungen?

Lexikalische Entscheidungen und auch solche, die die Satzstellung betreffen (davon wird anhand von Beispielen noch die Rede sein), sind wohl auch verantwortlich für den Alterungsprozess, dem Übersetzungen unterworfen sind. Trotzdem gibt es auf die Frage, warum wir von Originaltexten noch Jahrhunderte nach ihrer Entstehung fasziniert sind, während alte Übersetzungen meist fremd oder befremdlich wirken und das Bedürfnis nach einer Revision oder Neuübersetzung hervorrufen, noch keine gültige Antwort. Das Phänomen ist jedem bekannt, der sich eingehender mit übersetzter Literatur beschäftigt, zufrieden stellend erklärt worden ist es bisher nicht. „Jede einzelne literarische Übersetzung hat – manche mehr, manche weniger – ihre eigenen Schwächen und Stärken. Aus diesem Grunde ‚veralten‘ sie auch,

³³ Man denke an immer wieder verwendete Begriffe wie „deutsche Tugenden“ oder „Sekundärtugenden“, die allerdings nicht selten mit einem ironischen Unterton eingesetzt werden.

ganz im Gegensatz zu ihren Originalen.“ (Gülmüs: 2014, 46) Das hilft nicht viel weiter, denn Stärken und Schwächen haben auch Originale und Texte ganz im Allgemeinen; das kann also nicht der Hauptgrund für Alterungsprozesse sein. Etwas weiter geht ein Erklärungsversuch, der auf die Kontingenz der übersetzerischen Entscheidung abhebt: „Mentre il testo originario è irripetibile, la sua traduzione è solo una delle tante possibili, e la versione di quel singolo traduttore è contingente e ripetibile. È per questa ragione che le traduzioni sono soggette a invecchiamento e invecchiano più rapidamente del testo originario“ (Cavagnoli: 2012, 154). Wenn man aus der Tatsache, dass Übersetzungen altern, den Schluss zieht, dass sie wiederholt werden müssen, gelangt man mit diesem Ansatz freilich zu einer Tautologie: Übersetzungen werden wiederholt, weil sie wiederholbar sind.

Antoine Berman möchte der Zeitgebundenheit der Übersetzung mit der Forderung entkommen, sie solle sich explizit um Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit bemühen und dafür Konkretion zugunsten von Abstraktion vermeiden: „On peut encore appeler ce passage du concret à l'abstrait la déhistoricisation de la langue et l'œuvre. Celle-ci, bien évidemment, est de part en part historique et prise dans une temporalité. La traduction tend à détruire cette temporalité au profit d'un sens et d'une forme intemporels.“ (Berman: 1986, 67) Ich bin überzeugt, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Die Aufgabe der Übersetzung ist es, mindestens so konkret und gestisch zu sein wie ihr Original; im Zweifel wäre immer die konkretere und deutlichere Variante einer Übersetzung zu wählen. Der Übersetzer entkommt der sprachlichen Ebene seiner Gegenwart sowieso nicht, denn diese Sprache ist seine Sprache. Er kann es nicht vermeiden, in den sprachlichen Strukturen seiner Zeit zu denken und zu handeln.³⁴ Hier geht es ihm wie dem interpretierenden Literaturwissenschaftler: „Übersetzungen veralten gleich wie literaturwissenschaftliche Lesarten, denn beide sind auf ihre Weise Teil des hermeneutischen Prozesses.“ (Utz: 2007, 14) Dieser hermeneutische Prozess, den man mit Bourdieu auch als literarisches Feld bezeichnen kann, ist dynamisch und situiert eine Übersetzung neu, ohne dass sie sich verändern würde: „Jede Übersetzung muss im literarischen Feld der Zielkultur verortet werden. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand von Neuübersetzungen von Klassikern.“ (Bachleitner/Wolf: 2010, 24) Eine Klassiker-Neuübersetzung (bzw. auch, wie im Fall von Ronsard, Erstübersetzung) wird vom zeitgenössischen literarischen Feld beeinflusst und modifiziert es ihrerseits.

³⁴ Sehr gut sieht man das an Borchardts Dante, der genau an den Stellen am lebendigsten wird, an denen die Lust an gegenwärtigen Sprachformen mit dem Übersetzer durchgeht.

Bekannt sich der Übersetzer zu seiner Zeitgenossenschaft und grundsätzlich zur „Unabschließbarkeit der Übersetzung“ (Babel: 2014, 34), kann er sie für sich und seine Rezipienten sogar auf eine Weise nutzen, die die Möglichkeiten des Originals in den Schatten stellt. Es ist schließlich nicht ganz zutreffend, dass literarische Originaltexte nicht altern. Natürlich wird der Zugang zu ihnen durch den Sprachwandel auf lexikalischer und semantischer Ebene im Laufe der Zeit schwieriger; Deutschlehrer, die ihren Schülern klassische Werke vermitteln sollen, können davon ein Lied singen. Ich habe diese Schwierigkeit und die Chancen, die sich hier für die Übersetzung auftun, angesichts einer Inszenierung von Racines *Andromaque* im Münchner Cuvilliéstheater dargestellt (vgl. Holzer/Becker: 2011, 59ff.). Obwohl Racine kein ausgesprochen kryptischer Autor ist, tun sich das französische Theater und sein Publikum mit der Rigidität seiner Sprach- und Versformen zunehmend schwer. Eine übersetzte Fassung hingegen hat die Chance, den Text einem nicht-französischen Publikum neu zu vermitteln und Racine in einer Weise zum „Zeitgenossen“ der Zuschauer zu machen, wie das selbst durch eine aktualisierende Inszenierung im frankophonen Raum kaum möglich wäre, weil sich die historisch entfernte Form immer als Hindernis zwischen das Bühnengeschehen und den Zuschauer zu schieben droht. Wenn sich das in der Übersetzung vermeiden lässt, kann ein Autor so über den Weg der Übersetzung revitalisiert werden.

1.2.2 Gleichheit und Gleichwertigkeit: Aspekte der Legitimität

Die fundamentale Erfahrung des literarischen Übersetzers ist eine, deren Tragweite sich erst im Laufe der Arbeit herausstellt und zunehmend bestimmender wird: das Bewusstsein von der Kontingenz der gefundenen Lösungen. „Kontingenz ist, was auch nicht oder anders sein könnte.“ (Marchart: 2013, 30) Das trifft für Übersetzungen vollkommen zu: Sie könnten nicht sein und könnten auf höchst unterschiedliche Weise anders sein³⁵ oder sollten es sogar: „texts have to be translated in many different ways“ (Dick/Schwerter: 2012, 8). Aus dieser Kontingenz leiten sich zwei Grundfragen ab: Soll ein bestimmter poetischer Text *überhaupt* übersetzt werden? Und wenn ja, *wie* soll er übersetzt werden, um als äquivalentes Translat eines Originaltexts gelten zu dürfen? Mit einem Begriff aus der politischen Philosophie möchte ich diese

³⁵ Eine andere Formulierung der Kontingenzerfahrung ist das „laterale Denken“ des Übersetzers, notwendig durch die Erkenntnis, dass es immer mehrere mögliche Lösungen gibt (Kußmaul: 2000, 86).

Fragen als Aspekte der Legitimität einer Übersetzung bezeichnen.³⁶ Der Unmöglichkeitstopos bestreitet diese Legitimität grundsätzlich. Die übersetzerische Praxis aber öffnet der Legitimität ein Schlupfloch durch ihre bloße Existenz. „[...] la traduction est à la fois possible et impossible“ (Forget: 2009, 32) – das heißt, sie ist grundsätzlich unmöglich und illegitim, kann sich aber dadurch legitimieren, dass sie existiert und sich überprüfbar macht. Hat der Übersetzer also die Frage positiv beantwortet, ob sein Unternehmen überhaupt legitim ist – d.h. er sieht eine Möglichkeit, seine Übersetzung so zu gestalten, dass für den Leser der Zielsprache ein adäquates Verständnis des Ausgangstexts entsteht –, muss er sich mit Fragen der Äquivalenz beschäftigen. Ist aber der erste Schritt gemacht und die Möglichkeit einer Übersetzung für legitim erklärt, sollte der Übersetzer seine weiteren Schritte positiv und selbstbewusst unternehmen: „Die grundsätzliche Definition von Übersetzung und Original, die Bearbeitung des Originals durch einen Übersetzer und die andersartige Textgestalt werden vorausgesetzt, nicht aber als Verluste verstanden, sondern als notwendiges Element einer jeden Übersetzung.“ (Greiner: 2004, 55f.)³⁷ Das Bemühen um Äquivalenz ist also kein Kampf um die Minimierung eines Defizits, sondern eine produktive Auseinandersetzung mit den Chancen und Grenzen einer Übersetzung.

1.2.2.1 Äquivalenz in der Lyrikübersetzung

Äquivalenz ist ein Schlüsselbegriff der Traductologie und erstreckt sich selbstverständlich auch auf den in vieler Hinsicht speziellen Bereich der Lyrikübersetzung. Der Übersetzer muss im Wesentlichen zwei Grundentscheidungen treffen: Er muss Invarianzen definieren, also Aspekte, die sich gegenüber dem Original nicht ändern dürfen, und muss dann eine „Hierarchisierung der Äquivalenzforderungen“ (Reiß/Vermeer: 1984, 158) vornehmen. Dabei ist Äquivalenz natürlich wieder einmal ein schwieriger Begriff; nicht nur, weil er, wie im übersetzerischen Feld üblich, für jeden konkreten Fall neu definiert werden muss, sondern auch,

³⁶ Ladmiraal verwendet diesen Terminus, wenn er von der fehlenden Legitimität von *sourcier*-Übersetzungen spricht (Ladmiraal: 2014, 189).

³⁷ Negativ formuliert es Cercignani als Bewusstsein des Verlusts: „Se nemmeno la traduzione che vorrebbe ricreare può dunque produrre un testo equivalente all’originale, proprio a causa dell’impossibilità di prescindere dall’integrità e dalla globalità della composizione poetica, non è detto, ovviamente, che non la si debba praticare: e sia pure con la piena consapevolezza dei sacrifici, delle trasformazioni e delle aggiunte che essa comporta.“ (Cercignani: 1993, 92)

weil die poetische Übersetzung spezielle Äquivalenzforderungen stellt, von denen im Folgenden die Rede sein soll.

Generell ist sich die Übersetzungswissenschaft darin einig, dass die Etablierung von Äquivalenzhierarchien auf dem Gebiet der Lyrik komplizierter ist als bei anderen Textformen. „Et la poésie! Là les mots perdent de leur valeur absolue; leur existence est surtout fonction de leur contexte, d’une part, du rythme, de la musique, de l’autre. Une image saisissante peut être rendue avec un extrême bonheur par une image à première vue totalement différente. Le traducteur ne sera même pas plus fier d’avoir imaginé une équivalence aussi inattendue.“ (Cary: 1956, 26) Es wird also zugestanden, dass im Fall der Lyrik ein auf den ersten Blick vom Original weit entferntes Übersetzungsergebnis genau die adäquate Wiedergabe des Ausgangstexts sein könnte. Das ist aber keine Einladung zur völligen Selbstermächtigung des poetischen Übersetzers und die Begründung seiner unbeschränkten Freiheit, sondern im Gegenteil die Forderung, noch tiefer in die semantische und semiotische Struktur sowie den Kontext des poetischen Textes einzudringen. „The medium of translation is not abstract equivalence but the creative understanding of another culture that preserves the foreignness produced by temporal and cultural distances.“ (Conti/Gourley: 2014, viii) Das „Faktorenbündel“ von Eigenarten des Originaltexts, zu dem Äquivalente gefunden werden müssen,³⁸ ist in der Lyrik zugleich weiter aufgefächert und enger miteinander verzahnt als bei anderen Textsorten, insbesondere natürlich das Problem von Form und Inhalt, das im Weiteren noch eine besondere Rolle spielen soll.

Da Lyrik davon lebt, Atmosphären zu erzeugen und an das emotionale Verständnis des Lesers zu appellieren (in besonderem Maße natürlich die Liebeslyrik), spielt hier eine gewisse Einfühlung des Übersetzers in den Originaltext und in die Situation seines Autos sicher eine nicht unbedeutende Rolle. „L’importance de l’empathie semble donc évidente. [...] C’est grâce à cette empathie que le traducteur trouvera plus spontanément et plus vite le mot ou la phrase ou le rythme adéquats, puisque d’une certaine manière il est sur la même longueur d’ondes.“ (Wuilmart: 2009, 44) Die Forderung nach „Empathie zur Mitteilung“ (Stolze: 2015, 201) und danach, sich auf dieselbe Wellenlänge einzuschwingen wie der Autor, ist sicher berechtigt. Man sollte die emotionalen Aspekte der Lyrikübersetzung aber nicht überstrapazie-

³⁸ „Faktoren sind zum Beispiel (unter anderem): die formale Struktur, die Formulierung, der Stil, das Thema, die Funktion etc. Zu berücksichtigen sind auch die Produzenten- und jeweiligen Rezipientensituationen.“ (Vermeer: 1986, 38)

ren. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass Äquivalenzforderungen auch für die poetische Form sehr genau zu beschreiben sind. Ladmiral beschreibt das „Faktorenbündel“ des Gedichts als dreidimensional („triple dimension d’un poème: aspect conceptuel, phonique, spatial“, Ladmiral: 2007, 18), was sehr hilfreich ist, sich aber noch weiter ausdifferenzieren lässt. Nur weil Lyrik oft in Idealisierungen spricht und auf metaphysische Bereiche abzielt, ergibt sich aus dieser Richtung nicht unbedingt ein adäquater Zugang für den Übersetzer:

L’impossibilità di restituire un testo poetico in tutto e per tutto equivalente all’originale non ha nulla di metafisico, non è affatto legata a concezioni idealizzanti della poesia, bensì a fattori tanto concreti quanto difficilmente riproducibili, non solo da un’altra persona in un’altra lingua, ma anche dall’autore stesso in un’altra lingua. (Cercignani: 1993, 94)

Äquivalenzforderungen sind auch auf dem Gebiet der Lyrik benennbar und alle aus ihnen abgeleiteten Entscheidungen des Übersetzers erklärbar und beschreibbar, jedenfalls sollten sie das sein, wenn die Übersetzung als gelungen gelten kann.

1.2.2.2 Ecos Begriff der „negoziazione“

Diese Beschreibbarkeit übersetzerischer Entscheidungen in Hinsicht auf die Etablierung eines äquivalenten zielsprachlichen Textes findet sich in Umberto Ecos Begriff der „negoziazione“ besonders treffend gefasst. Verhandlungen finden statt, um Kompromisse zu suchen. Der Kompromiss hat in künstlerischen Zusammenhängen freilich keinen guten Ruf. Für einen Künstler ist es in jedem Fall ein Adelsprädikat, als „kompromisslos“ verstanden und wahrgenommen zu werden. Vermutlich liegt hier der augenfälligste Unterschied zwischen einem Künstler und einem Übersetzer, auch wenn oft genug gefordert worden ist, gerade der Lyrikübersetzer müsse selbst ein Lyriker sein, und es viele Beispiele dafür gibt, dass Lyriker hervorragende Übersetzungen angefertigt haben. Die Vorstellung vom Gedichtübersetzer als Dichter ist sehr wirkmächtig und findet sich in der Literatur immer wieder: „TRADUIRE de la poésie, C’EST FAIRE de la poésie“ (Leclercq: 1986, 109)! Doch abgesehen davon, dass der Autor des Originaltexts thematisch und formal den Takt vorgibt, gilt: Wer übersetzt, muss Verhandlungen führen und kompromissbereit sein, also akzeptieren, dass er ein „sekundäres Werk“ (Masson: 2012, 38) produziert. Eco beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

Di qui l’idea che la traduzione si fondi su alcuni processi di negoziazione, la negoziazione essendo appunto un processo in base a quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d’altro – e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell’aureo principio per cui non si può avere tutto. (Eco: 2003, 18)

Man kann nicht alles haben: Dieses „goldene Prinzip“ sollte der Übersetzer als befreiend verstehen. Das heißt also: Wenn ich in einer Hinsicht dem Originaltext „entgegen komme“, weil ich beispielsweise beschlossen habe, das Versmaß und das Reimschema des Originals beizubehalten, muss ich auf der anderen Seite Abstriche machen, weil der Inhalt im gewählten Versfuß oder Reimschema eben nicht ohne Einbußen abzubilden ist – oder umgekehrt. Tatsächlich ist Ecos Idee der Verhandlung nicht nur eine der vielen Denkfiguren, die den Übersetzungsvorgang beschreibbar machen sollen, sondern eine übersetzerische Realität. Sie umfasst sehr fundamentale Entscheidungen wie die gerade beschriebene ebenso wie sehr komplexe und detaillierte innerhalb des einzelnen Gedichts:

[...] capire quanto è complesso il concetto di negoziazione che sta alla base del tradurre, a partire dalla scelta di un certo traduttore come conseguenza dell'interpretazione che si dà di un passo. Visto che la traduzione costringe a scegliere, delle molte connotazioni di una parola bisogna alla fine scegliere una, e lasciare dormienti le altre, spesso con rimpianto. Bisogna cioè saper rinunciare al sogno onnipotente di dire la stessa cosa in un'altra lingua e accontentarsi più realisticamente di ‚dire quasi la stessa cosa‘. Ma quanto deve essere elastico quel *quasi*? (Cavagnoli: 2012, 73f.)

Da dem Übersetzer mit dem Originaltext eines möglicherweise schon lange nicht mehr physisch greifbaren Dichters kein aktiver Verhandlungspartner gegenüber steht, der explizite Forderungen an ihn stellt, muss er die „Gegenseite“ der Verhandlungen sozusagen selbst übernehmen und sich zum Anwalt des Ausgangstexts machen. Er muss die Forderungen, die das Gedicht an ihn stellt, eigenständig formulieren und dann gegen seine eigenen übersetzerischen Eingriffe verteidigen. Insofern ist der Begriff des „Wählens“ hier sehr richtig am Platz. Unter den vielen kontingenten Möglichkeiten muss die ausgewählt werden, die die gedankliche und formale Struktur des Gedichts am besten abbildet. Von der Notwendigkeit des Verzichts darf sich der Übersetzer dabei nicht abschrecken lassen; sie ist dem Übersetzungsvorgang inhärent. Das unerreichbare Ziel des Übersetzers ist es, „die gleiche Sache zu sagen“. Eco, Cavagnoli und der Einsicht in die Realität zufolge wird es aber immer nur „fast die gleiche Sache“ sein. Und um dieses „fast“ drehen sich alle Bemühungen des Übersetzers.

1.2.2.3 Äquivalenzhierarchisierung der Lyrik

Die Vorstellung, als Übersetzer in Verhandlungen mit einem Originaltext zu stehen, öffnet einen differenzierteren Blick auf das Phänomen der Äquivalenzhierarchie. Die notwendige Hierarchisierung der Äquivalenzforderungen kann kein starrer Regelkatalog sein, der auf eine bestimmte Textsorte immer in gleicher Weise anzuwenden wäre. Jörn Albrecht beschreibt die

Verhandlungen um eine Äquivalenz- bzw. Invarianz-Hierarchie mit einer deutlichen Bezugnahme auf die übersetzerische Praxis:

Der Übersetzer untersucht das Original in seiner Eigenschaft als zu übertragender Text, als *Transfendum*, und entscheidet, welche Komponenten als besonders wichtig, als wichtig, als weniger wichtig und als unwichtig anzusehen sind. Er stellt eine *Hierarchie von Invarianzforderungen* auf, wohl wissend, dass nicht alles zugleich bewahrt werden kann. Das geschieht in der Regel implizit, bei der Arbeit des Übersetzens selbst. (Albrecht: 1998, 266)

Es wird also zugestanden, dass das einzelne Gedicht immer wieder neue Überlegungen zu den Entscheidungen des Übersetzers erfordert. Für Katharina Reiß besteht in der ständigen Neubewertung und Anpassung der Äquivalenzkriterien und ihrer Hierarchie sogar die eigentliche Leistung des Übersetzers, da die Beziehungen zwischen *texte source* und *texte cible* nie im Voraus festgelegt werden können:

Damit erweist sich Äquivalenz als flexibler Begriff für eine Relation zwischen einem Ausgangs- und einem Zieltext(element), die bei jedem Text (und jedem seiner Elemente in seinem Beitrag zum Sinn dieses Textes) eine Neuordnung der Relevanz all jener Faktoren erfordert, die den Übersetzungsprozess beeinflussen. Selektion und Hierarchisierung dieser relevanten Faktoren erfolgen durch den Übersetzer und machen einen Teil seiner translatorischen Kompetenz aus (Snell-Hornby/Kadric: 1995, 123).

Bestimmte Muster lassen sich allerdings wiederkehrend erkennen, vor allem dann, wenn man es mit relativ regelhaft strukturierten Textsorten wie denen der Renaissancelyrik zu tun hat. Kommen wir noch einmal auf Ladmiraals Dreidimensionalität des Gedichts zurück, die er noch weiter auffächert: „Parallèlement, Madeleine Stratford met l’accent sur la triple dimension d’un poème, qui a un aspect conceptuel (je dirai: sémantique) un aspect phonique et un aspect spatial (comme sa distribution en vers dans l’espace typographique), à quoi pourra s’ajouter un aspect ‚perceptif‘ (comme les images qu’il évoque), sans parler des implicites culturels, érotiques et religieux, etc.“ (Ladmiral: 2012b, 48) Wenn wir von Äquivalenzkriterien der Gedichtübersetzung sprechen, haben wir es also mit folgenden Erscheinungen zu tun: dem Inhalt (als „Konzept“ oder „Semantik“ verstanden) und dem Klang, der in engem Zusammenhang mit der Form steht, unter die man klangliche und räumliche Aspekte des Gedichts vereinen könnte.³⁹ Die Frage der Perzeption steht in engem Zusammenhang mit dem Inhalt des Gedichts, ist aber insofern ein Sonderfall, als z.B. bestimmte poetische Bilder mit-

³⁹ Bis hierhin ähnlich, aber mit etwas anderen Termini formuliert Christine Le Bœuf diese Dreidimensionalität: „Il est évidemment primordial d’exprimer la pensée de l’auteur, mais le respect de son style, de la musique de sa phrase et de la quantité de son vocabulaire sont également importants.“ (Buathier: 2004, 322)

unter nicht angemessen wiedergegeben werden können und deshalb verwandelt oder sogar geopfert werden müssen. Die Entscheidung, wie wichtig ein Bild für die Essenz des Gedichts ist, gehört zu den besonders schwierigen Aufgaben beim Bemühen um Äquivalenz. Auch die übrigen von Ladmiral erwähnten Aspekte (kulturelle, erotische, religiöse etc.) gehören im weiteren Sinne zum Konzept des Gedichts. Auch ihre Bedeutung muss richtig abgeschätzt werden. So kann im Sinne des *cibliste* ein im Gedicht erwähntes historisches Detail, das für heutige Leser keine Relevanz mehr hat und keinerlei Assoziationen und Kontexte mehr hervorruft, durchaus wegfallen, ohne einen nennenswerten Verlust zu verursachen.

Mit Bezug auf die Mehrdimensionalität von Gedichten hat Jean-René Ladmiral eine interessante Präzisierung seines Konzepts von *source* und *cible* vorgenommen. Zwar muss sich der Übersetzer grundsätzlich entscheiden, welchem Lager er sich zuordnen will, doch unterhalb dieser Entscheidung hat er durchaus die Möglichkeit oder steht sogar vor der Notwendigkeit, in Hinblick auf einzelne Aspekte unterschiedlich zu wählen: „On pourra donc être *sourcier* ou *cibliste* pour un (ou plusieurs) de ces facteurs ou aspects, et pas pour les autres: du coup, les choses apparaissent plus complexes et plus délicates.“ (Ladmiral: 2012b, 48) Diese Differenzierung wird uns im Folgenden beschäftigen, wenn es um das Form-Inhalt-Problem geht. Die Entscheidung, in einem Aspekt den zentripetalen Kräften zu gehorchen, schließt nämlich fast durchweg die Notwendigkeit ein, in anderen Aspekten den zentrifugalen nachzugeben. Das würde bedeuten, dass es eine vollständig der *source* verpflichtete Übersetzung auf dem Gebiet der Lyrik gar nicht geben kann, dass ein Lyrikübersetzer also nicht einmal dann *sourcier* sein könnte, wenn er das anstreben würde.

1.2.3 Das Form-Inhalt-Problem

Texte haben einen Inhalt und eine Form. In literarischen Texten ist das Verhältnis zwischen Inhalt und Form ein besonderes, weil die Form eine herausgehobene Bedeutung für die Konstitution des Textes einnimmt, ja für ihn in vielen Fällen sogar überhaupt konstitutiv ist. Übersetzen ist logischerweise nur aus einer intensiven Beschäftigung mit Inhalt und Form heraus möglich.

Diese Binsenwahrheiten scheinen im Fall der Lyrik noch viel offensichtlicher zu gelten. Wie wichtig die Form für ein Gedicht ist, springt ins Auge: „Selbst an der Typografie ist (der)

Kampf der Lyrik gegen die Zeit sichtbar. Überschrift, Verszeilen, Strophen gruppieren sich auf Papier zu einem in sich ruhenden Schriftbild. Das rechteckig angeordnete Gedicht erhält die geometrische Struktur eines vertikalen Bezugssystems, in dem Verse und Reime nach unten wie nach oben verweisen.“ (Schlaffer: 2012, 85) Wenn es sich nicht gerade um den Sonderfall des Prosagedichts handelt, hat ein Gedicht Verse – rhythmisch frei oder in definierten Rhythmen und Versfüßen – und möglicherweise Reime. Die Frage, wie man mit dieser poetischen Form in der Übersetzung umgeht, ist eine übersetzerische Grundentscheidung von einer Tragweite, die der gesamten Übersetzung eine klare Richtung gibt und eine Fülle von formalen und inhaltlichen Konsequenzen nach sich zieht.

1.2.3.1 „Littérature à contraintes“

Polemisch gesagt ist das Gedicht also ein literarisches Zwangssystem mit mehr oder weniger ausgeprägten tyrannischen Eigenschaften. Man darf es getrost als „littérature à contraintes“ (Lladó: 2009, 167) bezeichnen, ein Begriff, den Ramon Lladó für die Texte des OULIPO verwendet. Tatsächlich sind die Schwierigkeiten, die solche Texte ihrem Übersetzer bereiten, denen des Lyrikübersetzers sehr verwandt. Wenn Georges Perec, einer der führenden Köpfe des OULIPO, einen Roman von mehreren hundert Seiten Umfang verfasst, in dem der Buchstabe „e“ nicht auftaucht, sind sich wohl alle einig, dass eine Übersetzung, die auf dieses entscheidende Formelement verzichtet, keinen Anspruch auf Legitimität stellen könnte.⁴⁰ Auf dem Gebiet der Lyrik ist die Frage, wie mit der poetischen Form in der Übersetzung verfahren werden sollte, sehr viel umstrittener. Die Legitimität von Vers- und Reimübersetzungen wird von den einen ebenso vehement bestritten, wie sie von den anderen als unerlässlich gefordert wird.

Dass sich in dieser Frage so tiefe Gräben auftun, verwundert allerdings insofern, als die konstitutive Bedeutung, wenn nicht gar das Primat der lyrischen Form im Gedicht kaum in Zweifel gezogen wird: „E questo ci conferma nella persuasione universale che in poesia è l'espressione che detta leggi al contenuto. Il contenuto deve per così dire adattarsi a questo ostacolo espressivo. Il principio della prosa è *rem tene, verba sequuntur*; il principio della

⁴⁰ Perec definiert das Gesetz, das er sich selbst gegeben hat, als die eigentliche Quelle der Inspiration seines Romans – natürlich ohne e: „la loi qui l'inspirait, loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation“ (Perec: 1969: 311).

poesia è *verba tene, res sequentur*.“ (Eco: 2003, 55f.) Eco geht also soweit, die Funktionsprinzipien von Prosa und Lyrik als einander entgegengesetzt zu definieren. Aus Sicht des Lyrikübersetzers entspricht das der Realität seiner Arbeit; denn bevor nicht die Entscheidung getroffen ist, in welcher Weise mit der poetischen Form umzugehen ist, hat es überhaupt keinen Sinn, mit der Übersetzung zu beginnen. Das ist in Prosaübersetzungen eindeutig anders; hier ergibt sich die sprachliche Form der Übersetzung aus dem Übersetzungsvorgang selbst. Andererseits zwingt ein Bekenntnis zur poetischen Form – ob es nun in einer kompletten Nachahmung oder einer für die Zielsprache geeigneten Adaption besteht – zweifellos zu massiven Einschränkungen auf semantischer Ebene. Daher ist es nachvollziehbar, dass viele Traductologen und Kritiker einer Übersetzung, die das Versmaß und gegebenenfalls Reime überträgt, misstrauisch oder feindselig gegenüber stehen. Die Entscheidung, Versmaß und Reim zu Invarianzen der Übersetzung zu erklären, verlangt auch beim Leser eine implizite Zustimmung zum „Toleranzbereich der Nachdichtung“ (Senn: 1986, 63). Eindeutig ist in dieser Frage nur, dass es keine Eindeutigkeit gibt, also keine klaren Empfehlungen von Seiten der Traductologie, wie mit der poetischen Form zu verfahren sei. Da allerdings Konsens darüber herrscht, dass der Übersetzer dem poetischen Charakter, dem semantisch-phonischen Gespinnst des Gedichts gerecht werden muss, wird nur selten eine Übersetzung vorgeschlagen, die die Form und insbesondere den Vers völlig außer Acht lässt. Was dann übrig bliebe, wäre nur noch eine semantische Information: „Privilegiare a tutti costi la funzione informativa rispetto agli elementi formali più sottili, puntare su una ‚facile leggibilità‘ anche per un’opera letteraria complessa, emendarla dei suoi elementi estranei per facilitarne la lettura, equivale a stravolgerne la fisionomia.“ (Cavagnoli: 2012, 181) Es werden noch Zusammenhänge zu definieren sein, in denen eine solche Information genau das Ziel einer Übersetzung sein kann. Für eine Übersetzung jedoch, die sich zur Aufgabe macht, den künstlerischen Wert des Originals mit zu transportieren und dazu selbst einen künstlerischen Wert beansprucht, tauchen drei Problemfelder auf, über die entschieden werden muss: Vers, Rhythmus und Reim. Der Reim ist das vergleichsweise eindeutigste Phänomen – und das umstrittenste, wie wir noch sehen werden. Mit dem Vers verhält es sich schon etwas schwieriger, da Versfüße – auch das wird zu zeigen sein – nicht ohne Weiteres von einer Nationalliteratur in die andere übertragen werden können. Der problematischste Begriff schließlich ist der Rhythmus, die „Versmusik“ (König: 2008, 153). In ihm vermischen sich sprachliche Elemente mit musikalischen, was

immer Schwierigkeiten aufwirft, weil die Wahrnehmung musikalischer Qualitäten von Sprache in hohem Maß dem subjektiven Empfinden unterworfen ist.

Gerade am Form-Inhalt-Problem wird deutlich, dass die Frage *sourcier ou cibliste?* im Fall der Lyrik in verschiedene Aspekte unterteilt werden muss. Denn ist die Beibehaltung einer poetischen Form nicht das sicherste Kennzeichen, dass es sich beim Übersetzer um einen *sourcier* handelt? Sind es nicht genau die „fétichisation du texte original“ (Ladmiral: 2010, 14) und das Bemühen um eine äußerliche „équivalence formelle“ (Ladmiral: 1986, 34), die Ladmiral bei den *sourciers* beklagt? Ist der Umstand, dass ein Übersetzer sich freiwillig in die strengen Fesseln der Form begibt, nicht gerade Ausdruck der „peur de la liberté“ (Ladmiral: 2007, 21), von der ein *sourcier* befallen ist? Hätte ein *cibliste* als „*sémanticiste de la traduction*“ (Ladmiral: 1986, 39) nicht die Pflicht, Bedeutungen offen zu legen, statt sich in starre Korsette zu zwängen und damit dem Verständnis des Lesers im Weg zu stehen? Aber gerade dieses Verständnis beschränkt sich im Fall des Gedichts eben nicht auf den Inhalt. Es geht darum, die Gesamtheit der Bedeutungsschichten eines poetischen Textes sichtbar zu machen, zu der die Form konstitutiv gehört, ganz besonders im Fall der Renaissancelyrik, für die der Aspekt des Formspiels im Zentrum dichterischer Aktivität steht. Es geht nicht darum, den Zwängen zu entfliehen, sondern mit ihnen umzugehen: „La liberté n’est pas une absence de contraintes, mais plutôt la gestion des contraintes.“ (Ladmiral: 2013a, 22) So gelangt der Übersetzer – und darin würde mir Jean-René Ladmiral sicherlich recht geben – über den Umweg, sich formal als *sourcier* zu tarnen, zu einem wirklich *ciblistischen* Ergebnis.⁴¹ Denn *ciblistisme* bedeutet ja vor allem, die Geschenke anzunehmen, die die Zielsprache dem Übersetzer anbietet, zu denen auch die poetische Form gehört, wenn sie sich sinnvoll übertragen lässt. Kulinarisch gesagt: Der Camembert klebt an der Form, um inhaltlich umso freier fließen zu können.

1.2.3.2 H. Meschonnic: Das Gedicht als „*unité*“

Nehmen wir also an, ein Übersetzer könne ein *sourcier* der Form sein und darüber schließlich zu einer *ciblistischen* Übersetzung gelangen. Das setzt eine Dichotomie von Form und Inhalt des Gedichts voraus und beschreibt es letztlich als Zusammenwirken zweier voneinander un-

⁴¹ Es bleibt aber dabei, dass der Umweg über den *sourcier* schließlich in die eindeutig *ciblistische* Richtung führen muss. Tertium non datur: „il faut nécessairement faire un choix: on sera ou *sourcier* ou *cibliste*, mais pas les deux à la fois!“ (Ladmiral: 2014, xi)

abhängiger Komponenten. Gegen eine solche vordergründige Wahrnehmung, die kein Leser und Liebhaber von Lyrik akzeptieren würde, regt sich auch unter Übersetzern und Traductologen massiver Widerstand:

Dichtung ist übersetzbar – als Dichtung allerdings nur mit den Mitteln der Dichtung. Die Praxis belehrt jeden Übersetzer darüber, dass die Kenntnis einer Sprache dort beginnt, wo das Lexikon aufhört, wo man das Wort zwischen den Wörtern, das unausgesprochene, das verschwiegene oder unsichtbar gemachte, das über der Satzkonstruktion schwingende hört, wo man dem Gedanken, der den Vers geboren hat, der aber nicht den Worten, sondern ihrer Zuordnung zu entnehmen ist, auf die Spur kommt. Deshalb ist die entscheidende Frage beim Übersetzen eines Gedichts die nach seinem Gesamtwesen. Es gilt nicht zuletzt, seine Akzente, Proportionen, die tonischen und die architektonischen Absichten zu erkennen und für diese in der neuen Sprache angemessene Entsprechungen zu schaffen. (Dedecius: 1986, 29f.)

Das Gedicht als „Gesamtwesen“ – darüber ist leicht Einigkeit herzustellen. Das heißt, nicht inhaltliche und formale Elemente vereinigen sich in einem Gedicht zu einem neuen Ganzen, sondern die Form geht aus dem Inhalt und der Inhalt aus der Form überhaupt erst hervor. Eine Trennung in Inhalt und Form durch den Übersetzer wäre also kein Schritt zurück in der Entstehungsgeschichte des Gedichts, sondern ein künstlicher Eingriff, der das lyrische Gebilde zerstörte und damit eine angemessene Übersetzung letztlich unmöglich machte. Insofern wäre es auch nicht angebracht, eine „Konkurrenz“ zwischen formalen und der inhaltlichen Kriterien zu konstruieren, insbesondere deshalb, weil der Begriff „Form“ gerade durch seine enge Bezogenheit auf den Inhalt ohnehin unklar bleiben muss:

La forme y est d'évidence un élément prépondérant, qui pèse le plus dans la balance, qui l'emporte lorsque se présentent des choix concurrents. Mais est-ce bien là une formulation adéquate? Y a-t-il véritablement jamais transaction où les enjeux puissent opposer forme, fond, sens, contenu? Et c'est quoi, la forme? Des combinaisons de sons? de sens? des jeux verbaux qui invitent à aller voir au-delà du „sens premier“? (Pagnouille: 2009, 117)

Der Traductologe Henri Meschonnic warnt in seinen Ausführungen zur poetischen Übersetzung zunächst einmal davor, die Form des Gedichts in der Übersetzung zu vernachlässigen: „Quelle que soit la terminologie, le comportement est le même, l'attention à la langue de départ est une attention à la forme, l'attention à la langue d'arrivée, une attention au contenu. Traduire la poésie, étant donnée la définition formelle de la poésie, est une attention à la forme.“ (Meschonnic: 2007, 29) Das verwundert wenig, da Meschonnic eindeutig zu den *sources* in der Übersetzungstheorie zu zählen ist. Doch auch ihm ist die Form-Inhalt-Dichotomie nicht geheuer, sodass er sich vom Primat der Form abwendet:

Si pour traduire du poème on traduit de la forme, on ne traduit pas du poème, mais une représentation de la poésie, linguistiquement et poétiquement fautive: linguistiquement, parce que les unités

traduites sont celles de la langue; poétiquement, parce qu'un poème est autre chose que de la forme et du contenu. L'unité poétique est le poème, pas les unités linguistiques qu'il contient. (Meschonnic: 2007, 30)

Das Gedicht ist also nicht aus mehreren Einheiten zusammengefügt, sondern ist selbst die Einheit, die es zu übersetzen gilt.⁴² Wenn man ernst nimmt, dass es Meschonnic's Meinung nach falsch ist, die Form zu übersetzen, wäre man tatsächlich zu einer paradoxen Situation gelangt: Während der *sourcier* Meschonnic es ablehnt, die formale Gestalt der *source* zu übernehmen, lässt der *cibliste* Ladmiral es zu, die Form zu erhalten, wenn das die Entstehung einer am Ende ciblistischen Übersetzung fördert. Aber auch in dieser Position fühlt sich Henri Meschonnic nicht wohl. Er sucht nach einem ganzheitlichen Übersetzungsansatz, in dem zwischen Form und Inhalt nicht unterschieden wird. Am liebsten wäre er die Frage nach *source* und *cible* ganz los, wenn er schreibt: „Et c'est le poème qui est à la fois la source et la cible.“ (Meschonnic: 2007, 118) Das ist schon richtig: Der Zweck der Gedichtübersetzung ist das Gedicht selbst und nichts anderes. Trotzdem bleibt uns nicht erspart, die Mittel zu definieren, mit deren Hilfe man zu seiner Übersetzung gelangt. Wahrscheinlich ist es das, was Ladmiral mit seiner Kritik an solchen Vereinheitlichungsversuchen meint: „Mais le brio rhétorique ne tient pas lieu d'argumentation.“ (Ladmiral: 2007, 12) Denn von der praktischen Entscheidung, in welche Form ein lyrischer Originaltext zu überführen ist, können den Übersetzer auch noch so richtige und wahre Postulate der Einheit von Inhalt und Form nicht erlösen.⁴³

Jörn Albrecht hingegen versucht, den Bezug zwischen inhaltlichen und formalen Elementen des Gedichts noch etwas genauer aufzuschlüsseln und sich der Frage zu nähern, wie eine formale Äquivalenz in der Lyrikübersetzung aussehen könnte:

Die Art, wie etwas gesagt wird, erscheint als ebenso wichtig oder sogar noch wichtiger als das Gesagte selbst. Das könnte leicht missverstanden werden. es geht keineswegs nur um die Form im herkömmlichen Sinne, also um die äußere, durch die Tradition vorgegebene metrische Form. Es

⁴² Etkind vergleicht das Gedicht sogar mit einem menschlichen Körper und siedelt seine formale Gestalt im Kopf an, wodurch er zu einer recht martialischen Metapher gelangt: „Si un poème était une somme arithmétique d'idées et de sons, on pourrait, perdant une partie, conserver l'autre. Mais on n'a pas affaire à une somme, on a affaire à un organisme: si on perd une partie, on perd le tout. En croyant ne sacrifier que la forme, on exécute aussi le fonf: un homme dont on a coupé la tête n'est pas simplement plus court d'une tête, il cesse d'exister.“ (Etkind: 1982, XI)

⁴³ Einen ähnlichen Versuch macht Wilson in Anlehnung an Wittgenstein, wenn er von der „Physiognomie“ eines Textes spricht, die emotionalen Gehalt transportiert: „We have a tendency to divide texts arbitrarily into content and form, rather than looking at the texts themselves. [...] Wittgenstein can help the reader to do this (den Text als Einheit zu verstehen, GH) by his assertion that meaning is ‚a physiognomy‘. If I want to know what somebody is feeling, then it is a good idea to look at his or her face.“ (Wilson: 2016, 17) Der Gedanke, dem zu übersetzenden Gedicht erst einmal ins Gesicht zu sehen, um über seine Physiognomie seinen emotionalen Gehalt zu erkennen, erscheint mir sehr brauchbar.

geht ebenso wenig nur um Konfigurationen von Ausdruckselementen, also um onomatopöische oder wenigstens lautsymbolische Wörter, um Alliterationen, Assonanzen, Rhythmen und Ähnliches mehr. Es geht meist auch um die Konfiguration von Inhaltselementen, um den strukturierten Inhalt, unabhängig von einer konkreten einzelsprachlichen Form, um eine Inhaltsstruktur, die nicht mit dem mitgeteilten Inhalt zusammenfällt. Kurz und gut, es geht im Großen und Ganzen um das, was man in der antiken Rhetorik *elocutio* nannte. Die Invariante, das *tertium comparationis* der ‚Nachdichtung‘, kann daher auf einer sehr allgemeinen Ebene liegen: Ein Bild wird durch ein Bild, ein Wortspiel durch ein Wortspiel, ein intertextueller Verweis durch einen intertextuellen Verweis wiedergegeben, auf konkrete inhaltliche Entsprechung wird, wenn schwerwiegende Gründe dagegen sprechen, verzichtet. (Albrecht: 1998, 247)

Albrecht beharrt auf dem Gedicht als Einheit, siedelt die Übertragung der formalen Elemente jedoch in der Äquivalenzhierarchie weit oben an. Cercignani geht so weit zu behaupten, dass Dichtung gar nicht existieren könnte, wenn eine Separierung in Inhalt und Form möglich wäre (oder, möchte ich ergänzen, dass das Gebilde, das man in Inhalt und Form zerlegen könnte, kein oder zumindest kein gutes Gedicht sein könnte). Doch auch für ihn steht fest, dass ein reiner Transport der „Botschaft“ des Gedichts eine übersetzerische Themaverfehlung wäre:

[...] basterebbe riprodurre il contenuto dell'originale in una qualsiasi forma, magari prosaistica, senza nemmeno prendere in considerazione gli elementi formali costitutivi del testo a tradurre. Se un'operazione del genere fosse davvero possibile, dovrebbe essere abbastanza facile, con una forma qualsiasi, ottenere almeno lo scopo di comunicare il contenuto dell'originale, in modo che il lettore possa recepirne il cosiddetto messaggio. Ma c'è di più, anzi molto di più. Se fosse davvero possibile separare il contenuto dalla forma, allora la poesia non esisterebbe affatto, in quanto la forma della poesia è indissolubilmente legata al suo contenuto e viceversa (Cercignani: 1993, 90f.).

Für den Übersetzer heißt das jedenfalls, dass Entscheidungen über die formale Gestalt des Zietextes nicht handstreichartig und a priori gefällt werden können und dass es, wieder einmal, keine gültige und allgemein anerkannte Regel gibt, wie mit der Form in der Gedichtübersetzung zu verfahren sei. Seine Frage muss für jeden einzelnen Fall lauten: Welche Bedeutung hat die formale Gestaltung innerhalb des Gesamtgefüges, das das Gedicht darstellt? Hier kommt wieder dessen Mehrdimensionalität ins Spiel, also seine semantischen, phonischen und räumlichen Gegebenheiten sowie seine historischen und sozialen Voraussetzungen. Aus ihnen ergibt sich, welche Position in der Äquivalenzhierarchie die formale Gestalt des Gedichts einnimmt. Aus der Einheit, die ein Gedicht in seiner Originalsprache darstellt, muss am Ende wieder eine Einheit in der Zielsprache werden. Auf dem Weg dorthin kann man auf eine Prüfung und Bewertung seiner einzelnen Elemente jedoch nicht verzichten.

1.2.3.3 Versmaß und Reim

Während der „Rhythmus“ eines Gedichts eine unscharfe Kategorie ist, die sich ihrerseits aus mehreren Faktoren zusammensetzt (Wortklang, Verslänge, Betonungen, Syntax etc.),⁴⁴ sind das Versmaß und der Reim sehr konkrete und handfeste Anforderungen an die Entscheidungsfreudigkeit des Übersetzers. Neben den Schwierigkeiten, die ihnen inhärent sind, stellen sie auch insofern eine besondere Hürde dar, als sie in verschiedenen Sprachen sehr unterschiedlich behandelt werden. Schon das Französische und das Deutsche, die im globalen Maßstab vergleichsweise nahe verwandt sind, haben andere Vers- und Reimtraditionen und billigen diesen Phänomenen auch einen unterschiedlichen poetischen Wert zu. Dazu gesellt sich ein historischer Wert, der zu berücksichtigen ist. Die Grundfrage ist, welche semantische Bedeutung Versmaß und Reim haben:

Nehmen wir als Ausgangspunkt nicht den Text des Werks, sondern seinen inhaltlichen und ästhetischen Wert, dann ergibt sich für die Orientierung über die Beziehung zwischen Form und Inhalt der Grundsatz: man muss die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben. Andererseits sollte man nicht auf der Bewahrung sprachlicher Formen bestehen. Für die Versübersetzung bedeutet dies, dass der Übersetzer nicht vom Metrum, sondern vom Rhythmus des Originals ausgehen müsste. Die Form kann freilich auch eine historische Bedeutung haben oder ein bestimmtes Kolorit erzeugen: der Stabreim der altgermanischen Poesie oder der Hexameter in der antiken Dichtung sind Bestandteile einer nationalen und zeitbedingten Eigenart des übersetzten Werks, sind somit Träger einer bestimmten Bedeutung und können in manchen Fällen verbindlich sein. (Levý: 1969, 37)

Abgesehen davon, dass Levý wieder das Gespenst des Rhythmus, hier sogar in expliziter Abgrenzung zum Metrum, umherspuken lässt, trifft er genau das Problem, bietet aber keine Patentlösung an. Er überträgt dem Übersetzer die Verantwortung dafür, die semantisch funktionale Wichtigkeit von Formelementen zu beurteilen – wir sind also wieder bei der Äquivalenzhierarchie angelangt. Die Unbestimmtheit der semantischen Position von Versmaß und Reim ist vermutlich auch der Grund, warum sich die Traductologie über diese Themen meist in Schweigen hüllt.⁴⁵ Kaum bestritten wird zwar die historische Dimension von Versmaß und Reim, doch gerade der Reim wird auch zur Geschmackssache des Übersetzers erklärt: „Sembra ovvio che la valutazione della rima in quanto invariante possibile o addirittura necessaria

⁴⁴ Eine gewisse Vorstellung vom Rhythmus vermittelt Henri Meschonnic, indem er unterschiedliche Rhythmen zu benennen versucht: „rythme d’attaque, rythme des finales, rythme de position, rythme de répétition, rythme prosodique, rythme syntaxique“ (Meschonnic: 2007, 33).

⁴⁵ Selten findet sich eine so klare Position wie die Helmut Gippers: „So sehr die Skepsis gegen die Versübersetzung im einzelnen begründbar bleibt, so muss doch jeder ernsthafte Übersetzungsversuch mit dem Ziel größtmöglicher Annäherung ans Original zur Versübersetzung drängen, möge sie auch noch so erschwert sein.“ (Gipper: 1966, 36)

della traduzione poetica dipenda essenzialmente dalle convinzioni estetiche e poetologiche di chi traduce.“ (Albrecht: 1993, 105)

Aber bleiben wir zunächst beim Versmaß und betrachten in dieser Hinsicht die unterschiedlichen Gegebenheiten des Französischen und des Deutschen mit einem konkreten Blick auf die Poesie der Renaissance. Zuerst fällt eine wichtige Gemeinsamkeit ins Auge: Sowohl im französischen als auch im deutschen Vers haben wir es mit alternierenden Rhythmen zu tun, d.h. „betonte“ und „unbetonte“ Silben, Hebungen und Senkungen, wechseln sich ab und erlauben die Konstruktion klassischer Versmaße wie Jambus, Trochäus und Daktylus. Diese vermeintliche Äquivalenz sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der deutsche Vers wesentlich weniger flexibel ist als der französische. Durch die festgelegte Wortbetonung im Deutschen klingt ein Vers holprig, wenn diese Wortbetonung nicht mit der Versbetonung übereinstimmt.⁴⁶ Im Französischen, das nicht Worte, sondern das Ende einer Phrase betont, ist der Vers anpassungsfähiger; streng genommen kann man hier nicht von einer Folge von betonten und unbetonten Silben sprechen, sondern eben von alternierenden Metren, deren Rhythmus durch die Regel festgelegt wird, dass die Endsilben von zwei- und mehrsilbigen Worten möglichst auf „betonten“ Silben liegen sollten, *e muets* hingegen nach Möglichkeit nicht. Der weitaus beliebteste Versfuß des 16. Jahrhunderts, der Jambus, ist allerdings auch der im Deutschen üblichste.

Schwieriger ist die Frage der Verslänge. Der Standardvers der *Sonnets pour Hélène* und der meisten anderen bedeutenden Gedichtsammlungen der französischen Renaissance ist der Alexandriner, also der sechshebige jambische Vers mit einer Zäsur nach der dritten Hebung. Die Dichter der Pléiade haben ihn in der französischen Literatur zum Normalfall gemacht, ihre späteren Verächter im 17. Jahrhundert haben ihn zum Vers der Klassik erhoben – wenn man einem Vers eine „historische Bedeutung“ im levýschen Sinn zuschreiben kann, dann diesem. Im Deutschen hat er diese Bedeutung eindeutig nicht. Die Dichter der schlesischen Schule haben im 17. Jahrhundert aus Ehrfurcht vor ihren französischen Vorbildern mit dem Alexandriner experimentiert, wichtige Texte der deutschen Barocklyrik sind in ihm abgefasst; durchsetzen aber konnte er sich nicht. Im Deutschen wirkt er schwerfällig, unelegant und in seiner

⁴⁶ Sonderfälle wie der „schwebende Rhythmus“, der durch absichtlich gesetzte „falsche“ Betonungen den Vers auflockern soll, oder der oft heikle Umgang mit drei- oder mehrsilbigen Worten im Deutschen sollen zunächst unerwähnt bleiben und später an konkreten Beispielen erläutert werden.

strengen Zweiteilung allzu dialektisch.⁴⁷ Einen französischen Alexandriner mit einem deutschen zu übersetzen ist eine korrekte Lösung, befriedigend ist sie nicht. Der klassische deutsche Vers ist der fünfhebige Jambus, im Drama als ungereimter oder selten gereimter Blankvers in der Tradition Shakespeares, in der Lyrik als Nachfahre des antiken Dekasyllabus. Dieser wiederum existiert auch in der französischen Literatur: Wichtige Gedichtzyklen wie Ronsards *Premier livre des Amours*, Du Bellays *Olive* und in Teilen seine *Antiquitez de Rome* sind in ihm verfasst. Trotzdem haben sich die lyrischen Traditionen der beiden Nationalliteraturen hier voneinander wegbewegt, sodass sich die Frage der Äquivalenz der Versmaße hier ganz praktisch stellt. Von weiteren Metren und Strophenformen, die Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* für die nicht-sonetthaften Gedichte verwendet, soll später anhand von konkreten Beispielen die Rede sein.

Hält der Übersetzer klassischer französischer Lyrik am Alexandriner fest, entpuppt er sich damit als strenger *sourcier* und läuft Gefahr, seine Übersetzung zu ruinieren. Tatsächlich ist dieser Missgriff in der französisch-deutschen Übersetzungsgeschichte nicht selten vorgekommen und hat nie zu guten Ergebnissen geführt. Ein solches Vorgehen beruht auf einem offensichtlichen Missverständnis: Ein Vers, der in einer Nationalliteratur eine große und wichtige Tradition hat, wird in einen identischen Vers übersetzt, der in der Nationalliteratur der Zielsprache keine nennenswerte Tradition besitzt. Es geht schließlich darum, den Vers nicht einfach strukturell zu begreifen, sondern als Träger eines historischen und funktionalen Kontexts: „Le fait est que l’alexandrin [...] n’est pas une simple forme métrique: c’est un genre, donc un style spécifique, et un *contenu* particulier.“ (Etkind: 1982, 150) Wenn der Übersetzer aber „objektiv“ sein und sich nicht über das Original erheben will, agiert er in Wirklichkeit sträflich „subjektiv“: „D’un autre côté, la forme n’est jamais un élément exclusivement subjectif. Elle s’insère dans un contexte de littérature nationale. Reproduite avec une scrupuleuse fidélité dans un climat différent, elle peut aboutir à un effet diamétralement opposé.“ (Cary: 1956, 78)⁴⁸ Genau das passiert mit dem Alexandriner: Im anderen literarischen Klima der deutschen Tradition wird er von einem potenziell geistreichen und virtuosen Vers

⁴⁷ „Aber eben diese Neigung zur Gedanklichkeit, zur Gegenüberstellung ließ ihn bald darauf als starr erscheinen, als klappernd, als seelenlos, als undeutsch, und wie die Vorwürfe lauteten.“ (Kayser: 1992, 31)

⁴⁸ Admiral spottet milde über die vergeblichen Versuche, sich als Übersetzer seiner Subjektivität zu entledigen: „A cet égard, le littéralisme des sourciers fait à mes yeux figure de dénégation du sujet de la traduction, de dénégation de leur propre subjectivité. Un peu comme s’ils se voulaient se débarrasser d’eux-mêmes? mais faut-il rappeler qu’où qu’on aille, on s’emmène toujours avec soi...“ (Ladmiral: 2012a, 23)

zum schwerfälligen Hemmschuh des poetischen Flusses. Im Sinne dieser Erkenntnis wäre es folglich richtig, den klassischen französischen Vers mit dem klassischen deutschen Vers zu übersetzen, also den Alexandriner mit einem Deka- oder Hendekasyllabus.

Ist schon die Behandlung des Verses in der Lyrikübersetzung kein Lieblingsthema der Traductologie, zeigt sie sich in der Frage des Reims noch schmallippiger. Das mag auch damit zusammenhängen, dass Reime bei Lyrik-Rezipienten generell umstritten sind. Landläufig gilt der Reim als das geradezu typischste Charakteristikum des Gedichts überhaupt; bei einer Umfrage unter zufällig ausgewählten Personen, was für sie ein Gedicht überhaupt ausmache, würde er sicher an erster Stelle genannt („Für das große Publikum muss noch immer ein richtiges Gedicht gereimt sein“, Kayser: 1992, 83). Das führt freilich bei „eingeweihten“ Lyrik-Freunden genau zur gegenteiligen Reaktion: Hier beurteilt man den Reim häufig als unnatürlich, sprachwidrig, abgegriffen und kindisch. Sich offen für die Lust am Reim und seinen Möglichkeiten einzusetzen, ist nicht verbreitet.

Reimen lässt sich auf Französisch so gut oder schlecht wie auf Deutsch. Der Reim hat im Gegensatz zum Vers weniger historische Implikationen, die in einer Übersetzung von vornherein zu berücksichtigen wären.⁴⁹ Dennoch gibt es einen gravierenden Unterschied in den beiden Sprachen: den Schwierigkeitsgrad, mit dem Reime zu produzieren sind. Das Französische hat viel weniger verschiedene Auslaute als das Deutsche, was bedeutet, dass es auf Französisch viel mehr mögliche Reimworte gibt und Reime deshalb leichter herzustellen sind.⁵⁰ Dazu kommen noch die weniger strengen Regeln für den französischen Reim: Identische Silben können im Reim zusammengespannt werden, wenn sie zu unterschiedlichen Worten gehören (z.B. „repas“ auf „pas“), ja sogar gleiche Worte können miteinander reimen, vorausgesetzt, sie tragen im Kontext unterschiedliche Bedeutungen (z.B. „pas“ in der Bedeutung „Schritt“

⁴⁹ Albrecht weist jedoch zu Recht darauf hin, dass auch der Reim historische und kulturelle Implikationen hat: „Dalla prima storia e addirittura dall’etimologia della parola *rima*, che quasi tutti gli specialisti in materia fanno risalire a *rhythmus*, si può dedurre che questo fenomeno si trovi in stretta relazione con la struttura fonica di una determinata lingua. Sembra dunque legittimo avanzare l’ipotesi che la rima non è un fenomeno di valore universale bensì di valore storico [...]“ (Albrecht: 1993, 106) Interessant ist hier auch die etymologische Ableitung des Reims vom Rhythmus.

⁵⁰ Wie Gipper genau zur entgegengesetzten Erkenntnis kommt, wird für immer sein Geheimnis bleiben: „Bei der Reimübersetzung wird besonders der französische Übersetzer zur verzweifeltten Suche nach reimenden Versenden verdammt und oft gerade dadurch zu Abweichungen vom Original gedrängt. Wort- und Flexionsarmut verringern zudem die Reimmöglichkeiten, die dem Deutschen aus reichen Quellen zufließen.“ (Gipper: 1966, 43) Das ist aber nur eine von vielen Absurditäten bei einem Autor, der munter vom Spracherwerb der „Negerkinder“ fabuliert und sich offensichtlich noch nicht von der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft emanzipiert hat, so wortreich er sich auch von ihr distanziert.

auf „pas“ als Verneinung), der so genannte „rührende Reim“ – das wäre für den deutschen Reim auf keinen Fall akzeptabel. Der Umstand, dass er relativ leicht zu finden und zu konstruieren ist, macht den französischen Reim auch selbstverständlicher und weniger überraschend, als er im Deutschen sein kann. Andererseits führt eben diese Schwierigkeit, deutsche Reime herzustellen – insbesondere abseits der ausgetretenen Reim-Pfade –, zu einer so vehementen Kritik am Reim in der deutschen Lyrik.

Stellvertretend dafür mag die Reim-Philippika von Bert Nagel stehen, die in einem programmatischen Satz kulminiert: „Der Reim ist der Feind sprachgerechten dichterischen Ausdrucks.“ (Nagel: 1985, 19) Seine wütende und auf die Dauer sehr redundante Polemik ist vergnüglich zu lesen, nicht zuletzt wegen ihrer offenkundigen Absurdität. Denn den Reim als solchen deshalb zu verdammen, weil es viele schlechte Reime gibt, ist ungefähr so logisch, wie die Literatur zu verteufeln, weil es Paulo Coelho gibt, oder die Musik abzulehnen, weil deutsche Schlager existieren. Das ändert aber nichts daran, dass einige seiner Argumente durchaus bedenkenswert sind. Die unterschiedliche Schwierigkeit des französischen und deutschen Reims schätzt er grundsätzlich richtig ein: „Ein weiterer Gegensatz ist die Reimarmut der deutschen Sprache, verglichen mit den romanischen Sprachen und insbesondere mit dem Französischen, in dem es – zumindest dem Wortschatz nach – keine Reimnot für die Dichter gibt“ (Nagel: 1985, 112). Diese Not ist im Deutschen eine Tatsache, und es ist die Aufgabe des Übersetzers, aus ihr eine Tugend – oder besser eine Qualität – zu machen. Ebenso erkennt er zutreffend die Äquivalenzhierarchie, die eine Reimübersetzung selbstverständlich erzwingt: „Reimverdichtung fordert eben als *erstes*, dass die Verse nach dem vorbestimmten Schema reimen und exakt alternieren. Erst in zweiter Linie fordert sie Stimmigkeit des Ausdrucks und sinngemäß nuancierenden Sprachrhythmus.“ (Nagel: 1985, 113) Das ist nicht falsch, zeigt aber auch die Grenzen einer strengen Äquivalenzhierarchie. Es hat wenig Sinn, ein formales Element wie den Reim semantisch vom Inhalt des Gedichts zu isolieren. Natürlich ist der Reim im Zwangssystem Renaissance-Gedicht eines der effektivsten Folterinstrumente. Hat sich ein Übersetzer entschlossen, das Reimschema des Originals zu erhalten, legt er sich damit enge Fesseln an. Er darf sie jedoch nicht als solche empfinden, darf nicht die Zwänge des Reims spüren, sondern seine Möglichkeiten. Diese sind beträchtlich und können gewisse Einschränkungen auf semantischer Ebene mehr als wettmachen. Das hat mit der

enormen Wirkmächtigkeit gut gesetzter Reime zu tun, die ein Thema des nächsten Kapitels sein wird.

1.2.3.4 „Du hast keine Chance, aber nutze sie“

Sind Gedichte also unübersetzbar? Sind ihre semantischen und formalen Raffinessen nicht in einer anderen als der Originalsprache abbildbar? Auf theoretischer Ebene kann man eine Antwort auf diese Frage nicht abschließend finden, sich ihr höchstens annähern. Hoffentlich ist dennoch etwas wie eine „démystification du concept de l'intraduisibilité“ (Nowotna/Moghani: 2009, 18) gelungen. Übersetzen heißt, zu verhandeln und zu entscheiden. Wer ein Gedicht von vornherein als unübersetzbar einschätzt, hat entweder keine Lust zu verhandeln oder vermutet, dass sich in Verhandlungen kein Ergebnis erzielen ließe, was selbstverständlich eine legitime Position ist. Nur ist sie nicht besonders spannend und schon gar nicht produktiv. Um in Ladmirals Terminologie zu bleiben: Der extremste *sourcier* ist der Übersetzer, der aus Furcht, dem Originaltext etwas anzutun, ihn gar nicht erst übersetzt. David Bellos bringt das auf den Punkt: „If you want the same thing, that's quite all right. You can read the original.“ (Bellos: 2011, 321) Das wäre die letzte Konsequenz aus der „illusion romantique d'un accès immédiat à la vérité des choses“ (Ladmiral: 2007, 13), die Ladmiral den *sourciers* unterstellt. Der Nicht-Übersetzer wird so zum *ultra-sourcier*. Seine Haltung erinnert an die Landkarte im Maßstab 1:1, die Jorge Luis Borges sich vorgestellt hat:⁵¹ vollkommen exakt und absolut unbrauchbar. Masson beschreibt diese Auffassung von Texten als „materialistisch“: „Aus Sicht eines materialistischen Verständnisses des literarischen Schaffens ist die Übersetzung absolut unmöglich. Alle Texte sind aus rhythmischen Effekten und einer reichen verbalen Materie geschaffen. Sie liefern uns strukturelle Effekte (Wortarten, Zeitsystem etc.), die sich lediglich mit viel Glück, sporadisch oder gar nicht von einer Sprache in die andere übertragen lassen.“ (Masson: 2012, 49)

Wenn aus einer solchen völlig zutreffenden Erkenntnis ein Fundamentalismus wird, der lieber auf eine Übersetzung verzichtet, als sich in die Gefahr zu begeben, etwas falsch zu machen, bleibt freilich ein wichtiger Faktor von Literatur außer Acht: der Rezipient. Durch die Entscheidung des Übersetzers, einen Text nicht zu übersetzen, bleibt er, wenn er die Original-

⁵¹ „Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartografos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.“ (Borges: 2009, 265)

sprache nicht oder unzureichend beherrscht, von diesem Text ausgeschlossen. Das gilt auch für eine Übersetzung, die sich so eng am Ausgangstext orientiert – sich also dem Maßstab 1:1 so stark annähert –, dass sie für den Rezipienten schwer oder nicht verständlich ist. Wer sich auf die Position der Unübersetzbarkeit zurückzieht, leugnet den kommunikativen Charakter von Übersetzung im Allgemeinen, der sich aus linguistischer Perspektive folgendermaßen beschreiben lässt:

From the linguistic angle, the untranslatability idea looks like a restriction of language to *langue* only, to language as system; it seems to deny the role played by *parole*, by what people can do in their actual use of language. Translation is, after all, a form of language use; and from this point of view nothing is untranslatable: that is, everything can be translated somehow, to some extent, in some way – even puns can be explained. No communication is perfect, so why should translation be? (Chesterman: 2016, 7)

Das Postulat der Unübersetzbarkeit lässt sich gültig nur durch die Praxis widerlegen. Schließlich handelt der Übersetzer, der sich dem Unübersetzbarkeits-Dogma nicht fügt, in einer Art praktischem Ungehorsam, das an Herbert Achternbuschs Parole „Du hast zwar keine Chance, aber nutze sie!“ (Achternbusch: 1986, 229) erinnert: Die perfekte Übersetzung ist unmöglich, was aber kein Grund sein kann, sie nicht zu versuchen. Bevor wir den Blick jedoch ganz auf die Praxis lenken können, benötigen wir noch einen theoretischen Zwischenschritt, der sich mit Absicht und Wirkung der Übersetzung beschäftigt, also die Voraussetzungen einer gelingenden Rezeption übersetzter Texte untersucht.

1.3 Skopos und Szene

Die Verhandlungen, die bisher beschrieben wurden, haben sich im Wesentlichen zwischen dem Ausgangstext bzw. seinem Autor und dem Zieltext bzw. dem Übersetzer sowie ihren jeweiligen kulturellen Kontexten abgespielt. Nur am Rande war die Rede von dem, was für einen Text allgemein und für einen literarischen Text unerlässlich ist: die Rezeption. Die aber ist kein Abstraktum, sondern etwas sehr Konkretes, nämlich die Vorstellung eines Übersetzers, welche Wirkung sein Translat bei einem Rezipienten hervorrufen kann. Dass Sprache Kommunikation bedeutet und diese Dimension in der Übersetzung eine wichtige Rolle spielen muss, war schon der frühen Traductologie bewusst: „the translator must be concerned with language not only as a code, but also as a communicative event“ (Nida: 1964, 8). Seit-

dem hat sich, nicht zuletzt angeregt vom großen Einfluss der Rezeptionsästhetik in der Literaturwissenschaft nach 1945, der Blick auf die Voraussetzungen einer gelungenen Textrezeption sehr geschärft. Die Skopos-Theorie, die von Hans J. Vermeer und Katharina Reiß geprägt und dann vielfältig weiter entwickelt wurde, hat der Übersetzungswissenschaft entscheidende Impulse gegeben. Auch Jean-René Ladmiral's Konzept von *sourciers* und *ciblistes* dreht sich ja letztlich um die Frage, ob der Übersetzer ohne oder im Bewusstsein eines Rezipienten arbeiten soll. Folgerichtig stellt Ladmiral als überzeugter *cibliste* den Begriff der Wirkung und den Rezipienten im Allgemeinen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen:

S'agissant au bout du compte d'un problème d'écriture et de l'appréciation littéraire d'un texte, il m'apparaît que le concept d'*effet* constitue un concept-clé de la réflexion sur la traduction littéraire et sur la traduction en général. D'abord, à un niveau élémentaire c'est-à-dire fondamental, il s'agira de traduire des *effets de sens*. [...] Penser la traduction en termes d'effets, c'est partir de la façon dont un texte est reçu: et, de fait, je ne sache pas qu'un texte existât jamais ailleurs que dans l'oreille de ceux qui l'entendent ou dans les yeux de ceux qui le lisent... (Ladmiral: 2002, 341)

Das Schlüsselkonzept der Wirkung ist allerdings nicht ganz einfach zu bestimmen. Schließlich muss der Übersetzer die Reaktion des Rezipienten, die notwendigerweise nur subjektiv sein kann, antizipieren und bewegt sich dabei auf unsicherem Gelände. Trotzdem sind literarische Wirkungen natürlich in einem gewissen Maß bestimmbar und benennbar. Im folgenden Kapitel sollen einige Grundvoraussetzungen einer auf den Rezipienten bezogenen Lyrikübersetzung geklärt werden: die Bestimmung eines fiktiven Rezipienten, den Übersetzungszweck und die übersetzerischen und literarischen Mittel und Methoden, mit denen er erreicht werden kann.

1.3.1 Übersetzungszweck und Wirkung

1.3.1.1 Der fiktive Rezipient

So wie jeder literarische Text eine Wirkungsabsicht und einen Adressaten hat, ist das auch für jede Übersetzung selbstverständlich. „Zu einer Translationstheorie gehört eine Textrezeptions- und -wirkungstheorie“ (Reiß/Vermeer: 1984, 19). Die Skopostheorie hat seit den 1980er Jahren Fragen solcher Art an den Übersetzer gerichtet:

Soll derselbe Texttyp, dieselbe Textsorte bewahrt bleiben, d.h. ist nach Maßgabe des Auftraggebers und des Übersetzungszwecks Funktionskonstanz oder Funktionswechsel bei der Übersetzung verlangt? Entspricht der intendierte Leser dem vom Ausgangstext intendierten Leser oder nicht (abge-

sehen davon, dass er eine andere Sprache spricht)? Welchem Zweck soll die Übersetzung dienen? Welcher Übersetzungstyp ist, nach Beantwortung dieser Fragen, angemessen? (Snell-Hornby/Kadric: 1995, 40)

Dieser pragmatische Ansatz, der sich eindeutig auf die Seite der *ciblistes* schlägt, war für die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft unerlässlich. Die zitierten Fragen an den Übersetzer sind freilich so allgemein gehalten, dass auch die Probleme deutlich werden, die dieser Ansatz in sich trägt, wenn man ihn für die praktische Arbeit fruchtbar machen will.

„Für wen übersetzen wir eigentlich?“ (Nord: 2013, 377) Eine einfache Frage, auf die es leider keine einfache Antwort gibt.⁵² So läuft zum Beispiel die Forderung nach einer Übereinstimmung des intendierten Zieltext-Lesers mit dem Originaltext-Leser im Fall der Renaissancelyrik komplett ins Leere: Natürlich haben ein Rezipient des 16. und einer des 21. Jahrhunderts außer dem abstrakten Interesse an Poesie im Allgemeinen rein gar nichts miteinander zu tun. Abgesehen von den völlig verschiedenen kulturellen und historischen Kontexten haben sie ein komplett anderes Bewusstsein von Literatur und ihrer Funktion, sodass es absurd wäre, nach etwas wie „Funktionskonstanz“ im engeren Sinn zu suchen.

Obwohl uns das 16. Jahrhundert sehr fern erscheint und wir außer einem gewissen objektiven historischen Zugang wenige Möglichkeiten haben, uns in das damalige Leben wirklich hineinzuversetzen, können wir im Fall von Ronsards Lyrik das Publikum seiner Zeit einigermaßen bestimmen. Es dürfte in einem höfischen Umfeld zum guten Ton gehört haben, sich mit den Werken des „poète des princes“ zu beschäftigen. Ob das immer aus echter Begeisterung für Lyrik geschah, sei dahingestellt. Ronsard jedenfalls gab im literarischen Feld seiner Zeit über Jahrzehnte den Ton an – heute hat er in Frankreich den Status eines kaum gelesenen Klassikers und in Deutschland den eines großen Unbekannten. „Die Skopostheorie, für die ja der Adressat (des Zieltexts) zum Skopos einer translatorischen Handlung gehört, geht in der Regel von *einem* Adressaten bzw. einer relativ homogenen Adressatengruppe aus.“ (Nord: 2013, 381) Für das 16. Jahrhundert kann man durchaus von einer solchen homogenen Gruppe sprechen.

Für das 21. Jahrhundert allerdings – und das ist eines der Probleme der Skopostheorie im Zusammenhang der Literaturübersetzung – ist eine homogene Adressatengruppe nur eine Fikti-

⁵² Debora Biancheri verweist anhand von italienischen Übersetzungen irischer Lyrik auf die Gefahr, sich als Übersetzer einen Leser zu konstruieren und die Übersetzung so auf ihn zuzuschneiden, dass der Ausgangstext aus dem Blickfeld gerät. Der „constructed reader“ (Biancheri: 2015, 105) fordert vermeintlich Zugänglichkeit und leichte Lesbarkeit, die das Original aber gerade verhindern wollte.

on. Das zeigt sich schon an der Distribution: Während Ronsard vermutlich jeden seiner Leser entweder persönlich oder zumindest vom Namen her kannte, weil dieser notwendigerweise einer bestimmten und überschaubaren Gesellschaftsschicht angehörte, kann heute jeder Mensch in eine Buchhandlung gehen und eine Übersetzung von Ronsards Werken erwerben, ohne dabei seine Identität preiszugeben. Wir müssen also einen fiktiven Rezipienten imaginieren und konstruieren. Ich möchte vorschlagen, die potenziell Interessierten an einer heute erscheinenden Ronsard-Übersetzung in drei Gruppen zu unterteilen:

- (a) *Fachpublikum*. Diese Rezipienten sind in erster Linie im akademischen Umfeld zu vermuten, sind also Lehrende oder Studierende philologischer Fächer⁵³ oder arbeiten z.B. in Bibliotheken oder Verlagen. Sie beschäftigen sich professionell mit Literatur, benötigen aber eine Übersetzung, weil sie der Originalsprache nicht in ausreichendem Umfang mächtig sind.
- (b) *Lyrik-Interessierte mit Fremdsprachenkenntnissen*. Hier handelt es sich um Rezipienten, deren Französischkompetenz durchaus ausreicht, um ein Gedicht von Ronsard teilweise oder sogar vollständig zu verstehen, die sich aber durch eine übersetzte Version ihres Verständnisses versichern wollen und vielleicht auch Freude daran haben zu sehen, wie ein solches Gedicht künstlerisch äquivalent in ihre Muttersprache übertragen wird.
- (c) *Lyrik-Interessierte ohne Fremdsprachenkenntnisse*. Sie begeben sich vertrauensvoll in die Hand des Übersetzers und nehmen das übersetzte Gedicht als ein von Ronsard verfasstes wahr; über die Tatsache, dass es sich um eine Übersetzung handelt, und die Beurteilung der Äquivalenz dieser Übersetzung in Bezug auf den Originaltext zerbrechen sie sich nicht den Kopf.

Es existieren also „different kinds of audiences“, für die der Übersetzer „different kinds of texts“ in Erwägung ziehen muss (Nida: 2011, 85).⁵⁴ Mit der Frage nach dem Publikum, das mit der Übersetzung erreicht werden soll, ist untrennbar auch die Frage der angestrebten Wirkung verbunden.

⁵³ Tatsächlich entstand meine erste Übersetzung eines Ronsard-Gedichts, das Sonett I des *Premier livre des Amours*, für einen Freund, der dieses Gedicht im Rahmen seines Romanistikstudiums zu analysieren hatte. Meine gereimte Vers-Version hat ihm dafür nicht viel genützt, für mich aber war sie der Anfang eines langen Weges.

⁵⁴ Zur Frage nach dem Bewusstsein des Lesers davon, es mit einem übersetzten Text zu tun zu haben, vgl. Wright: 2016, 88 („polyglot readers“, „engaged readers“).

1.3.1.2 *Ästhetisches Erlebnis oder Information?*

Sind fiktive Rezipienten definiert, rückt die damit verbundene Frage des Übersetzungszwecks ins Blickfeld, also des Skopos. Vorausgesetzt wird die Sprache als Kommunikationsmittel vom Autor über den Übersetzer zum Leser: „the translator must be concerned with language not only as a code, but also as a communicative event“ (Nida: 1964, 8).

Bevor man aber den Zweck einer Übersetzung bestimmt, muss man sich zwangsläufig mit dem Zweck des Ausgangstexts beschäftigen. Im Fall von Gedichten ist er in einem allgemeineren Zusammenhang ganz offensichtlich. Es handelt sich um „testi a finalità estetica“ (Eco: 2003, 257), die im Gegensatz zu Sachtexten nicht in erster Linie auf Logik gründen: „La traduction scientifique et technique ainsi que la traduction philosophique relèvent pour l’essentiel d’une *logique*, tandis que la traduction littéraire, poétique et théâtrale relève plus nettement d’une *esthétique*.“ (De Launay: 1986, 51) Das bedeutet selbstverständlich nicht den Verzicht auf die einem Text inhärente ästhetische Logik, also die formale und gedankliche Struktur, aber auf den Anspruch, dass es letztlich nur eine einzige korrekte Übersetzungslösung geben könne. Der ästhetische Endzweck impliziert die „Unbestimmtheit der Übersetzung: auch andere Lösungen müssen möglich sein“ (Abel: 1999, 17). Diese Kontingenz ist das entscheidende Merkmal ästhetisch begründeter Übersetzungen.

Es muss jedoch nicht jede Übersetzung eines literarischen Textes eine ästhetische Übersetzung sein. Die Frage, wie viel Rücksicht eine Übersetzung auf künstlerische Aspekte eines literarischen Textes überhaupt nehmen muss, ist ebenfalls abhängig vom definierten Übersetzungszweck: „Si le traducteur est appelé à bâtir une édition critique à l’usage d’un petit cercle de spécialistes, il travaillera dans un tout autre esprit que pour une édition commerciale à grand tirage, le texte en jeu fût-il le même.“ (Cary: 1956, 33) Wir kommen zurück auf den im vorherigen Punkt definierten Adressatenkreis (a): ein fiktives Publikum von professionellen Literaturrezipienten, die aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse Einsicht in die inhaltlich-semantic Ebene des Originaltextes gewinnen wollen. Diese Gruppe würde sich durch die Kompromisse, zu denen ein Nachvollziehen der poetischen Form in der Zielsprache zwangsläufig führt, in ihren Bedürfnissen und Erwartungen enttäuscht sehen; eine solche Übersetzung wäre für sie wertlos. Das meint die Skopostheorie mit einem dynamischen Verständnis vom Translationszweck: Ein Text ist nicht auf einen bestimmten Zweck festgelegt, sondern

der Zweck muss bestimmt und dann das Translat auf diesen Zweck abgestimmt werden.⁵⁵ Es ist innerhalb dieser dynamischen Zweckbestimmung also auch ein Translat vorstellbar, das genuin ästhetische Kriterien außer Acht lässt und nur über den Inhalt eines Gedichts „informiert“. Etkind nennt diese Form von Übersetzung folglich „*Traduction-Information* (T-INFO). *Vise à donner au lecteur une idée générale de l’original. On peut énoncer comme règle que la T-INFO est de la prose: elle reste en deçà de la prétention esthétique. Elle est, par définition, anti-artistique*“ (Etkind: 1982, 18). Auf dem Gebiet der Lyrik ist eine solches Translat eine Interlinearübersetzung. Sie hat sicher nicht den Anspruch, eine „*finalità estetica*“ herzustellen, kann aber genau die benötigten Informationen über den Text bereitstellen. Kontexte, in denen eine solche Übersetzung zweckmäßig ist, sind leicht vorstellbar: im akademischen Bereich etwa für Dozenten oder Studenten, die vergleichende Literaturwissenschaft betreiben und intertextuelle Bezüge herstellen wollen; im verlegerischen und bibliothekarischen Bereich für Verantwortliche, die sich darüber informieren wollen, ob sich z.B. der Erwerb von Lizenzrechten oder die Anschaffung des entsprechenden Titels für den Verlag oder die Institution lohnt.⁵⁶

Da es unbestritten Zusammenhänge gibt, in denen T-INFO-Übersetzungen nützlich sind, ist es müßig, sie pauschal zu verdammen, wie das in der Traductologie immer wieder geschehen ist.⁵⁷ Selbstverständlich sind sie in ästhetischer Hinsicht defizitär, aber das bestreiten sie auch gar nicht. Ladmiral unterscheidet zunächst einmal wertfrei in „*document-cible*“ und „*œuvrecible*“, also eine Textform, die den Ausgangstext dokumentiert, und eine, die seinen Status als literarisches Werk transportieren will (Ladmiral: 2014, 82). Es geht letztlich um die Frage, ob eine Übersetzung alleine stehen kann oder nicht, also „*the potential orientation of a translation towards documenting a source in metatextual fashion vs. its fulfilling a function of its own in the target context*“ (Wright: 2016, 58). Hans Vermeer indessen formuliert einen gewichtigen Einwand gegen den dokumentierenden Übersetzungstyp: Er spricht vom „’Informa-

⁵⁵ „Da ein Text nicht ein Sachtext *ist*, keine Propagandarede *ist*, sondern als der und der Text gesendet, empfangen, übersetzt, gedolmetscht wird, werden wir dynamisch sagen, die Entscheidung hänge vom Translationszweck („Skopos“) ab.“ (Reiß/Vermeer: 1984, 29)

⁵⁶ In meinem eigenen beruflichen Umfeld erfahre ich immer wieder den Wert solcher T-INFO als informierende Übersetzungen von Opernlibretti für den Gebrauch nicht fremdsprachenkundiger Regisseure, Sänger und Dramaturgen.

⁵⁷ „Mais la poésie fournit peu d’informations, et bien moins que la prose. C’est pourquoi la traduction rationnelle, en prose d’information, d’un poème, en particulier d’un poème lyrique, ne laisse qu’un faible contenu sémantique. Ce contenu sans intérêt comme information concrète n’a rien à voir, non plus, avec la poésie, entendue comme art verbal.“ (Etkind: 1982, XI)

tions'gehalt eines Translats, der immer situationspezifisch – genauer: situationstypenspezifisch – ist (Information umfasst in dem hier verstandenen weiten Sinn zum Beispiel auch die Formschönheit eines lyrischen Gedichts)“ (Vermeer: 1986, 51). Das heißt, man kann den Inhalt nicht einfach von der Form isolieren, ihn übersetzen und den Anspruch erheben, damit eine Information über den Text gegeben zu haben; es müsste auch eine Information über den künstlerischen Wert des Gedichts erfolgen. Die kann aber letztlich nur eine ästhetische Übersetzung liefern. Denn es dürfte unbestritten sein, dass eine auf semantische Information abzielende Interlinearversion eines Gedichts nicht als äquivalente Übersetzung gelten kann. Hier kommt ein Äquivalenzkriterium ins Spiel, das für die Lyrikübersetzung höchste Bedeutung hat: die Äquivalenz der Wirkung.

Das Kriterium der Wirksamkeit von Übersetzungen ist schon von der frühen Traductologie als zentral erkannt worden: „Eine Übersetzung braucht nicht wörtlich zu sein, sie muss aber mehr als nur den Wortsinn wiedergeben, sie muss dieselbe Wirkung hervorbringen, denselben Zweck erfüllen. [...] Der Zweck heiligt die Mittel der Übersetzung.“ (Güttinger: 1963, 66) Der Zweck kann also nicht nur in Bezug auf die fiktive Zielgruppe definiert werden, sondern muss sich am Zweck des Ausgangstexts orientieren, und der folgt im Fall des Gedichts auf jeden Fall einer ästhetischen Wirkung. Schon im ersten Aufsatz, in dem er sich mit der Dichotomie von *sourciers* und *ciblistes* beschäftigt, weist Ladmiral auf die enge Verbindung zwischen *cibliste* und dem Primat der ästhetischen Wirkung hin:

Le premier type de traduction (*sourcière*, G.H.) tend à démarquer d'aussi près que possible le texte-source, culturellement et linguistiquement, quitte à n'être plus directement intelligible sans un appareil de notes en bas de page (c'est ce que j'appellerais volontiers une traduction savante ou 'philologique'); quant à la traduction du second type (*cibliste*, G.H.), elle recherche une expression naturelle et elle vise à produire le même effet chez le public-cible qu'a pu avoir le message-source sur les destinataires d'origine. (Ladmiral: 1986, 34)

Auch in seiner jüngsten Publikation unterstreicht Jean-René Ladmiral noch einmal die zentrale Stellung des Wirkungsbegriffs und schlägt damit einen großen ciblistischen Bogen: „Pour moi [...] ce concept d',effet' mérite d'être considéré comme un concept clé de la traductologie.“ (Ladmiral: 2014, 107) Oder, noch etwas expliziter auf die konkreten Anforderungen des Übersetzens hin gedacht: „D'une façon générale, on ne traduira pas un signifiant, mais un *effet*: un effet de sens, un effet stylistique ou un effet rhétorique, un effet littéraire, voire un effet poétique, éventuellement un effet comique (quand il y a lieu de traduire les effets co-

miques), etc.“ (Ladmiral: 2014, 201) Mithilfe der Kategorie der Wirkung versucht er auch, des Form-Inhalt-Problems Herr zu werden:

Il ne peut s’agir de ‚garder la forme’ en général, et tout particulièrement ces formes et genres littéraires. En passant d’une langue-culture à une autre, la forme est irrémédiablement et totalement perdue: il faut en faire son deuil. Ce que la traduction va pouvoir transmettre, c’est l’*effet* littéraire qu’était censé produire cette forme. Le cas où on retrouve les mêmes formes dans deux traditions littéraires parallèles sont des cas limites. (Ladmiral: 2012a, 17)

Hier trifft er sich kurioserweise sogar mit seinem Antagonisten Henri Meschonnic: Es gehe darum, „la force et non seulement le sens“ zu übersetzen (Meschonnic: 2007, 9). Allerdings dürften die Methoden, mit denen die beiden Traductologen die beabsichtigte Wirkung erzielen wollten, doch sehr unterschiedlich sein.

Darin zeigt sich eine Problematik des Wirkungskonzepts. Im Prinzip ist es, ebenso wie der imaginierte Rezipient des Textes, eine Fiktion. Genauso wenig, wie ich bestimmen kann, welcher Leser sich das von mir übersetzte Buch kauft, kann ich ihm die Wirkung vorschreiben, die der Text auf ihn hat.⁵⁸ Wirkungsorientiertes Übersetzen kann also nicht heißen, dass die Übersetzung auf den Leser so wirken soll wie das Original auf den Leser des Ausgangstextes. Es wäre überheblich, eines wie das andere bestimmen zu wollen, insbesondere dann, wenn Ausgangs- und Zieltext zeitlich weit auseinanderliegen und sich die historischen, kulturellen und ästhetischen Kontexte stark verändert haben. Zunächst einmal soll überhaupt eine Wirkung entfaltet werden; bestenfalls die, die das Original auf den Übersetzer hatte. Ästhetische Wirkungen sind subjektiv; trotzdem sind sie, wie wir sehen werden, in gewissem Umfang beschreibbar. Bei allen Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben können, ist die Kategorie der ästhetischen Wirksamkeit als Schlüsselmoment einer ciblistischen Übersetzung durch nichts zu ersetzen oder infrage zu stellen.

1.3.1.3 Der „creative turn“

Die Bestimmung von Wirkungen, ihre Kalkulation und Reproduktion in der Zielsprache und die Kontingenz von Lösungen in der literarischen Übersetzung ergeben sich aus der Doppelrolle des Übersetzers als Leser des Originaltexts und als Autor seines Äquivalents in der Zielsprache. Er muss den Effekt reproduzieren, den der Ausgangstext beim Lesen auf ihn selbst

⁵⁸ An dieser Unschärfe leiden auch die eigentlich wichtigen übersetzerischen Konzepte von Klarheit und Verständlichkeit: „Clarity is thus primarily a linguistic value [...]. However, it is a problematic concept. What is clear for me may not be clear for you [...]“ (Chesterman: 2016, 173).

hatte. Wie wir gesehen haben, gibt es dafür keine Patentlösung; der Übersetzer muss sich auf seine Kompetenz, sein Gespür und seine Erfahrung verlassen. Von hier aus ist es folgerichtig, den „texte source comme source d’inspiration créatrice“ anzusehen (Stefanik/Balacescu: 2002, 41). Die Einsicht, dass Kreativität beim literarischen Übersetzen eine gewisse Rolle spielt, verbunden mit der Bedeutung, die dieser Begriff in den letzten etwa 20 Jahren auf den verschiedensten Gebieten gewonnen hat, führte auch in der Traductologie zu dem, was seither als „creative turn“ oder „tournant créatif“ in die Forschung eingegangen ist. Paul Kußmaul, der Erfinder des Terminus, betont jedoch, dass es sich hierbei nicht um eine neue Herangehensweise an die Literaturübersetzung im Allgemeinen handelt, sondern um ein gesteigertes Verständnis dessen, was Übersetzer ohnehin schon immer geleistet haben:

Die Vagheit verleitet zur Mystifizierung, und Kreativität erscheint als ein Ausnahmephänomen. Kreativität, dieser Eindruck wird vermittelt, ist nicht das Alltägliche, sondern ein Glücksfall. [...] Die These [...] lautet jedoch ganz anders. Kreatives Denken beim Übersetzen – und nicht nur beim Übersetzen – ist etwas ganz Normales. (Kußmaul: 2000, 59)

So normal ist es aber offensichtlich doch nicht, denn die terminologische Entdeckung der Kreativität hat in der Traductologie beträchtliche Kräfte frei gesetzt. Auch deshalb, weil es den Übersetzer von bestimmten Übersetzungsnormen suspendiert und ihn autonomer macht. Für bestimmte, gerade literarische Formen von Übersetzung sieht Chesterman den Normbruch geradezu als neue Norm an: „Translations of advertisements or poetry, for instance, may deliberately exploit deviant spellings or structures or word orders (indeed, this happens so often that we might even see such deviations as the norm for such text types, and so in this sense the norms would not in fact be broken...)“ (Chesterman: 2016, 139).

Zum einen geht es dabei natürlich um eine Aufwertung des literarischen Übersetzers, der mit öffentlicher Anerkennung traditionell nicht gerade verwöhnt ist; zum anderen aber auch um ein differenzierteres Verständnis des Übersetzungsvorgangs selbst, der sich mit dem Begriff der Kreativität möglicherweise besser fassen lässt als mit bis dato verwendeten Kategorien:

Alors que le paysage traductologique avait, jusqu’ il y a peu, jeté toute la lumière sur l’arrière-plan multiple, contextuel et culturel, ainsi que sur l’interdisciplinarité nécessaire à toute approche du traduire, alors que ces théories descriptives et la théorie du polysystème se concentraient essentiellement sur la culture et sa (re)production par l’acte de traduction, le tournant créatif ou *creative turn* se propose d’apporter un éclairage neuf sur la créativité de cet acte trop souvent présenté comme secondaire et dérivatif. (D’Amelio: 2011, 85)

Es geht auch darum, dem Übersetzer eventuelle übertriebene Ehrfurcht vor vermeintlich bestehenden ehernen Normen des Übersetzens zu nehmen und ihn dazu zu ermutigen, sich auf

das eigene Gespür für Sprache und Texte zu verlassen und der Lust am Text Raum zuzugestehen: „Il est indispensable qu’une approche purement rationnelle de la traduction soit complétée par une approche intuitive et ludique.“ (Gallagher: 2007, 111)

Eine solche Befreiung des Übersetzers von Lösungsschablonen und die Ermutigung, seinen spielerischen Instinkten nachzugeben, ist sicher ein positiver Impuls, den der *creative turn* angestoßen hat. Schließlich sind es gerade die zunächst einmal unkonventionellen Lösungen, solche, die sich abseits des Erwartbaren finden, die beim Übersetzen besonders Spaß machen – und ohne Freude an der Arbeit ist ein so mühsames und wenig einträgliches Geschäft wie die literarische Übersetzung nicht zu rechtfertigen. Trotzdem muss man aufpassen, nicht über das Ziel hinauszuschießen. Denn wie man den Übersetzungsvorgang auch immer beschreiben will, er bleibt ein „*acte secondaire*“; nicht im Sinne einer (Ab-)Wertung der übersetzerischen Tätigkeit, sondern als einfaches Anerkennen der Tatsache, dass die Übersetzung semantisch, formal und chronologisch einem „*acte primaire*“ nachgeordnet ist, nämlich der Verfertigung eines literarischen Textes. Wenn die „*liberté créatrice de traducteurs*“ (Ladmiral: 2007, 21) dazu führt, objektive Kriterien der Übersetzung infrage zu stellen, entzieht sie sich letztlich jeder Beurteilung. Es ist also nötig, die Kategorie der Kreativität verantwortungsvoll einzusetzen.⁵⁹ Christine Raguet macht einen sinnvollen Vorschlag, Kreativität als Maßstab der Übersetzung zu verwenden, ohne den Begriff zu inflationieren: „*Comment peut-on parler de créativité contrainte, expression oxymoronique s’il en est? Justement dans le cadre actif du traduire soumis au diktat du texte original, mais réceptif à toutes les possibilités qu’il offre.*“ (Raguet: 2011, 36) Durch den Zwang, den der Text durch seinen Inhalt und seine formale Gestalt ausübt (es sei an die „*littérature à contraintes*“ erinnert), steht auch die Kreativität unter Zwang, ohne dass sie deshalb ausgeschaltet würde. Die „*créativité contrainte*“ ist eine moderne Formulierung des berühmten und viel zitierten Bildes von Heinrich Heine, Übersetzen heiße „in Ketten tanzen“. Besser, so könnte man meinen, kann man es nicht sagen; nur dass die Metapher des Zwangs, die in der Metapher des angeketteten Übersetzers steckt, das Problem wiederum nicht vollständig trifft. Bei allen unvermeidlichen Schwierigkeiten, die das literarische Übersetzen im Allgemeinen und das Übersetzen von Gedichten im Besonderen

⁵⁹ Deshalb präzisiert Radegundis Stolze: „Kreativität als Fähigkeit zur innovatorischen Kombination von bislang unverbundenen Ideen und Sachverhalten ist nicht mit einer ziellosen, frei schwebenden Originalität gleichzusetzen, sie ist vielmehr zielgerichtet, wertorientiert und somit stets wissens- und erfahrungsbasiert“ (Stolze: 2015, 212).

stellt, sollte die Grundhaltung des Übersetzers gegenüber seiner Aufgabe doch der Spaß an der Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext sein, die Befriedigung, die ein adäquater Zieltext, eine gelungene Formulierung, eine gerettete Form bereiten, letztlich die Freude über ein „geglücktes Übersetzen“ (Paepke: 1986, 112).

1.3.2 Szenisches Übersetzen

1.3.2.1 Das Gedicht als Situation

Die Lyrik gilt nicht ohne Grund als die literarische Gattung, die das größte Potenzial für Kompliziertheit auf inhaltlicher und formaler Ebene bereithält und die bei vielen Lesern als hermetisch berüchtigt ist. Das hat seine Ursache wohl zum einen im Primat der formalen Struktur, die auf semantischer Ebene Einschränkungen verlangt und damit zu Verkomplizierungen führt, zum anderen darin, dass die Lyrik im Vergleich zu Epik und Dramatik weniger stark nach narrativen Elementen verlangt. Das heißt keineswegs, dass narrative Strukturen in der Lyrik ausgeschlossen wären; sie werden vom Rezipienten nur weniger stark eingefordert. Zugespitzt formuliert könnte man sagen, dass ein unverständlicher Roman oder ein kryptisches Theaterstück gemeinhin als misslungen oder zumindest als defizitär und unbefriedigend wahrgenommen werden, während einem rätselhaften Gedicht mit seiner geheimnisvollen Aura sogar eine besondere Qualität unterstellt wird.

Dieser besondere Aspekt von Lyrik hat für den Dichter, aber auch für den Übersetzer eine gefährliche Verführungskraft. Der „auteur primaire“ fühlt sich möglicherweise eingeladen, nur seinen Empfindungen und Assoziationen zu folgen und sich nicht mehr darum zu sorgen, ob für einen potenziellen Leser irgendeine kognitive Anschlussmöglichkeit an seinen Text besteht. Ähnlich geht es dem „auteur second“, dem Übersetzer, wenn er der Versuchung erliegt, den Zugang zum Text nicht zu erleichtern, sondern die Probleme der Übersetzung als Verständnishürden direkt an den Rezipienten weiterzureichen. Im Wesentlichen ist es dieses Vorgehen, das Ladmiral den *sourciers* vorwirft: Dadurch, dass sie sich nicht darum kümmern, ob ein Leser den Text verstehen kann, werden sie einer wichtigen übersetzerischen Aufgabe

nicht gerecht.⁶⁰ Vor einem solchen kommunikativen Scheitern kann sich der Übersetzer nur schützen, indem er das Gedicht nicht weniger konkret begreift, als er es von epischen oder dramatischen Texten gewohnt ist.

Um diese Konkretion zunächst im Verständnis des Originaltexts und dann seinem Transport in eine Übersetzung zu erreichen, hilft es, das Gedicht nicht nur als Text, sondern als Situation zu begreifen. Zunächst geschieht das in einem umfassenden Sinn:

Gerade um zwischen jenen zu ungenauen Begriffen vom geografischen, historischen und kulturellen Kontext zu trennen, muss die Sprachwissenschaft neuere und exaktere Definitionen vorschlagen [...]. Und indem sie den Begriff des Kontextes all den Informationen vorbehält, die explizit aus dem geschriebenen, literarischen Text hervorgehen, definiert die Sprachwissenschaft alle geografischen, historischen, sozialen und kulturellen Angaben, die nicht immer in der sprachlichen Aussage mit enthalten, jedoch für eine vollständige Übersetzung der in dieser Aussage enthaltenen Mitteilung notwendig sind, als *Situation*. (Mounin: 1967, 120)

Unter Situation versteht Mounin hier also alle für das Verständnis relevanten Aspekte und Informationen eines Ausgangstextes. Man kann sie aber auch konkreter fassen: als erlebte Situation eines poetischen Ichs. Sehen wir uns ein Sonett der *Sonnets pour Hélène* an, in dem sich poetischer Code und konkretes Erleben überlagern:

L'autre jour que j'étois sur le haut d'un degré,
Passant, tu m'advisas, et me tournant la veue,
Tu m'esblouis les yeux, tant j'avais l'ame esmeue
De me voir en sursaut de tes yeux rencontré.
Ton regard dans le cœur, dans le sang m'est entré
Comme un éclat de foudre alors qu'il fend la nue.
J'euz de froid et de chaud la fièvre continue,
D'un si poignant regard mortellement outré.
Lors si ta belle main passant ne m'eust fait signe,
Main blanche, qui se vante estre fille d'un Cygne,
Je fusse mort, Helene, aux rayons de tes yeux.
Mais ton signe retint l'ame presque ravie,
Ton œil se contenta d'estre victorieux,
Ta main se resjouyt de me donner la vie. (*Hélène*, I, 9)

Zunächst ist dieses Gedicht ein Spiel mit petrarkistischen Motiven: der Blick der Geliebten, der das poetische Ich ins Herz trifft; die Gleichzeitigkeit von Kälte- und Hitzeempfinden; das Handzeichen als Beweis der Huld und als Begründung weiterer Hoffnungen des Liebenden. Zugleich beschreibt es aber eine konkrete Szene: Das poetische Ich begegnet der Geliebten, versucht, ihrem Blick auszuweichen, wird aber von ihm getroffen, und erhält schließlich von

⁶⁰ Das Kriterium der „comprehensibility“ rückt in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus der Übersetzungsforschung. Es geht darum, Verständlichkeit zu gewährleisten, ohne in die Extreme der „explanation“ oder „simplification“ zu verfallen (vgl. Hansen-Schirra/Gutermuth: 2015, 54f.).

ihr ein freundliches Handzeichen. Diese Begegnung von wenigen Sekunden ist absolut vorstellbar und bildet die reale Situation des Gedichts, während die petrarkistischen Topoi sozusagen seinen Überbau darstellen. Natürlich ist es Aufgabe der Übersetzung, beide Bedeutungsebenen angemessen zu übertragen. Wer aber von der Szene ausgeht, riskiert weniger, sich in Symbolik zu versteigen und damit an Verständlichkeit einzubüßen. Die sprachliche Gestalt wird zum „Rahmen“, der semantische Gehalt zur Szene: „,scene' als ‚erlebte Situation', ‚frame' als seine sprachliche Kodierung“ (Vannerem/Snell-Hornby: 1986, 185). Hier begegnen wir dem Form-Inhalt-Problem in einem neuen, aber präziserem Gewand: „[...] le texte source se présente comme un *frame* (linguistique) qui déclenche une *scène* (cognitive) dans l'esprit du traducteur [...]. Dans cette scène, il y a des éléments centraux, ‚prototypiques““ (Stefanik/Balacescu: 2002, 44). Das heißt, dass der Übersetzer innerhalb der Szene wiederum Schwerpunkte setzen muss. Mit dem konkreten szenischen Bild vor Augen erhöhen sich dabei die Chancen, die richtigen Entscheidungen zu treffen. Für die Exponenten des *creative turn* ist es gerade dieses szenische Empfinden, das kreative Impulse auslöst: „Szenische Vorstellungen sind beim kreativen Übersetzen tatsächlich vorhanden.“ (Kußmaul: 2000, 182) Der Begriff der Szene und die dazu gehörenden Analogien zum Theater sind in der Traductologie immer wieder fruchtbar gemacht worden.⁶¹ Am treffendsten formuliert es einmal mehr Jean-René Ladmiral, der zum einen eine Parallele zwischen der Wirkungsorientierung des Bühnengeschehens und dem *effet* der Übersetzung erkennt, andererseits eine Verwandtschaft zwischen dem Übersetzer und dem Theaterregisseur entdeckt, die sich beide als interpretierende Künstler, als „artistes seconds“ einem Kunstwerk gegenüber sehen, das es in einen neuen Kontext zu stellen gilt. Deshalb sieht er in der Übersetzung von Theatertexten das Urbild der ciblistischen Übersetzung:

Avant tout, du point de vue traductologique qui nous occupe ici, la traduction de la parole théâtrale nous fournit l'archétype de la traduction *cibliste* [...]. D'emblée, en effet, le théâtre est un dispositif qui fait que la traduction d'une pièce est essentiellement orientée vers un *public*, le ‚public-cible' [...]. De façon manifeste, la traduction est ici finalisée substantiellement par l' ‚audience' qu'elle rencontrera auprès de ce public, c'est-à-dire par sa *réception*. Corollairement, la traduction rejoint au plus près la *mis en scène*: elle tend même à en devenir un élément, à s'y intégrer. (Ladmiral: 2014, 118f.)

Wie der Regisseur muss der Übersetzer entscheiden, was über die Rampe kommt: „Il (le traducteur, GH) doit sentir ce qui passera la rampe et ce qui tombera à plat, ce qui heurtera et

⁶¹ Konkrete Schwierigkeiten der Theaterübersetzung habe ich in meinem Essay „Le téléphone arabe: traduire pour la scène“ dargestellt (Holzer: 2012c).

comment.“ (Cary: 1956, 100)⁶² Die Idee eines „szenischen Übersetzens“ ist für die Lyrikübersetzung also in vielerlei Hinsicht interessant: Gestisches Denken und größtmögliche Konkretheit der Darstellung sind gute Voraussetzungen dafür, eine verständliche und kraftvolle Übersetzung herzustellen.

1.3.2.2 „Oraliture“

Die Analogie zwischen Lyrik und Theater ist auch insofern angebracht, als es sich bei beiden Textsorten um solche handelt, die untrennbar mit der Mündlichkeit verbunden sind. Im Fall des Theaters liegt es auf der Hand, dass die geschriebenen Texte dazu bestimmt sind, gesprochen und gehört zu werden. Was die Lyrik betrifft, ist dieser Umstand ein wenig in den Hintergrund gerückt; gerade deshalb tun wir gut daran, uns die Ursprünge der Lyrik in Erinnerung zu rufen, denn „ihr eigentliches Medium ist der mündliche Vortrag, nicht die schriftliche Aufzeichnung“ (Schlaffer: 2012, 20). Schon der Renaissance-Theoretiker Étienne Dolet weist auf die Bedeutung des Hörens hin und fordert von der Übersetzung den „piacere dell’ascolto“ (Laurenti: 2015, 118). In Anlehnung an die Forschung über kreolsprachliche Literaturen findet Christine Raguet einen Terminus, der die Ansprüche zusammenfasst, die sich aus der Mündlichkeit eines Textes ergeben:

Si les exigences qui se manifestent sont autant d’ordre grammatical, que syntaxique, lexical, ou culturel, ce qui l’emporte finalement, c’est un ordre musical: un rythme, une harmonie, un souffle, des couleurs, des cadences, une complète composition qui ne peut se lire que dans l’échange vocal, dans ce que les écrivains de la créolité nomment *oraliture*. (Raguet: 2009, 72)

Die Art und Weise, wie sich ein Text dem mündlichen Vortrag öffnet, also seine *oraliture*, ist ein wichtiges Merkmal und folglich für die Übersetzung ein entscheidendes Äquivalenzkriterium: „La riproduzione dell’oralità è uno degli aspetti più complessi del tradurre.“ (Cavagnoli: 2012, 75) Wie kompliziert die Übertragung der Mündlichkeit eines lyrischen Ausgangstextes tatsächlich ist, darüber kann man sich streiten. Dazu kommt, dass der musikalische Fluss eines Textes von jedem Leser/Hörer anders wahrgenommen werden kann. Unerlässlich ist es

⁶² In eine ähnliche Richtung denkt Vermeer, auch wenn er den Übersetzer nicht als Regisseur, sondern als Schauspieler versteht: „Der Translator ist (im positiven Sinne) Schauspieler. Ein Schauspieler kann sich mit der darzustellenden Person identifizieren oder sich von ihr innerlich, vor allem emotional, distanzieren, sie ‚darstellen‘. Er kann sich aber auch mit seiner *Rolle* identifizieren. Dann verliert er sich nicht in einer Person, verliert nicht seine Verbindung mit ihr, identifiziert sich ‚in Distanz‘, d. h. ist kognitiv und emotiv ganz bei der Sache, ist der Mime.“ (Vermeer: 2006, 353) Hier verrät sich allerdings die geringe Vertrautheit des Traductologen mit den Wirkungsmechanismen des Theaters, denn ganz so einfach funktioniert Identifikation in Wirklichkeit nicht.

aber, das Kriterium der Mündlichkeit überhaupt anzuerkennen und beispielsweise die einfache Übung zu unternehmen, die Übersetzung eines Gedichts nach ihrer Fertigstellung laut zu lesen. Gerät der Übersetzer dabei schon ins Stocken, weil ihm bestimmte Wendungen nicht flüssig über die Lippen gehen, sollte er sich zu einer Revision bereit finden. Auch öffentliche Lesungen sind ein hervorragender Test für die Sprechbarkeit von Texten, auch wenn es dann für eine Überarbeitung oft zu spät ist.

Für die Bühne gilt das Gesetz, dass der Text nur einmal gesprochen wird und somit nur eine Chance hat, sich verständlich zu machen; was vom Rezipienten nicht beim ersten Mal verstanden wird, ist für ihn unwiderruflich verloren. Die Konsequenz daraus ist jedoch nicht, dass *oraliture* mit Einfachheit verwechselt wird. Auch komplizierte Gedankengänge in komplexer sprachlicher Gestalt können von einem Hörer auf Anhieb verstanden werden, man denke z.B. an die Dramen von Heinrich von Kleist. Kleist gelingt – wie vielen anderen großen Dramatikern auch – das Kunststück, verständlich zu sein, darüber hinaus jedoch dem Leser/Zuschauer, der sich intensiver mit seinen Texten beschäftigt, noch viele weitere Bedeutungsebenen aufzuschließen, die sich beim ersten Hören noch verborgen hielten. Der Autor oder Übersetzer von Gedichten hat gegenüber dem Dramatiker meist den Vorteil, dass Lyrik heutzutage eben nicht nur gehört, sondern auch gelesen wird und er so hoffen kann, dass eine eingehendere Beschäftigung mit dem Text stattfindet als ein nur einmaliges Hören. Trotzdem kann der Übersetzer durch die Forderung an sich selbst, den Text hörbar verständlich zu machen, seinem Text viel Gutes tun. Sie zwingt ihn zur Natürlichkeit z.B. in der Wortwahl oder der Syntax. Gerade der deutsche Übersetzer, dem seine Sprache so viele Freiheiten in der Satzstellung beschert, sollte sich mit Blick auf die *oraliture* Mäßigung auferlegen. Allzu verschachtelte hypotaktische Satzgebilde erhöhen zwar bisweilen die Exaktheit, gehen aber auf Kosten der Verständlichkeit, wie wir anhand von Beispielen noch sehen werden.

1.3.2.3 Der überraschende Reim

Auch der Reim ist ein wichtiger Aspekt der *oraliture*. Reime waren wohl ursprünglich Merkhilfen für den auswendigen mündlichen Vortrag; diese Funktion des Reims erlebt in den heutigen *Poetry Slams* eine erstaunliche Renaissance. Für den Autor oder Übersetzer ist der Reim jedoch auch ein Mittel, die Aufmerksamkeit des Hörers zu wecken und ihn bei der Stange zu halten. Das wird umso weniger gelingen, je konventioneller und vorhersagbarer ein Reimpaar

bzw. -quartett ist. Das gilt nicht nur für Reime, die durch ihre Konventionalität schon völlig abgenutzt sind wie „Herz-Schmerz“ und die man deshalb nicht mehr verwenden sollte, um nicht unfreiwillige Komik zu erzielen, sondern auch für Allerweltsreime wie „geben-leben“ oder „stehen-gehen“. Es ist unmöglich und auch gar nicht erstrebenswert, solche Reime völlig zu vermeiden, aber man muss sich darüber im Klaren sein, dass sie keinen nennenswerten Effekt über den reinen Gleichklang hinaus bewirken. Dabei ist auffällig, dass die Überraschung meist weniger in einem ungewöhnlichen Auslaut liegt als mehr in einem Reimwort, das man nicht unbedingt erwartet, dass also Wortbedeutung und Wert des Reims unmittelbar zusammenhängen. Im Sonett VIII der *Sonnets pour Hélène* verwende ich in V. 1 das Wort „arrogant“. Die Überraschung, die es hervorruft, liegt nicht in seinem Auslaut: „-ant“ ist im Deutschen eine häufige Endung, mit dem man ohne große Schwierigkeiten ein Reimquartett bilden kann. Überraschend wirkt es, weil es ein Fremdwort ist, das sehr stark in unserem täglichen Sprachgebrauch verankert ist und für einen Text des 16. Jahrhunderts erst einmal nicht angemessen scheint. Gerade diese Reibung zwischen den diachronen Sprachebenen, hervorgehoben durch die Verwendung des Wortes auf der Reimposition, weckt aber die Aufmerksamkeit des Zuhörers.

Ein etwas deftigeres Beispiel findet sich in der *Élégie à son livre*, Ronsards Vorrede zum *Second livre des amours*. Da sagt der Dichter über sein Buch: „Die Mitwelt, vor der ich dich weggeschlossen./ Hat Nasen, fein wie von Rhinozerosen.“ Der komische Effekt, dessen Wirksamkeit ich in Lesungen mehrmals überprüfen konnte, ergibt sich zu einem Teil aus der Verwendung des schwerfälligen Auslauts „-ossen“, der allerdings so ungewöhnlich auch wieder nicht ist. Das Wortungetüm „Rhinozeros“ unterstreicht neben dem komischen Effekt auch die Ironie, mit der diese ronsardsche Elegie durchtränkt ist, ganz abgesehen davon, dass diese wenig graziilen Tiere sich in der Lyrik eher selten tummeln und deshalb leicht Aufsehen erregen.

Der Reim jedenfalls kann einen überraschenden oder sogar verblüffenden Effekt haben, auf den der Übersetzer nicht verzichten sollte, wenn er überhaupt mit Reimen arbeiten und sich der „folly of trying to translate rhyme by rhyme“ (Bellos: 2011, 142) hingeben will. Sogar der geschworene Reim-Feind Bert Nagel spricht von einer „Erotik des Reims“ (Nagel: 1985, 64), wobei mir die erotische Metapher hier nur teilweise am Platz zu sein scheint. Es geht wohl

mehr um Witz, Esprit und sprachliche Virtuosität, die uns an gekonnten und gelungenen Reimen erfreut und erstaunt.

Nicht unterschätzen sollte man das bereits erwähnte Problem, dass Reime in verschiedenen Sprachen einen unterschiedlichen Stellenwert besitzen und die Effekte, die sie auslösen, nicht ohne Weiteres zu übertragen sind. Jörn Albrecht bemerkt zu Recht: „I presupposti della rima nelle diverse lingue sono troppo differenti per raggiungere scopi simili mediante mezzi identici.“ (Albrecht: 1993, 117) Hier gilt jedoch: Man muss die Möglichkeiten nutzen, die die Zielsprache bietet. Albrecht sieht den italienischen und spanischen Reimenden, mit Einschränkungen auch den französischen, in einer „situazione privilegiata“ gegenüber dem „povero rimatore inglese“ (Albrecht: 1993, 113f.) – und dem nicht minder bedauernswerten deutschen, möchte man ergänzen. Aber wie für fast alle Dinge und Phänomene gilt auch für den Reim: Je schwieriger etwas zu finden ist, desto größer ist sein Wert. Deutsche Reime sind komplizierter, doch der Effekt, der sich mit ihnen erzielen lässt, ist umso verblüffender. Dazu gehört nicht nur das einzelne Reimwort, sondern auch die schlichte Häufung von Reimen z.B. im Quartett eines Sonetts: Während es für einen Poeten der romanischen Sprachen selbstverständlich ist, im klassischen Sonett das Reimschema abba abba im Oktett einzuhalten, ist es für den deutschen oder englischen Dichter oder Übersetzer eine schwierige Kunstübung. Wir werden uns im 3. Kapitel zahlreiche weitere Beispiele für eine effektvolle Verwendung des Reims ansehen.

1.3.3 Dichte Beschreibung

1.3.3.1 Die drei Mechanismen des Ausweichens

Das Theater ist in vieler Hinsicht eine geeignete Matrix für die Übersetzung und speziell für die Übertragung von Gedichten. Wir haben gesehen, wie sich der szenische Begriff der Situation auch auf gedanklich und formal hochspezielle lyrische Gebilde mit Gewinn anwenden lässt. Auch die Forderung nach *oraliture* gilt für Lyrik und Dramatik gleichermaßen. Allerdings kann man wie als Regisseur an einer Inszenierung an einem poetischen Text als Übersetzer auch scheitern. Dieses Scheitern liegt nur selten wirklich in sprachlichen Problemen begründet. „Das Übersetzen ist nicht die rein sprachliche Angelegenheit, als die es gemeinhin

(auch von den Übersetzern) betrachtet wird; es ist zuerst einmal geistige Auseinandersetzung mit einem Werk“ (Güttinger: 1963, 56) – genau in dieser Auseinandersetzung liegt die Gefahr, das Werk, das man sich zur Aufgabe gemacht hat, zu verfehlen. Statt sich in einen produktiven Diskurs mit dem Werk zu begeben, hält man es auf Abstand oder identifiziert sich übermäßig mit ihm; man versucht, auf der Suche nach totaler Objektivität übersetzerische Entscheidungen möglichst zu umgehen wie die *sourciers* oder im Gegenteil sich selbst zur Reinkarnation des Autors zu erklären, um sich dadurch alle möglichen Freiheiten zu erlauben wie die *ultra-ciblistes*. Françoise Wuilmart hat solche Techniken des Verfehlens in ihren „trois mécanismes de la défense“ beschrieben, womit sie die Verteidigung des Übersetzers gegen den Originaltext meint. Die erste Gefahr ist der *danger du refoulement*: „C’est donc un processus actif destiné à conserver hors de la conscience les représentations inacceptables. Le refoulement est la censure de la pensée. [...] Le refoulement peut aussi déboucher sur le *déni*: „l’auteur n’a pas pu dire cela!““ (Wuilmart: 2009, 47) Dieser Mechanismus der Verteidigung greift also, wenn der Regisseur/Übersetzer die Radikalität eines Werks nicht zulässt, weil er sich am kanonisierten Bild eines Autors festklammert. Das geschieht vor allem im Umgang mit klassischen Autoren, die auf einen Sockel gestellt und bewundert werden, anstatt sich wirklich mit dem zu beschäftigen, was sie geschrieben haben. Im Fall Ronsards kann das z.B. in Bezug auf seinen Humor passieren: Er ist ein Autor von beträchtlichem Witz und Sprachwitz und mit einer wunderbaren Begabung zur Selbstironie, zugleich aber an vielen Stellen ein strenger und ernsthafter Petrarkist. Während Letzteres unbestritten ist, werden seine humoristischen Qualitäten längst nicht ausreichend gewürdigt, weil sie nicht dem tradierten Bild vom klassischen Autor entsprechen. Wirkmächtig sind solche Klischees übrigens nicht nur bei vermittelnden Rezipienten wie Regisseuren oder Übersetzern, sondern besonders bei Lesern oder Zuschauern, die „ihren“ Autor nicht wiedererkennen; gerade unter langjährigen Theaterbesuchern herrscht oft der Eindruck vor, dem vermeintlich wohlbekanntem Dramatiker oder Komponisten sei durch eine entschieden akzentuierende Inszenierung ein Unrecht getan worden.

Das Gegenteil dieses Ausweichens ist der *danger de l’identification*. Der Übersetzer glaubt seinen Autor so gut zu kennen und aus seinem Geist heraus zu wirken, dass er ein verfälschtes Bild von ihm transportiert: „Le traducteur qui va vers la personnalité d’un auteur pour tenter

de se l'approprier le fait sur un mode cannibale“ (Wuilmart: 2009, 48). Er unterstellt dem Autor also eine Radikalität, die dieser gar nicht besitzt.⁶³

Der dritte Mechanismus, *danger de la sublimation*, ist vom ersten nicht scharf abgegrenzt: „Pourtant ce mécanisme peut être destructeur pour la traduction dès lors que le traducteur sublime son auteur dans un respect intimidant et paralysant. Il convient au contraire d'être irrespectueux et iconoclaste dans la dérision, l'humour, la distance. De détruire l'ouvrage pour tout reconstruire.“ (Wuilmart: 2009, 48) Was hier einmal mehr als problematisch auffällt, ist die Metapher der Zerstörung und der Respektlosigkeit gegenüber dem Ausgangstext. Es ist klar, was damit gemeint ist, aber Übersetzen ist in jedem Fall eine produktive, keine destruktive Unternehmung – eben eine „rezeptive Produktion“ (Reiß/Vermeer: 1984, 72).

1.3.3.2 Lyrikübersetzung als dichte Beschreibung

Wie aber lässt sich nun eine Übersetzung beschreiben, die weder aus falsch verstandenem Respekt unter dem Originaltext durchtaucht noch sich seiner nur als Vorwand bedient, um eigene Vorstellungen zu platzieren? Und wie lässt sich das Problem der Gedichtübersetzung zwischen T-INFO und künstlerischer Übersetzung verorten?

Zum Schluss dieser theoretischen Überlegungen erscheint es mir angebracht, noch einmal für einen Moment das Gebiet der literarischen Übersetzung im engeren Sinne zu verlassen und den Blick auf eine benachbarte Disziplin der Kulturwissenschaft zu lenken. In den letzten Jahren hat ein soziologischer Zugang in der Übersetzungstheorie stark an Einfluss gewonnen. Das ist eine wichtige Bereicherung der Theorie, denn tatsächlich bewegen auch literarische Übersetzungen sich nicht in einem Raum reiner Ästhetik, sondern sind eingebettet in gesellschaftliche Kontexte; wir haben das z.B. im Zusammenhang mit dem fiktiven Rezipienten gesehen und werden noch praktischen ökonomischen Erfordernissen einer Publikation von Lyrikübersetzungen begegnen. Ich möchte zusätzlich eine Anleihe bei einer anderen sozial- bzw. kulturwissenschaftlichen Disziplin nehmen, nämlich der Ethnologie.

Der amerikanische Ethnograf und Ethnologe Clifford Geertz hat in seinem bahnbrechenden Essay *Thick description* die Beschreibung kultureller Phänomene in einer Weise dargestellt, die in vieler Hinsicht an die Erfordernisse einer gelungenen Lyrikübersetzung erinnert. Geertz

⁶³ Patrick Maurus spricht in diesem Fall von „choix sentimental ou inspiré“, den er ebenso problematisiert wie die „langue affrancié de traces polluantes“ (Maurus: 2009, 64).

geht zunächst von einer „observational“ und „interpretive activity“ (Geertz: 1973, 9) aus, die der Beschreibende leisten muss. Beobachten und interpretieren sind die beiden Schritte, die der Beschreibung vorausgehen müssen. Geertz erklärt die Gefahr, die in einem nur beobachtenden Ansatz liegt, mit dem Beispiel zweier Jungen, die das Augenlid bewegen, einer reflexhaft, der andere, um ein Zeichen zu geben. Würde man die beiden mit einer Kamera aufnehmen, wären identische Bewegungen zu sehen; die Kamera ist also nur in der Lage, die Form der Bewegung zu beschreiben. Die Wirkungsabsicht ist aber völlig anders, d.h. eine formale Beschreibung würde die Bedeutung der jeweiligen Gesten verfehlen. Für einen so einfachen Fall lässt sich der Konflikt noch als simples Form-Inhalt-Problem verstehen. Hat man es mit einer umfangreicheren ethnografischen Beschreibung oder einem Renaissancegedicht zu tun, sind viele verschiedene, ineinander verknottete Aspekte in die Beschreibung mit einzubeziehen:

What the ethnographer is in fact faced with [...] is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed upon or knotted into one another, which are at once strange, irregular, and inexplicit, and which he must contrive somehow first to grasp and then to render. (Geertz: 1973, 10)

Sowohl bei kulturellen Phänomenen als auch bei literarischen Texten haben wir es mit symbolischen (Poli-)Systemen („systems and polysystems“, Chesterman: 2016, 35) zu tun, bei deren Beschreibung es darauf ankommt, das zu verstehen, was sich in ihnen „ereignet“:

„Whatever, or wherever, symbol systems, in their own terms, may be, we gain empirical access to them by inspecting events, not by arranging abstracted entities into unified patterns.“ (Geertz: 1973, 17) Rein formale Beschreibungen sind also die am wenigsten hilfreichen.

Letztlich, und hier schließt sich der Kreis, hebt Geertz auf die Fragen ab, mit denen man auch an eine Theaterszene herangeht: Wer spricht? Was ist die Situation? Was sind die Ziele und Einsätze der Figuren? Was ist das Ergebnis der Szene, also die Situation danach? Etwas abstrakter könnte man für die „dichte“, also sowohl beobachtende, alle Kontexte berücksichtigende und interpretierende Beschreibung folgende Kriterien aufstellen:

- (a) *Historisch-sozialer Kontext*: die sozialen und historischen Bedingungen sowohl der Produktion als auch der Rezeption des Kunstwerks.
- (b) *Referenzieller Kontext*: die Stellung des Kunstwerks innerhalb seiner Kunstgattung, z.B. der Bezug eines Textes auf andere Texte.

- (c) *Kommunikativer Kontext*: Welchen Rezipienten will das Kunstwerk ansprechen, was ist seine Wirkungsabsicht?
- (d) *Künstlerischer Kontext*: Mit welchen inhaltlich-ästhetischen Mitteln operiert das Kunstwerk?
- (e) *Formaler Kontext*: Welche formalen Besonderheiten weist das Kunstwerk auf? Wie stehen sie im Zusammenhang mit dem Inhalt?

Die dichte Beschreibung des Kunstwerks ist also eine Interpretation, die auf seine Essenz zielt: „A good interpretation of anything—a poem, a person, a history, a ritual, an institution, a society—takes us into the heart of that of which it is the interpretation.“ (Geertz: 1973, 18) Begreift man aber die Übersetzung eines Gedichts als seine dichte Beschreibung in einer anderen Sprache, müssen alle erwähnten Kontexte Eingang in die Übersetzung selbst finden. Die Übersetzung ist der „einzigartige adäquate Bericht einer gegebenen Situation“ (Latour: 2007, 249) namens Originaltext. Der Inhalt einer potenziellen Fußnote, wie sie Übersetzungen nur in begründeten Ausnahmefällen bekommen sollten, muss sozusagen in die Gedichtübersetzung selbst eingearbeitet werden. So wird sie zu einer dichten Beschreibung des Originaltexts, die seiner formalen, inhaltlichen, ästhetischen, historisch-sozialen und referenziellen Komplexität gerecht wird. Im Idealfall wären damit die Gegensätze von *source* und *cible*, von zentripetalen und zentrifugalen Textkräften, von Form und Inhalt sowie von informationeller und ästhetischer Absicht in einer dichten Beschreibung als geglückter Übersetzung aufgehoben.

1.3.3.3 Eine exakte Kunst

Das Spannungsfeld der Lyrikübersetzung ist nun klarer hervorgetreten. Sicher ist auch die „Dichte Beschreibung“ nicht die konkrete Handlungsanweisung, von der man als Übersetzer bisweilen träumt, aber es liegt auf der Hand, dass es im Angesicht der Komplexität der Materie eine solche auch nicht geben kann. Was sie jedoch deutlich machen kann – und das war das Ziel der vorangegangenen Untersuchung –, ist, dass die übersetzerische Arbeit an einem Gedicht verschiedene Problemfelder eröffnet, die so eng miteinander zusammenhängen, dass ihre Isolierung höchstens als vorläufige Hilfskonstruktion zulässig ist (z.B. die Unterscheidung in Inhalt und Form).

Eine Gedichtübersetzung kann also keine Rechenaufgabe sein, auch wenn einige objektive Vorgaben des Originaltexts wie Versfuß oder Reimschema durchaus mathematischen Charakter haben. Eine rein künstlerische Aufgabe aber ist, wie wir gesehen haben, die poetische Übersetzung ebenso wenig:

Those who have insisted that translation is an art, and nothing more, have often failed to probe beneath the surface of the obvious principles and procedures that govern its functioning. Similarly, those who have espoused an entirely opposite view have rarely studied translating enough to appreciate the artistic sensitivity which is an indispensable ingredient in any first-rate translation of a literary work. (Nida: 1964, 3)

Offensichtliche, objektive Prinzipien und Vorgehensweisen verbinden sich für den Übersetzer so mit einer künstlerischen Sensibilität. In ihr liegt die Kontingenz der Übersetzung begründet. Steiner verbindet, indem er Wittgenstein folgt, diese beiden Anforderungen an den Übersetzer: „Wie bei Mutationen in der Vervollkommnung der Arten waltet über großen Übersetzungen offenbar die Notwendigkeit des Zufalls. Die Wirklichkeit ist der Logik um ein paar Längen voraus. Womit wir es zu tun haben, ist keine exakte Wissenschaft, sondern eine *exakte Kunst*.“ (Steiner: 2004, 310) Im vermeintlichen Paradox findet sich die Aufgabenstellung des poetischen Übersetzers: exakt beschreiben, künstlerisch denken.

Zu den Schwierigkeiten, die der Übersetzer im Originaltext findet, gesellen sich natürlich noch solche von profaner Natur: Abgabetermine müssen eingehalten, die Wünsche von Verlegern berücksichtigt, der fiktive Rezipient angelockt werden. An solchen Zwängen lernt auch ein Übersetzer von edelster Gesinnung den Unterschied zwischen „gut“ und „gut genug“ und einen gewissen Pragmatismus im Umgang mit dem gesetzten Ziel. Das muss aber nichts am künstlerischen Anspruch ändern, wie Jean-René Ladmiral mithilfe einer Küchen-Analogie bekräftigt:

Or il y a bien des similitudes, ou à tout le moins des analogies, entre la traduction et la cuisine. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agira avant tout d'assumer sa part de subjectivité, ainsi qu'un ‚côté artiste‘ – au bon sens du terme, car il y a la tout un aspect de créativité, mais aussi en un sens moins favorable, dans la mesure où n'est pas tout à fait absent un petit côté ‚ça ira comme ça, on ne va tout de même pas y passer sa vie‘, ‚il faudra bien que ça passe d'une manière ou d'une autre‘... Eventuellement, on pourrait faire mieux, mais ce ne sera pas toujours le cas. (Ladmiral: 2014, 138)

Solche Ratschläge eines erfahrenen Traductologen und Übersetzers wirken erleichternd und können helfen, Übersetzungsprobleme nicht allzu schwer zu nehmen. Überhaupt ist es sinnvoll, Schwierigkeiten in der Übersetzung nicht als Problem zu sehen, sondern als produktive Herausforderung, wie Wittgenstein es meint: „Das Wort ‚Problem‘, könnte man sagen, wird

falsch angewendet, wenn es auf unsere philosophischen Verwirrungen angewendet wird. Diese Schwierigkeiten sind quälend und scheinen unlösbar, solange sie als Probleme gesehen werden.“ (Wittgenstein: 1984, 77) Letztlich handelt es sich auch bei einer Übersetzung um ein philosophisches Problem, dem man lustvoll begegnen und dessen „Lösung“ man nicht allzu hoch hängen sollte.

Die Lust am Übersetzen ist aber eben auch genau davon abhängig, sich zugleich in einem System objektivierbarer Regeln und in einem Feld der künstlerischen Freiheit zu bewegen. Die laienhafte Frage, ob eine Übersetzung „wörtlich“ oder „frei“ gehalten sei, muss angesichts der Komplexität des Übersetzungsvorgangs jeden Übersetzer zur Verzweiflung treiben; diese Termini werden der Sache nicht im mindesten gerecht, ähnlich wie die von Dramaturgen gefürchtete Frage, ob eine Theaterinszenierung „klassisch“ oder „modern“ sei. Das Problem ist ja gerade, dass es eine „klassische“ Inszenierung so wenig gibt wie eine „wörtliche“ Übersetzung: „The left-side player in the long and frustrating game of squash between ‚literal‘ and ‚free‘ doesn’t really exist. It’s just the shadow of another, more ancient world.“ (Bellos: 2011, 117) Dennoch ist ein grundlegender Rat an angehende Übersetzer wie der von Ladmiral natürlich richtig: „la règle classique que j’enseigne à mes étudiants est qu’il convient de traduire *aussi près qu’on peut et aussi loin qu’il le faut*: ce serait le ‚théorème du juste milieu‘ (*aurea mediocritas*)“ (Ladmiral: 2014, 221). Nur gilt es zu vermeiden, dass sich die *aurea mediocritas* in eine vergoldete Mittelmäßigkeit verwandelt. Deshalb würde ich die Regel gerne umdrehen: Nicht *so nah wie möglich und so frei wie nötig*, sondern *so nah wie nötig und so frei wie möglich*. Das ändert in der Praxis fast nichts, aber es kann dabei helfen, sich mit etwas mehr Selbstbewusstsein und Spaß an das anstrengende Geschäft des Übersetzens zu machen.

2. Ronsards *Sonnets pour Hélène*

Nach dem Tod des Königs Charles IX im Jahr 1574 werden die Bedingungen für seinen Hofdichter Pierre de Ronsard schwieriger. Nicht unbedingt im materiellen Sinne, denn Ronsard ist mit Pfründen gut versorgt und kann die Annehmlichkeiten des Lebens genießen. Aber der Kampf um literarische Anerkennung wird härter. Die glorreichen Zeiten der Dichtergruppe Pléiade sind seit langem Geschichte. Einige der alten Mitstreiter sind tot – der wichtigste von ihnen, Joachim Du Bellay, schon seit 1560 –, andere spielen keine Rolle mehr für die Literatur ihrer Zeit. Das Scheitern seines Epos *La Franciade* 1572 und der Tod seines königlichen Schutzherren lassen vermuten, dass auch für Ronsard die Zeit gekommen ist, die literarische Bühne zu verlassen.

Aber Ronsard meldet sich zurück. 1578 legt er eine neue Ausgabe seiner gesammelten Werke vor, für die er viele ältere Werke überarbeitet und neu anordnet, vor allem aber ein neues hinzufügt: die zwei Bücher der *Sonnets pour Hélène*.⁶⁴

Dieser „ultime *Canzoniere*“ (Moreau: 2000, 245) gilt heute, gemeinsam mit den beiden anderen Zyklen der *Amours*, als Ronsards Meisterwerk und als einer der meistdiskutierten Höhepunkte seines Schaffens. Wer sich mit dieser Gedichtsammlung auseinandersetzt, zumal als Übersetzer, muss der Vielschichtigkeit und dem Anspielungsreichtum des Werks gerecht werden. Jean Lafond hat die großen Fragen, die die *Sonnets pour Hélène* an ihre Leser stellen, prägnant zusammengefasst:

Ronsard a peut-être atteint là l'un des sommets de son œuvre, mais qui parle dans ce recueil et pourquoi? Pour certains, un homme âgé qui chante une dernière fois l'amour. Pour d'autres, un poète qui prend d'Hélène de Surgères le prétexte d'un *canzoniere* susceptible de lui donner la palme sur Desportes, son rival à la Cour. Et l'analyse des thèmes se heurte aux mêmes oppositions. Une Hélène lointaine et femme aimée, être de chair et d'humeur plus proche de nous qu'aucune des maîtresses précédentes. Un pétrarquisme de convention et un réalisme des lieux et des situations. L'imitation des neo-pétrarquistes italiens [...] et un chant original, plus intérieur, et d'un métaphorisme renouvelé. (Lafond: 1988, 223)

Die Aspekte, um die es gehen muss, sind also etwa die folgenden: In welcher Weise spiegelt das poetische Ich des Zyklus die Existenzbedingungen des Dichters Pierre de Ronsard zur Zeit der Abfassung wider? Welche Auswirkungen haben politische und ästhetische Auseinan-

⁶⁴ Die originale Schreibweise des Titels lautet *Sonets pour Helene*. Ich möchte im Folgenden dennoch den heute meistens verwendeten Titel in modernisierter Orthografie verwenden.

dersetzungen auf die Gedichte? Wie wird Hélène de Surgères zur Titelheldin einer umfangreichen Gedichtsammlung? Welches Bild wird von dieser Frau des 16. Jahrhunderts gezeichnet? Wie benutzt Ronsard seine beiden inhaltlich-stilistischen Referenzpunkte, die antike Mythologie und die Formensprache des europäischen Petrarkismus? Im folgenden Kapitel soll es um diese Fragen gehen, die ins Zentrum des ronsardschen Gedichtzyklus führen. Darüber hinaus möchte ich eine thematischen Anordnung der Gedichte unternehmen und den Zyklus näherungsweise in Gruppen unterteilen, sodass seine Ausrichtung deutlich hervortritt. Die *Sonnets pour Hélène* sind Ausdruck einer politisch äußerst unruhigen und künstlerisch sehr fruchtbaren Zeit. Ronsard bewegt sich mit ihnen in einem gesellschaftlich-ästhetischen Spannungsfeld, dessen Kenntnis für eine heutige Übersetzung seiner Werke eine unerlässliche Voraussetzung darstellt.

2.1 Das Porträt des Dichters als alter Mann

2.1.1 Das selbst gewählte Liebes-Joch

2.1.1.1 Lyrische Moden am französischen Hof

Als Ronsard die *Sonnets pour Hélène* 1578 zum ersten Mal veröffentlicht, ist er noch immer ein berühmter Mann. Seine poetischen Verdienste haben ihn wohlhabend gemacht und sind unter den Zeitgenossen unbestritten. Doch im „Literaturbetrieb“ seiner Zeit – der im Wesentlichen aus dem Königshof und dessen Satelliten in Paris und der Provinz besteht – verliert er deutlich an Boden. Der junge Dichter Philippe Desportes (1546-1606) mag ein Auslöser dieser Entwicklung sein, vielleicht stößt er aber auch nur in die literarische Lücke, die der alternde Ronsard für eine neue Generation frei lässt. Henri III, der nach dem Tod seines Bruders Charles den Thron besteigt, will sich auch in Hinsicht auf die literarischen Vorlieben von seinem Vorgänger abgrenzen. Henri schätzt Ronsard wohl nicht höher als der Dichter seinerseits den neuen König; Ronsard trauert Charles nach, der so viel für ihn getan hat.⁶⁵ Desportes hin-

⁶⁵ Nicht umsonst setzt er Charles im letzten Sonett der *Hélène* ein Denkmal: „Le regret du mort, dans ce sonnet qui est le dernier des *Sonnets pour Helene*, s'apparente à un refus du monde présent, refus de l'actualité où règnent sur la poésie un homme comme Desportes et sur la France un souverain comme Henri III – que Ronsard n'aima jamais qu'à moitié.“ (Bellenger: 1995, 15) Dassonville vermutet, dass Ronsard zu Charles eine echte

gegen hat nicht nur einiges bei Ronsard und der Pléiade gelernt und ist zudem ein Freund des Pléiade-Dichters Antoine de Baïf, er hat auch politisch auf die richtige Karte gesetzt: 1573 begleitet er Henri in dessen ungeliebtes polnisches Königreich und hat somit beste Voraussetzungen, sich nach seiner Rückkehr nach Frankreich und der Thronübernahme in einer vorteilhaften Position wiederzufinden; ein „arriviste lucide“ (Schmidt: 1953, 785), der zwischen Ronsards Tod 1585 und dem Aufstieg des Kreises um François Malherbe den Rang eines *Prince des poètes* beanspruchen darf. Desportes ist ein Dichter von geringer Originalität, was ihn in unseren Augen abwertet,⁶⁶ sein Ansehen bei den Zeitgenossen aber wachsen lässt: „La poésie amoureuse de Desportes se caractérise par un appauvrissement certain de l’inspiration. Un seul thème, l’amour, est indéfiniment repris sur le mode alambiqué et raffiné des quattrocentistes italiens [...]. Cette poésie abstraite n’est plus qu’un jeu d’esprit, qui se renferme sur lui-même.“ (Garapon: 1981, 44) Da die Leser des 16. Jahrhunderts auf eine souveräne Beherrschung der Form jedoch mindestens ebenso viel Wert legen wie auf literarische Überraschungen oder Innovationen, Desportes sich außerdem einer „décence exemplaire“ (Schmidt: 1953, 785) befleißigt und jede Erotik aus seinen Versen verbannt, wird er zum Modedichter des bigotten Pariser Hofes.

Ronsard muss zwar durch Desportes’ Aufstieg nicht um seinen Rang fürchten; sicher ist er noch immer „der unbestrittene *chef de file* unter den Autoren seiner Zeit“ (Fischer: 2007, 13). Aber der Ruhm bröckelt, weil seine Präsenz im literarischen Feld nachlässt. Der Geschmack hat sich gewandelt: „Mais vers 1570-1573, le goût de la Cour a changé et favorise un maniérisme pétrarquaisant qui vivifie une conception vibrante de l’amour courtois.“ (Rouget: 2009, 101) Das hat eine für Ronsard höchst verdrießliche Konsequenz: Zwar ehrt man ihn, aber man liest in nicht mehr. „Ronsard restait pour tous le maître incontesté de la grande poésie, mais c’était Desportes qu’on lisait“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 18) – diese Entwicklung bedroht Ronsard mit dem Vergessenwerden zu Lebzeiten und damit auch seinen Nachruhm, der ihm besonders wichtig ist.

Zuneigung gefasst hatte: „Il est à peine exagéré de dire que le poète entretenait pour le jeune roi des sentiments quasi-paternels.“ (Dassonville: 1990a, 138)

⁶⁶ Ausdrücklich möchte ich mich dazu bekennen, in der literaturhistorischen Rivalität zwischen Ronsard und Desportes auf der Seite des Ersteren zu stehen. Jean-Yves Masson hat mich dankenswerterweise darauf hingewiesen, dass es sich bei Desportes um einen unterschätzten Dichter handelt, dem sein zeitgenössischer „Sieg“ über Ronsard im Rückblick nicht gut bekommen ist, der aber durchaus auf hohem Niveau gearbeitet hat. Es ist mir wichtig, an dieser Stelle die Meinung eines Forschers wiederzugeben, der in Hinblick auf Desportes weitaus kompetenter ist als ich.

Mit der Publikation der *Sonnets pour Hélène* beschließt Ronsard, den Konkurrenten auf seinem eigenen Gebiet zu schlagen. Desportes recurriert in seinen Gedichten vor allem auf die italienischen Petrarkisten des 15. Jahrhunderts. Der Petrarkismus jedoch ist die literarische Strömung, mit der Ronsard seinen Ruf als Liebeslyriker im *Premier livre des Amours*, den *Amours de Cassandre*, begründet hat. Er und seine Mitstreiter in der Pléiade hatten Mitte des Jahrhunderts zu beweisen versucht, dass die neue französische Literatur sich auf die selbständige Aneignung antiker und italienischer Vorbilder gründen müsse: „La volonté de rompre avec le passé français va de pair avec un désir de rejouer l’histoire antique et italienne.“ (Alduy: 2007, 33) Es ist für Ronsard also Ehrensache zu demonstrieren, dass er die petrarkistische Konvention ebenso gut erfüllen kann wie sein junger Rivale, dabei aber in jedem Fall mehr Witz und Esprit aufbieten kann als der Epigone Desportes:

Briller, aussi, aux yeux du public de cour qui a fait alors de Desportes sa coqueluche, qui fait ses délices de sa poésie raffinée, de ses amours désincarnées. Le propos de s’opposer à Desportes, et à son néo-pétrarquisme, hérité des poètes italiens modernes, de triompher de lui, en le suivant sur son terrain, tout en se démarquant de sa manière, est évident tout au long des *Sonnets pour Hélène*. (Aulotte: 1987, 40)

Ronsard hatte sich nach den *Amours de Cassandre* vom Petrarkismus entfernt. Zwar enthält der *Second livre des Amours*, die *Amours de Marie* von 1555, noch zahlreiche petrarkistische Motive, doch der Grundton der Sammlung ist ein anderer, sodass es sicher korrekt ist, von der „rupture affichée de 1555“ mit dem Petrarkismus zu sprechen (Gennai: 2009, 134). Marie ist das Mädchen aus dem Volk, das dem poetischen Ich den Kopf verdreht und es ebenso petrarkistisch leiden wie sinnlich genießen lässt. Genauso wenig wie übrigens Hélène ist Marie eine keusche Geliebte, ganz im Gegensatz zu Cassandre oder Petrarca’s Laura. Generell aber stand die Liebeslyrik in den Jahren nach den *Amours de Marie* nicht mehr im Zentrum von Ronsards Interesse. Er war als scharfzüngiger politischer Polemiker und als schließlich gescheiterter Epiker hervorgetreten. Nun findet er über den Wettstreit mit Desportes zu alten Qualitäten zurück: „Il commence par revenir, dans ses *Amours* de 1578, au pétrarquisme qu’il ne pratiquait plus depuis longtemps – comme Desportes. Il reprend l’alexandrin après avoir célébré quelques années plus tôt, dans la préface de *La Franciade*, les vertus du décasyllabe – comme Desportes.“ (Bellenger: 1995, 12f.) Das ist insofern etwas ungenau, als er sich – zumindest in der Liebeslyrik – weder vom Petrarkismus noch vom Alexandriner jemals ganz verabschiedet hat, trifft aber das Überraschungsmoment, das die Publikation der *Sonnets pour Hélène* für die kleine literarische Öffentlichkeit darstellen musste, sehr genau. Wobei sich die

Leser sicher sein konnten, dass sie von Ronsard keinen Abklatsch petrarkistischer Muster bekommen würden: „Il n’était toutefois pas homme à se contenter d’être un suiveur.“ (Dassonville: 1993, 377)

Wie viel Resonanz Ronsard mit dieser Strategie bei den zeitgenössischen Lesern gefunden hat, können wir aus der Distanz von über 400 Jahren nur noch schwer beurteilen. Frank-Rutger Hausmann schätzt sie eher gering ein: „Ronsards Schwanengesang [...] hat zunächst nur mäßigen Erfolg, obwohl der Dichter noch einmal alle Themen und Techniken seiner petrarkistischen Frühdichtung aufbietet und sie mit den Erfahrungen des reifen Schriftstellers verbindet.“ (Hausmann: 1997, 190)⁶⁷ Die Nachwelt jedoch hat das Experiment, die Sicherheit der Formbeherrschung mit der Lebenswelt eines alternden Dichters in Beziehung zu setzen, als eines der Hauptwerke Ronsards anerkannt.

2.1.1.2 Poesie und Politik

Die Änderung des literarischen Geschmacks am französischen Hof war freilich kein individuelles, sondern ein kollektives Phänomen und ist auf gesellschaftlich-politische Ursachen zurückzuführen. Es mag dabei mitgespielt haben, dass man des Dichters Ronsard nach dessen rund 25-jähriger Vorherrschaft im literarischen Feld allmählich überdrüssig wurde. Entscheidender aber dürfte die desolante politische Situation in Frankreich und die prekäre Stellung des Königshauses der Valois gewesen sein. Die politischen Entwicklungen haben Auswirkungen auf die ästhetischen und müssen deshalb als Hintergrund des ronsardschen Zyklus mitbedacht werden: „L’arrière-plan des *Sonets pour Helene*, loin d’être le décor d’un monde immobilisé dans l’éblouissement amoureux, est celui de l’Histoire.“ (Bellenger: 1982, 21) Auch wenn bereits in den *Amours de Cassandre* und den *Amours de Marie* die Geschichte nie ganz abwesend war und sich gelegentlich zwischen die Liebesgedichte mischte, erhält sie in den *Sonnets pour Hélène* einen deutlich prominenteren Platz: „*Hélène* n’en demeure pas moins le recueil amoureux le plus ancré dans l’histoire, celui où s’entendent les clameurs de la réalité contemporaine.“ (Carnel: 2004, 326)

⁶⁷ Mary Morrison begründet allerdings sehr schlüssig, dass Ronsards Publikation der *Sonnets pour Hélène* großen Eindruck auf Desportes machte, der sich in seinen späteren Werken vom rein italienisch geprägten Petrarkismus abwandte und originellere und persönlichere Gedichte schrieb, z.B. in den *Sonnets pour Madeleine* (vgl. Morrison: 1966, 310ff.). Möglicherweise haben Desportes’ weitere Werke sogar Ronsard in seinen letzten Lebensjahren beeinflusst. Wir haben allerdings keine belastbaren Zeugnisse über das wechselseitige Interesse der beiden Dichter am Werk des anderen.

Ronsard erlebt ein Frankreich, das zerrissen ist von religiöser Feindschaft, ungenügend zusammengehalten von Königen und Kind-Königen, die mehr ums eigene physische und politische Überleben kämpfen als darum, der Politik eine Richtung zu weisen. An der Eskalation der Religionskriege ist auch er selbst nicht ganz unschuldig, hat er sich doch nicht als Stimme des Ausgleichs, sondern als entschiedener Unterstützer des katholischen Lagers hervorgetan. Die verzweifelte Lage, in die sein Vaterland geraten ist, lässt ihn nun aber selbst resignieren; das ist in den politischen Gedichten der *Sonnets pour Hélène* deutlich zu spüren. Im Sonett I, 10 fällt sein Urteil über die eigene Zeit vernichtend aus: „Mais luy (ce siècle, G.H.) tout embourbé d’avarice vilaine,/ Qui met comme ignorant les vertus à desdain...“ – schmutzig, gierig und geistlos.

Doch noch mehr als durch die politische Situation ist er als Dichter durch die ästhetischen Entwicklungen bedroht, die mit ihr einhergehen. Am französischen Hof, dem es über Jahrzehnte an einer entschlossenen Führung fehlt, übt man sich darin, die Realität möglichst nur ausschnittsweise zur Kenntnis zu nehmen und einen schützenden Eskapismus zu pflegen. Das hat Auswirkungen darauf, welche künstlerischen Richtungen bevorzugt werden. Mit der grausamen Wirklichkeit wollen die Leser bei Hof nicht konfrontiert werden, auch nicht mit Schlüpfrigkeiten, die zwar praktiziert werden, aber mit der omnipräsenten Bigotterie in Konflikt geraten: „La menace contre laquelle combat Ronsard est la diffusion, à cette époque, d’une nouvelle anthropologie qui accepte la dissociation entre l’idéal et la réalité, entre le spirituel et le charnel – ce ‚puritanisme‘ prétendu s’accompagnant d’ailleurs à la cour d’Henri III d’excès de débauche.“ (Rieu: 2008, 72) Diese Verbannung der Kunst aus der Welt der Konflikte in ein Reich interesseloser Schönheit scheint mir ein entscheidender Aspekt für die Beurteilung der *Sonnets pour Hélène* zu sein. Wie Josiane Rieu bemerkt, geht es um das Scheitern eines europäischen Projekts, an dem auch Ronsard beteiligt ist, am politisch bedingten Zeitgeschmack, der sich für eine konkrete oder gar kritische Kunst nicht mehr begeistern kann: „Les poètes humanistes, qui avaient espéré une nouvelle civilisation de paix grâce à la culture, sont confrontés à la déception de leurs idéaux. A quoi sert de chanter la beauté dans un contexte tragique?“ (Rieu: 2008, 66)

Sicher wäre es unzulässig, in diesem Zusammenhang gerade Ronsard zum Bannerträger eines „Realismus“ im Sinn des 19. Jahrhunderts auszurufen, von dem die Autoren des 16. Jahrhunderts in jeder Hinsicht weit entfernt bleiben. Auch im ewig unentschiedenen Streit darüber,

wie viel Realität die Kunst enthalten soll oder darf (eine Auseinandersetzung, die zu Ronsards Zeit durchaus heftig geführt wird), kann man ihn nicht einfach zu den Realisten zählen. Trotzdem ist seine Poesie deutlich welthaltiger als die eines Desportes. Interessant ist aber vielmehr, welche künstlerische Camouflage Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* betreibt. Er geht auf den Geschmack des Hofes zu, indem er Formen und Motive wählt, die dort en vogue sind, also das petrarkistische Liebesgedicht und den antiken Mythos. Er bedient die Weltflucht des Hofes, um aktuelle politische Missstände zu evozieren („Paradoxically, games and masquerades characterize the court, and the Trojan myth has great power to reveal the civil and political discord of France in the 1570s“, Nagel: 1979, 406) und greift auf eine poetische Form zurück, die er vermeintlich schon hinter sich gelassen hatte, weil die literarische Öffentlichkeit sie nun von ihm zu verlangen scheint: „Ronsard’s return to erotic elegy after his more discursive poetry of the 1560s coincided with, and was undoubtedly motivated by, the court taste for artificiality during the regency and brief reign of Charles IX.“ (Nagel: 1979, 408) Der Mythos von Helena und dem Trojanischen Krieg passt in doppelter Hinsicht in diese Zeit der Zerrissenheit: als Erinnerung an den Irrsinn eines Krieges, der eine ganze Zivilisation vernichtete, aber ebenso als Feier dessen, was sich der Zerstörung entgegen stemmt: der perfekten Schönheit.

L’enjeu n’est pas seulement amoureux et poétique [...], mais culturel et idéologique. Au milieu des guerres civiles, Hélène va devenir pour Ronsard une dernière image de la perfection possible des civilisations humaines en butte au déchaînement de la barbarie. (Rieu: 2008, 66)

Ronsard infiltriert also politische und gesellschaftliche Realität in einen Gedichtzyklus, der sich vordergründig idealistisch gibt. Mag sein, dass es dieses Vorgehen ist, das seine Zeitgenossen nicht völlig überzeugt hat. Für eine heutige Rezeption macht es den Zyklus aber umso spannender. In dieser Erkenntnis findet sich ein wichtiger Hinweis für Ronsards Übersetzer: Die Konkretheit und Welthaltigkeit seiner Verse muss in der Übersetzung sichtbar bleiben und darf sich nicht hinter allzu konventionellen poetischen Bildern verstecken.

2.1.1.3 Zur Liebe entschlossen

Ein petrarkistisch Liebender hat keine Wahl: Gott Amor schießt seinen Pfeil durch das Auge der Geliebten auf sein Herz und macht ihn zum willenlosen Knecht eines hoffnungslosen Liebesgefühls. So will es das literarische Spiel, das Petrarca erfunden hat und das seit seinen *Rerum vulgarium fragmenta* von unzähligen großen und kleineren Meistern variiert und wei-

terentwickelt wurde. Dass die Wirklichkeit der Herstellung von Liebeslyrik im 16. Jahrhundert anders aussieht, dürfte niemanden überraschen. Schließlich geht es nicht um echte Gefühle, sondern darum, sie möglichst geschickt zu evozieren: „ce qui compte n’est pas la sincérité chère aux romantiques, mais l’efficacité de la suggestion“ (Bellenger: 2008, 301), also ein poetischer Zugriff, der nicht vom Erlebnis, sondern von der Wirkung ausgeht.

Der Entschluss, noch einmal in den poetischen Ring zu steigen, hat mit Liebe also wenig zu tun. Es geht darum, sich nicht als Dichter marginalisieren und aufs Altenteil schicken zu lassen:

Toutefois, au lieu de s’enfermer dans un mutisme hautain, Ronsard se sent stimulé par cette concurrence poétique dont l’écriture n’est pas nouvelle pour lui puisqu’elle participe d’un regain du pétrarquisme. C’est donc contre et à partir de certains poèmes rédigés par ses concurrents que Ronsard écrit ses *Sonets*. [...] Les *Sonets pour Helene* reposent donc sur un défi, une provocation, ils doivent vaincre un ensemble de résistances: l’histoire, l’âge et les concurrents. (Carnel: 2004, 329)

Die Entscheidung Ronsards, sich nicht auf seinen langsam verblassenden Lorbeeren auszuruhen, hat eine gewisse Logik, aber selbstverständlich ist sie nicht. Materiell war er gut versorgt, sein Ruf war ihm nicht mehr zu nehmen, und der Wettstreit mit Desportes barg zudem das Risiko, dass er unterliegen könnte (was ja vermutlich in den Augen der Zeitgenossen auch geschehen ist, denn Desportes’ Karriere erfuhr durch Ronsards Intervention keinen Bruch). Es ist wohl auch die Gewissheit seiner Überlegenheit, die ihn herausfordert: „Diminué mais encore alerte, Ronsard proclame sa supériorité, privilège de l’art et du talent.“ (Rouget: 2009, 100) Trotz seines Alters nimmt er noch einmal den Kampf auf; vielleicht ist das der Grund der beinahe jugendlichen Sprach- und Denklust, die in den Sonetten so oft aufblitzt.

Das Erstaunlichste an seinem Entschluss, noch einmal poetisch zu lieben, ist in literarischer Hinsicht die Offenheit, mit der er ihn verkündet. „son amour n’est pas le résultat d’un coup de foudre, mais plutôt d’un choix“ (Ford: 2009a, 108). Keine Rede mehr also vom Augenpfeil, der das poetische Ich aus dem Hinterhalt trifft; es ist, um im Bild zu bleiben, eher so, dass es sich das vergiftete Geschoss selbst und bei vollem Bewusstsein ins Herz rammt. Im ersten Gedicht des Zyklus heißt es: „j’ay par election/ Et non à la volée aimé votre jeunesse“, und noch mehrmals kommt das poetische Ich auf seine freie Wahl zurück („Seule je te choisi, seule aussi tu me plais“, I, 14; „De mon gré je me noye et me brusle moy-mesme“, II, 1).⁶⁸ Es

⁶⁸ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Ronsard an einer Stelle auf die petrarkistische Konvention der alternativlosen Liebe zurückgreift: „Mon œil de vos regards goulument se repaist./ [...] S’il peche contre vous

braucht ein gesundes poetisches Selbstbewusstsein, um die petrarkistische Verabredung in dieser Weise aufzubrechen und aufzukündigen. Hier wird ein großer Unterschied zur gängigen petrarkistischen Praxis deutlich, so sehr sie auch an vielen anderen Stellen bedient wird: „Comme toujours, un homme aime une femme; il souffre; celle qu’il aime est cruelle. Mais, première différence appréciable: il l’a aimée parce qu’il en a décidé ainsi, et non en la voyant. Il n’y a plus d’*innamoramento*. Seconde différence, non moins importante: à la fin du recueil, l’homme cesse d’aimer.“ (Bellenger: 1982, 14)

Bemerkenswert ist das Beharren auf dem selbstbestimmten Entschluss auch deshalb, weil es Hinweise gibt, Ronsard könne sein Unternehmen auf höheren Befehl begonnen haben. Die einzige Quelle dafür ist die erste Ronsard-Biografie von Claude Binet aus dem Jahr 1597. Binet behauptet, Catherine de Médicis habe den Gedichtzyklus bei Ronsard für ihre Hofdame Hélène de Surgères bestellt.⁶⁹ Josiane Rieu vermutet, die mächtige Königmutter habe Ronsard damit zum Wettstreit mit Henris Liebling Desportes aufgefordert und damit seinen Ehrgeiz angestachelt: „lorsque Catherine de Médicis lui propose une sorte de joute poétique avec Philippe Desportes, il relève le défi et accepte Hélène de Surgères comme maîtresse de convention, en grande partie pour la richesse poétique de son nom“ (Rieu: 2008, 63). Ein Hinweis darauf könnte sich im Sonett I, 30 finden, wo es heißt: „Il estoit destiné par sentence des cieux,/ Que je devois servir, mais adorer vos yeux.“ Mit den „Himmeln“, die hier über das Geschick des Dichters entscheiden, könnten die Großen des Königshofs gemeint sein. Das ist aber nicht zwangsläufig so, denn es handelt sich um ein gängiges petrarkistisches Bild, das nicht mit einer Initiation der Gedichtsammlung in Zusammenhang stehen muss.

Unzweifelhaft ist jedoch, dass der Name der neuen Angeboteten Ronsard für sein Projekt sehr zupass kommt. „Nom tant de fois par Homere chanté,/ Seul tout le sang vous m’avez enchanté“ (II, 19) – der Name Hélène ist ein poetisches Programm („Ce nom, porteur de si riches évocations, attire l’imagination du poète et fait tourner ses regards vers la femme qui le

affamé de vous suivre,/ Ce n’est de son bon gré c’est par nécessité“ (II, 50). Da das poetische Ich seine Willenslosigkeit jedoch an sein Auge delegiert, die Betonung des eigenen Willens sich dagegen jeweils im Eröffnungsgedicht der beiden Bücher befindet und damit programmatisch zu werten ist, halte ich diese „nécessité“ für vernachlässigbar.

⁶⁹ „Et ayant, ce luy sembloit, par ce discours occasion de vouër sa Muse à un sujet d’excellent merite, il print le conseil de la Royne pour permission, ou plustost commandement de s’adresser en si bon lieu, qui estoit une des filles de sa chambre, d’une tresancienne et tresnoble maison en Saintonge.“ (Binet: 1969, 26) Der Herausgeber Paul Laumonier zieht den Wahrheitsgehalt von Binets Biografie allerdings mit guten Gründen generell in Zweifel: „les variantes nombreuses et importantes sont la meilleure preuve du peu de crédit qu’elle mérite“ (Binet: 1969, VIII).

porte“, Kupisz: 1988, 293). Wie noch näher zu erläutern sein wird, bringt er eine ganze Reihe von Implikationen und Rekursen auf den griechischen Mythos mit. An dieser Stelle ist aber vor allem der Hinweis darauf interessant, dass Ronsard sich offensiv in eine Reihe mit Homer stellt und damit den Anspruch klar macht, den er mit seinem neuen Buch verfolgt. Man sollte die Referenz Homer nicht so lesen, als habe Ronsard in der lyrischen Form der *Sonnets pour Hélène* ein episches Projekt verborgen; das ließe sich am Text kaum belegen. Homer stellt aber in anderer Hinsicht ein perfektes Vorbild dar: Dargestellt wird er seit der Antike als blinder Greis, aber begabt mit unerschöpflicher Einbildungskraft und dichterischem Vermögen, während Ronsard sich als alt und taub stilisiert und natürlich große dichterische Kraft für sich reklamiert. Die reale Person Hélène de Surgères mit der mythologischen Helena kurzzuschließen, soll den jüngeren Konkurrenten gegenüber Selbstbewusstsein demonstrieren: „Pour Ronsard [...] l’emploi du mythe d’Hélène se révèle un moyen d’affirmer sa prééminence face aux neo-pétrarquistes en général et à Desportes en particulier.“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 143) Als Epiker ist Ronsard zwar an der *Franciade* gescheitert, doch den Rang eines französischen Homer fordert er für sich ein.

Damit ist klar: Die *Sonnets pour Hélène* sprechen von Liebe, aber ihr immer präsenter Subtext ist die Poesie selbst. „The song of desire for the *woman* constitutes, in fact, a song of desire for the *song*“ (Fallon: 1993, xiv); Ronsard hätte sich, wenn er der literarischen Liebe abgeschworen hätte, auch von der Poesie verabschieden müssen, und das kommt für ihn nicht infrage. Somit wird der offensiv postulierte Entschluss, eine letzte literarische Liebesbeziehung einzugehen, ein poetischer Schachzug und die Untermauerung seines Anspruchs auf künstlerische Unsterblichkeit.

2.1.1.4 Petrarkismus und Apetrarkismus

Es mag auch der Erinnerung an seine frühen Erfolge geschuldet sein, dass Ronsard sich für sein letztes großes Werk wieder auf die Liebesdichtung im petrarkistischen Stil besinnt. Sicher hat ihn das Scheitern der *Franciade* sowohl als Künstler als auch als öffentliche Figur beschädigt: „In some ways, Ronsard’s return to Petrarchan lyric suggests that he had faced up to his disappointment with the *Franciade* and was beginning to move forward.“ (Kennedy: 2012, 61) Ronsard geht voran, aber er blickt auch zurück. Das wohlbekanntes petrarkistische Schema besitzt für ihn noch immer große Anziehungskraft:

Blessure reçue dès la première rencontre, comme d'une flèche qui perce l'œil, empoisonne les humeurs et laisse une trace indélébile dans le cœur et l'esprit de la victime, l'amour est à la fois délice et torture – délice torturant et torture délicieuse – qui fait bientôt de l'amant une sorte d'archange de la tentation du désespoir, ,enchanté, tourmenté, et comme possédé par le démon de son cœur'. (Dassonville: 1990b, 51)

Alle diese Motive finden sich in den *Sonnets pour Hélène*, der sich auf den ersten Blick in weiten Teilen als petrarkistisch beschreiben lässt: „De ce singulier recueil, on pourrait sans mal tirer une anthologie des grands motifs pétrarquistes: la dame est belle, cruelle, l'amant souffre, il l'aime, il est heureux de souffrir, etc.“ (Bellenger: 1993, 367) Die Absicht, den Rivalen Desportes mit dessen eigenen Waffen zu schlagen, ist unübersehbar. Wie er bedient sich auch Ronsard weniger der ursprünglichen Motive Petrarcas als vielmehr des Motivarsenals, das die italienische Lyrik des 15. Jahrhunderts daraus entwickelt hat: „Pour célébrer Hélène, Ronsard cultive volontiers le raffinement et la subtilité quintessencié des néo-pétrarquistes, avec leurs hyperboles, leurs pointes, leurs jeux de mots.“ (Garapon: 1981, 50) Dabei geht es erst einmal um die möglichst perfekte Nachahmung der überlieferten Formen, „Il ne s'agit pas de faire *du* nouveau, mais *de* nouveau“ (Alduy: 2007, 33).

Wenn Ronsard damit jedoch so erfolgreich war, wie kommt es dann, dass die *Sonnets pour Hélène* mitunter in den Geruch des Antipetrarkismus geraten sind? Nagel ist der Meinung, es finde sich in vielen Gedichten ein „highly metaphorical and ostentatious anti-Petrarchism“ (Nagel: 1979, 410). Sicher ist hier nicht der geeignete Ort, die ausführliche Diskussion über Petrarkismus und Anti-Petrarkismus zu führen, mit der sich die Literaturwissenschaft immer wieder und aus guten Gründen beschäftigt. Ein Anti-Petrarkist in dem Sinn, dass er explizit den Petrarkismus abgelehnt oder lächerlich gemacht hätte, ist Ronsard sicher nicht (außer in einigen wenigen Gedichten der *Cassandra* und der *Marie*, aber auch hier handelt es sich eher um milden Spott als um antipetrarkistischen Furor). Aber er hat sich immer eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Petrarkismus bewahrt, sowohl dann, wenn er petrarkistische Lyrik verfasst hat wie in den *Amours de Cassandra*, als auch vor allem dann, wenn er nicht-petrarkistische Lyrik verfasste (wie z.B. in den *Folastries*), was für einen Dichter des 16. Jahrhunderts durchaus ungewöhnlich war. Es ist wohl diese eigenwillige Verwendung der petrarkistischen Motive, die immer wieder seine Distanz zur Konvention spüren und ihn sogar als ihren Gegner erscheinen lässt. Die *Sonnets pour Hélène* bieten in dieser Hinsicht kein einheitliches Bild:

Le paradoxe des *Sonets pour Helene*, c'est donc qu'on y constate le retour de Ronsard à une certaine conformité pétrarquiste [...]: dans un grand nombre de sonnets, l'amant se présente comme un amoureux parfaitement transi, parfaitement malheureux, parfaitement désespéré, parfait confrère en infortune de Desportes; mais d'autre part, dans une proportion importante d'autres textes du même recueil, il échappe à cette tradition, et se rebelle contre elle plus nettement qu'il ne l'a jamais fait [...]. (Bellenger: 1982, 19f.)

Im Gegensatz zu seinen Pléiade-Kollegen Du Bellay (*Contre les Pétrarquistes*) und Jodelle (*Contr'amours*), die das Problem des Petrarkismus zu einer grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit ausgeweitet haben, spielt Ronsard mit dem petrarkistischen Formenschatz und macht ihn sich auf oft (aber nicht immer) individuelle Weise zu eigen. Das erweist sich besonders offensichtlich am Charakterbild, das er von der Adressatin seiner Gedichte zeichnet:

Contrairement à ce qu'on a vu chez Jodelle ou chez Du Bellay, il n'y a plus ici d'un côté l'amour et de l'autre le contr'amour. Il n'y a plus deux volets séparés du diptyque: le pour et le contre se fondent. Le contre-thème, l'antipétrarquisme, se marie avec le thème, le pétrarquisme, pour créer une mélodie nouvelle, un type nouveau de femme, et un thème amoureux nouveau. [...] Hélène [...] constitue un personnage de femme indépendante, ou du moins qui rêve de l'être [...]. Plus rien à voir, vraiment, avec l'idéal de Laure. (Bellenger: 1993, 369)

Wir werden auf diesen Aspekt im Einzelnen zurückkommen. Für Ronsards Umgang mit dem Petrarkismus lässt sich sehr produktiv ein Begriff anwenden, den Klaus W. Hempfer entwickelt hat: das „apetrarkistische“ Gedicht (Hempfer: 1988, 253). Damit wird Lyrik bezeichnet, die in genauer Kenntnis des petrarkistischen Diskurses entsteht, ihn aber nicht ablehnt, sondern umdeutet. Ronsards Lyrik gruppiert sich in diesen petrarkistischen Diskurs ein, dem er als Dichter seiner Zeit nicht entkommen kann, folgt aber nicht sklavisch den Mustern, sondern „organisiert sich um sie herum“: „C'est dans cette tradition que se situe la poésie de Ronsard. L'amour s'organise autour des schémas imaginaires et psycho-physiologiques en vogue.“ (Bellenger: 2008, 300)

2.1.1.5 Stilistische Konsequenzen

Dieser Umgang Ronsards mit der literarischen Überlieferung hat für sein Schreiben stilistische Konsequenzen, die für eine Übersetzung von grundsätzlicher Bedeutung sind. In der Literatur zu Ronsard finden sich immer wieder Hinweise auf den einfachen, unprätentiösen Stil seiner Lyrik. Entwickelt hat er ihn bereits in den *Amours de Marie*, wo sein „parler trop bassement“ (*Amours de Marie* 1) als poetisches Programm fungierte, als Rekurs auf die

volksliedhafte und genuin französische Poesie (wobei man davon ausgehen kann, dass es sich bei Ronsard immer um elaborierte stilistische Formen handelt). Auch wenn er in den *Sonnets pour Hélène* wieder auf petrarkistische Register zurückgreift, behält sein Stil dennoch etwas von der Einfachheit, mit der er sich von seinen poetischen Anfängen in den *Amours de Cassandre* distanziert: „Quand Ronsard évoque sa ‚rude poésie’, c’est donc pour se démarquer de la poésie mignarde des salons comme il le fit dans sa jeunesse, mais aussi pour s’opposer à la poésie raffinée de celui qui le concurrence sur ses vieux jours“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 89). So werden die *Sonnets pour Hélène* zu einem weiteren Versuch, den Spagat zu schaffen, den er im ersten Sonett der *Amours de Marie* in einer scherzhaften Anrede an den Dichterkollegen Pontus de Tyard anschaulich beschrieben hat: dem Dilemma, entweder dem „simple populaire“ unverständlich zu bleiben oder den gelehrten Lesern nicht anspruchsvoll genug zu erscheinen; es also mit dem „monstre testu“ namens Publikum zu tun zu haben, dem man es nie recht machen kann. Der Grundsatz „marier le style sublime à la simplicité“ (Bellenger: 1982, 7) könnte als Motto über den *Sonnets pour Hélène* stehen. Der Verweis auf die stilistische Einfachheit von Ronsards später Lyrik ist eine immer wiederkehrende Erkenntnis der Ronsard-Forschung: „Dans la facture des vers, il recherche plus d’harmonie et surtout plus de simplicité.“ (Garapon: 1981, 51) Insbesondere die Simplizität der Wortwahl – bei gelegentlichen Ausflügen in gehobene Register – wird hervorgehoben: „Tout aussi bien que de tels mots étranges, Ronsard, pratiquant d’une poétique de la diversité, de la variété, du contraste, choisit, enfin, des mots de la plus grande généralité, d’une extrême simplicité.“ (Aulotte: 1990, 13) Ronsard etabliert den „style simple als elocutionelles Leitprinzip“ (Lindner: 1993, 403). Dieselbe Einfachheit wie in der Lexik findet sich im Satzbau: „Anders als in den *Amours* von 1552/53 baut er die Sätze eher kurz als lang; Sätze, die sich über die Grenze des ersten Quartetts in das zweite hinüberziehen, haben Seltenheitswert.“ (Lindner: 1993, 405)

Dass sich Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* „auf den alltäglich-witzigen Rededuktus“ (Lindner: 1993, 407) zubewegt, ist eine Erkenntnis, die für den Übersetzer des Zyklus von entscheidender Wichtigkeit ist. Ein zu ausgefeiltes und komplexes stilistisches Register verbietet sich damit in der Übersetzung. Es ist eine besondere Herausforderung, Ronsards Ton zu treffen, den hohen Ton mit der Einfachheit zu verbinden, die Direktheit des Satzbaus beizubehalten und sich von den verwendeten petrarkistischen Motiven nicht zu einer archaisieren-

den Übersetzung verführen zu lassen. Wenn das gelingt, hat auch die Übersetzung die Chance, so zu wirken, wie Ronsard sich das gewünscht hat: originell zu sein, Esprit zu haben, sich nicht zu verkünsteln und trotzdem nichts zu banalisieren. Dadurch kann sich derselbe Effekt auf heutige Leser ergeben, den Ronsard schon für seine Zeitgenossen zu erreichen versucht hat.

2.1.2 Der Dichter als Komödienfigur

2.1.2.1 *Wer ist das poetische Ich?*

Es fehlt Ronsard, wie wir gesehen haben, nicht an Gründen, einen letzten großen Zyklus von Liebesgedichten zu verfassen. Das in den Gedichten immer präsente Liebeserleben selbst ist unter diesen Gründen sicher der am wenigsten wichtige – wenn es ihn überhaupt gibt. Trotzdem passt das poetische Ich, das in den *Sonnets pour Hélène* spricht, nicht gut auf das, was Heinz Schlaffer als Ideal der poetischen Rede entwirft:

Das Ich in der Lyrik führt keinen Namen, lebt in keiner datierbaren Zeit, an keinem auffindbaren Ort; über seine familiäre und soziale Herkunft schweigt es sich aus. Umfang, Form und Inhalt von Gedichten sind so begrenzt, dass sie lediglich ein schematisches Ich in topisch wiederkehrenden Situationen – am Morgen oder Abend, im Frühling oder Herbst, am Fluss oder unter Bäumen – darzustellen vermögen. (Schlaffer: 2012, 116)

Ganz im Gegenteil: Der Dichter Ronsard ist in seinen Gedichten präsent, nennt sogar den eigenen Namen, setzt sich als Mann konkret in Beziehung zur Welt und zur geliebten Frau; für den Leser stellt sich „l'impression de vécu, d'authenticité“ (Moreau: 2000, 244) her. Wie Carolin Fischer gezeigt hat, ist gerade diese „Authentizitätsvermutung bezüglich der in der Liebeslyrik dargestellten Emotionen“ (Fischer: 2007, 16) Teil des „poetischen Pakts“, den der Autor mit seinen Lesern schließt: Er macht sich ihr Interesse am Erlebten und Authentischen zunutze, sie fragen im Gegenzug nicht weiter nach, wie ehrlich der Gefühlsausdruck wirklich gemeint ist. Im Fall von Ronsard hat dieser Pakt jedoch zu einem Missverständnis geführt, das die Forschung lange Zeit stark beeinflusst hat. Der Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts kommt das Verdienst zu, den lange fast vergessenen Dichter wieder entdeckt zu haben – freilich auch deshalb, weil Ronsard gut in deren Vorstellung von Literatur passte:

„L'admiration des contemporains (das Publikum des 19. Jahrhunderts, G.H.) prouve en fait que l'œuvre de Ronsard répondait parfaitement au goût du siècle“ (Faisant: 1998, 497). Die

stark biografisch geprägte Interpretation der ronsardschen *Amours* macht den Umgang mit der älteren Forschungsliteratur bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts schwierig. Der Zugriff nach der Methode „l’homme et l’œuvre“ verkennt wichtige Voraussetzungen und Prinzipien dichterischen Schaffens in der Renaissance.

An diesem Missverständnis ist Ronsard selbst natürlich nicht ganz unschuldig. Sehr geschickt stellt er das „clair-obscur du vécu“ (Tournon/Bideaux/Moreau/Polizzi: 2004, 212) her, das den Leser dazu bringen soll, den Autor Ronsard mit dem poetischen Ich zu identifizieren. Er macht unausgesetzt sein reales Alter sowie seine Existenz als Dichter zum Thema der Gedichte und spricht mit Hélène de Surgères eine existierende und den Zeitgenossen bekannte Person an, eindeutig identifizierbar dadurch, dass er entgegen den poetischen Gebräuchen in den Gedichten ihren vollen Namen nennt. So ist es sicher nicht übertrieben, von einer „vigueur de l’interprétation biographique qu’induisent les *Sonets pour Helene*“ (Andersson: 2011, 452) zu sprechen. Die Vermischung von historischen, biografischen und fiktiven Fakten ist schwer zu durchschauen:

Ronsard nomme Montmartre, le Palais de Justice, le Louvre; il évoque la mort de Charles IX, la quatrième guerre de religion: autant d’informations grâce auxquelles l’itinéraire d’une quête amoureuse balisée par la tradition se déroule également dans une topographie et dans une chronologie données comme bien connues de celui qui parle. (Py: 1984, 32)

Die Versuchung ist groß, Ronsards Authentizitätsfiktion auf den Leim zu gehen. Doch wir haben gesehen, wie Ronsard versucht, mit den *Sonnets pour Hélène* in den poetischen und (kunst-)politischen Diskurs seiner Zeit einzugreifen: „The question of first-person expression is better addressed if verse is considered less as a representation of the inner affections of the soul and more as a form of wordly action.“ (Helgeson: 2011, 203) Das Thema ist Liebe, aber vor allem geht es um die Dichtung selbst: „This narrator combines aspects of a fictional lover and a fictional poet. Many of his words resonate on two different registers, speaking of love, of poetry, or of a combination of love and poetry.“ (Fallon: 1993, xi)

Der Dichter zieht den Leser nicht ins Vertrauen, wenn er ihm von seinen Liebesgefühlen Bericht erstattet. Es gibt keinen emotionalen Exhibitionismus, denn „le poète ne confie rien de sa vie lorsqu’il écrit *je*“ (Bellenger: 2008, 307). Die Gestalt des Liebenden ist eine der „multiples masques qu’il porte“ (Rouget: 2000, 143). Aber davon gibt es viele: die des Dichters, des alten Mannes, des Höflings, des Gelehrten und Geehrten, des geschwächten oder feurigen Liebhabers... Manche dieser Masken sind mit biografischer Glaubwürdigkeit unterfüttert,

allen voran natürlich die des Dichters, der Ronsard zweifellos ist, und des Mannes im fortgeschrittenen Alter. Diese Masken, die mit der Person Pierre de Ronsards mal mehr, mal weniger identisch sind, wechseln sich so schnell ab, dass der Leser ihre Glaubwürdigkeit nicht mehr im Einzelnen prüfen kann, doch der Autor hält alle Fäden in der Hand: „Within a few lines, the *je* may appear as author, poet-lover, or the character of a narration. Within this range there is always the figure of a controlling author, who can remain free of embroilment.“ (Nagel: 1979, 410) Ronsard schreibt, wie es Carolin Fischer vor allem an den *Amours de Cassandre* gezeigt hat, auch in den *Sonnets pour Hélène* Rollengedichte (vgl. Fischer: 2007, 58f.). Er mischt poetische Konventionen und reale oder als real behauptete Ereignisse und Erlebnisse in einer Weise, dass der Dichter hinter ihnen verschwinden kann. Doch er befördert und nutzt die Authentizitätsfiktion, die „*mythèmes autobiographiques*“ (Py: 1984, 58), um durch die vermeintliche Nähe des Autors zum Leser diesen intensiver an den Gedichten teilnehmen zu lassen:

De cette transgression qui exhibe la faiblesse ou le ridicule de la *persona* poétique naît un décalage humoristique ou ironique: sujet à des défaillances comme Hélène, capable d’humour ou d’amertume, et apparenté aux personnages familiers mis en scène par les comédies, le sujet poétique apparaît au lecteur comme plus vraisemblable et plus proche. (Andersson: 2011, 451)

Insbesondere das Hinfällige, Unvollkommene, Alltägliche und damit Lächerliche ist Teil von Ronsards Authentifizierungsstrategie. Er steigt vom Podest des Dichters herab und wird zum gewöhnlichen Menschen und zum leidenden Subjekt. Das ist kein ganz neues Vorgehen; schon in Ronsards früheren Werken finden sich Spuren davon, sein Freund Du Bellay hat in den *Regrets* dem gramvollen, exilierten Dichter ein unsterbliches Denkmal gesetzt. Im Kontext der stilisierten Lyrik eines Desportes lässt diese Direktheit jedoch aufhorchen.

2.1.2.2 Der ruinierte Körper

Ohne Zweifel ist es das Thema des alternden Körpers, das eine der großen Besonderheiten der *Sonnets pour Hélène* ausmacht. Obwohl es bei weitem nicht in jedem Gedicht des Zyklus präsent ist, liegt es als Folie unter der Sammlung und gibt ihr ihren ganz eigenen Ton:

„Conscient de sa mauvaise santé et de l’approche de la mort, Ronsard crée dans les *Sonets pour Helene* un recueil de poésies amoureuses à la tonalité sombre, ironique, parfois amère.“

(Ford: 2009a, 117) Das Alter zum literarischen Thema zu machen, ist auch deshalb gewagt, weil es in der Literatur aus Ronsards Zeit normalerweise nicht auftaucht, höchstens als ein

positives Attribut von Gelehrsamkeit und Klugheit, wie Ronsard sie in einigen Gedichten dem älteren Kollegen Pontus de Tyard zubilligt. Der körperliche Verfall hingegen, wie ihn Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* schildert, ist eigentlich nicht literaturfähig: „Or, chez Ronsard et bon nombre de ses contemporains, la vieillesse est rarement abordée et analysée par elle-même. C’est par le biais des vicissitudes de la vie qu’elle se voit énoncée, voire dénoncée.“ (Rouget: 2009, 93) Auf den erfreulichen Teil des Alters, die große Lebenserfahrung und die Autorität, die ihm über die Jahre zugewachsen ist, kommt Ronsard in seinen Schriften vor der *Hélène* oft zu sprechen; im Zyklus selbst aber ist dieser Teil seiner Existenz nur der, von der er sich befreit, um noch einmal besinnungslos zu lieben.

Das Missverhältnis von alterndem Körper und loderndem Liebesfeuer ist dem poetischen Ich vollkommen bewusst, auch die Peinlichkeit, die darin liegt: „J’ay honte de ma honte, il est temps de me taire,/ Sans faire l’amoureux en un chef si grison“ (II, 36); „Toutefois je me deuls de r’entrer en enfance,/ Pour perdre tant de fois l’esprit et la raison“ (II, 40) – doch das Gefühl für *Hélène* ist stärker als die Angst, sich lächerlich zu machen. Schon im ersten und programmatischen Gedicht des Zyklus wird festgehalten, dass mit der poetischen Liebe zu *Hélène* das emotionale Leben des poetischen Ich zu einem endgültigen Abschluss kommt („Que seule vous serez ma dernière aventure“). *Hélène* befeuert es zu einer letzten literarischen Hochleistung, bevor der Verzicht auf die Liebe im letzten Gedicht des *Second livre* dann explizit vollzogen wird.

Für Ronsard ist das Alter allerdings kein neues Thema. Schon als jüngerer Mann hat er sich, befördert durch seine frühe Schwerhörigkeit, als alter Mann gefühlt. Er ist ein „poète devenu vieux trop tôt“ (Rouget: 2009, 97). Als er die *Sonnets pour Hélène* veröffentlicht, ist Ronsard 54 Jahre alt; sicher ein stattliches Alter im 16. Jahrhundert, das natürlich eine sehr viel geringere Lebenserwartung aufweist als heute, trotzdem ist er auch für damalige Verhältnisse noch kein Greis, wenn auch wohl „en son temps, un barbon!“ (Bellenger: 1991, 16). Doch der „chef grison“, der von Liebe singt (II, 1), erweist sich für Ronsard als eine äußerst produktive Maske. Sie vereint die des greisen Sängers (Homer) mit der unterhaltsamen und amüsanten einer Komödienfigur:

Dass der naturgemäße Zeitabschnitt des Menschen für die Liebe die Jugend war, stellt einen unbestrittenen kulturellen Topos (auch noch) des 16. Jahrhunderts dar. [...] Als Liebe eines Greises steht diese *passion* mithin von Anbeginn unter dem Stigma der Denaturiertheit. Dieser Liebende agiert somit *per definitionem* als komische Figur und gerät solchermaßen in die Nachbarschaft der

komischen Alten, die bereits in der Anfangsphase der neuzeitlichen französischen Komödie eine Standardfigur abgaben. (Lindner: 1993, 399)

Auch wenn das sehr umständlich ausgedrückt ist (und zudem nicht ganz stimmt, denn der oder die komische Alte ist nicht erst in der Neuzeit eine Standardfigur des Theaters, sondern schon in der Antike), trifft es doch den Kern der Sache: Mit den *Sonnets pour Hélène* hat Ronsard eine Komödie geschrieben, in deren Hauptrollen eine junge Frau mit depressiven Verstimmungen und ein poetisches Ich namens Ronsard auftreten. Am deutlichsten entwickelt Ronsard diese klassische Komödien-Konstellation im Sonett I, 11. Das poetische Ich begibt sich in einen Wettstreit mit der Sonne um die Gunst der geliebten Frau, den es schließlich gewinnt; Hélène versichert ihrem Verehrer, dass sie seine Gegenwart der der Sonne vorziehe. Der aber kann sich nur kurz über seinen Sieg gegen den Sonnengott freuen: „Arrivant un mortel de plus fresche jeunesse/ (Sans esgard que j’avois triomphé d’un grand Dieu)/ Tu me laissas tout seul pour luy faire caresse.“ Wie in jeder Komödie hat das Alter gegen die Jugend das Nachsehen. Oder, wie es William Kennedy in einem hübschen Wortspiel zusammenfasst: Der Bewerber um die Gunst Helenas ist hier kein strahlender Paris mehr („shining Paris“), sondern ein alter Pariser („old Parisian“, Kennedy: 2012, 64).

Der alternde Körper steht der ungebrochenen poetischen Erfindungsgabe gegenüber und wird zugleich zu ihrem Thema und ihrer Voraussetzung. Ursula Hennigfeld stellt die *Sonnets pour Hélène* in einen Zusammenhang zu der in der Renaissance sehr verbreiteten Ruinen-Poesie, wie man sie beispielsweise bei Du Bellay, Quevedo und Lope de Vega findet. Der ruinierte Körper hält Einzug in die petrarkistische Lyrik: „Damit ist deutlich geworden, worin das Besondere der Sonette Ronsards besteht und wodurch sie sich von den meisten anderen petrarkistischen Sonettzyklen unterscheiden. Es ist das Thema des alternden Körpers.“ (Hennigfeld: 2008, 244) Tatsächlich sind die antiken Ruinen ebenso ein Sinnbild für die Vergänglichkeit alles Irdischen wie der verfallende menschliche Körper. Dass aber die Ruine selbst als poetisches Ich das Wort ergreift, dürfte ohne Vorbild sein. Ronsard macht graue Haare, müde Glieder (wie im Louvre-Sonett II, 43) und strapaziöse medizinische Behandlungen (wie den Aderlass in II, 32) schonungslos zum Thema der Gedichte: „Il sera souvent question chez Ronsard des signes physiques provoqués par la sénescence.“ (Ford: 2009a, 109) Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Doktor Faust, der nach dem Anblick Helenas vom Teufel eine Verjüngungskur verlangt, fügt sich das poetische Ich Ronsard ins Alter wie in ein Schicksal und versucht, daraus künstlerisches Kapital zu schlagen: „Ronsard est tout à fait conscient d’avoir

passé l'âge des amours. Bien loin d'essayer de se rajeunir, il évoque à la manière d'un leitmotiv les signes extérieurs qui le rattachent à la vieillesse.“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 202)

Wie jeder gute Komödienautor findet Ronsard die Heiterkeit im Tragischen: Was eigentlich ein Grund zur Niedergeschlagenheit ist, nämlich das nahe Lebensende des poetischen Ich, verkehrt sich an vielen Stellen der Sammlung in ein lebensweises Lachen, während die Komik immer wieder in der Trauer über die unwiederbringlich vergangene Zeit ihre Grenze findet.

Ein weiterer Aspekt der Alters-Thematik ist die Jahreszeiten-Metaphorik, die die *Sonnets pour Hélène* durchzieht. Der „amour d'automne“ (Desonay: 1959, 287) des alternden poetischen Ich trifft auf eine Frau in der Blüte ihrer Jahre. Ronsard selbst sieht sich wohl altermäßig schon etwas über den Herbst hinausgekommen, allerdings hat er es mit einer Frau zu tun, die zwar körperlich jung ist, deren Gefühle aber ständig zu erkalten drohen: „Mais ce qui entre plus intimement dans le rapport Ronsard/Hélène, c'est le contraste hiver printemps, image de la différence d'âge. L'hiver symbolise l'âge du poète, mais en même temps la froideur d'Hélène.“ (Weber: 1990, 174) Das Problem des alten poetischen Ich, das sich eigentlich zur Ruhe setzen wollte, nun aber die Kühle einer trägen Geliebten befeuern muss, wird uns im Zusammenhang mit dem Charakterbild Hélénes noch weiter beschäftigen. Der Rekurs auf die Jahreszeiten macht noch deutlicher, dass das poetische Ich sich der „Unnatürlichkeit“ seiner Liebe bewusst ist. Der in den Gedichten so präsente natürliche Zyklus der Natur⁷⁰ lässt sich nicht verändern: Die Jahreszeiten folgen aufeinander, sie lassen sich nicht miteinander vermischen. Die Liebe zwischen dem poetischen Ich und Hélène kann also genauso wenig gelingen wie das Unterfangen, den natürlichen Lauf des Jahres umzudrehen.

Das Alter hindert das poetische Ich jedoch nicht nur am erfüllten Liebeserlebnis (das es für einen Petrarkisten ohnehin nicht geben darf) und macht es zur Komödienfigur, es beschert ihm auch eine Souveränität, mit der es sich über die Konventionen des petrarkistischen Diskurses hinwegsetzen kann. Der Dichter Ronsard nutzt das Privileg, seine literarische Lebensleistung bereits erbracht und unter Beweis gestellt zu haben. Sein origineller Umgang mit den hergebrachten Motiven lässt den Spiel-Charakter des Petrarkismus deutlich hervortreten: „La sagesse du vieillard-poète qu'est Ronsard consiste peut-être dans cette section des *Amours* à ironiser sur le statut même du discours amoureux en pervertissant la condition du *canzoniere*

⁷⁰ „Much of this sonnet cycle revolves around the notion of cyclical and seasonal development and change, the natural rhythms of a continuous life system.“ (Fallon: 1993, 88)

„pétrarquaisant pour la ramener à sa réalité de jeu littéraire.“ (Rouget: 2009, 102f.) Was der ruinierte Körper nicht mehr tun kann, kann er sich zumindest vorstellen und erträumen. So werden die *Sonnets pour Hélène* zu einer dauernden Auseinandersetzung zwischen der Realität und Ronsards poetischer Fantasie.

2.1.2.3 Ein poetisches Kriegstagebuch

Das Alter spielt eine große Rolle in den *Sonnets pour Hélène* – altersmilde sind sie darum allerdings nicht. Die Kriegsmetaphorik ist im Zyklus allgegenwärtig. Der Dichter führt Krieg, und das an verschiedenen Fronten. Da ist der petrarkistische Liebeskrieg, der Krieg, den er als Amors ohnmächtiger Soldat kämpft und den er nicht gewinnen kann, so sehr er sich auch müht; ebenso aber der Krieg, den er um die eigene Bedeutung führt, darum, nicht aufs poetische Abstellgleis geschoben zu werden. Es ist auch ein Kampf, den er mit den antiken Vorbildern austrägt, mit Homer und seiner Erzählung von Troja. Dazu kommen Prozesse, die er als Prieur de Saint-Cosme, seiner Sinekure bei Vendôme, führen muss und die er in den Sonnetten II, 26 und 27 erwähnt.

Sicher ist gerade das Bild des Liebeskriegs ein beliebter Topos des Petrarkismus; ein geradezu perfektes Beispiel ist I, 54, wo der Krieg unter Amors Waffen das poetische Ich sowohl verzweifeln lässt als auch glücklich macht. Es fällt aber auf, dass die Kriege in den *Sonnets pour Hélène* an Schärfe gewinnen:

Face au jeune favori d’Henri III et de la cour, Ronsard réplique en composant les *Sonnets pour Hélène* dont le ton et la manière tranchent singulièrement avec la production de ses rivaux. Ronsard pose sa différence par la satire [...], mais surtout par le statut privilégié que procure son âge avancé. (Rouget: 2009, 101f.)

Die Nonchalance, die dem Dichter Ronsard durch seine Distanz zum Hof und seine Weisheit des Alters zuwächst, zeigt sich deutlich im vorletzten Sonett des ersten Buchs I, 63. Hier bezieht er sich auf die Religionskriege, deren Grausamkeit und Gnadenlosigkeit er im Oktett wortmächtig anprangert, um ihnen sich selbst und seinen Krieg gegenüberzustellen: „L’autre guerre est cruelle, et la mienne est gentille.“ Während er in diesem Sonett „seinen“ Krieg auch vor dem Hintergrund bestürzender politischer Ereignisse noch als legitim empfindet, formuliert er in II, 26 ein Missverhältnis zwischen dem petrarkistischen Elfenbeinturm und den äußeren Ereignissen: „Au milieu de la guerre, en un siecle sans foy,/ Entre mille procez, est-ce pas grand’ folie/ D’escrire de l’Amour?“ Im abschließenden Terzett bekennt er sich zu

seiner Verantwortung als Prozessführer bei Gericht und sagt den Musen ein bitteres Lebewohl: „Je m'en vais au Palais: adieu vieilles Sorcieres!/ Muses je prens mon sac, je seray plus heureux/ En gagnant mes procez, qu'en suivant vos rivieres.“ Dieser Vorsatz mag nicht ganz ernst gemeint sein, schließlich hat Ronsard nach diesem Sonett noch viele weitere Liebesgedichte geschrieben. Es fügt sich aber gut in den kräftigeren, entschiedeneren Ton, den Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* verwendet, und zeigt „le souci d'une composition plus rigoureuse, d'une langue poétique plus digne et plus dense“ (Garapon: 1981, 69). Angesichts des verheerenden Zustands seiner Nation, vor allem aber im Bewusstsein des eigenen nahen Endes, erlaubt sich Ronsard in seiner petrarkistischen Lyrik ungewohnte Originalität und Freiheit. Der alte Dichter ist im Krieg – mit der und gegen die Liebe, gegen seinen Rivalen und um die Gunst der maßgeblichen Kreise, schließlich und vor allem gegen die verrinnende Zeit.

2.1.2.4 Dichtung als Trost

Aber die Poesie hilft ihm nicht nur, in den verschiedenen Auseinandersetzungen seine Stimme zu erheben, sie bietet ihm auch Trost und Stütze in schweren Zeiten. Dieses Konzept von Literatur taucht in Ronsards Schriften schon früher auf: „For Ronsard, literature had an utilitarian justification and purpose because it offered real consolatory values to both reader and writer.“ (Nash: 2002, 56) Trost findet das poetische Ich in der Vorstellung, seine Liebe könnte irgendwann doch auf Gegenliebe stoßen, auch wenn es diese Möglichkeit als Illusion erkennt: „Encor que je me trompe, abusé du contraire./ Pour me faire plaisir, Helene, je le croy.“ (I, 26) Es bedeutet Trost, sich die Geliebte im Traum vorzustellen und ihre Nähe zu genießen, wenn auch nur als nächtliches Trugbild: „Vraye tu es farouche, et fiere en cruauté./ De toy fausse on jouyst en toute privauté./ [...] Rien ne m'est refusé.“ (II, 42)⁷¹ Die Liebe und der Gedanke an die Geliebte ist nicht immer nur eine Zumutung, sondern auch eine mögliche Quelle des Trostes über die Widernisse der kriegerischen Zeit: „Voyant par les soudars ma maison saccagee,/ Et mon pays couvert de Mars et de la mort,/ Pensant en ta beauté tu estois mon suport,/ Et soudain ma tristesse en joye estoit changee“ (II, 63) – im weiteren Verlauf des

⁷¹ Es ist durchaus legitim, dieses Sonett als Beschreibung nächtlicher Onanie zu lesen, auch wenn so etwas im Kontext des Petrarkismus eher nicht vorgesehen ist. Bedenkt man die Direktheit, mit der Ronsard in seiner Lyrik oft vorgeht, ist ihm das allerdings zuzutrauen. Es steht jedenfalls in einem deutlichen und fast satirischen Gegensatz zu den Traumerscheinungen Lauras, von denen Petrarca berichtet.

Gedichts erweist sich dieser Trost jedoch als trügerisch, weil die Geliebte noch viel grausamer handelt als die plündernden Soldaten.

Im letzten Gedicht des ersten Buchs (I, 64) spricht Ronsard von dem Trost, den er im Verfertigen von Poesie selbst findet: „Comme je le sentoï j’ay chanté mon souci,/ Taschant à soulager les peines de mon ame.“ Er ruft sich selbst und den Leser dazu auf, der Schwermut keinen Platz zu lassen und dem Leben mit heiterem Geist gegenüberzutreten („Tousjours l’esprit joyeux porte haut le souci,/ Et le melancholique en soy-mesme se pâme“). Auch die Liebe war nicht als Quell weiteren Kummers gedacht, sondern sollte Freude bringen: „J’ay suivant vostre amour le plaisir poursuivy,/ Non le soin, non le deuil, non l’espoir d’une attente.“ Unvermindert glaubt Ronsard an die Kraft der Poesie, sowohl für den, der sie verfasst,⁷² als auch für die Zeitgenossen, denen sie ein Zeugnis von der zivilisierenden Wirkung der Kunst vermitteln kann:

Dans ce dernier recueil, il réaffirme bien haut l’ambition que toute sa vie il a défendu pour la poésie: celle d’être une parole inspirée, prophétique, qui oriente les hommes vers la vérité par delà la fiction. Le mythe d’Hélène lui permet de montrer que la résistance apparente de l’histoire n’anéantit pas la force des idéaux moteurs pour les civilisations. (Rieu: 2008, 72)

Es geht also weniger um einen metaphysischen Trost in religiösem Sinne als um einen konkreten Trost, der das Leben erleichtern und die Menschen gegen Pessimismus und Resignation schützen soll, indem er in ihnen den Glauben an die Ideale der Kunst und der Schönheit wach hält.

Noch eine weitere, etwas handfestere und sehr wenig petrarkistische Variante des Trostes erwähnt das poetische Ich: den Alkohol. Wenn die Welt sich allzu feindselig zeigt, hilft nur noch der Wein als Mittel gegen Liebe, Prozesse, Krieg und die unangenehmen Folgen des Alters. Im Sonett II, 27 fordert das poetische Ich seinen Pagen auf, nicht zu knapp einzuschchenken: „Pour charmer mon souci,/ Page, verse à longs traits du vin dedans mon verre.“ Die Natur macht dem Menschen viel Kummer und entschädigt ihn dafür unzureichend, hat aber immerhin eine potente Medizin im Arsenal, mit der sich Sorgen bekämpfen lassen: „Chasson avec le vin le soin et les malheurs:/ Je combas les soucis, quand le vin me seconde.“ Doch auch das göttliche Getränk ist nicht ohne Gefahr, wenn es von den falschen Händen serviert wird. Das Sonett II, 31 erzählt von einem fatalen Trinkgelage des poetischen Ich mit seiner

⁷² „Ronsard’s poetic love texts are, more often than not, self-consolatory writings. They represent a process of healing and pleasure for their writer“ (Nash: 2002, 62).

Angebeteten. Sie reicht ihm einen Krug mit Wein, von dem sie zuvor selbst getrunken hat. In ihm befindet sich, wie sie es zuvor angekündigt hat, ihr Herz, das sich nun auf die Reise zum Herzen des Verehrers macht. So wird der Wein zum brennenden Gift der Liebe: „Ce vase me lia tous les Sens dés le jour/ Que je beu de son vin, mais plus tost une flame,/ Mais plus tost un venin qui m’en-yvra d’amour“ – das poetische Ich und seine Geliebte als Tristan und Isolde, allerdings mit weniger tödlichen Folgen.

2.1.3 Das „Carpe diem“-Motiv als erlebte Erfahrung

2.1.3.1 *Die Zeit wird knapp*

Hinweise auf die Vergänglichkeit irdischer – und insbesondere weiblicher – Schönheit sind einer der beliebtesten Topoi der Liebeslyrik seit der Antike. Auch in der petrarkistischen Lyrik ist es häufig anzutreffen, obwohl es bei näherer Betrachtung nicht besonders charmant ist: Die umworbene Frau wird mit ihrer künftigen Hässlichkeit konfrontiert, um ihr dann das „Carpe diem“ entgegen zu halten; da Schönheit sich unvermeidlich verflüchtigt, muss man sie nutzen, solange sie noch vorhanden ist. Ronsard hat sich dieses Topos schon in seiner frühen Liebeslyrik gerne bedient; Gedichte dieses Typs finden sich sowohl in den *Amours de Cassandre* als auch in den *Amours de Marie*.

Auch in den *Sonnets pour Hélène* ist der Vergänglichkeitstopos präsent, mehr noch als in den anderen Sammlungen. Er steht in enger Beziehung zur Thematik des alternden Körpers und macht aus vielen Gedichten des Zyklus eine Reflexion über das Wesen der Zeit: „Si le motif de la vieillesse offre au poète l’occasion d’énoncer une réflexion amère ou satirique sur son existence et son époque, il permet surtout à Ronsard de multiplier les modalités discursives de sa relation au temps.“ (Rouget: 2009, 103) Die vergehende Zeit, die in Ronsards frühen *canzonieri* noch ein rhetorischer Trick war, um die Gunst der Geliebten zu gewinnen, verleiht den Gedichten der *Hélène* Dringlichkeit: Das poetische Ich hat das Lebensende im Blick und deshalb keine Zeit mehr zu verlieren. So tritt auch der Tod bedrohlicher ins Blickfeld: „Jamais, dans aucun autre *canzoniere*, l’obsession de la mort n’a été si prégnante.“ (Bellenger: 1995, 15) Wichtig ist der Hinweis darauf, dass der Tod auch in den früheren Zyklen seinen Platz hatte. Die Drohung des poetischen Ich, wegen der Zurückweisung durch die geliebte

Frau an Kummer und Auszehrung zu sterben, ist eine der Standardfiguren des Petrarkismus. Doch ist es offensichtlich, dass das Alter des poetischen Ich dieser rhetorischen Wendung einen neuen Untertext beilegt. Je weiter der Zyklus fortschreitet, desto deutlicher tritt er hervor: „C’est surtout dans la deuxième partie du recueil que le thème de la mort, comme d’ailleurs celui de la vieillesse, s’amplifie massivement, véhiculant les motifs horaciens de la fuite du temps qui se teintent du pressentiment de l’imminence de sa propre mort.“ (Lebersorger-Gauthier, 1995, 195) Das Carpe-Diem-Motiv verliert dadurch seine Natur als literarisches (und etwas aufmüpfiges) Spiel und bekommt eine ernste Note: „Si les motifs thématiques et procédés rhétoriques restent proches des conventions, en revanche le ton gagne en force et en assurance par l’évocation de la vieillesse qui fait peser sur le discours l’imminence du tragique.“ (Rouget: 2009, 102) Das poetische Ich Ronsard blickt auf ein Leben zurück, das auf sein Ende zugeht. Die Vergänglichkeit und Unwiederholbarkeit des Augenblicks ist für ihn nichts Abstraktes mehr, sondern erlebte Erfahrung.

2.1.3.2 „*Quand vous serez bien vieille*“

So sind die Ermahnungen an die geliebte Frau, die jungen Jahre nicht ungenutzt verstreichen zu lassen, immer auch der Rat und die Selbstreflexion eines Älteren. Sehr schön gestaltet Ronsard dieses Motiv im Sonett I, 44, in dem er einmal mehr die Vergänglichkeit der Schönheit am kurzen Leben der Blume demonstriert, die den menschlichen Alterungsprozess wie im Zeitraffer durchschreitet: „C’estoit pour m’enseigner qu’il faut dès la jeunesse,/ Comme d’un usufruit, prendre son pasetemps,/ Que pas à pas nous suit l’importune vieillesse,/ Et qu’Amour et les fleurs ne durent qu’un Printemps.“ In diesem Gedicht fällt auf, dass der Rat, die Zeit zu nutzen, nicht direkt an die Geliebte geht. Die Blumen, die sie ihm geschickt hat, laden das poetische Ich zu einer Selbstreflexion ein, die dann, vermittelt über das Gedicht, wieder auf das Bewusstsein der Frau wirken soll. Erst einmal aber spricht es nur über sich selbst. Es geht darum, von den Blumen etwas zu „lernen“ und dieses Gelernte dann im Gedicht weiterzugeben.

Meist jedoch sind die Mahnungen an die Geliebte direkter und offenbaren Bitterkeit sowohl über ihre Unzugänglichkeit als auch über ihre Selbstsicherheit, die das poetische Ich aus seiner Lebenserfahrung als unbegründet erkennt, weil es Gott Amors Sache ist, die Jahre kürzer oder länger erscheinen zu lassen:

Si tu veux, la vengeance est desja toute preste:
Tu accourcis les ans, tu les peux allonger:
Ne souffres en ton camp ton soudart outrager:
Que vieille elle devienne, ottroyant ma requeste.
Elle se glorifie en ses cheveux frisez,
En sa verde jeunesse, en ses yeux aiguisez,
Qui tirent dans les cœurs mille pointes encloses.
Pourquoy te braves-tu de cela qui n'est rien?
La beauté n'est que vent, la beauté n'est pas bien,
Les beautez en un jour s'en-vont comme les Roses. (I, 62)

Im Oktett und im ersten Terzett wird Amor dazu aufgefordert, seinen „Soldaten“ nicht im Stich zu lassen; im zweiten Terzett erfolgt dann ein Perspektivenwechsel, die Geliebte wird direkt angesprochen und eines schweren Irrtums bezichtigt, ihre Schönheit wird aggressiv abgewertet.

Im Zyklus befinden sich jedoch auch charmantere Varianten des „Carpe Diem“-Motivs. Manchmal entbehren sie nicht einer gewissen Komik, wie im Sonett I, 22, in dem das poetische Ich der eisigen Geliebten einen Vorschlag zur Güte macht: „R'entrer en mon Avril désormais je ne puis:/ Aimez moy s'il vous plaist, grison comme je suis,/ Et je vous aimeray quand vous serez de mesme.“ Hélène soll also einen alten Mann lieben, um zur Belohnung von ihm wiedergeliebt zu werden, wenn auch sie alt geworden ist. Die Tatsache, dass er dieses Versprechen vermutlich aus biologischen Gründen nicht wird einlösen können, verschweigt er geflissentlich.⁷³ Die Eile, von der das poetische Ich durch den nahenden Tod angetrieben wird, wird umstandslos auf die Geliebte übertragen; der, der wirklich nicht mehr viel Zeit hat, redet ihr ein, sie habe ihrerseits allen Grund zur Beeilung.

Eine konventionelle und typisch petrarkistische Anrufung an die Verehrte bieten die ersten Zeilen des Sonetts II, 33: „Si la beauté se perd, fais-en part de bonne heure,/ Tandis qu'en son printemps tu la vois fleuronner.“ Indirekt ergeht die Mahnung in Sonett II, 14: Nachdem die Geliebte als modellhafte Schönheit und höchst ausgebildeter Geist gepriesen wurde, werden im letzten Terzett alle Menschen gleichermaßen angesprochen: „Hommes, qui la voyez de tant d'honneur pourveue,/ Tandis qu'elle est ça bas, soulez-en vostre veue./ Tout ce qui est parfait ne dure pas long temps.“ Doch auch hier ist, vermittelt durch das Gedicht, in der ganzen Menschheit auch und vor allem die geliebte Frau gemeint.

⁷³ Wobei nicht übersehen werden soll, dass Frauen in der Renaissance früh als alt gelten – es könnte also noch zur Liebe eines sehr alten poetischen Ich zu einer „alten“ Hélène kommen.

Als Kronzeugin für die Macht der Zeit und die Vergänglichkeit wird im Sonett II, 45 niemand anders als die schönste Frau aller Zeiten zitiert, die mythische Helena. Das Gedicht stellt sie vor dem Spiegel im Dialog mit sich selbst und mit der Zeit dar. Sie, durch deren Schönheit der große Krieg zwischen Europa und Asien entfesselt wurde,

Disoit à son mirouer, quand elle vit saisie
Sa face de vieillesse et de hideuseté,
Que mes premiers Maris insensez ont esté
De s'armer pour jouyr d'une chair si moisie!
Dieux, vous estes cruels, jaloux de nostre temps!
Des Dames sans retour s'en-vole le printemps:
Aux serpens tous les ans vous ostez la vieillesse.

Die Lehre aus dieser Erkenntnis der großen Vorläuferin für die lebende Hélène liegt auf der Hand: „Cest exemple est pour vous: cueillez vostre jeunesse./ Quand on perd son Avril, en Octobre on s'en plaint.“

Die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit ist auch das Thema im zweifellos berühmtesten Gedicht der Sammlung, dem Sonett II, 43 mit dem Incipit „Quand vous serez bien vieille“. „Many of the concerns that Ronsard voices throughout the *Helene* cycle are distilled in this sonnet“ (Fallon: 1993, 63); das ist richtig, denn das Gedicht spielt mit den Themen Zurückweisung, Alter, Vergänglichkeit, Tod, aber auch der Unsterblichkeit des Dichters. Ronsard beschreibt in dieser vollkommenen Komposition eine kleine, abendliche, für sich fast unbedeutende Szene in der Zukunft. Die alt gewordene Hélène sitzt mit einer Handarbeit beim Kerzenschein und murmelt einige der Verse, die Ronsard einst für sie geschrieben hat und von denen sie nun so bezaubert ist, dass sie ausruft: „Ronsard me celebrait du temps que j'étais belle.“ Im zweiten Quartett kommt eine mögliche weitere Figur ins Spiel, eine Dienerin Hélénes, die ihre Herrin beim Singen der Verse belauscht und erkennt, dass es sich bei ihr um die damals von Ronsard Gepriesene und Verewigte handelt, worauf sie aus dem Halbschlaf schreckt und Hélène bewundert und hochleben lässt. Ronsard hat also auch seinen eigenen Nachruhm in dieses Gedicht eingewoben; für ihn steht es außer Zweifel, dass die Menschen der Zukunft ihn zum Klassiker erhoben haben und mit seinem Werk vollkommen vertraut sein werden. Das Sextett beginnt mit einem kurzen Blick auf das poetische Ich, den Dichter, der zu dieser Zeit längst in die Ewigkeit eingegangen ist und als knochenloses Gespenst zwischen den anderen liebenden Schatten Ruhe gefunden hat. Dieser vollendete Zustand wird dem ziemlich irdischen von Hélène entgegen gesetzt, die von Alter und Langeweile

le geplagt ist, aber noch mehr von Reue darüber, dass sie dem Werben des Sängers nicht nachgegeben hat, eine Entscheidung, die sie schon längst nicht mehr rückgängig machen kann. Die Schlussfolgerung, die sie daraus ziehen soll, kommt nicht überraschend: „Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:/ Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.“ Von der erwähnten „imminence du tragique“ ist in diesem Sonett nichts zu spüren. Das poetische Ich Ronsard sieht mit Gelassenheit und Heiterkeit in die Zukunft, zumindest für sich selbst. Tot sein wird er schon in näherer Zukunft unweigerlich, aber sein Name und sein Werk werden bleiben und bei den Nachgeborenen Bewunderung erregen. Die Erfahrung der Vergänglichkeit der Jugend hat er am eigenen Leib gemacht. Er hat die Autorität, zu Hélène und zu den Lesern davon zu sprechen.

2.1.3.3 Sterblicher Leib – unsterblicher Geist

Für das poetische Ich ist das Alter eine Zumutung und zuweilen eine Qual. Aber diese Empfindungen erstrecken sich nur auf die physischen Folgen des Alters. Aus seiner Erfahrung und Souveränität als Dichter schlägt er poetisches Kapital. Daraus entsteht nicht eine gänzlich neue Poesie, wie Yvonne Bellenger anmerkt, aber ein neuer, vom Alter in positiver Weise geprägter Ton:

Une autre poésie? Sûrement pas. Il y a dans toute la production de Ronsard ,une certaine petite musique' qui lui est propre et qu'on reconnaît dans ses divers chants et ses divers temps. Mais une musique qui à la fin de la vie, si elle n'a plus les tressaillements et les inventions de la jeunesse, se trouve épurée, d'une souveraine élégance, harmonieuse et noble, et qui exprime la plénitude d'un art, et non pas certes un fléchissement. (Bellenger: 1991, 17)

Das gelingt Ronsard, weil er den Mühen des Alters den Reichtum seines Geistes gegenüber stellt, die Macht des Gedankens und des poetischen Wortes. Er findet zu einem neuen Konzept des Alters: Der Körper ist hinfällig, aber Geist und Poesie sind unsterblich. Der Geist, insbesondere in Form einer Begegnung mit der Geliebten, kann auch belebende Kräfte auf den Körper ausüben, wie im Sonett II, 13: „Je me pasme de joye, et sens de veine en veine/ Couler ce souvenir, qui me donne vigueur,/ M'aguise le penser, me chasse la langueur...“ Zwar gibt es auch Rückschläge, wie im Sonett I, 28: „Car l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps“, aber das bezieht sich eher auf Hélènes platonische Körperfeindlichkeit, die das poetische Ich argumentativ abschwächen will. Auch in der Praxis ist die Poesie manchmal den simplen biologischen Tatsachen klar unterlegen. In einem satirischen Sonett (I, 24) über-

legt sich das poetische Ich einige übernatürliche Tricks, mit denen es die verehrte Frau an sich binden könnte. Aber all das erweist sich als schwaches Band gegenüber der Kraft der Jugend und der Ausstrahlung: „Estre beau jeune riche eloquent agreable,/ Non les vers enchantez, sont les sorciers d'Amour.“

Trotz dieser Einschränkungen, die meist mit einem kräftigen Schuss Ironie versehen sind, und bei aller Betonung der Tatsache, dass das Körperliche im Leben und in der Liebe einen wichtigen Platz einnimmt, ist sich der alte Ronsard der Suprematie des Geistigen nicht nur über das Physische, sondern auch über die äußeren Unbilden der politischen Ereignisse absolut gewiss. „Contre les infortunes mises en place par l'histoire, l'âge, les concurrents et la frigide Hélène, Ronsard transforme ces faiblesses en atouts qu'il oriente vers le sublime car cette complexion est associée aux études et à la création.“ (Carnel: 2004, 341) Es gelingt dem poetischen Ich, sich auf zwei verschiedenen Ebenen zu bewegen: Auf der einen Seite ist es der erfolglos Liebende, der auch an seinem Alter und damit an der Beschaffenheit seines Körpers scheitert; auf der anderen der Dichter, dessen Worte auf das Unendliche und Unvergängliche verweisen („contraste entre la réalité physique de l'amant et l'existence quasi immortelle du poète“, Ford: 2009b, 105). Beide sind dieselbe Person, aber sie operieren auf verschiedenen Ebenen. Beide sind innerhalb des Zyklus Masken, *personae*, des Dichters. Auf der Meta-Ebene des Dichters Ronsard ist der unsterbliche Geist Voraussetzung und Antrieb seines Schaffens, während der gebrechliche Körper, so real seine Existenz für den Menschen Ronsard auch sein mag, nur ein literarisches Spiel bleibt.

2.1.3.4 Nachruhm und Unsterblichkeit

Ohne Zweifel sieht sich Pierre de Ronsard schon zu Lebzeiten als künftiger Klassiker: „Die Bedeutung des Strebens nach literarischer Unsterblichkeit steht für Ronsard wohl gänzlich außer Frage.“ (Fischer: 2007, 30) Wie für die Helden der antiken Mythen ist das physische Leben für ihn vor allem eine Möglichkeit, sich darin für die Wertschätzung der Nachwelt zu bewähren. In Ronsards Fall hat das auch einen lebenspraktischen Grund, denn mit zunehmendem Alter kommen ihm Gesprächspartner abhanden; so wird der „interlocuteur auquel il ne cesse de s'adresser depuis 1560: la postérité“ (Simonin: 1990a, 353). In den *Sonnets pour Hélène* stellt er den Anspruch auf Klassizität sowohl auf formaler (durch den Petrarkismus und die vorherrschende Form des Sonetts im alexandrinischen Vers) als auch auf inhaltlicher

Ebene. Im Sonett II, 68 spricht er unverhohlen aus, dass die Liebe zu Hélène für ihn ein Vehikel ist, um dichten zu können und so dem drohenden Vergessen zu entgehen:

Quand je suis amoureux j'ay l'esprit et la vois,
L'invention meilleure et la Muse plus forte.
Il me faut donc aimer pour avoir bon esprit,
Afin de concevoir des enfans par escrit,
Pour allonger mon nom aux despens de ma peine.
Quel sujet plus fertile scauroy-je mieux choisir
Que le sujet qui fut d'Homere le plaisir,
Ceste toute divine et vertueuse Helene?

Der deutlich formulierte Anspruch darauf, Homer nachzufolgen, ist sicher *cum grano salis* zu verstehen. Ronsard ist kein Epiker, das hat er an der *Franziade* leidvoll erfahren müssen, und die *Sonnets pour Hélène* haben mit einer epischen Erzählung nur sehr vereinzelt zu tun.⁷⁴ So vermutet Alan F. Nagel sogar in dieser Proklamation homerischer Bedeutung eine Art homerisches Lachen des Dichters Ronsard: „The presence of Homer is a joke about the epic poet Ronsard who writes court lyric, a sort of macrooxymoron linking the greatest and the least of poetic genres.“ (Nagel: 1979, 412) Auch wenn sicher eine Portion Selbstironie dabei ist, möchte ich nicht ganz an die Selbstabwertung Ronsards glauben; als im Urteil der Literaturgeschichte nachrangiger Hofpoet hat er sich gewiss nicht gesehen. Homer ist für ihn kein literarisches Vorbild in dem Sinne, dass er schreiben möchte wie er, aber er ist ohne Zweifel fasziniert von der seit Jahrtausenden anhaltenden Wirkung, die von Homers Dichtung ausgeht. Dieses schmeichelhafte Urteil der Nachwelt wünscht er sich auch für seine Lyrik: „C'est, d'ailleurs, aux yeux de la postérité que Ronsard veut surtout briller. Il l'exprime sans ambages. Celui qui a été le Pétrarque, l'Horace, le Pindare français entend, au moment où il écrit les *Sonnets pour Hélène*, s'imposer comme l'Homère français.“ (Aulotte: 1987, 41)

Etwas von diesem Glanz des Nachruhms könnte, so gesteht das poetische Ich zu, auch auf die Titelheldin des Zyklus abstrahlen: „Le dessein et les conditions sont clairement énoncés: il s'agit pour Ronsard de devenir le nouvel Homère français et Hélène sera associée à son immortalité dans la mesure où elle apprécie son œuvre littéraire.“ (Rieu: 2008, 66) Die symbolische Immortelle schenkt das poetische Ich seiner Widmungsträgerin im Sonett II, 2: „A fin qu'à tout jamais de siecle en siecle vive/ La parfaite amitié que Ronsard vous portait,/ [...] Je

⁷⁴ Es ist wohl auch die Einsicht, dass ein großer historischer Entwurf weniger in die Zeit passt als kleinere Stücke, die unmittelbar auf die Gegenwart Bezug nehmen, die Ronsard zur Rückkehr zur Liebeslyrik verlockt: „L'inachèvement de la *Franziade* signifie aussi que le temps n'est plus au long poème, mais à une écriture de l'instant.“ (Ménager: 1979, 316)

vous fais un present de ceste Sempervive.“ Hélène soll leben, solange es Bücher gibt, genau wie ihre berühmte Vorgängerin Laura: „Vous vivrez (croyez-moy) comme Laure en grandeur,/ Au moins tant que vivront les plumes et le livre.“⁷⁵ Sie alleine wäre dazu nicht in der Lage, weil sie im Gegensatz zum dichtenden Ich gar nicht fähig ist, über die eigene Gegenwart hinauszublicken: „Elena appare come la creatura del puro presente piuttosto che della durata.“ (Roudaut: 2012, 181)

Doch dank der Arbeit des Dichters wird ihr Dauer verliehen, genau wie es Homer für Achilles getan hat. Gegen Ende des Zyklus, im Sonett II, 71, beschreibt Ronsard, wie er nach dem großen Vorbild seine Geliebte dem zweiten Tod durch das Vergessen entreißt:

Il eut pour sa prouesse un excellent sonneur:
Tu as pour tes vertus en mes vers un honneur,
Qui malgré le tombeau suivra ta renommée.
Les Dames de ce temps n'envient ta beauté,
Mais ton nom tant de fois par les Muses chanté,
Qui languiroit d'oubly si je ne t'eusse aimée.

So gehen beide gemeinsam in die literarische Ewigkeit ein. Hélène de Surgères wird nicht vergessen, aber der Nachruhm gebührt ihrem „sonneur“, genau wie Ronsard es für sich gewünscht hat.

2.2 Hélène: Ein neuer Frauentyp der Renaissance

2.2.1 Hélène de Surgères

2.2.1.1 Hofdame und poetisches Projekt

Die Idee, man könne über seine Biografie etwas über einen Menschen oder gar über das Werk eines Künstlers erfahren, ist ein Gedanke, der dem 19. Jahrhundert gehört und der sich relativ unverändert in unsere Zeit gerettet hat. Ob man eine Biografie eher psychologisch als Charakterstudie oder eher marxistisch als Bündelung gesellschaftlicher Faktoren und historischer

⁷⁵ Dabei ist klar, dass Hélène diese Unsterblichkeit eigentlich nicht verdient hat, sondern dass sie ihr von Ronsard großmütig gewährt wird: „Whereas Scève considered that Délie, by her great *vertu*, would give immortality to him, Ronsard makes it apparent that it is Hélène who will receive immortality *from* him.“ (Vitz: 1976, 263)

Bedingungen versteht, steht doch dahinter immer die Hoffnung, den Schlüssel zu einem Werk und zu seiner Zeit in einer individuellen Biografie zu finden. Der Renaissance ist ein solches Denken weitgehend fremd. Ihr ist weniger wichtig, wie ein Mensch lebt, als auf welche Weise er sich in einen kulturellen Kontext einordnet und sich darin behauptet. In den *Sonnets pour Hélène* entwirft Ronsard über sein poetisches Ich „Ronsard“ eine idealisierte Biografie (was nicht bedeutet, dass sie ihn immer im besten Licht darstellen ließe, sondern dass sie so beschaffen ist, wie er sie in seinem aktuellen Kontext benötigt und glaubwürdig vertreten kann). Über den wirklichen Menschen Ronsard wissen wir wenig, abgesehen von ein paar äußerlichen Lebensstationen. Aber es ist unwahrscheinlich, dass wir in seiner realen Biografie etwas finden würden, das unseren Blick auf sein Werk grundlegend verändern könnte. Auch eine bedeutende Ronsard-Biografie wie die von Michel Simonin legt ihren Hauptakzent mit gutem Grund auf die Darstellung seiner literarischen Werke. Der Renaissancedichter Ronsard lebt in seinem Werk und stellt sich uns so dar, wie er das gewollt hat.

Das gilt selbstverständlich auch für die Titelheldin der Gedichte, mit dem feinen Unterschied, dass sie sich uns nicht selbst präsentieren kann, sondern uns vom Dichter vermittelt wird. Immerhin dürfte ihre reine Existenz außer Zweifel stehen. Es gab eine Frau namens Hélène de Fonsèque aus dem Städtchen Surgères, die als Hofdame Katharinas von Medici im Louvre lebte. Abgesehen davon und von ihrer Herkunft aus der Saintonge wissen wir nicht viel über sie. Will man die bekannten Fakten zusammenfassen, vermischen sie sich bald mit Aspekten, die offensichtlich das poetische Interesse Ronsards an ihrer Biografie ins Spiel bringen:

Elle a un nom sur lequel on peut anagrammatiser à loisir, de lointains ancêtres espagnols, une petite patrie, la Saintonge, un cadre royal, le Louvre, un entourage immédiat et prestigieux, la cour, l'ombre d'un fiancé perdu, mais aussi une doctrine, le platonisme, toutes choses qui la protègent d'une cour trop pressante. (Moreau: 2000, 244)

Möglicherweise stimmt Claude Binets Version, Hélène de Surgères, „her morose and somewhat aloof maid-of-honor“ (Kennedy: 2012, 64), sei auf Vorschlag der Königsmutter zu poetischen Ehren gekommen. Sicher ist das nicht, und die Frage ist nicht einmal besonders interessant. In einem gewissen Sinn kann man sagen, „de toutes celles qu'a chantées Ronsard, Hélène de Surgères nous est la mieux connue“ (Garapon: 1981, 129). Es ist richtig, dass Hélène im Zyklus als Person präsenter ist als Cassandre Salviati oder gar Marie, die kaum

mehr als eine praktische Anagramm-Vorlage zu „aimer“ darstellt.⁷⁶ Cassandre ist die typisch petrarkistische Geliebte, Marie die Unkomplizierte vom Lande; nur zu Hélène entsteht ein differenziertes Psychogramm einer liebenden, leidenden Frau. Eine Frau, die durch ihre Position am Hof Teil an der Realität ihrer Zeit hat und sich mit ihr beschäftigt:

En prenant Mlle de Surgères comme personnage éponyme, il se peut que Ronsard ait obéi à l'injonction de la reine mère, comme le prétend Claude Binet. Mais ce qui est certain, c'est que par ce choix et cette désignation, il rompait avec une tradition bien établie qui voulait que la dame aimée fût représentée comme une créature idéale et quasiment fantomatique. Or Hélène de Surgères était une demoiselle bien vivante, cultivée, connue à Paris, curieuse des nouveautés littéraires et introduite dans le meilleur monde. (Bellenger: 1995, 17)

Trotzdem darf man sich nicht darüber täuschen, dass die Hélène des Zyklus eine „fiction poétique“ (Bellenger: 1982, 11) ist. Sie ist Teil und Abschluss eines großen, Ronsards ganzes Leben durchziehenden poetischen Projekts: „C'est qu'Hélène remplit en fait une autre fonction, celle d'aider à conclure cette section des *Amours* entreprise en 1550, communiqué dès 1552, et dont elle forme le terme.“ (Simonin: 1990b, 139) Hat man die grundsätzliche Erkenntnis im Kopf, dass es sich bei Hélène in jedem Fall um eine fiktive Person handelt (auch wenn Ähnlichkeiten mit einst lebenden Personen nicht ausgeschlossen werden können), kann man sich daran machen, das Psychogramm einer spannenden Persönlichkeit nachzuzeichnen – die wahrscheinlich wenig oder gar nichts mit einer Frau namens Hélène de Surgères bzw. de Fonsèques zu tun hat, die zu Ronsards Zeit am Pariser Hof lebte.⁷⁷

2.2.1.2 Eine frigide Minerva

Die ältere französische Literaturgeschichtsschreibung, noch stark dem Ansatz *l'homme et l'œuvre* verpflichtet, hat Hélène sehr wohl als reale Person verstanden und ihr sehr verübelt, dass sie dem Genie Ronsard einst so viele Körbe gab. Die Urteile über sie fielen entsprechend abschätzig aus. Mary Morrison hat diesen sehr altmännerhaften Blick auf Hélène amüsant nachgezeichnet und treffend zusammengefasst; für Frankreichs ehrwürdige Gelehrte sei sie „a

⁷⁶ „[...] on constate non sans surprise que des trois femmes, Cassandre, Marie, Hélène, la seule qui soit presque constamment présente dans le recueil, montrée auprès de son poète, [...] – la seule en un mot qui ne soit ni inaccessible ni lointaine, c'est Hélène.“ (Bellenger: 1982, 16)

⁷⁷ So entkommt man hoffentlich der biografischen Falle, die Ronsard selbst mit viel Bedacht aufgestellt hat: „The *recueil* is much taken up with Ronsard's definitions and descriptions of Hélène's character and behaviour, and with the origin, nature, and purposes of their relationship. Many poems are concerned with how and why he came to love her, with what he feels toward and wants from her. It is, incidentally, just such elements of the text that have encouraged the frequent autobiographical and implicitly narrative readings of his poetry. It is all too easy to say (though it is surely obvious) that such readings have been unsatisfactory.“ (Vitz: 1976, 249)

prim, affected blue-stocking, temperamentally cold, yet vain and flirtatious; neurotic, immature, a sort of Armande“ (Morrison: 1966, 302). Ein gutes Beispiel dafür ist Desonay, der Hélène eine „frigide ‚Mynerve‘“ (Desonay: 1959, 338) nennt. Dabei ist es ja offensichtlich, dass Hélène als petrarkistische Geliebte geradezu die Pflicht hat, sich ihrem Verehrer gegenüber abweisend zu betragen: Worüber sollte er sonst Gedichte schreiben? Die vielen Sonette also, die über Hélènes Unzugänglichkeit klagen, sind weniger als erlebter Schmerz zu lesen denn als Erfüllung der poetischen Konvention.

Hélène ist klug, schön und kalt. Beschreibungen ihrer Schönheit sind fast in jedem Gedicht präsent, aber es ist eine Schönheit, die wie in Stein gemeißelt scheint (II, 53), ganz anders als die lebendige, bewegliche Schönheit von Marie. Hélènes geistige Fähigkeiten sind denen ihrer Zeitgenossinnen weit überlegen, sodass die Franzosen sie ihre Minerva nennen müssten (II, 56). Zudem ist sie keine ganz junge Frau mehr wie Cassandre oder Marie: „Les témoignages contemporains sur Hélène de Surgères, suivante de Catherine de Médicis, concordent pour la représenter en femme adulte et mûre. On est loin du cadre idéalisé d’un vieillard amoureux se pâmant devant une jeune pucelle...“ (Rouget: 2009, 102) Sie ist also nicht nur klug, sondern auch lebenserfahren, wenngleich der Altersunterschied zum poetischen Ich natürlich groß bleibt. Möglicherweise ist sie tatsächlich eine „vieille fille peu séduisante“ (Simonin: 1990a, 349), die für Ronsard den Vorteil hat, sich exklusiv von ihm verehren zu lassen.

Aber Hélène ist auch schwermütig, neigt zu Melancholie und Depression. Das Sonett I, 16 schildert eine Begegnung des poetischen Ich mit Hélène und ihrer Cousine. Die beiden Frauen verhalten sich ihrer Umwelt und insbesondere dem poetischen Ich gegenüber völlig verschieden:

La chaste sainte belle et unique Angevine,⁷⁸
Viste comme un esclair sur moy jetta son œil:
Toy comme paresseuse et pleine de sommeil,
D'un seul petit regard tu ne m'estimas digne.
Tu t'entretenois seule au visage abbaissé,
Pensive toute à toy n'aimant rien que toymesme,
Desdaignant un chacun d'un sourcil ramassé,
Comme une qui ne veut qu'on la cherche ou qu'on l'aime.

Hélène erscheint in diesem Gedicht verschlossen, in sich gefangen, desinteressiert an der Außenwelt und insbesondere an den Avancen des poetischen Ich. Dass dahinter keine Arroganz steht, sondern eine tiefe Schwermut, zeigt das Sonett I, 36, in dem sich Hélène vor den Zumutungen des Lebens und insbesondere der Liebe, aber natürlich auch vor denen des Lebens am Hof, ins Kloster wünscht:

Vous me distes, Maistresse, estant à la fenestre,
Regardant vers Mont-martre et les champs d'alentour:
La solitaire vie, et le desert sejour
Valent mieux que la Cour, je voudrais bien y estre.
A l'heure mon esprit de mes sens seroit maistre,
En jeusne et oraison je passerois le jour,
Je desfirois les traicts et les flames d'Amour;
Ce cruel de mon sang ne pourroit se repaistre.

Innere Kälte und Kummer offenbart Hélène im Sonett II, 25. Hier schildert das poetische Ich eine bizarre Begegnung mit der Geliebten, die an einem drückend heißen Augusttag am Feuer steht und friert: „Je tremble et la chaleur reschauffer ne m'a peu,/ Tout le corps me fait mal, et vivre je n'ai peu/ Saine depuis six ans, tant l'ennuy me tient prise.“ Dieser „ennuy“ könnte die Folge des Todes ihres Verlobten sein, nach dem sie sich immer mit einem Fuß im Reich der Toten sieht. Das poetische Ich Ronsard, zwar schon in einem guten Alter für das eigene Ende, aber noch ziemlich lebendig, nimmt diese Fixierung auf den Tod in II, 60 zum Anlass für einen bitteren Scherz: „Et que rien n'est de toy, s'il n'est mort, estimé./ Sans languir tant de fois, esconduit de ta grace,/ Je veux du tout mourir pour estre mieux aimé.“ Er ermahnt Hélène, dass übertriebene Trauer sich in Hochmut verwandeln oder zumindest wie solcher wirken könne. Die Trauer um den verblichenen Gefährten übt auf das poetische Ich aber auch eine eigentümliche Anziehungskraft aus:

⁷⁸ In diesem Zusammenhang muss es eigentlich Hélénes Cousine sein, die in v. 5/6 beschrieben wird. In Ronsards Poesie steht die „Angevaine“ aber ansonsten für Marie. Es könnte sich also auch um eine gedankliche Rückblende zu seiner früheren Geliebten handeln.

Hélène à son tour doit au deuil une part de son charme: le poète nous le dit lui-même quand il rappelle que c'est son premier fiancé, Jacques de la Rivière, maintenant disparu qui lui fit rencontrer Mademoiselle de Surgères. Et un autre sonnet présente Hélène visitant une tombe qui lui est si chère que Ronsard lui reproche de n'estimer rien, ‚s'il n'est mort'. (Ménager: 1990, 109)

Hélènes Kälte stellt die Jahreszeiten-Metaphorik auf eine harte Probe. Während das poetische Ich im Herbst seines Lebens steht, müsste sich Hélène in ihrem Mai befinden – aber das tut sie nicht, wie Sonett II, 69 behauptet: ‚En ce beau moi de May, malgré tes ans ressemble,/ Ô perte de jeunesse! à l'Hyver froidureux.‘ So kommt es zu einer seltsamen Umkehrung: Der alte Dichter hat mehr Energie und Lebenslust als die junge Geliebte.

Devant le déferlement de la passion ronsardienne, Hélène fait triste figure. Le poète s'emploie à la dépeindre malade, desséchée avant l'âge. Hélène, nous le savons, est une femme de glace que ni la chaleur estivale ni l'ardeur du poète n'ont réussi à réchauffer; c'est une femme anémiée dépourvue d'esprit vital, elle n'a pas de sang. (Carnel: 2004, 346)

Auch die erwartbare sexuelle Rollenverteilung wird dadurch verkehrt. In der Komödie ist der liebestolle Alte zwar gierig, aber keinesfalls in der Lage, die Bedürfnisse der jungen Frau zu erfüllen. In den *Sonnets pour Hélène* betont das poetische Ich unablässig, wie heiß das Feuer noch in ihm brennt – aber Hélène bleibt kalt. Im Sonett I, 57 heißt es: ‚Ma fièvre croist toujours, la vostre diminue:/ Vous le voyez, Helene, et si ne vous en chaut./ Vous retenez le froid et me laissez le chaud‘, in II, 28: ‚Je suis soulfre et salpestre, et vous n'estes que glace.‘ Der alte Mann ist Dynamit, die junge Frau Eis. An seinen Möglichkeiten – wenn man ihn denn ließe – erlaubt er keinen Zweifel. Doch freilich ist auch seine Leistungsfähigkeit begrenzt. Im berühmten Louvre-Gedicht II, 65 ist das Paar am Nullpunkt. Das poetische Ich hat sich die unzähligen Stufen in Hélènes Dachzimmer hinaufgeschleppt, ist körperlich angeschlagen und bekommt dennoch keine freundlichen Worte zu hören:

Je pers à chaque marche et le pouls et l'haleine:
J'ay la sueur au front, j'ay l'estomac penthois,
Pour ouyr un nenny un refus une vois,
De desdain, de froideur et d'orgueil toute pleine.

Der Leib ist müde, das Weib ist prude – kein Wunder, dass das poetische Ich im letzten Terzett als Lösung eine Fernbeziehung vorschlägt.

Zum Verdruss des poetischen Ich ist Hélène jedoch nicht immer und auch nicht zu jedermann derart spröde. Im Sonett II, 4 tritt sie als Ballkönigin auf, als gefeierter Mittelpunkt einer Gesellschaft, bei der das poetische Ich traurig außen vor bleibt. In I, 11 interessiert sie sich für

einen anderen, jüngeren Mann. Der „caractère volage d’Hélène“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 146) wird in mehreren Gedichten beklagt, in allgemeiner Form etwa im Sonett II, 30:

Des Dames le vouloir n’est jamais mesuré,
Qui d’une extreme ardeur tantost se passionne,
Tantost une froideur extreme l’environne,
Sans avoir un milieu longuement assureé.

Mal versichert sie das poetische Ich ihrer Zuneigung, ein andermal lässt sie eine Verabredung platzen (II, 70); mal lässt sie ihn hoffen, umso öfter aber wieder abblitzen. Ihre Launenhaftigkeit, am eindrücklichsten beschrieben im Sonett I, 45, hat sicher einen petrarkistischen Aspekt, indem sie zur weiter zunehmenden Verzweiflung ihres Anbeters beiträgt; ansonsten erscheint sie hier als absoluter Gegensatz von Petrarca’s „donna angelicata“. An ihrer mangelnden Aufrichtigkeit ist jedoch auch das Umfeld des Hofes schuld, von dem das poetische Ich im Sonett II, 41 nichts Gutes zu sagen weiß: „Tu ne vois à ta Cour que feintes et soupçons:/ Tu vois tourner une heure en cent mille façons:/ Tu vois la vertu fausse, et vraie la malice.“ Trotzdem reißt der Faden zwischen den beiden nicht ab. Das liegt nicht nur an seiner Liebe, sondern auch unzweifelhaft daran, dass Hélène bei all ihren charakterlichen Schwächen und ihrer Neigung zur Schwermut eine interessante Frau ist, die das poetische Ich nachhaltig fasziniert. Es ist dieser Aspekt der Figur, den die ältere, männliche Ronsard-Forschung gerne übersehen hat. Hélène ist eben nicht mehr die Frau, die das poetische Ich aus der Ferne anbetet wie Cassandre oder mit der es sich angenehm seine Zeit vertreibt wie Marie. In gewisser Weise ist sie die Synthese aus den beiden ersten Adressatinnen seiner Lyrik: „Enfin, *Hélène* établit un compromis dialectique entre le rigorisme du premier recueil et le laxisme bienséant du second [...]“. (Pot: 1990, 305) Hélène ist eine echte Partnerin für ihn, auch wenn es zur Liebeserfüllung aus petrarkistischen Gründen nicht kommen kann:

Hélène apparaît comme un personnage de femme rebelle à l’amour non pas par simple caprice (comme Marie, peut-être) ou par cruauté, par indifférence (comme Cassandre). Sa présence auprès du poète suggère même une relation d’échange, voire d’amitié, tout à fait insolite dans ce type d’ouvrages. C’est l’opposé de la princesse lointaine: Hélène est une femme accessible, mais philosophiquement et intellectuellement indépendante. (Bellenger: 1982, 25)

Das bewahrt sie nicht vor der „hostilité latente“ (Bellenger: 1993, 368) dessen, der sie verehrt, vielleicht ist es sogar gerade ihre Unabhängigkeit, die ihr diese Feindseligkeit einbringt. Sicher ist, dass Hélène eine Frauengestalt ist, wie man sie in der Literatur des 16. Jahrhunderts kaum ein zweites Mal finden wird. Ronsard hat sich in ihrer Schilderung innerhalb des überlieferten Formenkanons sehr weit vorgewagt.

2.2.1.3 Eine Existenz im Auge des Dichters

Was wir von Hélène wissen, wissen wir durch Ronsard. Das ist nicht nur eine Äußerlichkeit, die sich von selbst versteht (gibt es doch jede literarische Figur nur durch die Imagination ihres Schöpfers), sondern ist auch ein häufig präsentenes Thema in den Gedichten. „È lo sguardo di Ronsard che fa esistere Elena“ (Roudaut: 2012, 177), der Dichter ist allmächtig in der Entscheidung über das, was für ein Bild er uns von ihr zeichnet. Sie ist ein Auslöser, ein Anlass für Literatur, „Hélène s’offre donc comme un ‚sujet’ qui provoque l’écriture“ (Carnel: 2004, 331). Schon im ersten Gedicht des Zyklus wird festgehalten, dass sie dessen Heldin ist, weil das poetische Ich es so gewollt und sie in freier Wahl dazu ausersehen hat. So wird sie zum Objekt eines fremden poetischen Willens: „Hélène is not in this sense an *actant*, but *subject-matter*; less a woman than a thing; less a personnage than an inanimate substance. She is what an artist, a poet, makes his text ‚of,’ or ‚from’.“ (Vitz: 1976, 263) Man sollte sich in diesen Gedanken nicht zu sehr verbeißen, denn eine literarische Figur ist ihrem Schöpfer zwangsläufig untertan, darin stellen die *Sonnets pour Hélène* keinen Sonderfall dar. Richtig ist allerdings, dass das poetische Ich Hélène vor allem braucht, um seine eigenen emotionalen Zustände zu spiegeln und zu beschreiben. Sie ist davon seiner Meinung nach die Nutznießerin, denn ihr kommt ein Nachruhm zu, den sie sich nicht, wie der Dichter, selbst erarbeitet hat und sich auch nicht dadurch verdient, dass sie ihm ihre Gunst schenkt. Im Sonett I, 55 wird das poetische Ich deutlich bis zur Unhöflichkeit: „Vous aurez en mes vers un immortel renom:/ Pour n’avoir rien de vous, la recompense est grande.“ Was das für sie weiter bedeutet, ist ebenso klar: Sobald sie ihre Schuldigkeit als literarisches Sujet getan hat, erlischt das Interesse des Dichters. Im letzten Gedicht des Zyklus II, 77 tut er das gleich in den ersten Zeilen kund: „Je chantois ces Sonnets amoureux d’une Helene,/ En ce funeste mois que mon Prince mourut“. Hélène wird hier in mehrfacher Hinsicht abgewertet. Das Imperfekt bei „chantois“ signalisiert, dass sie ausgedient hat; der unbestimmte Artikel „une Helene“ ist fast verächtlich und demonstriert ihre Austauschbarkeit. Und der Tod des verehrten Königs, daran lässt das Gedicht keinen Zweifel, ist selbstverständlich ein wichtigeres Thema als die Liebe des poetischen Ich zu irgendeiner Frau. Der Vorwurf an sich selbst, über verliebten literarischen Spielen seine Pflicht als Untertan und Höfling vernachlässigt zu haben, ist dem Sonett deutlich anzumerken. „Hélène’s importance is clearly devalued.“ (Vilz: 1976, 264) Wie schon am En-

de des *Premier Livre des Amours* hat sich der Blick des Künstlers, der ihr eine Existenz ermöglicht hat, wieder von ihr abgewandt.

2.2.2 Mythos und Realität

Was die Verknüpfung seiner Liebesdichtung mit einer mythologischen Vorlage betrifft, geht Ronsard in keinem seiner Werke so sorgfältig vor wie in den *Sonnets pour Hélène*. Auch in den *Amours de Cassandre* hatte Ronsard eine Figur aus dem homerischen Epos als Titelheldin gewählt und nicht mit Bezügen auf den antiken Mythos gespart; Kassandras Charakteristik als Seherin, die die Wahrheit voraussagen kann, der aber nie geglaubt wird, spielt in Ronsards Gedichten jedoch keine Rolle. Das Symbolische und das „Reale“ (also vom poetischen Ich als erlebt Behauptete) sind in den *Sonnets pour Hélène* dagegen eng verknüpft: „Dans les *Sonnets pour Hélène*, il nous semble que Ronsard a su, mieux que dans les *Amours*, de Cassandre et même de Marie, joindre la précision de la circonstance à un choix heureux du réseau symbolique.“ (Weber: 1990, 171) Die mythische Helena geht als schönste Frau der Welt, um die ein langer und grausamer Krieg geführt wurde, in Ronsards Zyklus ein und ergreift darin sogar einmal selbst das Wort. Schönheit und Liebe auf der einen, Krieg und Tod auf der anderen Seite sind mit dem Namen der homerischen Helena verbunden. Erst so wird aus der Liebe zu einer existierenden Zeitgenossin ein die Zeiten übergreifendes poetisches Projekt: „L’affection pour Hélène n’est pas séparable du projet poétique.“ (Glatigny: 1976, 953) Hierin besteht das Spannungsfeld, in dem sich Ronsards Gedichte bewegen.

2.2.2.1 Gegenwärtige und mythologische Liebe

Es mag der leichten Zugänglichkeit des Bedeutungsfeldes der antiken Helena sowie der Popularität der Troja-Erzählung zu seiner Zeit geschuldet sein, dass sich Ronsard für diese Frauenfigur entschieden hat. Sie erlaubt ihm immer wieder Bezüge zwischen Mythos und Gegenwart, mit deren Hilfe er die Charakteristik der Figuren plastisch hervortreten lässt:

Il s’agit d’une mise en relation du monde fabuleux par définition antérieur et du monde contemporain. L’antériorité agit alors sur la réalité d’aujourd’hui, grâce à l’identité des noms. Il devient possible d’attendre de quelqu’un qui aujourd’hui s’appelle Hélène des choses que l’on sait appartenir à celle qui autrefois s’est déjà appelée Hélène, pour le bonheur et le malheur des hommes. L’archétype traverse le temps pour abolir les distinctions des personnes. (Tripet: 1988, 130)

Der Archetyp der schönen, unwiderstehlichen Frau, um derentwillen sich Männer bekriegen, wird auf den konkreten Fall projiziert und auf Übereinstimmungen und Unterschiede geprüft. Das Sonett I, 3, das man wegen seiner frühen Position im Zyklus zu dessen programmatischen Gedichten zählen darf, bringt zusätzlich zu Helena Penelope ins Spiel, also das Urbild der unverrückbar treuen, auf den fernen Geliebten wartenden Frau. Interessanter als diese seltsame Kombination mythischer Figuren – schließlich steht die mit zwei Gatten gesegnete Helena für die Untreue – ist in diesem Text die Gleichzeitigkeit von Liebe, Gefahr und Unglück:

Heureux celui qui souffre une amoureuse peine
Pour un nom si fatal: heureuse la douleur,
Bien-heureux le torment, qui vient pour la valeur
Des yeux, non pas des yeux, mais de l'astre d'Helene.
Nom, malheur des Troyens, sujet de mon souci [...].

Schönheit – so lehrt es der Mythos vom trojanischen Krieg – gibt es nicht umsonst, man muss um sie kämpfen und sie bezahlen, möglicherweise mit dem Leben. Es geht also um die Frage, ob man sich in diese Gefahr begeben will. Für das poetische Ich ist die Antwort klar: „Ton œil vaut un combat de dix ans d'Ilion“ (I, 38).⁷⁹ In der Gleichzeitigkeit von Schönheit und Todesgefahr liegt auch eine offensichtliche Nähe zwischen mythologischen und petrarkistischen Motiven, die sich Ronsard zunutze macht:

Hélène de Troie est une figure ambivalente: à la fois synonyme de beauté parfaite et de guerre cruelle, d'amour et de mort, elle permet toutes les variations sur les topiques pétrarquistes de l'amour doux amer, de la souffrance vécue avec bonheur. [...] Mais surtout, elle soulève des interrogations inquiétantes sur la part de l'illusion qui égare les hommes. (Rieu: 2008, 64)

Im schon erwähnten Sonett II, 45, in dem die mythische Helena als zur gegenwärtigen sprechende Figur auftritt, wird diese männliche Illusion beschrieben: Helena hat ihre Schönheit verloren und kann nun, da sie in den Spiegel blickt, nicht mehr verstehen, wie ihre Züge einst eine solche (männliche) Gewalt entfesseln konnten. Das Missverhältnis von vergänglicher Schönheit und der Brutalität eines zehnjährigen Krieges wird hier nur allzu offensichtlich und stellt indirekt auch an das poetische Ich die Frage, ob der liebes-kriegerische Aufwand, den es betreibt, in einer Relation zum ersehnten Ziel steht.

Interessant ist, dass Ronsard nicht bei der „dualité entre monde mythique et monde réel“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 124) stehen bleibt, also nicht einfach antike Muster auf die gegen-

⁷⁹ Der über alle Zeiten kolportierte und sehr macho-hafte Spruch, mit der schönen Helena sei für den Trojanischen Krieg wenigstens ein nachvollziehbarer Anlass vorhanden gewesen, dürfte hier eine seiner frühesten Erwähnungen haben.

wärtige Hélène bezieht; wenn er deutliche Parallelen zwischen ihnen entdeckt, zieht er die beiden Helenas in eine einzige Figur zusammen, so im Sonett II, 9:

Ny la douce pitié, ny le pleur lamentable
Ne t'ont baillé ton nom: ton nom Grec vient d'oster,
De ravir, de tuer, de piller, d'emporter
Mon esprit et mon cœur, ta proye miserable.
Homere en se jouant de toy fist une fable,
Et moy l'histoire au vray. Amour, pour te flater,
Comme tu fis à Troye, au cœur me vient jeter
Le feu qui de mes os se paist insatiable.
[...]
Au pis-aller je meurs pour ce beau nom fatal,
Qui mit toute l'Asie et l'Europe en pillage.

Auch in einem solchen Gedicht, das von petrarkistischer Bitterkeit geprägt ist, blitzt Ronsards Ironie auf: Er bezichtigt Homer, seine Geschichte nur erfunden zu haben, während er, das poetische Ich Ronsard, sie tatsächlich durchleben muss.

Wie in diesem Gedicht ist sich das poetische Ich an vielen Stellen des Zyklus der Tatsache bewusst, dass seine Hélène im Vergleich mit der übermächtigen mythischen Helena eher klein wirkt, genau wie sich sein persönlicher Liebes-Krieg gegen den verheerenden vor Troja eher harmlos ausnimmt. Diese Disproportion nutzt Ronsard für die Ironie, die ihm hilft, Hélènes und sein eigenes Schicksal gegenüber den homerischen Vorbildern zu relativieren. „Le mythe a fourni la matière pour exalter l'héroïne de l'histoire réelle, mais la réalité vécue dépasse le mythe et s'oppose à lui“ (Kupisz: 1988, 299), aber durchaus auch auf heitere Weise. So in der „Chanson“ des ersten Buchs: Über sechs Strophen hinweg entwickelt Ronsard in sehr konventionellen Bildern einen Eindruck der Liebe, die ihn ergriffen hat. In der siebten und letzten kommt er – ein bei ihm häufig zu findender rhetorischer Kunstgriff – zu dem Grabspruch, den er sich wünscht, wenn er einst aus Liebeskummer gestorben sein wird: „D'un Vandomois le corps repose icy,/ Sous les Myrtes l'esprit./ Comme Pâris là bas faut que je voise,/ Non pour l'amour d'une Helene Gregeoise,/ Mais d'une Saintongeoise.“ Es geht also auch eine Nummer kleiner: Das poetische Ich ist kein Paris, Vendôme nicht Troja und die Saintonge nicht Griechenland. Einmal will das poetische Ich seiner Hélène gar ihren Namen absprechen, weil sie durch ihre Kälte den Anspruch verwirkt, die Schwester der Frühlingsbringer Castor und Pollux⁸⁰ zu sein (II, 69):

⁸⁰ Alan F. Nagel weist darauf hin, dass Castor und Pollux die „court names“ der Prinzen und späteren Könige Charles und Henri sind (Nagel: 1979, 411).

Tu n'es digne d'avoir les deux Jumeaux pour freres:
A leur gentille humeur les tiennes sont contraires,
Venus t'est desplaisante, et son fils odieux,
Au contraire, par eux la terre est toute pleine
De Graces et d'Amours: change ce nom d'Helene:
Un autre plus cruel te convient beaucoup mieux.

Ronsard hält Mythos und poetische Realität wie zwei Bälle in der Luft und setzt sie ein, wie es für seine Konstruktionen sinnvoll ist. Mal sind Héléne und Helena deutlich unterschieden, manchmal fließen sie in eine Person, manchmal werden sie ironisch voneinander abgesetzt. Dieses Spiel ist dabei nur selten vordergründig und konventionell: „the *Sonnets pour Héléne* reject simplified allegorical conventions for a corresponding ironic vision“ (Nagel: 1979, 416). Mit Ironie, Humor und einer gewissen poetischen Nonchalance hebt sich Ronsards letzter Sonettzyklus dann auch wirkungsvoll von den Werken jener Zeitgenossen ab, die ihr und der Dichtung Heil darin suchen, möglichst treu überlieferte Formen zu reproduzieren.

2.2.2.2 Schönheit und Krieg

Sicher ist es kein Zufall, dass Ronsard mit Helena eine mythologische Figur wählt, die nicht nur mit Schönheit und Liebe, sondern auch untrennbar mit einem Krieg verbunden ist. Ronsard lebt in kriegerischen Zeiten; davon legen mehrere Sonette Zeugnis ab. Das Bild vom poetischen Ich als Soldat in Amors Diensten gehört zum Standardrepertoire des Petrarkismus und wird von Ronsard in den *Sonnets pour Héléne* immer wieder verwandt: „In the 1578 edition, I count over forty-five poems that include this metaphorical ground: Amour or Héléne as warrior, the lover as enrolled in, or imprisoned by, the troops of Amour or Venus and suffering in love the triumphs and defeats of battle.“ (Nagel: 1979, 411) Doch die Sammlung bietet auch einige Erwähnungen des Krieges, die durchaus als Anspielungen auf aktuelles politisches Geschehen zu verstehen sind. Wechselndes Kriegsglück, im Frankreich der Religionskriege eine Realität, findet man laut Sonett I, 8 auch in der Liebe: „Les Guerres et l'Amour se semblent d'une chose:/ Le veinqueur bien souvent du veincu est batu,/ Qui paravent fuyoit de honte à bouche close.“ So macht sich auch der besiegte Liebende Hoffnung auf eine zweite Chance.

Das Auf und Ab des Krieges, die ständige Folge von Kriegs- und Friedenszuständen, von Waffenstillstand und neuerlichem Losschlagen beschreibt das Sonett I, 19. Dessen letzte Zeile „Car nous avons tousjours ou la guerre, ou la paix“ wäre banal, stünde sie nicht im Kontext

einer Zeit, die auf sehr existenzielle Weise zwischen Krieg und Frieden hin- und hergeworfen wird. Ronsard holt sogar reale Schlachten in seine Gedichte. Im Sonett I, 51 lehnt sich das poetische Ich weit aus dem Fenster und wagt die Forderung, die Franzosen sollten lieber wie er um Liebe kämpfen, als blutige Schlachten zu schlagen – nicht gerade schmeichelhaft für die Soldaten des Königs:

„Si les François avoient les ames allumees
D’amour ainsi que moy nous serions en repos:
Les champs de Montcontour n’eussent pourry nos os,
Ny Dreux ni Jazeneuf n’eussent veu nos armees.
[...]
Pren pitié des François, race de tes Troyens,
Afin que nous facions en paix la mesme guerre
Qu’Anchise te faisoit sur les monts Ideens.“

Man kann sich nicht vorstellen, dass Teilnehmer der genannten Schlachten über dieses frühe „Make love, not war“ besonders entzückt gewesen sind. Das letzte Terzett, die Anrufung an Venus, die Franzosen vom Krieg zu erlösen und ihnen Muße zur Liebe zu geben, hat zwar einen ironischen, weil illusionären Unterton; wie bei vielen ironischen Äußerungen darf man aber auch hier annehmen, dass Ronsards Wunsch ernst gemeint ist. Er hat, auch wenn er selbst kein Kriegsmann war, die Schrecken des Krieges und die Zerrissenheit seiner Nation am eigenen Leib erfahren. Einer Nation, die er in diesem Gedicht noch einmal daran erinnert, dass sie ein Abkömmling Trojas ist, schließlich war Francus, der Held von Ronsards gescheiterter *Franciade* und mythischer Gründer des Hauses Valois, ein Enkel des trojanischen Königs Priamus und Sohn des Helden Hektor. Man könnte sagen, dass der durch den Raub der Helena ausgelöste Krieg durch die Flucht des Francus aus Troja die Existenz Frankreichs überhaupt erst möglich machte.

Ihren Niederschlag findet Ronsards Kriegserfahrung auch im letzten Sonett II, 77. Viele Exegeten haben sich auf die letzte Zeile des Gedichts geworfen, das berühmte „Car l’Amour et la Mort n’est qu’une mesme chose“. Im Kontext des Sonetts sollte man sie nicht überbewerten, denn es handelt sich in einer petrarkistischen Argumentation darum, dass beide, Liebe und Tod, vor allem Kummer bringen, im konkreten Fall dem poetischen Ich, das die geliebte Frau nicht erobern konnte und nun seinen König zu betrauern hat. Doch ist dieser Vers kaum zufällig ans absolute Ende des Zyklus geraten. Liebe und Tod sind dessen großen Themen. Nicht zu unterschätzen ist dabei aber der Aspekt, dass die Liebe auch ein Trost über den Tod sein kann, die Schönheit ein Anker in den Hässlichkeiten des Krieges: „Hélène représente la beau-

té au sein de la guerre.“ (Rieu: 2008, 66) Die Schönheit geht mit dem Krieg nicht nur Hand in Hand, sie ist gleichzeitig sein Gegenbild. Im Gegensatz zu den realen Schrecken des Krieges kommt sie aus dem Reich der Ideen, der idealen Formen. Damit wäre das nächste Thema benannt, mit dem sich das poetische Ich zu plagen hat: der Platonismus.

2.2.3 Platonische Liebe

Zwischen Petrarkismus und (Neo-)Platonismus besteht eine Verbindung, die sich fast zwangsläufig aus den beiden Konzepten ergibt. Petrarca hat das Vorbild der neuzeitlichen Liebeslyrik gegeben, indem er Laura als ideale Frau feiert, als perfekte Verbindung von Geist, Schönheit und Tugend, und sie damit geradewegs dem platonischen Reich der Ideen entsteigen lässt. Im Sonett II, 14 tritt dieses Konzept besonders deutlich hervor: „Dieu pour favoriser ce monde vicieux./ Te fit tomber en terre, et dessus la plus belle/ Et plus parfaite idée il traça le modèle/ De ton corps [...]“.“ Hinter der Liebe steht der platonische Gedanke, dass der Liebende in der perfekten Geliebten den Abglanz der göttlichen Perfektion sieht und damit nicht nur einen Begriff vom Wesen der Göttlichkeit gewinnen, sondern auch selbst im Akt des Erkennens zum Gott werden kann. Ronsard operiert mit diesen Ideen und lässt sie maßgeblich in seine petrarkistischen Gedichte einfließen. Wie gegenüber dem Petrarkismus bewahrt er sich jedoch – im Gegensatz z.B. zu Du Bellay in seiner *Olive* – auch gegenüber dem Platonismus ein gewisses Misstrauen und eine deutlich markierte Unabhängigkeit. Dabei sind es vor allem die unreflektierten Nachahmer dieser Konzepte, die seinen Widerstand herausfordern: „En fait, s’il y a révolte, dans les *Sonnets pour Hélène*, c’est moins contre Pétrarque que contre les néo-pétrarquistes, moins contre Platon que contre les néo-platoniciens.“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 11) So ist in den Sonetten das neoplatonische Konzept sowohl präsent als auch einer dauernden und oft spöttischen Kritik ausgesetzt. Denn so sehr Ronsard sich auf den Neoplatonismus bezieht, ist ihm die sinnliche und damit gänzlich unplatonische Liebe immer ein Anliegen: „Die petrarkistische himmlische, keusche, unerfüllte Liebe trifft bei Ronsard auf die irdische, körperliche Liebe.“ (Hennigfeld: 2008, 241)

2.2.3.1 *Was nützt die Liebe in Gedanken*

Bedenkt man das Alter des poetischen Ich, könnte man darauf kommen, dass eine platonische, also unkörperliche Liebe ihm gut zupass käme. Warum soll er sich auf einen aussichtslosen Kampf mit jüngeren Konkurrenten um die erotische Attraktion einlassen, warum nicht viel eher seinen Vorsprung an Intelligenz, Kunst, Renommee und Lebenserfahrung ausspielen? Aber davon ist das poetische Ich weit entfernt. Im Gegenteil: Es formuliert seine körperlichen Bedürfnisse sehr explizit, stößt damit jedoch auf taube Ohren bei einer jungen Frau, die keine solchen zu verspüren scheint – mit Sicherheit aber keine, die sich auf den Dichter beziehen. Hélène flüchtet sich in ein platonisches Reich der reinen Ideen und versucht, sich dadurch alles Körperliche im Wortsinne vom Leib zu halten. Das poetische Ich wird nicht müde, mit diesem falsch verstandenen Platonismus abzurechnen und die „platonicienne de surcroît“ (Moreau: 2000, 255) ernst zu ermahnen. Die umfangreichste Argumentation, warum falsch verstandener Platonismus in eine falsche Auffassung vom menschlichen Leben führt, hält das Sonett I, 50 bereit:

Bien que l'esprit humain s'enfle par la doctrine
De Platon, qui le vante influxion des Cieux,
Si est-ce dans le corps qu'il seroit ocieux,
Et auroit beau louer sa celeste origine.
Par les Sens l'ame voit, ell' oyt, ell' imagine,
Ell' a ses actions du corps officieux:
L'esprit incorporé devient ingenieux,
La matiere le rend plus parfait et plus digne.
Or' vous aimez l'esprit, et sans discretion
Vous dites que des corps les amours sont pollues.
Tel dire n'est sinon qu'imagination
Qui embrasse le faux pour les choses cognues [...].

Das poetische Ich verwirft die platonische Lehre nicht und zieht sie nicht einmal in Zweifel; es stört sich nur daran, dass in der reinen Ausrichtung auf den Geist die Natur des Menschen als körperliches Wesen verleugnet und damit ein wichtiger Aspekt der menschlichen Existenz unterschlagen wird. Indem es Hélènes Ansicht wiedergibt, die Liebe werde durch Körperlichkeit „beschmutzt“, diagnostiziert es bei ihr Sexualangst. Hélène verbirgt, so ist die wenig schmeichelhafte Folgerung, hinter aufgeblasenen, eingebildeten und falsch interpretierten philosophischen Konzepten einen psychischen Defekt. Es würde für sie vielmehr darum gehen, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Geist und Körper zu finden, wie es sich symbolisch in der Doppexistenz der Dioskuren Castor (der Sterbliche und also Symbol für den

Körper) und Pollux (als Halbgott Repräsentant des Geistes) ausdrückt, die immerhin Helenas Brüder sind:

The *Sonnets pour Helene* never stay far from certain Platonic concepts. Our guides are the separated but spiritually linked brothers Castor and Pollux. The harmony of narrative voices alternates between the physical reality of the lover and the immortal, near mystical existence of the poet. Castor represents the mortal twin, the physical, earthly concerns, while Pollux symbolizes the immortal, the spiritual, the celestial. Together they exemplify a joining of the physical and the spiritual, the earthly and the heavenly. (Fallon: 1993, 59)

Sie sollte zwischen ihren Brüdern eine Mitte für sich finden, aber „Helene’s frigid character“ (Fallon: 1993, 60) weiß sich gut hinter Pollux zu verstecken. Zwar huldigt das poetische Ich den geistigen Fähigkeiten Hélénes, aber im Sonett I, 53 möchte es wie Prometheus Héléne als Flamme aus dem Himmel rauben, um ihre reine Geistigkeit mit der Erde und damit dem wirklichen Leben zu verbinden:

Tes mœurs et ta vertu, ta prudence et ta vie
Tesmoignent que l’esprit tient de la Dèité:
Tes raisons de Platon, et ta Philosophie,
Que le vieil Promethee est une verité,
Et qu’apres que du Ciel eut ta flame ravie
Il maria la Terre à la Divinité.

Im bereits angesprochenen Toten-Sonett II, 60 ist Hélénes Überhöhung all dessen, was tot ist, eine Abwertung des Lebenden, der Wirklichkeit und damit ihres Verehrers: „Mespriser les vivans est un signe d’orgueil./ Puis que ton naturel les fantômes embrasse...“ Der oder die Tote verschwindet aus der Realität und wird zur Idee, was ihm oder ihr bei Héléne sofort zu größerem Ansehen verhilft. Selbst in einem sehr hingebungsvollen und von Lobpreis erfüllten Sonett wie I, 47 wird klar, was die übliche Beschäftigung des Paares darstellt: „Coche cent fois heureux, où ma belle Maistresse/ Et moy nous promenons, raisonnans de l’amour...“ Es wird von Liebe gesprochen, gelebt wird sie nicht.

Das poetische Ich ist überzeugt, dass insbesondere in der Liebe die Trennung zwischen Geistigem und Körperlichen nicht nur zu nichts führt, sondern geradezu schadet. Was nützt die Liebe in Gedanken? Im Sonett I, 28 wünscht sich das geradezu erbarmungswürdige poetische Ich einen Kuss oder ersatzweise irgendein materielles Zeichen von Hélénes Zuneigung, ein Porträt oder eine Locke. Ihr Konzept einer rein spirituellen Liebe leuchtet ihm nicht ein: „Vous dites que l’Amour entretient ses accords/ Par l’esprit seulement, je ne sçaurois le croire:/ Car l’esprit ne sent rien que par l’ayde du corps.“ Nicht der Geist fühlt, sondern der Körper: Entschiedener kann man seine Opposition zum Platonismus kaum formulieren. In

reiner Geistigkeit verfehlt das Begehren sein eigentliches Objekt. Das illustriert auch das Schicksal einiger mythologischer Figuren, die in die *Sonnets pour Hélène* Eingang gefunden haben: „Icare, Phaeton, Ixion sont démasqués. Figures du désir, elles disent l'échec du désir qui se trompe d'objet.“ (Lebersorger-Gauthier: 1995, 194)

Der Anti-Platonismus schlägt sich nicht nur auf argumentativer Ebene nieder, sondern wendet sich, wie so oft bei Ronsard, auch scherzhaft *ad hominem*. Im Eingangssonett des zweiten Buchs unterstellt das poetische Ich dem großen Platon, er habe zwar das Wasser des Geistes gepredigt, aber den Wein der Wirklichkeit genossen: „Lecteur, je ne veux estre escolier de Platon,/ Qui la vertu nous presche, et ne fait pas de mesme...“ Woher es seine brisanten Informationen über Platons dunkles Privatleben hat, darüber lässt es den Leser allerdings im Unklaren.⁸¹

2.2.3.2 Die gemeinsame Liebe zur Poesie

Hélène zwingt das poetische Ich zur platonischen Liebe. Es ist nachvollziehbar, dass sie die Zuneigung eines Dichters, noch dazu eines, der in die Jahre gekommen ist, erst einmal als eine geistige und literarische auffasst. Die beiden verbindet die Liebe zur Poesie. Hélène bevorzugt Gedichte, die ihre melancholische Stimmung widerspiegeln. In ihnen findet sie ihr Lebensgefühl abgebildet, wie sie während einer Begegnung mit ihm im Sonett I, 33 kundtut:

Nous promenant tous seuls, vous me distes, Maistresse,
Qu'un chant vous desplaisoit, s'il estoit doucereux:
Que vous aimiez les plaints des tristes amoureux,
Toute voix lamentable et pleine de tristesse.
Et pource (disiez-vous) quand je suis loin de presse,
Je choisiss vos Sonnets qui sont plus douloureux:
Puis d'un chant qui est propre au sujet langoureux,
Ma nature et Amour veulent que je me paise.

Interessant an diesem Gedicht ist aber, dass das poetische Ich einmal mehr Hélènes Diskrepanz zwischen Reden, Denken und Handeln beklagt. Wenn ihr die traurigen Verse des Dichters die Tränen in die Augen treiben, so sind es Krokodilstränen („Pleure en chantant mes vers, comme le Crocodil“), schließlich könnte sie, statt seinen Kummer zu beweinen, diesem

⁸¹ Ein sehr unangenehmes antiplatonisches Gedicht Ronsards sei hier nicht verschwiegen: Es findet sich in den nachgelassenen Schriften und war ursprünglich für die *Sonnets pour Hélène* bestimmt. Es trägt das Incipit „Je n'ayme point les Juifs, ils ont mis en la croix“ und ist gegen den jüdischen Neuplatoniker Leone Ebreo gerichtet, der mit seinen Ideen von der geistigen Liebe die Damen verdorben habe. Auch wenn die antiplatonische Invektive möglicherweise sogar ironisch gemeint ist, ist der aggressive Antisemitismus des Gedichts sehr befremdlich. Ronsard hatte jedoch immerhin das Feingefühl, dieses Sonett zu Lebzeiten nicht zu veröffentlichen.

durch ein wenig Entgegenkommen abhelfen. Die bittere Wahrheit, die daraus folgt, ist dem poetischen Ich wohl bewusst und wird im Sonett I, 25 auf den Punkt gebracht, wenn es zu seiner Seele sagt: „Elle a de nos chansons et non de nous souci“, oder wenn er ihr geradezu Habgier nach seinen Gedichten unterstellt (I, 22): „son cœur tout armé de glaçons,/ Qui ne m’aime sinon pour avoir mes chansons“. Hélènes platonische Liebe gilt nicht dem poetischen Ich als ganze Person, sondern nur als geistigem Wesen und vor allem als Dichter.

Diese Reduzierung ihres Verehrers auf seine Funktion kann man freilich auch als eine gerechtfertigte Antwort darauf verstehen, dass das poetische Ich seinerseits Hélène in erster Linie zur Beförderung seines literarischen Unternehmens benötigt: „Ronsard on occasion indicates quite bluntly that the reason why he wants, or needs, to love is *in order to* write poetry.“ (Vitz: 1976, 258) Das Sonett II, 68 macht daraus keinen Hehl:

Puis je l’ay rattaché, estant nay de la sorte,
Que sans aimer je suis et du plomb et du bois,
Quand je suis amoureux j’ay l’esprit et la vois,
L’invention meilleure et la Muse plus forte.
Il me faut donc aimer pour avoir bon esprit,
Afin de concevoir des enfans par escrit,
Pour allonger mon nom aux despens de la peine.

Es geht darum, sich fortzupflanzen – freilich nicht über Sex mit Hélène, sondern durch das Erzeugen von Versen. Hélène ist vom poetischen Ich Ronsard dazu ausgewählt worden, ihn zu inspirieren. Sie antwortet darauf, indem sie sich nur für die Ergebnisse dieser Inspiration erwärmen kann, nicht für das poetische Ich selbst. Denn dessen einzige wirklich große Liebe ist die Literatur und der Ruhm, den es durch sie erwerben kann.

2.2.3.3 *Der treue Dichter*

Logischerweise ist darum auch die Poesie die einzige Geliebte, der das poetische Ich Ronsard sein ganzes Leben lang treu geblieben ist. Ansonsten kann sich das Verzeichnis der von ihm besungenen Damen sehen lassen, auch wenn es sich nicht ganz mit dem von Don Giovanni messen kann: „Astrée, Cassandre, Genève, Hélène, Janne, Macée, Marie, Sinope... l’*index nominorum* de son catalogue amoureux n’est pas maigre.“ (Gennaï: 2009, 141) Doch das soll nun ein Ende haben so sagt es schon das Eingangssonett, das Hélène als „ma dernière aventure“ betitelt. Das poetische Ich ist ihr ins Netz gegangen, obwohl es ihm nicht an Alternativen gefehlt hätte (I, 38):

Je soulois maintenant ceste dame estimer,
Et maintenant ceste autre où me portait l'envie,
Sans rendre ma franchise à quelqu'une asservie:
Rusé je ne voulais dans les rets m'enfermer.
Maintenant je suis pris [...].

Explizit genannt werden als Hélènes Vorläuferinnen im Sonett II, 24 die Geliebten der beiden ersten großen Gedichtzyklen: „Cassandre me ravit, Marie me tint pris./ Ja grison à la Cour d'une autre je m'espris.“ Die erste ist Hélène also beileibe nicht, aber sie hat die Ehre, die letzte zu sein. Bei Dichtern ist es mit der Treue eben so eine Sache – um Inspiration zu finden, müssen sie lieben, und damit sie sich nicht wiederholen, muss die Liebe ab und zu das Objekt wechseln: „L'inconstance amoureuse est donc légitimée par Ronsard au nom de sa loyauté à l'Amour, qui préside également à la création poétique.“ (Gennaï: 2009, 152)

Trotzdem unterlässt es das poetische Ich nicht, immer wieder auf seine Treue und die Unwandelbarkeit seines Entschlusses für Hélène hinzuweisen. Sie kann nichts Schlimmeres tun, als an seiner Aufrichtigkeit zu zweifeln (I, 45): „Blasmer ma conscience et douter de ma foy,/ Injure plus mordante au cœur je ne reçoy:/ Car douter de ma foy c'est crime d'heresie.“ Vor-sichtshalber droht er gelegentlich damit, sich nach einer anderen umzusehen (I, 22): „Maitresse, je n'ay pas les cheveux si grisons,/ Qu'une autre de bon cœur ne prenne vostre place.“ Umso mehr kränkt ihn, wenn Hélène sich davon offensichtlich nicht nur nicht erschrecken lässt, sondern ihn gar dazu auffordert, sich auch nach anderen Frauen umzusehen (I, 20):

Quoy? me donner congé de servir toute femme,
Et mon ardeur esteindre au premier corps venu,
Ainsi qu'un vagabond sans estre retenu,
Abandonner la bride au vouloir de ma flame,
Non, ce n'est pas aimer.

Das poetische Ich fordert von seiner Dame Eifersucht, aber die bekommt es nicht. Hélène hat sie nicht nötig, denn ihrer geistigen Beziehung zu ihrem Verehrer ist sie sich gewiss. Die beiden schwören sich im Sonett I, 52 unwandelbare Liebe – oder Freundschaft:

Dessus l'autel d'Amour planté sur vostre table
Me fistes un serment, je vous le fis aussi,
Que d'un cœur mutuel à s'aimer endurcy
Nostre amitié promise iroit inviolable.
Je vous juray ma foy, vous feistes le semblable [...].

Das poetische Ich ist glücklich, weil es vermeintlich ans Ziel gekommen ist; es versteht jedoch schnell, dass Hélène ihm ihre Art von Treue geschworen hat, nämlich die Unumstößlichkeit einer innigen geistigen Beziehung.

Die heftigen Treueschwüre des poetischen Ich haben freilich auch eine komische Note: Angesichts seines Alters und dem vorhersehbaren baldigen Abschluss seines Schaffens ist Hélène gewiss die letzte – literarische – Liebe seines Lebens. „La pusillanimité, l'infirmité et la vieillesse sont les causes de cette vertu de mauvais aloi qu'est la loyauté amoureuse“ (Gennai: 2009, 142) – das ist nicht sehr freundlich ausgedrückt, aber es stimmt natürlich. Der alte Mann wirft sich noch einmal ins Getümmel der Liebe; dass es das letzte Mal sein wird, gibt den *Sonnets pour Hélène* ihren tragikomischen Grundton.

2.3 Die Werkgruppen der *Sonnets pour Hélène*

Wie bereits die *Amours de Cassandre* und die *Amours de Marie* stellen auch die *Sonnets pour Hélène* keinen in sich geschlossenen Zyklus im Sinne einer narrativen oder linearen Struktur dar. Es wird nicht der Anfang, die Entwicklung, der Verfall und das Ende einer Liebe erzählt, sondern es werden aus unterschiedlichen Perspektiven Schlaglichter auf sie geworfen: „Mais le refus de la logique narrative, de fil en aiguille, est tout à fait net. En dépit d'indications temporelles sporadiques, les *Sonnets pour Hélène* ne sont pas la chronique d'un amour [...]. Ils ne constituent pas un récit.“ (Beaujour: 1990, 18) Dennoch geht die Heterogenität des Zyklus nicht so weit wie in den Vorgängern: So ist die geliebte Cassandre mal blond, mal brünett, Marie ist in vielen Gedichten petrarkistisch unerbittlich, verschafft dann in anderen dem poetischen Ich größtes Vergnügen. Im Gegensatz dazu hat Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* eine relativ konsistente Figurenkonstellation konstruiert. Man könnte sagen, dass es sich um eine Vielfalt in der Einheit handelt: „Toute la démarche de Ronsard consiste à exhiber l'hétérogénéité de son livre afin d'essayer ensuite de l'unifier.“ (Carnel: 2004, 325)

Da also eine klare narrative Struktur nicht vorhanden ist, erweist es sich als umso sinnvoller, die Gedichte in Gruppen zu kategorisieren, um ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlicher hervortreten zu lassen. Dass das ein schwieriges Unterfangen ist, liegt auf der Hand.

Ronsards Gedichte sind meist originelle und sehr lebendige Organismen, die sich gegen eine schematische Kategorisierung wehren; in vielen Gedichten ergibt sich die Entscheidung, welcher Gruppe sie zuzuordnen sind, nicht auf den ersten Blick. Trotzdem erscheint mir eine Eingruppierung sinnvoll, weil sie auch die Besonderheiten der Gedichte erkennen lässt, und diese Erkenntnis ist für die Arbeit des Übersetzers von größter Bedeutung.

Ich schlage deshalb die folgende Einteilung vor: Zunächst soll die große Gruppe der petrarkistischen Gedichte beleuchtet werden, zumal in der Uneinheitlichkeit, die ihr zu eigen ist. Die folgende Gruppe ist die der narrativen Gedichte, die wahrscheinlich die größte Besonderheit der *Sonnets pour Hélène* darstellen. Die dritte Gruppe sind die Gedichte, die sich stark auf die antike Mythologie beziehen. Gedichte über das Verfertigen von Poesie selbst bilden die vierte Kategorie. Schließlich sollen Gedichte betrachtet werden, die sich mit Ronsards Gegenwart, den historischen Ereignissen und dem Leben am Hof beschäftigen; sie möchte ich als politische Gedichte bezeichnen.

2.3.1 Petrarkistische Gedichte

Die im engeren oder weiteren Sinn petrarkistischen Gedichte stellen die mit Abstand größte Werkgruppe der *Sonnets pour Hélène* dar. Auch Mary Morrison, die den Zyklus von spürbarem Anti-Petrarkismus durchzogen sieht, räumt ein: „Most of the ‚Petrarchan‘ sonnets, of course, are devoid of any visible ironic intention.“ (Morrison: 1966, 305) Schließlich will sich Ronsard gegenüber Desportes sowohl als der originellere wie auch als der souveränere Petrarkist darstellen. Daher kann man die petrarkistischen Gedichte noch einmal in verschiedene Untergruppen zu verteilen versuchen.

2.3.1.1 Rein petrarkistische Gedichte

Amors Pfeil, der durch das Auge der Geliebten ins Herz des poetischen Ich eindringt; die beiden Augen-Flammen, die es verbrennen; seine Hitze, die am Eis der Geliebten abprallt; deren

unerbittliche Weigerung, Gegenliebe zu gewähren; die bittere Süßigkeit der unerwiderten Liebe; die Verzweiflung des poetischen Ich bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, sich aus der Umklammerung der Liebe zu befreien; vergebliche Auflehnung gegen Gott Amor, der das poetische Ich in eine solch ausweglose Lage gebracht hat – all das sind die klassischen Motive des Petrarkismus, die Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* ausgiebig zur Anwendung bringt. Garapon schlägt die Einteilung vor „Louanges d’Hélène/Plaintes contre l’Amour/Cruauté de la dame/Souffrances de l’amant“ (Garapon: 1981, 60). Ich möchte zusätzlich noch die Gruppe der „Carpe Diem“-Sonette absetzen, weil sie im Umfeld der petrarkistischen Lyrik häufig auftauchen, auch wenn sie nicht zum klassischen Formenkanon des Petrarkismus gehören.

Die Gedichte verteilen sich folgendermaßen:

- *Lobgedichte auf Hélène* stellen die größte Gruppe unter den rein petrarkistischen Gedichten dar. Es sind im Ersten Buch die Sonette 4, 15, 17, 23, 27, 37, 39, 41 und 58; im Zweiten Buch die Sonette 3, 6 (Anagramm), 14, 15, 39, 50, 53 und 54. Diese Gedichte preisen in konventionellen Bildern die Schönheit, den Charme und vor allem immer wieder die herausragenden geistigen Qualitäten Hélénes. Ihr bezwingendes Äußeres wird am ausführlichsten im Sonett II, 39 beschrieben.
- *Klagen über Amor*, der das poetische Ich noch einmal in einen Liebeskrieg gezwungen hat, finden sich in den *Sonnets pour Hélène* viel seltener als in den früheren Zyklen. Es sind im Ersten Buch die Sonette 6 und 57 sowie im Zweiten Buch das Sonett 20.
- *Die Grausamkeit der Geliebten* behandeln im Ersten Buch die Sonette 32, 24, 45 und 46, im Zweiten die Sonette 61, 62 und 64.
- *Das Leiden des poetischen Ich* ist Thema im Ersten Buch in den Sonetten 2, 26, 43, 48, 49, 54 und 60 sowie in der „Chanson“ und dem „Madrigal“; im Zweiten Buch in den Sonetten 17, 46 und 66. Das Sonett II, 28 macht besonders die Festigkeit des poetischen Ich in der Liebe zum Gegenstand, die durch kein noch so bitteres Leiden zu erschüttern ist.
- „*Carpe Diem*“-Sonette, die Hélène davor warnen, ihre jungen Jahre ungenutzt vorüberziehen zu lassen, sind im Ersten Buch das Sonett 44 und im Zweiten Buch die Sonette 33 und 43.

Diese Gedichte bewegen sich meisterhaft im Rahmen der überlieferten Formen und treffen auch oft einen individuelleren Ton als die zeitgenössische petrarkistische Produktion, bleiben aber inhaltlich konventionell und fügen dem petrarkistischen Motivschatz nichts Neues hinzu.

2.3.1.2 *Apetrarkistische Gedichte*

Als im Sinne von Klaus W. Hempfers Begriff „apetrarkistische“ Gedichte möchte ich solche bezeichnen, die zwar eindeutig petrarkistische Motive aufweisen, ihnen aber ein Element mitgeben, das nicht direkt aus dem Formenarsenal des Petrarkismus stammt, sondern von Ronsard eigenständig hinzugefügt worden ist.

Es handelt sich bei den apetrarkistischen Gedichten um eine große Gruppe, die ich gerne in kurzer Form einzeln kommentieren möchte. Im Ersten Buch sind das die Sonette:

- 8: Das poetische Ich beklagt in petrarkistischer Manier die Grausamkeit der Geliebten, erwähnt aber die Möglichkeit, dass sich das Schicksal umkehren und es Hélène seinerseits besiegen könnte.
- 18: Im letzten Terzett weist das poetische Ich Hélène auf die Nutzlosigkeit theoretischer Überlegungen in Bezug auf die Liebe hin.
- 19: Das ständige petrarkistische Widerspiel von Hoffnung und Verzweiflung wird positiv gewertet, weil dadurch bewiesen wird, dass die Liebe „bien fort“ ist.
- 29: Während im Petrarkismus die Liebe immer mit Leid und Unglück verbunden ist, wird in diesem Sonett das ungetrübte Glück besungen, das das poetische Ich als Soldat im Lager Amors empfindet.
- 31: Das poetische Ich schlägt der Geliebten vor, alle ihre Qualitäten abzulegen, was es ihm ermöglichen würde, sich von seiner Liebe zu befreien. Damit ist der Beweis geführt, dass sie selbst an seiner Liebe schuld ist, die sie durch ihre Schönheit und ihren Geist erst erregt hat.
- 53: Das poetische Ich ist durch Hélènes reine Geistigkeit erhoben und von seinen Irrtümern befreit worden, fordert nun aber auch sie auf, sich mit der Welt zu versöhnen.
- 55: Das poetische Ich will der einzige Verehrer der Geliebten sein; dafür verspricht er ihr durch seine Verse einen Nachruhm, den sie eigentlich nicht verdient, weil sie sich gegen seine Liebe sperrt.

- 56: Gegenliebe wäre wünschenswert, aber das Wichtigste für das poetische Ich ist, dass es einig mit sich selbst und unwandelbar Hélène liebt. Man könnte bei der Lektüre dieses Gedichts darauf kommen, dass die Person der Geliebten keine große Rolle spielt, solange nur das poetische Ich von seiner Mission zu lieben überzeugt ist.

Im Zweiten Buch handelt es sich um folgende Sonette:

- 16: Dieses eher konventionelle Sonett über die Macht von Hélènes Augen, die ihr selbst unbekannt ist, die sie aber am poetischen Ich studieren kann, wird dadurch ungewöhnlich, dass es sich im letzten Vers als „cendres d’un mort“ bezeichnet – das könnte eine Fortsetzung des petrarkistischen Bilds sein, aber auch eine Anspielung auf das Alter des poetischen Ich.
- 23: Wieder eine Ermahnung an Hélène: Es soll ihr bewiesen werden, wie absurd es ist, die Schönheiten der Welt wahrzunehmen, zu erkennen, sie aber nicht zu genießen.
- 29: Der Liebende möchte sich um die Geliebte schlingen wie ein Efeu um eine Säule; diese deutliche erotische Anspielung überschreitet die Grenze petrarkistischen Anstands.
- 47: Zum Boten zwischen dem Paar wird ein Brief, den das poetische Ich von Hélène empfängt und den es, mit allein seinen Gefühlen beschwert, wieder zu ihr zurückschicken möchte.
- 51: Dass sich der Liebende im schönen Haar der Geliebten verstrickt, ist ein gängiger Topos, allerdings würde ein Petrarkist nicht ausdrücklich darauf hinweisen, dass ihre Haare „non achetez empruntez ny fardez“ sind.
- 59: Wut auf Amor überfällt den Liebenden oft, originell ist aber die Idee, den jungen Gott als Sklaven zu verkaufen und dann, als er deswegen in Tränen ausbricht, den Entschluss zu ändern und ihn zu Hélène zu schicken, der er als Page dienen soll.

Die Gedichte speisen sich aus dem Petrarkismus, beweisen aber durch kleine Abweichungen ihre Unabhängigkeit von tradierten Mustern. Das petrarkistische Sonett bleibt das Urbild, aber es wird nicht sklavisch übernommen:

Il est essentiel, par contre, de se placer au niveau du sonnet et de mettre en évidence un modèle de base par rapport auquel se produisent des transgressions. Ce modèle de base varie d’un sonnet à l’autre, il peut même se transformer à l’intérieur d’un même sonnet. C’est ainsi qu’un modèle de base pétrarquiste fait appel à des procédés stylistiques (métaphores, tournures, système d’oppositions) spécifiques. A l’intérieur de ce modèle de base, d’autres références renvoyant à d’autres modèles produisent tout d’abord des discordances [...]. Ces „Intrus“ peuvent s’en tenir là

et le sonnet ne dévie pas. Mais ils peuvent aussi concurrencer le modèle de base et le transformer jusqu'à faire basculer le poème dans un autre registre, laissant alors entrevoir de tout autres significations. (Lebersorger-Gauthier: 1995, 93)

In all diesen Gedichten findet man keine offene, antipetrarkistische Rebellion, doch aus der leichten Variation der bekannten Muster gewinnt Ronsard eine besondere Originalität und verhindert, dass man den ganzen Zyklus einfach als einen weiteren Beitrag zum Petrarkismus betrachten kann.

2.3.1.3 Antipetrarkistische Gedichte

Ob man in den *Sonnets pour Hélène* überhaupt von Antipetrarkismus sprechen kann, ist zu bezweifeln, auch wenn Mary Morrison⁸² und Alan F. Nagel⁸³ das tun. Allerdings beziehen sie sich damit vermutlich auf das Bild einer nicht immer perfekten, launischen und von Schermt geplagten Frau, das dem hohen Ideal einer engelsgleichen Laura widerspricht. Wenn man aber Antipetrarkismus als explizite Ablehnung einer Verwendung petrarkistischer Motive versteht, wird man in den *Sonnets pour Hélène* kaum fündig. Lediglich zwei Sonette gibt es, die zumindest in diese Richtung weisen. In I, 25 glaubt das poetische Ich zu erkennen, dass Hélène es nur auf seine Lyrik abgesehen habe und nicht auf seine Liebe. Die Konsequenz daraus ist eine Abkehr von der Geliebten und die Ankündigung, sie mit ebenso nichtssagendem Material zu versorgen, wie sie das tut: „Mon ame sois plus fine: il nous faut tout ainsi/ Qu'elle nous paist de vent, la paistre de fume.“ Man kann in der Abqualifizierung von Poesie als „fume“ sicher eine antipetrarkistische Wendung erblicken, da der Petrarkismus zwar seine Formelhaftigkeit nicht verbirgt, aber doch Wahrhaftigkeit für seine Lobpreisungen und Liebesschwüre reklamiert.

Das andere möglicherweise antipetrarkistische Sonett des Zyklus ist I, 28, das mit der schon erwähnten entschiedenen Wendung gegen die Leibfeindlichkeit des Platonismus endet: „Car l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps.“ Da Platonismus und Petrarkismus eng zusammenhängen, kann man natürlich den insgesamt antiplatonischen Grundton des Zyklus als Antipetrarkismus verstehen. Das, was den Antipetrarkismus aber eigentlich ausmacht, nämlich

⁸² „But in reality these bitter, personal sonnets are anti-Petrarchan sonnets. It was, after all, no part of the Petrarchan convention to set the lady up on a pedestal, only to make an Aunt Sally of her, to fling at her wounding accusations and pelt her with unflattering home-truths. Yet that is what Ronsard does.“ (Morrison: 1966, 303f.)

⁸³ „Many of the *Sonnets* play on this highly metaphorical and ostentatious anti-Petrarchism and on the pretense that the poet has magical powers or is like a God of this cosmos.“ (Nagel: 1979, 410)

die Denunziation des Petrarkismus als formelhaft, frei von echtem Gefühl und vor allem unwahr, findet sich in den *Sonnets pour Hélène* nicht. Die grundsätzliche Diskussion um den Stellenwert von Wahrheit und Realität in der Literatur im Allgemeinen, wie sie z.B. Du Bellay in *Contre les Pétrarquistes* und Shakespeare in seinem 130. Sonett führen, hat in der *Hélène* keinen Platz.

2.3.1.4 Tiergedichte

Zum Tiergedicht als besonderer Spielart des Petrarkismus hat Ronsard eigentlich kein sehr inniges Verhältnis. Tiergedichte tauchen in den *Amours* nur vereinzelt auf, etwa wenn in der *Cassandre* das Hündchen beneidet wird, das sich in den Schoß der Geliebten schmiegen darf, oder in der *Marie* die Turteltauben als Vorbilder der Liebe gepriesen werden. Dennoch gibt es in den *Sonnets pour Hélène* einige sehr hübsche Tiergedichte, darunter ein wirklich herausragendes. Das Tiergedicht kommt dem poetischen Ich in einer Hinsicht sehr entgegen. Die Unverstelltheit, Instinktsicherheit und Spontaneität tierischen Verhaltens kann als Gegenkonzept zu Hélènes vergeistigtem und vergrübeltem Zugang zum Leben und zur Liebe dienen:

La natura degli animali permette loro l'immediato accesso all'amore. Nessun bisogno di tramiti, in particolare quello del sogno. L'animale percepisce la realtà in modo diretto, sfuggendo così non solo all'illusione, ma anche alla necessità di interpretare i segni. La *feritas* non conosce la coscienza riflessiva. Abolita la coscienza, i segni si presentano per quello che sono, in una totale trasparenza. (Roudaut: 2012, 176)

In fünf Gedichten der *Sonnets pour Hélène* spielen Tiere eine Rolle. Die Tauben als Vögel der Liebe geben in I, 35 das Vorbild für die Wünsche des poetischen Ich ab: „Ô bienheureux Pigeons, vray germe Cyprien,/ Vous avez par nature et par effect le bien/ Que je n'ose esperer tant seulement en songe!“ Überhaupt sind es die Vögel, denen man in Liebesdingen nachzueifern sollte, so in II, 44: Hier sind es die „pigeons“, die sich glücklich küssen, die „tourtres“, die ihre Gefährten beweinen, und die „rossignols“, die ergreifend von Liebe singen. Im Sonett II, 52 fliegen die Gedanken des poetischen Ich leicht wie Vögel zur Geliebten, nur dass sie sich ihr leider nicht mitteilen können.

Ein deutlich größeres und gefährlicheres Tier bevölkert zwei weitere Sonette. In I, 38 wird der Löwe als Beispiel für Großmut gerühmt. So wie er seine Opfer verschont, soll auch Hélène das poetische Ich nicht vernichten: „Sois douce à qui te prie, imitant le Lion.“ Die Großherzigkeit des Löwen, so bestätigt es das Sonett II, 58, kommt aus seiner Stärke und Selbstsi-

cherheit: „Le Lièvre fuyt tousjours, la Biche a tousjours peur./ Le Lyon de soymesme assureé se hazarde.“ Er wird so zum Sinnbild dafür, dass wahre innere Größe kein Gesetz benötigt. Das Meisterstück unter den Tiergedichten der *Sonnets pour Hélène* ist das Sonett II, 22. Es schildert eine Szene, in der das poetische Ich beobachtet, wie die schlafende Geliebte von einem Moskito angefallen wird, den Ronsard so beschreibt, dass man das unangenehme Surren förmlich selbst im Ohr hat:

Cusin, monstre à double aile, au mufle Elephantin,
Canal à tirer sang, qui voletant en presse
Sifles d'un son aigu, ne picque ma Maistresse,
Et la laisse dormir du soir jusqu'au matin.

Im zweiten Quartett tut das poetische Ich, was zu erwarten war: Es bietet sich der Mücke selbst als Ersatz an und lädt sie ein, sich an seinem Blut zu berauschen. Doch im Sextett kommt es noch auf eine andere Idee: Könnte man die Mücke nicht dazu bringen, der Angebeteten Blut abzuzapfen und es dann dem poetischen Ich zu injizieren, das dadurch einen Tropfen ihrer „essence“ im Körper hätte? Und Hélène könnte das als Lehre über die Natur der Liebe dienen: „Qu'amour qu'on ne voit point, fait souvent un grand mal.“ Dieses Sonett ist nicht nur eine wunderschöne Miniatur, in der ein tierisches „atome“ zum Sinnbild für die Natur der Liebe wird, es ist auch in seinem Aufbau von einer vorbildhaften Stringenz: Das erste Quartett etabliert eine konkrete Situation der Gefahr, die im zweiten abgewendet wird; das erste Terzett wendet das Konkrete in einen metaphorischen Sinn, bevor im zweiten Terzett daraus eine allgemeingültige Schlussfolgerung gezogen wird. Es ist nicht anzunehmen, dass irgendein dichtender Zeitgenosse zu einer solchen Virtuosität Ronsards ernsthaft in Konkurrenz treten konnte.

2.3.2 Narrative Gedichte

Das innovativste Element der *Sonnets pour Hélène* ist die beachtliche Präsenz von narrativen Gedichten. Hier werden kleine Szenen aus dem Alltag des poetischen Ich und seiner Dame geschildert, das Alter des Protagonisten sowie Hélènes charakterliche Eigenschaften werden zum Thema. Es ist möglich, dass diese narrativen Strukturen ein Nachhall von Ronsards gescheitertem epischem Projekt der *Franziade* sind:

Pour répondre aux attentes d'un public et s'affirmer supérieur à un concurrent, Ronsard choisit le vocabulaire, les thèmes, les images pétrarquistes, et revient au genre des Amours. D'autre part, l'échec de la *Franciade* est consommé, le rêve héroïque a cédé la place à l'amertume. Sur les cendres de cette illusion commune à tout un siècle, Ronsard „construit“ les *Sonnets pour Hélène*. Or, de cette tentation épique, il reste des traces: [...] emploi de scènes, de tournures, de formes empruntées aux deux maîtres de l'épopée Virgile et Homère, mais également le recours obstiné à des modes discursifs plus épiques que lyriques. (Lebersorger-Gauthier: 1995, 63)

Die narrativen Gedichte verringern durch ihren persönlichen Ton und ihren beschreibenden Realismus die Distanz zwischen dem literarischen Text und seinen Lesern und verstärken wirkungsvoll die autobiografische Fiktion, die Ronsard herstellen möchte. Dass die ältere Ronsard-Forschung die *Sonnets pour Hélène* so unbesorgt für bare biografische Münze genommen hat, dürfte in erster Linie an ihnen liegen.

2.3.2.1 Szenische Gedichte

Viele Sonette beschreiben Begegnungen zwischen dem poetischen Ich und Hélène, Konversationen, Besuche oder gemeinsame Spaziergänge. Sie sind durch den Gebrauch des Präteritums gekennzeichnet, verweisen also auf abgeschlossene Ereignisse und sind als Erzählung konzipiert. Das heißt natürlich nicht, dass sie in dieser Weise stattgefunden haben müssen:

The tableau sonnets invite attention for a variety of reasons. Certainly their vivid imagery and attention to detail make them appear lifelike. They represent scenes that could well have occurred or which might yet occur. It is not difficult to imagine the settings which are mentioned in the tableau sonnets. But this quality of seemingly realistic representation does not imply that they are unveiled representations of life. [...] What we witness, in fact, is Ronsard the author creating Ronsard the character, blending reality and fantasy, nature and art, the created world and a recreation of it. (Fallon: 1993, 25)

Der Begriff „Tableau“ ist glücklich gewählt,⁸⁴ denn diese Sonette wirken tatsächlich wie Genremalerei: Man hat, wenn man sie liest, den alten Dichter und seine Dame unmittelbar vor Augen. Ich möchte dennoch vorschlagen, sie als szenische Gedichte zu bezeichnen, da sie nicht statisch sind, sondern Szenen und Gespräche zwischen dem poetischen Ich und seiner Geliebten darstellen.

Um ihre Authentizität zu beglaubigen, arbeiten die szenischen Gedichte mit Anspielungen auf konkrete Orte, Personen und Umstände: „il faut reconnaître que les *Sonets pour Helene* comportent de nombreuses allusions à la réalité extérieure: on y mentionne souvent Paris, ‚Hercueil‘, Montmartre, des lieux, des gens, des décors, des circonstances réels ou plausibles“ (Bell-

⁸⁴ Er findet sich auch schon bei Garapon (vgl. Garapon: 1981, 115ff.).

enger: 1982, 8). Das häufigste Signal dafür, dass wir es mit einem szenischen Sonett zu tun haben, ist eine Zeit- und/oder Ortsangabe oder die Erwähnung einer weiteren Person oder eines Gegenstandes, seltener auch eines Anlasses, in den meisten Fällen gleich zu Beginn des Gedichts, z.B.:

- „L'autre jour que j'étois sur le haut d'un degré“ (I, 9),
- „Te regardant assise auprès de ta cousine“ (I, 16),
- „Je liay d'un filet de soye cramoisie/ Vostre bras l'autre jour“ (I, 24),
- „Vous me distes, Maistresse, estant à la fenestre,/ Regardant vers Mont-martre et les champs d'alentour“ (I, 36),
- „Tu es deux fois venue à Paris, [...] / Tu vas bien à Hercueil avecque ta cousine“ (I, 40),
- „Coche cent fois heureux, [...] / Bienheureuse l'Eglise“ (I, 47),
- „Dessus l'autel d'Amour planté sur vostre table“ (I, 52),
- „Le Carnaval vous plaist“ (II, 4),
- „N'oubliez, mon Helene, aujourd'huy qu'il faut prendre/ Des cendres sur le front“ (II, 5),
- „Trois jours sont ja passez que je suis affamé/ De vostre dox regard“ (II, 11),
- „Prenant congé de vous“ (II, 12),
- „Quand je pense à ce jour, où pres d'une fontaine“ (II, 13),
- „Je voyois me couchant, s'esteindre une chandelle“ (II, 18),
- „Le mois d'Aoust bouillonna d'une chaleur esprise“ (II, 25),
- „Vous me souliez donner, maintenant je vous donne/ Des bouquets et des fleurs“ (II, 30),
- „J'avois esté saigné, ma Dame me vint voir“ (II, 32),
- „Maintenant que l'Hyver de vagues empoulées/ Orgueillist les Torrens“ (II, 37),
- „Ces longues nuicts d'hyver“ (II, 42),
- „Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre“ (II, 49),
- „Passant dessus la tombe où Lucrece repose,/ Tu versas dessus elle une moisson de fleurs“ (II, 60),
- „Tu loges au sommet du Palais de nos Rois“ (II, 65),
- „Tes freres les Jumeaux, qui ce mois verdureux/ Maistrisent“ (II, 69).

Das typische Schema des narrativen Gedichts ist es, aus einer konkreten Begegnung, einem Gespräch oder der Anschauung eines Gegenstands zu einer allgemein gültigen Schlussfolgerung zu gelangen. So erweisen sich in I, 24 sowohl das um die Geliebte geschlungene Tuch als auch die möglichen Sprüche eines Hexers als wirkungslos, denn „Estre beau jeune riche eloquent agreable./ Non les vers enchantez, sont les sorciers d’Amour“. Das Montmartre-Sonett I, 36 beweist, dass auch klösterliche Abgeschlossenheit gegen Amor, den Feind im eigenen Inneren, nichts ausrichten kann. Die Schwur-Szene in II, 52 führt zur Erkenntnis der Nutzlosigkeit aller Schwüre. In II, 25 kann die Sommerhitze nichts gegen Hélènes innere Kälte tun, so wie der Winter sich in II, 38 an der Liebesglut des poetischen Ich die Zähne ausbeißt. Im Louvre-Sonett II, 65 wird die Anbetung der Liebenden mit der der Götter verglichen, weil beide sich gleichermaßen in für den Menschen unerreichbaren Höhen aufhalten. Für die Übersetzung sind die szenischen Gedichte eine besondere Herausforderung. Während bei einem petrarkistischen Gedicht ein Motiv auch einmal variiert oder sogar weggelassen werden kann, ohne die dichte Beschreibung zu gefährden, fordern die szenischen Gedichte die Detailtreue eines Genrebilds oder die genaue Wiedergabe eines Dialogs, ohne die das Gedicht nicht den vom Verfasser intendierten Sinn bewahren kann.

2.3.2.2 *Gedichte über das Alter*

Als narrativ können ebenso die zahlreichen Gedichte gelten, in denen das poetische Ich sein Alter zum Thema macht. Auch mit ihnen zieht das poetische Ich den Leser gewissermaßen ins Vertrauen und lädt ihn zur Identifikation ein. Das geschieht einerseits in einer leicht resignativen oder selbstironischen Weise, andererseits als Beteuerung, dass die äußere Erscheinung nichts mit dem in seinem Inneren lodernden Feuer zu tun habe.

Ein besonders schönes Beispiel für den resignativ-heiteren Ton der Sonette über das Alter ist I, 11, in dem das poetische Ich zunächst erfolgreich in einen Wettstreit mit der Sonne um die Gunst der Geliebten tritt, im Sextett allerdings von einem jüngeren Konkurrenten ausgestochen wird: „Mais longuement ceste aise en moy ne trouva lieu./ Arrivant un mortel de plus fresche jeunesse/ [...] Tu me laissas tout seul pour luy faire caresse.“ Weniger heiter, aber ebenso resignativ klingt das Sonett I, 13, in dem sich Amors alter Krieger in das Schicksal fügt, noch einmal lieben zu müssen: „Passioné d’amour, je doy finir mes jours./ Et que devant mon soir se clorra ma nuittee.“ Das Aderlass-Sonett II, 32 geht fast schon unangenehm deut-

lich auf die körperlichen Einschränkungen ein, die das Alter mit sich bringt; im Louvre-Sonett II, 65 werden sie ins Scherzhafte gewendet.

Ebenso finden sich aber Gedichte, in denen das poetische Ich darauf pocht, trotz seines Alters noch als Liebhaber ernst genommen zu werden. Im Sonett I, 22 droht es damit, sich bei anhaltender Hartherzigkeit nach anderen Objekten der Verehrung umzusehen: „Maistresse, je n’ay pas les cheveux si grisons,/ Qu’une autre de bon cœur ne prenne vostre place.“ Das Sonett I, 30 preist die Vorteile, die eine Altersliebe bietet:

L’arbre qui met à croistre a la plante asseuree:
Celuy qui croist bien tost, ne dure pas long temps,
Il n’endure des vents les soufflets inconstans:
Ainsi l’amour tardive est de longue duree.

Ebenfalls aus Holz ist die Metapher, die Ronsard im Sonett 1 des Zweiten Buchs verwendet:

Soit qu’un sage amoureux ou soit qu’un sot me lise,
Il ne doit s’esbahir voyant mon chef grison,
Si je chante d’amour: tousjours un vieil tison
Cache un germe de feu sous une cendre grise.
Le bois verd à grand’peine en le soufflant s’attise,
Le sec sans le soufler brusle en toute saison.

Das hatte im Sonett I, 38 noch anders geklungen: Hier berichtet das poetische Ich darüber, wie schwer es zu entflammen war und dass es nur Hélènes Verdienst sei, wenn dies schließlich doch noch geschehen ist. Aber das Alter hat für das poetische Ich eben beide Seiten: das Abnehmen der Kräfte auf der einen, auf der anderen aber eine Begeisterungsfähigkeit, die sich aus dem Wunsch speist, das verbleibende Leben noch voll auszukosten. Im Sonett II, 13 erinnert sich das poetische Ich daran, wie es Hélène bei einer Quelle im königlichen Garten seine Liebe gestand, und allein diese Erinnerung hat eine enorm belebende Wirkung:

Je me pasme de joye, et sens de veine en veine
Couler ce souvenir, qui me donne vigueur,
M’aguise le penser, me chasse la langueur,
Pour esperer un jour une fin à ma peine.
[...]
D’aise au Ciel je voloïs, et me faisois un Dieu [...].“

Im Sonett II, 18 macht sein heißes Blut dem poetischen Ich allerdings schwer zu schaffen:

„Mon sang chaud en est cause. Or comme on voit souvent/ L’Esté moins bouillonner que l’Automne suivant,/ Mon Septembre est plus chaud que mon Juin de fortune.“ Es ist die Liebe, die es verjüngt; im Sonett II, 40 meint sie es freilich ein wenig zu gut mit ihm, denn sie macht den „vieil combatant“ nicht nur zum jungen Mann, sondern gleich zum unvernünftigen

Kind: „Toutefois je me deuls de r’entrer en enfance,/ Pour perdre tant de fois l’esprit et la raison“; in II, 37 bringt gar die Hitze, in die das poetische Ich vor der Schönheit Hélènes versetzt wird, das winterliche Eis zum Schmelzen. Das Alter tritt immer doppelgesichtig auf: Es beschert körperliche Gebrechen, macht aber helllichtiger für die Liebe und alles, was mit ihr zusammenhängt – auf die Gefahr hin allerdings, sich kräftig zu blamieren.

Eine verblüffende Wendung nimmt die Alters-Thematik in einem der erstaunlichsten Gedichte des Zyklus, der „Élégie“ im Zweiten Buch, die Ronsard in die Ausgabe letzter Hand von 1584 integriert hat. Dieses lange Gedicht kann man insgesamt nicht zu den Gedichten über das Alter zählen, eher gehört es zur Gruppe der poetologischen Gedichte. Seine letzte Zeile lässt jedoch aufhorchen. Nachdem das poetische Ich einmal mehr festgestellt hat, es sei für seine Mühen von Hélène bisher nicht entschädigt worden, beschließt es, sich diese Liebe aus dem Kopf zu schlagen, und führt dafür biologische Gründe an: „Puis il fault que mon age obeysse à Nature.“ Dieser Satz leitet die drei letzten Sonette ein, in denen sich das poetische Ich von seiner letzten literarischen Liebe verabschiedet und sich noch einmal Frankreichs Wirklichkeit zuwendet.

2.3.2.3 „Sonnets contre Hélène“

Es ist offensichtlich, dass in einem Gedichtzyklus mit dem Titel *Sonnets pour Hélène* alle Gedichte etwas mit der Titelheldin zu tun haben und die meisten unmittelbar von ihr sprechen. Dennoch kann man zu den narrativen Gedichten nur solche zählen, die über das petrarkistische Frauenlob hinausgehen und ein wirkliches Charakterbild Hélènes zeichnen. Während die petrarkistischen Gedichte mit ihren stereotypen Lobgesängen auf ihre Schönheit und Klugheit die Distanz des Lesers zur Adressatin des Zyklus eher vergrößern, kommt sie ihm dadurch nahe, dass eine „représentation ‚au vif‘“ (Moreau: 2000, 248) gelingt, und diese stellt sich am ehesten durch die Beschreibung ihrer Nöte, ihrer Einsamkeit, aber auch ihrer charakterlichen Schwächen her.

Im Kapitel über Hélène war von dem Bild, das das poetische Ich von ihr entwirft, schon ausführlich die Rede. Die wichtigsten Punkte seien noch einmal summarisch genannt: Melancholie bis hin zur Depression (I, 16; II, 25; II, 60), emotionale Trägheit (I, 20; II, 69), Weltekel (I, 36), Launenhaftigkeit (I, 45; II, 30), Hochmut (I, 62; II, 11), übermäßige Freude am Tanz und an Festlichkeiten (II, 4; II, 49). Kein besonders attraktiver Katalog von Charaktereigenschaften-

ten, könnte man denken, doch fehlt es schließlich nicht an Beschwörungen ihrer guten Eigenschaften. Dennoch kann man auf die Idee kommen, dass es das poetische Ich mit seiner Dame nicht nur gut meint. Ob es sich deshalb gleich um „*Sonnets contre Hélène*“ (Morrison: 1966, 310) handelt oder man sagen kann „L’amoureux s’oppose [...] à Hélène“ (Desonay: 1959, 308), sei dahingestellt. Man kann es auch so sehen: Ronsard entwirft in den *Sonnets pour Hélène* etwas, was aussieht wie eine echte Liebesgeschichte – mit Höhen, Tiefen und allen menschlichen Abgründen, die sich auftun, wenn sich zwei Menschen sehr nahe kommen.

2.3.3 Mythologische Gedichte

Die Gruppe der mythologischen Gedichte ist schwer von den anderen Gruppen abzusetzen, weil Anspielungen auf antike Figuren und Mythen häufig sind, aber oft nur beiläufigen Charakter haben. Nicht jedes Gedicht, in dem der antike Mythos zitiert wird, kann man sinnvoll zu dieser Gruppe zählen. Ich möchte die Gedichte darunter fassen, die den Mythos explizit zur Grundlage haben und auf ihm aufbauen oder ihn gar denunzieren.

Natürlich steht der Mythos nie für sich selbst, sondern wird immer unmittelbar auf die Situation des poetischen Ich bezogen. Die mythologischen Gedichte akzentuieren wie keine andere Werkgruppe den ironischen, scherzhaften Ton, den Ronsard in den *Sonnets pour Hélène* so oft gebraucht. Eine seiner rhetorischen Lieblingsfiguren ist dabei, den Mythos von Troja als literarische Fiktion zu denunzieren, während der Liebeskrieg des poetischen Ich um Hélène bittere Realität ist. Im Sonett I, 12 richtet es sich gar gegen die Göttin Venus, die zweimal zur Welt kam, einmal als erfundene Göttin und einmal als real existente Französin des 16. Jahrhunderts: „La Venus Cyprienne est des Grecs la mensonge,/ La chaste Saintongeoise est une verité.“ Der Vorwurf der Lüge wird sogar *ad personam* gerichtet, so in II, 9 gegen den Dichter Homer: „Homere en se jouant de toy fist une fable,/ Et moy l’histoire au vray.“ Die Verheerungen, die der Trojanische Krieg mit sich brachte, sind nur Erfindungen, während der Schaden, den Hélène im Gemüt des poetischen Ich anrichtet, absolut real ist. Der Mythos stärkt somit *ex negativo* den Authentizitätsanspruch von Ronsards poetischer Fiktion.

Spöttisch wird die antike Helena im Sonett II, 45 zitiert, das sie als alternde Frau vor dem Spiegel zeigt; was sie darin sieht, ist kein Anlass mehr für einen grausamen Krieg. Abgesehen davon schiebt das poetische Ich Helena in mehreren Gedichten die Schuld am Trojanischen

Krieg zu, entweder indirekt wie im Sonett II, 19 („Helene fut occasion que Troye/ Se vit brusler d’un feu victorieux“) oder als direkt Verantwortliche wie in II, 9 („ton nom Grec vient d’oster/ De ravir, de tuer, de piller“).

Es gibt aber auch freundlichere Kontexte für mythologische Zitate, die vor allem mit Helenas und Hélénes unvergleichlicher Schönheit zu tun haben. Im Sonett I, 3 verbindet das poetische Ich sie mit Penelope und findet so eine Verbindung von Schönheit, Klugheit und Treue. In I, 5 wird die Überlieferung zitiert, Helena habe mit Kannenpflanzen die Tränen des Telemachos getrocknet; das poetische Ich bittet seine Héléne, Gleiches auch bei ihm zu tun.

Das einzige Gedicht, das die gegenwärtige Lage des poetischen Ich nicht explizit benennt, ist das Sonett II, 67. Hier stehen die berühmten Alten von Troja auf der Stadtmauer, die Helenas Schönheit bewundern, aber dennoch davon abraten, den Krieg um sie zu riskieren; besser solle man sie ihrem Gatten zurückerstatten. Man könnte nun erwarten, das ebenfalls alte poetische Ich würde sich mit diesem erfahrungssatten Blick auf die Geschehnisse identifizieren, aber das Gegenteil geschieht: Es rät zum Krieg („Peres il ne falloit, à qui la force tremble,/ Par un mauvais conseil les jeunes retarder“) und fordert ein Bündnis der Alten mit den Jüngeren, um den Krieg um die Schönheit auszutragen. Der Subtext des Gedichts ist nicht schwer zu entschlüsseln: Das poetische Ich zählt sich in Herz und Geist entschieden zu den Jungen und ist bereit, seinen Liebeskrieg um Héléne auszufechten.

Andere mythologische Figuren tauchen in den *Sonnets pour Héléne* gelegentlich auf, wenn sie dem poetischen Ich als positive oder negative Folien seines aktuellen Zustands nützen. Von Ixion, Ikarus und Phaeton mit ihren fehlgeleiteten Begierden war bereits die Rede. Castor und Pollux, Helenas Brüder, erscheinen gleich im Eingangssonett und auch im weiteren Verlauf des Zyklus; Menelaos und Paris (auch in II, 75) in der „Chanson“, in II, 45 und 67; Venus in I, 12, 61 und II, 33, 35, 51, 53; Penelope in I, 3; Telemachos in I, 5; Nemesis in I, 8; Pasithea in I, 13; Tithon in I, 14 und II, 1; Argus in I, 17; Endymion in I, 23; Pallas Athene/Minerva in I, 27 und II, 15, 56; die Musen, Apollon und die Grazien (auch in II, 15, 51, 53, 69) in I, 37; Danae in I, 48; Mars (auch in I, 61 und II, 34, 63, 67) und Anchises in I, 51; Prometheus in I, 53 und II, 76; Andromeda und Perseus in I, 61; Glaukos und Proteus in I, 63; Aurora in II, 1, 3 und 29; Kybele in II, 8; Bacchus in II, 21; Medea (die das poetische Ich verjüngen soll, auch in II, 40) und Aison in II, 32; Vulkan in II, 33; Jason in II, 40 und 75; Circe, die Sirenen, die Nymphen, Orpheus und Eurydike in II, 41; Jupiter in II, 45, 58, 65; Deukali-

on in II, 47; Diana in II, 55; Telephos in I, 62; Atropos in II, 76; in der Stanzen über die Quelle ist die Rede von Narziss, Herkules, Hylas, den Dryaden, Echo, den Hamadryaden und einem Satyr. Die Erwähnungen von Amor und den Musen sind so häufig, dass eine Aufzählung wenig Sinn hätte. Man sieht: ein beeindruckender Katalog von antikem Personal, der sicher auch dazu dient, Ronsards Gelehrsamkeit und mythologische Sattelfestigkeit unter Beweis zu stellen. Ein besonderes Denkmal bekommt Achilles (der auch in I, 32 und II, 62 zu Gast ist): Er wird in II, 71 als ein Held gerühmt, der jung sterben musste, aber dank eines großen Dichters im Gedächtnis blieb („Il eut courte la vie ailée à s’en-aller:/ Mais son nom qui a fait tant de bouches parler,/ Luy sert contre la mort de pilliers et de termes“); ein Glück, das auch Hélène durch ihren persönlichen Homer erfahren darf.

Im Sonett II, 7 gelingt Ronsard sogar eine raffinierte Verbindung zweier völlig verschiedener Überlieferungen. Er bringt den jüdischen Gesetzgeber Moses ins Spiel, der sein Volk nach sieben Jahren Knechtschaft in die Freiheit führte. Genauso sollte auch das poetische Ich nach sieben Jahren Dienst für Hélène seine Unabhängigkeit zurückerlangen. Doch die Griechin kümmert sich nicht um das hebräische Gesetz und verlängert eigenmächtig die Liebes-Sklaverei: „Mais ceste Grecque Helene ayant peu de souci/ Des statuts des Hebreux, d’un courage endurci/ Contre les lois de Dieu n’affranchit mon service.“

2.3.4 Poetologische Gedichte

2.3.4.1 Gedichte über das Dichten

Die *Sonnets pour Hélène* sind nicht nur ein großes poetisches Projekt Ronsards, sie reflektieren auch die Möglichkeiten und Bedingungen eines solchen Projekts. In viele Gedichte ist die Frage eingeschrieben, warum und wie Gedichte verfasst werden. Im Sonett II, 68 verbirgt sich ein literarisches Programm: Das poetische Ich beschließt, das Liebesjoch wieder auf sich zu nehmen, um produktiv werden zu können.

Puis je l'ay rattaché, estant nay de la sorte,
Que sans aimer je suis et du plomb et du bois,
Quand je suis amoureux j'ay l'esprit et la vois,
L'invention meilleure et la Muse plus forte.
Il me faut donc aimer pour avoir bon esprit,
Afin de concevoir des enfans par escrit,
Pour allonger mon nom aux despens de ma peine.

Liebe und poetisches Projekt gehen ineinander über: „The love story constitutes the superficial pretext from which the deeper text of the *Sonnets pour Helene* will emerge. The deeper text is about poetry, and it is woven firmly but subtly into the fabric of the love story.“ (Fallon: 1993: 78f.) Im Sonett I, 7 kommt Amor nach Frankreich und weist dem poetischen Ich Hélène explizit als Thema zu: „Je la garde pour toy le sujet de ta plume.“ Es ist natürlich kein Zufall, dass Amor die weite Reise macht, um dann niemand anderen als das poetische Ich Ronsard zu seinem französischen Sachwalter zu bestimmen. Es liegt aber auch in Hélènes Verantwortung, die lyrische Flamme des Dichters nicht erlöschen zu lassen (I, 59): „Ne verse point de l'eau sur ma bouillante flame,/ Il faut par ta douceur mes Muses enhardir [...].“ Im Sonett II, 34 schießt Amor den armen Dichter allerdings so weidwund, dass er seine Stimme zu verlieren und angesichts seines Unglücks einfach stumm zu werden droht. In dieser Not spielt das poetische Ich zwei Götter gegen einander aus. Es bringt gegen Amor Apoll in Stellung, den Schutzgott der Künstler, und ruft ihn um Hilfe an: „Phebus, qui sur Parnasse aux Muses sers de guide,/ Pren l'arc, revenge moy contre mon homicide“. Schließlich sollte Apoll nicht leichtfertig auf die dichterischen Werkzeuge verzichten, mit denen das poetische Ich versehen ist: „Conserve les outils qui t'ont si bien servi.“ Aber nicht immer gelingt es ihm, die richtigen Worte zu finden. Im Brief-Sonett II, 48 misstraut es seiner Fähigkeit, seine Gefühle angemessen auszudrücken, und kommt zu dem Schluss, dass man manchmal mit Schweigen mehr sagen kann als mit Worten: „Le silence parlant vaut un mauvais langage.“

Das poetische Ich Ronsard verschweigt auch nicht, dass es eine Vergangenheit hat und Hélène nicht das erste Objekt seiner poetischen Begierde ist. Im Sonett II, 10 verabschiedet es sich noch einmal von seinen lange verflossenen Ex-Verehrten: „Adieu belle Cassandre, et vous belle Marie [...].“ Es ist Zeit für eine dritte und letzte literarische Liebe (II, 24): „Cassandre me ravit, Marie me tint pris,/ Ja grison à la Cour d'une autre je m'espris.“ Was aber ist die richtige Weise, der neuen „Maistresse“ Loblieder zu singen? Im Gegensatz zu Cassandre und Marie erfahren wir, dass Hélène die ihr gewidmeten Gedichte liest und Ge-

fallen an ihnen findet. Im Sonett II, 57 krönt sie ihren Dichter mit einem Kranz aus Myrten und Lorbeer und sagt zu ihm: „Voyla que je vous donne,/ De moy seule, Ronsard, l’escrivain vous serez.“ Durch diese – leider sehr private – Dichterkrönung beansprucht das poetische Ich Ronsard den Status eines *poeta laureatus*. Petrarca, der berühmteste dieser Art, rückt ins Blickfeld, auch wenn er im Sonett II, 55 noch als unerreichbares Vorbild gepriesen worden war: „Laure ne te veincroit de renom ny d’honneur/ Sans le Ciel qui luy donne un plus digne sonneur,/ Et le mauvais destin te fait present du pire.“ Es ist also nicht Hélènes Schuld, wenn ihr Nachruhm dem einer Laura nicht gleichkommen wird. Man darf getrost annehmen, dass es sich hier um eine *captatio benevolentiae* handelt und sich Ronsard durchaus für Petrarca ebenbürtig hält.

Nicht zu haben ist Hélène für Dichtung, die zu leichtgewichtig ist und nicht den Schmerz ihrer Seele widerspiegelt (I, 33):

Nous promenant tous seuls, vous me distes, Maistresse,
Qu’un chant vous desplaisoit, s’il estoit doucereux:
Que vous aimiez les plaints des tristes amoureux,
Toute voix lamentable et pleine de tristesse.
Et pource (disiez-vous) quand je suis loin de presse,
Je choisis vos Sonnets qui sont plus douloureux [...].

„Doucereux“ könnte ein Seitenhieb auf die allzu gefällige Lyrik des Konkurrenten Desportes sein. Allerdings hält sich zum Glück auch Ronsard nicht an die Anweisungen seiner Muse und verleiht den *Sonnets pour Hélène* einen Grundton, der keineswegs immer „douloureux“ zu nennen ist.

Eines der erstaunlichsten Stücke der *Sonnets pour Hélène* ist die „Elegie“, die vor den letzten drei Sonetten des Zyklus eingefügt ist. In ihr finden sich eine Reihe von Grundmotiven, die in der Sammlung eine Rolle spielen. Sie zeigen das poetische Dichter-Ich im Einklang mit sich selbst und der Welt. Es hat sich in die Abgeschiedenheit der Natur zurückgezogen, verkehrt statt mit falschen Höflingen mit den Geistesgrößen Platon, Aristoteles und Euripides (diese Auswahl ist erstaunlich, findet sich in ihr doch ein Philosoph, den das poetische Ich ansonsten zu kritisieren nicht müde wird, und ein Dramatiker)⁸⁵ und trinkt aus Hélènes Quelle poetische Inspiration. Es angelt nach scheuen Fischen und ist dabei glücklicher als ein hoher Herr auf

⁸⁵ Olivier Pot sieht in der Kombination von Platon und Aristoteles ein poetologisches Programm für die *Sonnets pour Hélène*: „Dans la perspective diachronique de la trilogie amoureuse, les *Amours d’Hélène* élaborent donc la sythèse ultime entre le mysticisme de *Cassandra* et le complexe physiologique de *Marie*, entre le néo-platonisme et l’aristotélisme.“ (Pot: 1990, 289)

der Hirschhatz. Von Hélènes Weigerung, es zu lieben, hat es genug; es erinnert sie noch einmal an ihre eigene Vergänglichkeit und schließt mit der überraschenden Ankündigung, das poetische Ich werde nun seinem Alter Tribut zollen und die Liebe zu Hélène sein lassen. Die „Elegie“ ist sehr persönlich gefärbt; man glaubt in ihr den Dichter Ronsard zu erkennen, der seine poetische Mission, eine letzte Sammlung mit Liebesgedichten zu verfassen, erfüllt hat und sich nun von der Liebeslyrik verabschiedet. Auch wenn noch einige Sonette folgen, bevor der Zyklus schließt, hat das poetische Ich schon hier die Summe seines Schaffens und einen Schlusstrich gezogen. In die Natur, aus der es hervorgegangen ist, will es nun wieder zurückkehren.

2.3.4.2 *Gedichte der Quelle*

Eine Untergruppe der poetologischen Gedichte stellt die „group of fountain poems“ (Fallon: 1993, 15) dar. Eingeleitet werden diese Gedichte mit dem Sonett II, 8, in dem das poetische Ich eine Pinie, den symbolischen Baum der Unsterblichkeit, pflanzt und sie Hélène weiht: „Ce pin est sacré, c’est la plante d’Hélène.“ Auf diesen Baum, der in der Nähe der Quelle steht, wird später Bezug genommen, wenn sie auf Hélènes Namen getauft wird. Die eigentlichen Gedichte über die Quelle finden sich konzentriert gegen Ende des Zweiten Buchs und setzen mit dem Sonett II, 72 ein:

Afin que ton honneur coule parmy la plaine
Autant qu’il monte au Ciel engravé dans un Pin,
Invoquant tous les Dieux, et respandant du vin,
Je consacre à ton nom ceste belle Fontaine. [...]
Quiconques en boira, qu’amoureux il devienne:
Et puisse en la humant, une flame puiser
Aussi chaude qu’au cœur je sens chaude la mienne.

Das Bild der Quelle speist sich zum einen Teil aus dem Helena-Kult der Antike: „Le motif procède également d’une pratique historique: dans l’Antiquité, de nombreuses fontaines étaient consacrées à Hélène et relevaient de son culte.“ (Andersson: 2011, 474) Vor allem aber ist es ein Symbol für die dichterische Inspiration und spielt als solches auch auf Petrarcas Fontaine de Vaucluse an. Hélène ist die Quelle, aus der das poetische Dichter-Ich den Stoff für seine Schriften gewinnt:

The natural body of water [...] under the control of the poet, becomes a fountain, a symbol of the poetic source. The essentially natural aspect of the body of water takes on an artificial or manmade quality, the construct of the artist. The poet transforms nature into art. (Fallon: 1993, 23)

Im Sonett II, 73 wird präzisiert, dass ein Schluck aus der Quelle nicht ganz ausreicht, um in Liebe zu entbrennen, sondern dass dafür noch ein kleines Ritual nötig ist. Sobald es absolviert ist, wird der Erfolg aber nicht ausbleiben, da Amor selbst sich nach einem Kampf mit den Riesen an dieser Quelle gewaschen und dabei sein Feuer hinterlassen hat: „Amour du rouge sang des Geans tout souillé,/ Essuyant en ceste eau son beau corps despouillé,/ Y laissa pour jamais ses feux et sa teinture.“

Zwischen die beiden Sonette über die Quelle hat Ronsard ein Gedicht platziert, das formal sehr stark vom Rest der *Sonnets pour Hélène* abweicht. In diesen „Stances de la fontaine d’Hélène“ wählt er nicht nur eine völlig andere Gedichtform als das Sonett, er etabliert auch einen Dialog; der Untertitel lautet „pour chanter ou reciter à trois personnes“. Das Stück ist also ausdrücklich für den öffentlichen Vortrag bestimmt. Besondere dramatische Qualitäten weist es dabei nicht auf; letztlich handelt es sich um die Erzählung eines einzigen poetischen Ich, die auf mehrere Sprecher verteilt wird. In petrarkistischen Motiven wird das Liebesleid eines unglücklichen Hirten geschildert, der sein verwundetes Herz an Hélènes Quelle kühlen wollte und dort erst recht auf die von Amor zurückgelassenen Flammen stieß. Nun ist er der Liebe endgültig und unheilbar verfallen. Er fordert, dass unwürdiges Getier diesen Ort fortan meiden soll, und ruft zahlreiche Figuren der Mythologie als Schutzgottheiten des Hains an. Nach dem sich immer in Quartetten abwechselnden Dialog der beiden Stimmen greift schließlich „Le Poète“ ins Geschehen ein und verkündet das Ende der Feierlichkeiten für den heutigen Tag. Die Hirten müssen zu ihren Herden zurückkehren, doch am nächsten Tag werden sie sich zu neuen Tänzen um die Quelle wieder efinden. Mit Wein tauft er die Quelle auf Hélènes Namen: „Sois ditte pour jamais la Fontaine d’Heleine,/ Et conserve en tes eaux mes amours et ma foy.“ Die Quelle wird zum Symbol der Dauer, denn sie wird noch fließen, wenn der Dichter längst nicht mehr ist. Auch wenn sich der bukolische Exkurs auf den ersten Blick nicht sehr harmonisch in die übrige Tonlage der *Sonnets pour Hélène* einfügt, ist es doch der poetologische Subtext, der ihn mit den übrigen Gedichten des Zyklus verbindet. Und er ist ein weiterer Beweis der Vielseitigkeit des Dichters Ronsard, der sich auch in der Schäferlyrik zu Hause fühlt.

2.3.5 Politische Gedichte

2.3.5.1 Dichten in Zeiten des Krieges

Nachdem Ronsard sich viele Jahre lang intensiv mit Politik beschäftigt und sich in zahlreichen Schriften zu den Ereignissen seiner Zeit geäußert hat, ist dieses Bedürfnis in den *Sonnets pour Hélène* nicht mehr stark ausgeprägt. Nur wenige Gedichte lassen aktuelles Geschehen anklingen. Dort, wo es geschieht, ist es nicht erfreulich: Ronsard sieht am Ende seines Lebens sein Land unversöhnlich gespalten und die Herrschaft der Valois, denen er sein Leben lang gedient hat, auf tönernen Füßen stehen. Im Sonett I, 63 stellt er seiner Gegenwart ein verheerendes Zeugnis aus:

Je faisais ces Sonnets en l'antre Pieride,
Quand on vit les François sous les armes suer,
Quand on vit tout le peuple en fureur se ruer,
Quand Bellonne sanglante alloit devant pour guide:
Quand en lieu de la Loy le vice, l'homicide,
L'impudence, le meurtre et se sçavoir muer
En Glauque et en Protée, et l'Estat remuer,
Estoyent tiltres d'honneur, nouvelle Thebaïde.
Pour tromper les soucis d'un temps si vicieux,
J'escrivois en ces vers ma complainte inutile.

Die Frage nach der Berechtigung eskapistischer Liebeslyrik in Zeiten des öffentlichen Auf-
ruhrs stellt das poetische Ich Ronsard bisweilen sogar noch schärfer als in diesem Sonett. In
II, 26 fragt es sich, warum man es nicht längst ins Irrenhaus gesperrt hat, weil es Wahnsinn
ist, in solchen Zeiten über Liebe zu dichten, und kündigt schließlich seinen Abschied von den
Musen an:

Au milieu de la guerre, en un siecle sans foy,
Entre mille procez, est-ce pas grand' folie
D'escire de l'Amour? De manotes on lie
Les fols qui ne sont pas si furieux que moy.
[...]
Voir perdre mon païs, proye des adversaires,
Voir en nos estendars les fleurs de lis contraires,
Voir une Thebaïde et faire l'amoureux!
Je m'en vais au Palais: adieu vieilles Sorcieres!
Muses je prens mon sac [...].

Auch wenn der Vorsatz offenbar nicht lange anhält: Gerade der Krieg ist etwas, das auch dem
Zivilisten zu schaffen macht und ihn offenbar direkt betrifft. Die katholisch-hugenottischen

Schlachtfelder von Moncontour (1569), Dreux (1562) und Jazeneuil (1568) nennt er in I, 51 sogar beim Namen. Manchmal genügt es dem poetischen Ich, seine Gegenwart, „tout embourbé d’avarice vilaine“ (I, 10) an die heilende Kraft von Schönheit und Geist zu erinnern oder durch ein ausgiebiges Trinkgelage den Gedanken an den Krieg zu vertreiben (II, 27), aber im Sonett II, 63 ist er offenbar bis in sein Haus gekommen: „Voyant par les soudars ma maison saccagee,/ Et mon païs couvert de Mars et de la mort [...]“. Doch hier zieht es daraus nicht den Schluss, dass es verrückt wäre, Liebesgedichte zu schreiben, sondern betont, dass es gerade das ist, was es am Leben hält – auch wenn es Hélènes Hartherzigkeit mehr trifft als das Wüten der Soldaten.

Ob die beiden Epitaph-Sonette II, 76 und 77 auf den Tod von Charles IX eine Pflichtübung des Hofpoeten sind oder wirkliche Trauer ausdrücken, lässt sich aus der historischen Distanz nicht entscheiden. Ronsard hatte Grund, den Tod des jungen Königs zu bedauern, dessen Lehrer er gewesen war; sehr persönliche Worte für ihn findet Ronsard in diesen Sonetten allerdings nicht. Der Dichter bleibt seinem Thema treu: Es ist die Liebe zu Hélène oder vielmehr deren nahendes Ende, von dem die beiden letzten Sonette des Zyklus erzählen. In II, 76 ist Charles’ Tod nur ein Sinnbild dafür, dass auch die größte von einem Menschen ausgeübte Macht ihr Ende in seinem Tod findet. Innerhalb des Gedichts gibt es einen bemerkenswerten Bruch: Während das Oktett davon spricht, wie Charles trotz seiner großen Macht sein Leben nicht retten konnte, kann im Sextett das poetische Ich nicht sterben und wird von Hélène gequält wie Prometheus von seinem Geier. Im letzten Sonett verbinden sich die zwei schmerzhaften Umstände der unerwiderten Liebe zu Hélène und des Hingangs des Königs zu einem gründlich pessimistischen Weltentwurf. Der Zyklus endet in Resignation. Das poetische Ich hat seinen König verloren und Hélènes Herz nicht gewonnen. Doch hinter diesem poetischen Ich steht der Dichter Ronsard, der weiß, dass das Unternehmen, um das es ihm eigentlich ging, alles andere als gescheitert ist: der Welt zu beweisen, dass er auch mit 54 Jahren noch der glänzendste, vielseitigste und originellste Schriftsteller französischer Zunge ist.

2.3.5.2 *Gedichte über den Hof*

Auch die Gedichte, die um das Leben am Königshof kreisen, sollte man als politische Gedichte verstehen. Selbstverständlich ist das nicht, schließlich geht es in ihnen weniger um den Hof als politische Institution als vielmehr um das unmittelbare Umfeld der verehrten Hélène. So

ist in zweien der Gedichte, in denen der Hof vorkommt, von seinem verderblichen Einfluss auf den Charakter der Geliebten die Rede. Im Sonett II, 41 verbindet Ronsard kühn die hebräische und die griechische Überlieferung mit der aktuellen Situation am Königshof:

Laisse de Pharaon la terre Egyptienne,
Terre de servitude, et vien sur le Jourdain:
Laisse moy ceste Court et tout ce fard mondain,
Ta Circe, ta Sirene, et ta magicienne.
[...]
Tu ne vois à ta Cour que feintes et soupçons:
Tu vois tourner une heure en cent mille façons:
Tu vas la vertu fausse, et vraye la malice.

Das poetische Ich entwickelt eine rhetorische Antipathie gegen den Hof, die an Du Bellays Invektiven gegen Rom und die Speichellecker des Papsttums erinnert. Der Königshof ist gleichbedeutend mit Lüge und Falschheit, so wie auch in der „Elegie“ des Zweiten Buchs, wo das poetische Ich gleichermaßen weit entfernt vom einfachen Volk wie von der Überreiztheit des Hofes bleiben möchte: „Esloigné du vulgaire, et loin des courtizans,/ De fraude et de malice impudens artizans.“ Am schärfsten wird der Ton, als Hélène im Sonett II, 70 eine Verabredung nicht eingehalten hat und sich mit höfischen Pflichten („Accompagnant ta Roïne“) entschuldigt. Der Hof, „ta nourrice, escole de mentir“, hat Hélènes Urteilskraft beschädigt, sie weiß nicht mehr, was sich gehört, und hat ihre eigentlich gute Natur gegen die Fratze des Hofes eingetauscht: „Le proverbe dit vray, souvent la nourriture/ Corrompt le naturel...“
Trotzdem handelt es sich bei den anti-höfischen Gedichten nicht nur um eine Privatfehde des poetischen Ich mit Hélènes bei Hof erworbenen schlechten Angewohnheiten. Zum einen sind sie die Ausgestaltung eines petrarkistischen Motivs, dem zufolge die Wahrheit nur in der Einsamkeit zu finden ist. Zum anderen aber steckt sicher auch eine Abrechnung des ehemaligen Hofdichters Ronsard dahinter, der fürchtet, durch die neuen ästhetischen Vorlieben im Louvre marginalisiert zu werden. Dass sich der Prior von Saint-Cosme und Croixval diesem Hof aber nicht andient, sondern ihn sogar herausfordert, beweist seine Unabhängigkeit und sein unerschütterliches Selbstbewusstsein.

3. Das Übersetzungsprojekt *Sonette für Hélène*

3.1 Bisherige Übersetzungen ins Deutsche

Für die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts, die aus der Renaissancepoesie einen beträchtlichen Teil ihrer Inspiration bezieht, ist Pierre de Ronsard keiner der ganz wesentlichen Autoren. Zwar gibt es Ronsard-Imitationen beispielsweise bei Martin Opitz, doch die schlesischen Dichter wenden sich lieber gleich dem großen Vorbild Petrarca zu, ohne den Umweg über seine vermeintlichen französischen Nachahmer zu gehen. Auch im weiteren Verlauf der deutschen Literaturgeschichte taucht Ronsard nicht an prominenter Stelle auf; erst in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio* von 1942 spielt die deutsche Übersetzung eines Ronsard-Gedichts eine maßgebliche Rolle.⁸⁶

Die marginale Position Ronsards in der deutschen literarischen Rezeption mag auch mit der Zurückhaltung der Übersetzer zusammenhängen. Oder es könnte umgekehrt der äußerst kritische Blick der deutschen Romanistik auf Ronsard sein, der die Übersetzer von diesem Dichter abgehalten hat; das ist die These von Carolin Fischer, die in den letzten Jahrzehnten einen „changement de paradigme“ (Fischer: 2015, 163) der deutschen Forschung zu einem positiveren Bild von Ronsards Werk erkennt. Sicher ist jedoch, dass kritische Rezeption und Übersetzung eines Dichters in einem Wechselverhältnis stehen.

In seiner sehr verdienstvollen Ronsard-Bibliografie von 2005 stellt François Rouget bedauernd fest, dass in keiner Sprache eine Gesamtübersetzung von Ronsards Werken existiert: „Malgré son rayonnement international, on peut cependant regretter que les *Œuvres* n'aient pas fait l'objet jusqu'ici d'une traduction intégrale.“ (Rouget: 2005, 108) Seine Bilanz für die deutsche Sprache ist dabei besonders dürftig: Hier listet er lediglich zwei Übersetzungen auf, die *Préceptes à un prince* von A. Stettler von 1642, die in unserem Zusammenhang keine Rolle spielen, und eine Sammlung von Liebesgedichten von Franz Fassbinder, von der noch ausführlich die Rede sein wird. Diesen zwei Übersetzungen steht genau das Zehnfache an

⁸⁶ Es handelt sich um das Sonett 75 der *Pièces présentes en 1572 au „Second livre des Amours“ et retranchées en 1578* mit dem Incipit „Je ne sçauois aimer autre que vous“. Strauss verwendet in seinem Libretto eine Versübersetzung von Hans Swarowsky.

englischsprachigen Titeln gegenüber. Selbst kleinere Sprachen wie Rumänisch oder Tschechisch bringen es auf mehr Übersetzungen als das Deutsche.

Ich bin bei meinen Recherchen auf insgesamt drei Sammlungen gestoßen, in denen Gedichte aus den *Sonnets pour Hélène* in deutscher Übersetzung zu finden sind. Abgesehen von dem Bändchen von Franz Fassbinder, das Rouget identifiziert hat, gibt es also noch mindestens zwei weitere Fundorte: eine Sammlung von Irene Kafka aus dem Jahr 1923 sowie Übersetzungen, die sich in der großen C. H. Beck-Anthologie französischer Lyrik von 1990 finden. Abgesehen von der letzteren, die durch ihren umfassenden Anspruch eine große Wirkung erlangt hat, haben diese Übersetzungen keine größeren Spuren hinterlassen. Trotzdem lohnt es sich, einen Blick auf sie zu werfen, ihre übersetzerischen Grundentscheidungen nachzuvollziehen und einen Vergleich mit der Neuübersetzung vorzunehmen.

3.1.1 Irene Kafka 1923

Die älteste der hier behandelten deutschen Ronsard-Übersetzungen hat Irene Kafka 1923 im Verlag Georg Müller in München vorgelegt. Im Buch ist eine einmalige Auflage von 650 Stück vermerkt – keine geringe Zahl, gemessen an heutigen Auflagen von Lyrikübersetzungen, aber auch kein Bestseller. Von der Übersetzerin ist in diesem Bändchen weiter nichts zu erfahren.⁸⁷ Ihrer Übersetzung stellt sie ein gereimtes Vorwort voran, in dem sie eine plötzliche Faszination durch Ronsards Lyrik bei deren Lektüre in einer Bibliothek schildert:

⁸⁷ Carolin Fischer weist darauf hin, dass es sich bei Irene Kafka (geb. 1888) um eine weitläufige Verwandte des berühmten Prager Schriftstellers handelte, die 1942 im KZ Ravensbrück ermordet wurde (vgl. Fischer: 2015, 155). Sie war zu ihrer Zeit eine durchaus bekannte Übersetzerin aus dem Französischen und Englischen und veröffentlichte auch eigene literarische Arbeiten.

Und sieh – da las ich von der Leidenschaft,
Mit der Ronsard sich um Helene mühte,
Und staunte ob des Wortes junger Kraft,
Das lodern die Jahrhunderte durchglühte.
Da dünkte es mich schön, so manchen Spruch
Vor Moder und Vergänglichkeit zu retten,
Und Stück für Stück schuf ich ein deutsches Buch
Aus diesen altfranzösischen Sonetten.
Und weiß, es wird kein Buch für alle sein,
Die seine Seiten raschen Blicks durchschweiften,
Denn, ist auch zeitlos dieses Dichters Pein,
Wird uns're Zeit sie doch nur schwer begreifen.
Doch manchem, der es in die Hände nahm,
Wird es die stärkste, tiefste Tröstung künden:
Er wird in einem auferstand'nen Gram
Ein Stück des eig'nen Leidens wiederfinden! (Ronsard: 1923, 8)

Ob es geschickt ist, in einem Übersetzungsband auch als eigenständige Dichterin aufzutreten, sei dahingestellt. Man kann aus dieser Präambel eine rührende persönliche Betroffenheit von Ronsards Lyrik lesen, vor allem aber gibt sie die Tonalität vor, die auch in den nachfolgenden Übersetzungen vorherrscht.

Der Band enthält 45 Sonette der *Hélène* (also gut ein Drittel des gesamten Textkorpus) in zweisprachiger Anordnung, wobei der französische Text in originaler Orthografie präsentiert wird. Die Reihenfolge der Gedichte folgt nicht ihrer Position im Zyklus, sondern ist von der Übersetzerin neu geordnet worden. Ziel dieser Anordnung ist es offenbar, eine Art Chronologie der Liebe zwischen dem poetischen Ich und *Hélène* zu entwerfen, doch ist es unverkennbar, dass sich die Gedichte gegen eine solche neue inhaltliche Ordnung sperren.

Irene Kafka bekennt sich in ihren Übersetzungen zu einem hohen Ton, der auf die deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts verweist. Folgende Beobachtungen lassen sich in ihren Übersetzungen ganz allgemein machen:

- Die Übersetzungen bilden das Reimschema des Originals genau ab. Die Oktette werden im Schema abba abba übersetzt, die Sextette folgen den unterschiedlichen Reimschemata bei Ronsard.
- Streng beachtet wird der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Reimen.
- Der Versfuß sind immer jambisch, alterniert aber – je nach Platzbedarf des Verses in der Übersetzung – zwischen fünf und sechs Hebungen.
- Beliebte Stilmittel sind der vorangestellte Genitiv, eine archaisierende Wortwahl (Lenz, Nachtigallenschlag, Hag etc.) und eine der gesprochenen Sprache zuwiderlau-

fende Satzstellung (z.B. „Des Führertum Bellonen war beschieden“, XLII bzw. I, 63).⁸⁸

Bei all ihren Verdiensten bleibt an der Übersetzung von Irene Kafka doch einiges zu kritisieren. Insbesondere das unbedingte Festhalten am Reim, zusätzlich verschärft durch die genaue Beachtung von alternierenden männlichen und weiblichen Versenden, zwingt sie zu Kompromissen, die auf Kosten des Inhalts und auch des Versflusses gehen. Das kleinste Problem sind dabei noch die homophonen und identischen Reime, die sich zuhauf finden: Sie reimt „gewesen“ auf „Wesen“ (V bzw. II, 43) oder gleich „Welle“ auf „Welle“ (XI bzw. II, 73). Bedeutungsveränderungen um des Versmaßes oder des Reims willen finden sich in II bzw. I, 37, wo der „Avril“, in dem das poetische Ich erstmals die Geliebte trifft, umstandslos zum „Mai“ wird, oder in IX bzw. II, 8 und X bzw. II, 72, wo sich die „Pinie“ des Reimes wegen in eine „Fichte“ verwandelt; ein Missgriff insofern, als die Fichte als besonders anspruchsloser, schnell wachsender und wenig robuster Baum gilt, der sich nicht unbedingt dazu eignet, zum Bewahrer ewiger Liebeschwüre zu werden. Schiefe Bilder wie „Ehrlichkeit, die ihr im Blute kreist“ (VII bzw. I, 4) finden sich an vielen Stellen der Übersetzung. Vier aufeinander gereimte Partizipien wie in XXXI bzw. I, 36 („blickend“, „erdrückend“, „beglückend“, „erstickend“) reichen aus, um selbst einem so farbigen Gedicht wie dem Montmartre-Sonett jedes Leben auszutreiben.

Der Zwang zum Reim bringt immer wieder sinnetstellende Formulierungen hervor. Im Sonett XXIII bzw. II, 25, in dem von Hélènes innerer Kälte trotz äußerer Sommerhitze die Rede ist, spricht sie „empört“ von ihrer Unfähigkeit, sich innerlich zu erwärmen. Diese extrovertierte „Empörung“ verfehlt völlig die nach innen gekehrte Melancholie Hélènes in diesem Sonett und führt den Leser auf eine falsche Spur. Ähnlich ist es im Sonett XXX bzw. I, 9. Hier wird die „main blanche“ für den Reim zur „Hand, der bleichen“. Während die „weiße Hand“ im petrarkistischen Motivsystem ein Merkmal besonderer Schönheit ist, verweist eine „bleiche Hand“ auf die Knochenhand des Todes, die hier natürlich überhaupt nicht gemeint sein kann.

Andere Fehler unterlaufen der Übersetzerin, weil sie mit den Voraussetzungen des ronsardischen Zyklus offenbar nicht ausreichend vertraut ist. Dass man sich in XXV bzw. I, 49 in Ronsards mehrfachen Verneinungen verheddern kann, ist absolut verständlich, doch zeigt es

⁸⁸ Ich zitiere Irene Kafkas Gedichtübersetzung mit der fortlaufenden römischen Ziffer innerhalb des Bandes und dann zur Orientierung das Buch und die Nummer des Originalgedichts.

Unkenntnis des Petrarkismus, wenn in der Übersetzung herauskommt, das poetische Ich verschweige der Natur sein Liebesleid, wo doch vielmehr die Natur die einzige ist, an die es sich wenden kann. Im Sonett XVI bzw. II, 45 wird Helena zur Liebhaberin des Schwan geworden Zeus, obwohl sie bei dessen Liebesakt mit ihrer Mutter Leda ja erst gezeugt wird.

Irene Kafka trifft manchmal einen einigermaßen natürlichen Ton, so im Sonett XXII bzw. II, 42, das durchgehend in fünfhebigen Jamben und einer relativ ungekünstelten Satzstellung gehalten ist. Viel häufiger sind aber die Textstellen, die einen hohen Ton bis hin zur unfreiwilligen Komik exponieren. Üppige Stabreime finden sich in Sonett XXXVII bzw. I, 22 („mich nur liebt um meiner Lieder Laut“) und XLIV bzw. II, 76 („und ungehört des Weges weiterwallen“), was mehr nach Richard Wagner als nach Ronsard klingt. Wenn das poetische Ich Hélène in XL bzw. I, 62 beschuldigt, sich allzu viel auf ihre schönen Locken einzubilden, wird daraus in der Übersetzung „Sie freut sich ihrer krausen Flechten Kranz“, was eher die Assoziation wachruft, die Dame müsse sich mal wieder die Haare waschen.

Das grundlegende Problem von Irene Kafkas Übersetzung ist aber die oft verzweifelte Suche nach Reimwörtern. Im Sonett III bzw. II, 2 findet sich unvermittelt ein „lichter Spuk“, von dem bei Ronsard keine Rede ist; das Gedicht kulminiert in der Zeile „Du wirst gleich Lauren rings gebenedeit“, die der deutschen Sprache hörbar einiges zumutet. Auch die Auswahl der Gedichte, die sich weitgehend auf rein petrarkistische Sonette konzentriert, wird der Diversität von Ronsards Zyklus kaum gerecht. So wird das große Verdienst, den *Sonnets pour Hélène* einen deutschen Ausdruck zu geben, durch mangelnde Vertrautheit mit dem Kontext des Zyklus und durch die Entscheidung für eine sehr artifizielle sprachliche Gestalt geschmälert, die Ronsards Direktheit diametral zuwiderläuft.

3.1.2 Franz Fassbinder 1948

25 Jahre nach Irene Kafka gibt es ein weiteres schmales Bändchen mit Ronsard-Übersetzungen von Franz Fassbinder „in Zusammenarbeit mit Hanns H. Fassbinder“.⁸⁹ Die zweisprachige Ausgabe mit dem Titel *Sonnets d'amour/Sonette der Liebe* erscheint mit Ge-

⁸⁹ Franz Faßbinder (1886-1960) war Gymnasiallehrer, Übersetzer und Schriftsteller. Ab 1946 lehrte er als Germanistikprofessor an der Universität Mainz. Hanns Heinrich Faßbinder (geb. 1918) war ein Arzt und Schriftsteller, der unter dem Pseudonym Hans Florin publizierte.

nehmung der französischen Kulturverwaltung im Churfürstenverlag Mainz in einer Reihe namens „Les éditions bilingues/Die zweisprachigen Ausgaben“. Offensichtlich handelt es sich bei dieser Ausgabe um den Versuch, in der Nachkriegszeit französische Kultur nach Deutschland zu bringen: Das mir vorliegende Exemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek trägt den Stempel „Don du Gouvernement français“. Carolin Fischer weist auf die „campagne littéraire“ des Département de L'Éducation publique von 1947 hin (vgl. Fischer: 2015, 156). Besonders das Nachwort, das sehr eindringlich Ronsards dichterische Qualität und seine übertragende Bedeutung für die französische Literatur in den Fokus rückt, lässt keinen Zweifel daran, dass der Kulturtransfer den Hauptzweck dieser Ausgabe darstellt.⁹⁰ Es schließt mit dem Satz: „Ich hoffe, man wird auch dieser schmalen Auswahl den Eindruck abgewinnen, wie immergültig diese Dichtung ist und in welcher starkem Masse die ‚Dichtigkeit des poetischen Ausdrucks‘ uns zu überzeugen imstande ist.“ (Ronsard: 1948, 83)

Quantitativ ist „schmale Auswahl“ das richtige Stichwort. Fassbinder will auf kleinem Raum einen repräsentativen Querschnitt von Ronsards ganzer Liebesdichtung geben und versammelt Texte aus allen drei großen Zyklen. Aus den *Amours de Cassandre* übersetzt er 14 Sonette, aus den *Amours de Marie* 8, aus den *Sonnets pour Hélène* schließlich 13. Die Texte werden zweisprachig präsentiert, auf der französischen Seite finden sie sich in originaler Orthografie „mit leiser Anpassung an die heutige“ (Ronsard: 1948, 83).

Fassbinder ändert in den Übersetzungen das Reimschema des Oktetts in abba cddc, was ihn in Bezug auf die Reimworte natürlich entlastet. Insofern überrascht es nicht, dass er für die Reime nicht so problematische Kompromisse schließen muss wie Irene Kafka. Schwierigkeiten macht seinen Übersetzungen eher eine andere Entscheidung: Er übersetzt Ronsards Alexandriner in sechshebige Jamben, verzichtet allerdings fast immer auf die Zäsur nach der dritten Hebung. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als vermeide er damit den allzu schematischen und im Deutschen leiernden Rhythmus des Alexandriners. Tatsächlich entsteht jedoch ein anderer Effekt. Der in der deutschen Literatur nicht übliche ungeteilte Sechsheber erweckt den Eindruck eines unstrukturierten und überlangen Verses. Blicken wir beispielsweise auf das Sonett von der trojanischen Stadtmauer:

⁹⁰ „In Deutschland, wo man sich immer eifriger mit ihm zu beschäftigen beginnt, fehlt es noch an einer brauchbaren Übertragung, die ihm den gebührenden Platz zuweisen könnte. Ich hoffe, dass dieses Bändchen, in dem aus der Überfülle einige der schönsten Sonette enthalten sind, dazu beiträgt, diesen Mangel zu verringern.“ (Ronsard: 1948, 78)

Il ne faut s'esbahir, disoient ces bons vieillars,
Dessus le mur Troyen, voyans passer Helene,
Si pour telle beauté nous souffrons tant de peine,
Nostre mal ne vaut pas un seul de ses regars.
Toutefois il vaut mieux, pour n'irriter point Mars,
La rendre à son espoux, afin qu'il la r'emmeine,
Que voir de tant de sang nostre campagne pleine,
Nostre havre gaigné, l'assaut à nos ramparts.
Peres il ne falloit, à qui la force tremble,
Par un mauvais conseil les jeunes retarder:
Mais et jeunes et vieux vous deviez tous ensemble
Pour elle corps et biens et ville hazarder.
Menelas fut bien sage, et Pâris ce me semble:
L'un de la demander, l'autre de la garder.

„Kein Wunder ist's fürwahr', sprach staunend Greis um Greis
auf Trojas stolzen Mauern bei Helenens Nahen,
,wenn wir um solche Schönheit soviel Schmerzen sahen:
ein Blick von ihr ist mehr als aller Leiden Preis.
Und doch ist's besser, um Mars' Drohung zu entgehen,
sie für die Heimfahrt ihrem Gatten zuzusenden,
als soviel Blut auf unsrer Eb'ne zu verschwenden,
den Hafen uns entwandt, die Burg bestürmt zu sehn.'
Ach, Unrecht war es, hört, ihr angstverstörten Alten,
durch euren schlechten Rat der Jugend Kraft zu lähmen.
Nein, jung und alt, ihr musstet alle euch bequemen,
für solche Schönheit Gut und Blut und Stadt zu wagen.
Oh, Menelas war klug – wie Paris, lasst's euch sagen,
der: sie zurückzufordern, der: sie festzuhalten. (Ronsard: 1948, 55)

Eine Versteilung im Sinne des Alexandriners ist nur in den Versen 1, 4, 8, 9, 10, 12 und 13 zu erkennen, die antithetische Natur dieses Verses ist in 4, 8, 10 und 13 zumindest ansatzweise zu sehen. In den übrigen Versen ginge die Zäsur, wenn man sie setzen würde, sogar mitten durch ein Wort. Das macht den Rhythmus sehr schwerfällig und widerspricht so dem heiter-spielerischen Charakter des Gedichts, in dem sich das alte poetische Ich mit mythologischer Hilfe zur Ordnung ruft, den Kampf um Hélène nicht unter einem Vorwand abubrechen. Zum Vergleich möchte ich meine in fünfhebigen Jamben gefasste Übersetzung des Sonetts II, 67 anführen:

Es ist kein Wunder, sagten jene Alten
auf Trojas Mauer, als Hélène sie sahn,
für sie tun wir uns all dies Unglück an,
ein Blick genügt, das Hirn uns auszuschalten.
Doch wär es besser, Mars im Zaum zu halten.
Gebt sie dem Gatten, stört nicht seine Bahn,
vergießt nicht euer Blut für diesen Wahn,
schleift nicht den Hafen, lasst das Tor nicht spalten.
Ihr Väter seid vom Alter schon geschwächt,
lasst nicht den schlechten Rat die Jugend hören!
Zieht, Jung und Alt, gemeinsam ins Gefecht,
mag's Leben auch und Gut und Stadt zerstören.
Denn Menelaos und Paris haben Recht:
Der, sie zu rauben, jener, sich zu wehren.

Man sieht, dass die beiden zusätzlichen Silben, die Fassbinder pro Zeile zur Verfügung stehen, seine Übersetzung in manchen Details genauer machen. Dennoch – und das, obwohl er sogar im Sextett das ursprüngliche Reimschema cdcddc zu effgge vereinfacht – laboriert er am überlangen Vers und braucht archaisierende Stilmittel wie den vorangestellten Genitiv und unpassende Reimwörter wie „bequemen“, was im Kontext eines Krieges wirklich keine glückliche Wahl ist.

Die Probleme in den übrigen Texten liegen ähnlich wie im zitierten Sonett: Unnatürliche Satzstellung, archaisierende Lexik und stilistische Umständlichkeiten schieben sich zwischen Ronsards Texte und den deutschen Leser. Wenn es darum geht, dass Hélène nur seine Verse, aber nicht den Dichter selbst liebt, heißt die Zeile „da mir ihr Lieben nur für meine Lieder wird“ (Ronsard: 1948, 59). Es gibt keine Magd, die bei der Erwähnung von Ronsards Namen nicht „unsterblich Lob auf deinen Namen segnend riefte“ (Ronsard: 1948, 69). Es sind nicht im strengen Sinne Stilblüten, die Fassbinder verschuldet, aber auch ihm gelingt es nicht, die Frische und Direktheit von Ronsards Lyrik angemessen ins Deutsche zu übertragen. Die „aussergewöhnliche Musikalität“ (Ronsard: 1948, 82), die Fassbinder im Nachwort an Ronsards Lyrik besonders hervorhebt, findet sich im deutschen Text kaum wieder. Der große Vorzug seiner Übersetzung ist freilich, dass er semantisch nah am Originaltext bleibt und ihm keine Übersetzungsfehler unterlaufen. Zwar verfehlt er durch die sprachliche Gestalt seiner Übersetzungen den Charakter von Ronsards Gedichten, lädt den deutschen Leser aber immerhin dazu ein, ihren inhaltlichen Kosmos zu errahnen, soweit das in einer so kleinen Auswahl möglich ist. Diese trifft er geschickt und beleuchtet auch in den sehr wenigen Sonetten verschiedene Facetten des Zyklus.

3.1.3 Die Anthologie französischer Lyrik von Friedhelm Kemp und Werner von Koppenfels

Während es sich bei Irene Kafka und Franz Fassbinder um begabte und literaturbegeisterte Dilettanten handelt, versammelt die bei C. H. Beck erschienene vierbändige Anthologie der französischen Lyrik aus dem Jahr 1990 Texte der besten deutschen Übersetzer aus fünf Jahrhunderten. Hier hat man es mit einer Maßstäbe setzenden Übersetzungsarbeit und -sammlung zu tun. Innerhalb eines solchen Projekts kommt freilich auch der Poesie Pierre de Ronsards nur ein eingeschränkter Umfang zu: Konkret sind es sechs Sonette aus den *Sonnets pour Hélène*, die in die Anthologie aufgenommen wurden. Zwei von ihnen sind barocke Nachdichtungen von Martin Opitz, eines stammt von Werner von Koppenfels, eines von Duschan Derndarsky und zwei von Friedhelm Kemp. Die zweisprachige Ausgabe gibt den Originaltext der Sonette in einer modernisierten Orthografie wieder.

Die beiden Nachdichtungen von Martin Opitz (1597-1639) sind insofern interessant, als sie nur wenige Jahrzehnte nach Ronsards Originalen entstanden und somit eine beinahe „zeitgenössische“ Ronsard-Übersetzung ins Deutsche darstellen. Allerdings handelt es sich nicht um Übersetzungen im strengeren Sinn. Sie stehen in der Tradition der barocken *imitatio*, also einer freien Aneignung. Opitz geht es in seinen Übertragungen ausdrücklich um einen Kulturtransfer: Wie die Dichter der Pléiade versucht haben, aus dem Vorbild Petrarca unter Hinzufügung neuer und eigener Elemente eine anspruchsvolle französische Nationalliteratur zu begründen, versucht Opitz dasselbe für die deutsche Literatur und bedient sich dafür ebenfalls Petrarcas und eben der Pléiade-Lyrik. So verlegt er die französischen Kriegswirren in I, 63 der *Sonnets pour Hélène* kurzerhand ins Deutschland des Dreißigjährigen Krieges und tilgt auch die meisten von Ronsards mythologischen Anspielungen, die ihm für ein deutsches Publikum möglicherweise ungeeignet erscheinen. Opitz, der in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* den Alexandriner als verbindliches Versmaß auch für die deutsche Sprache gefordert hatte, übersetzt selbstverständlich in strengen Alexandrinern und vollzieht die ronsardschen Reimschemata vollkommen nach. Auf inhaltlicher Ebene entfernt er sich jedoch weit von den Originalen, was im zweiten Sonett II, 26 noch deutlicher wird. Weniger als von einer Übersetzung kann man hier von einer von Ronsard inspirierten Neudichtung sprechen. Durch

seine sprachliche Eleganz und die inhaltliche Freiheit, die er sich erlaubt, gelingen Opitz dabei Gedichte, die bemerkenswert fließend, natürlich und ungekünstelt klingen und damit Ronsards Duktus viel näher kommen, als dies in den 300 Jahre jüngeren Übersetzungen von Kafka und Fassbinder gelungen ist.

Der Wiener Arzt, Übersetzer und Schriftsteller Duschan Derndarsky (1903-1996) ist mit einer Übersetzung des Ball-Sonetts II, 49 in der Anthologie vertreten. Er übersetzt in sechshebigen Jamben, die nur selten die alexandrinische Zäsur respektieren, und ändert Ronsards Reimschema in abba cddc eefggf ab. Seine Übersetzung ist von Umständlichkeiten und Archaismen nicht ganz frei, doch gelingt im zweiten Quartett eine bemerkenswerte sprachliche Vergegenwärtigung von Hélènes Tanz:

Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre,
Se rompre se refaire, et tour dessus retour
Se mesler s'ecarter se tourner à l'entour,
Contre-imitant le cours du fleuve de Meandre.

Göttlicher Tanz, dies Immer-wieder-sich-Ergreifen,
Zerreißenlassen, Suchen, Um-und-um-Vermengen,
Ins Weite-Schweifen, Wenden, Neu-sich-näher-Drängen,
Nachahmend des Mäanders vielgewundne Schleifen. (Kemp/v. Koppenfels: 1990, 161)

Der Reiz von Ronsards Sonett ist die gleichsam musikalisch-rhythmische Qualität des Verses, der mit sprachlichen Mitteln die fließende Bewegung eines Tanzes nachvollzieht. Die Übertragung dieser Bewegung ist die Hauptaufgabe der Übersetzung, die der Übersetzer in diesem Fall erkannt und gelöst hat.

Der Literaturwissenschaftler und Übersetzer Werner von Koppenfels (geb. 1938), gemeinsam mit Friedhelm Kemp auch Herausgeber der Anthologie, übersetzt das Sonett I, 22 ebenfalls in strengen Alexandrinern. Er verzichtet nicht vollständig auf den Reim und bietet in Vers 2/3 und 5/6 sogar korrekte Reime. In allen übrigen Versen entscheidet er sich jedoch für eine Art Assonanz: Er reimt „starrt/Narr“, „Größe/ließe“, „verkünden/zustünde“, „verschmähn/geht“ und „einst/erschein“ (Kemp/v. Koppenfels: 1990, 157). Diese freiere Verwendung des Reims ist ein interessanter Kunstgriff: Der Reim existiert noch und bleibt sichtbar, ohne sich lähmend auf die Übersetzung auszuwirken. Der Preis dafür ist allerdings, dass der überraschende rhythmische Effekt eines reinen Reims verloren geht.

Friedhelm Kemp (1914-2011) ist ohne Zweifel der bedeutendste unter den neueren Ronsard-Übersetzern. Insbesondere um die französische Literatur hat er sich Jahrzehnte lang als Wis-

senschaftler und Übersetzer verdient gemacht. In seinen beiden Übersetzungen aus den *Sonnets pour Hélène* versucht er nicht, Metrik und Reim nachzuvollziehen. Schon im Vorwort wendet er sich strikt gegen eine sklavisches Übertragung der poetischen Form:

Vergleicht man, was durch die Zeiten hin an Übersetzungen von Gedichten vorliegt, so wird man rasch erkennen, dass die äußere Formtreue zur obersten Richtschnur genommen aufs Ganze gesehen die dürftigsten Resultate geliefert hat. [...] Wer bei der Übersetzung eines Gedichtes die metrisch und strophisch getreue Nachbildung zur unabdingbaren Forderung erhebt, übersieht meist eine ganze Anzahl von Faktoren [...]. Entscheidend aber ist, dass, was die Schönheit und Wohlgeratenheit eines Verses, einer Strophe, eines ganzen Sonetts ausmacht, nicht allein auf klanglichen Elementen, sondern mindestens so sehr, wenn nicht mehr noch, auf der Kraft, der Eleganz, dem Stimmungsreichtum der Bilder, der Gedanken, der Satzführung beruht. Wird dies alles einer äußerlichen Formstrenge zuliebe nur unbeholfen nachgestottert, so entsteht ein kläglich Regelrechtes ohne Saft und Glanz, in dem das Flickwerk allenthalben in die Augen springt. (Kemp/v. Koppenfels: 1990, XIII)

Kemp hält sich an diese seine Überzeugung und legt seine Übersetzungen formal frei an. Er behält die Anzahl der Verse bei, beachtet aber weder ihre Metrik noch die Reimform. Das bedeutet aber nicht, dass er wie ein *sourcier* streng Wort für Wort übersetzt. Das Oktett des berühmten Sonetts II, 43 lautet bei ihm so:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant,
Ronsard me celebrait du temps que j'étois belle.
Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aïlle reveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.

Wenn du einst alt und grau, beim Kerzenschein
Am Feuer sitzend, den Flachs zum Faden spinnst,
Dann wirst du, meine Verse singend, dich verwundern:
Ronsard besang mich einstmals, als ich schön war.
Und die dir dient dann, wenn sie dies vernimmt,
Halb schläfernd schon von ihres Tages Mühn,
Wird, wenn sie meinen Namen hört, erwachen
Und deinen Namen segnen, den zeitüberdauernd hochgerühmten. (Kemp/v. Koppenfels: 1990, 159)

Man sieht auf den ersten Blick, dass es Kemp nicht darum geht, den Inhalt des Sonetts nachzubuchstabieren. Im ersten Vers fügt er ein „grau“ hinzu und spart sich dafür „au soir“, weil die Tageszeit durch den Kerzenschein bereits angezeigt ist. Von den beiden Partizipien im Vers 3 behält er eines bei, das andere löst er auf. Die doppelte Verneinung im zweiten Quartett „vous n'aurez servante [...] / Qui [...] ne s'aïlle reveillant“, die im Deutschen umständlich

klingen müsste, vollzieht er nicht nach. Aus der „louange immortelle“ wird der zeitüberdauernd hochgerühmte Name Hélénes. Die Übersetzung ist äußerst präzise, ohne darum jede Verschlungenheit von Ronsards Original abzubilden. Der letzte Vers, die Quintessenz des Gedichts, gerät schlicht und kurz: „Des Lebens Rosen, heute pflücke sie.“ Obwohl Kemp auf das Versmaß wenig (immerhin behält er die alternierenden Betonungen bei) und auf den Reim keine Rücksicht nimmt, ist seine Übersetzung weit mehr als eine T-INFO, eine reine inhaltliche Information. Sie gewinnt durch ihre sorgfältige Wortwahl und die geistige Durchdringung des Inhalts eine eigentümliche poetische Kraft. Trotzdem kann sie Ronsards faszinierend souveräne Beherrschung der poetischen Form nicht wiedergeben und verzichtet so auf ein maßgebliches Merkmal des Originals. Ähnlich geht Kemp auch in seiner Übersetzung des Quellen-Sonetts II, 72 vor; leider übersetzt auch er „pin“ mit „Fichte“, was floristisch inkorrekt ist.⁹¹ In der sehr überschaubaren Geschichte der Übersetzungen von Ronsards *Sonnets pour Hélène* ins Deutsche sind Friedhelm Kemps Versionen aber zweifellos der bisher gelungenste und seriöseste Beitrag. Es ist bedauerlich, dass er sich nicht mehr für diesen Dichter interessiert und einen größeren Textkorpus geschaffen hat. Der deutschen Ronsard-Rezeption hätten weitere Gedichte aus Kemps Feder gut getan.

3.2 Das Projekt der *Amours* auf Deutsch

3.2.1 *Amours de Cassandre* und *Amours de Marie*

3.2.1.1 Kommentierte deutsche Ronsard-Ausgaben

Aus der Quantität, teilweise aber auch der Qualität der vorliegenden deutschen Ronsard-Ausgaben lässt sich ein Schluss mit Sicherheit ziehen: Angesichts der Bedeutung von Ronsards Werk für die europäische Literatur ist dieser Dichter in deutscher Sprache entschieden unterrepräsentiert. Während Ronsard in den Curricula der romanistischen Fakultäten angemessen vertreten ist, ist er einem literarischen Publikum in Deutschland in der Regel kein

⁹¹ Zwar gehören die Fichten wie die Kiefern und Pinien zur Familie der Pinaceae. Doch abgesehen davon, dass sich Fichte und Pinie optisch stark unterscheiden, ist die Pinie für ihre Langlebigkeit bekannt. Auch die Fichte kann ein hohes Alter erreichen, was ihr als klassischer Nutzbaum allerdings selten gelingt. Zudem ist die Fichte eher in kühleren Regionen und im Gebirge heimisch, während Ronsard von den milden klimatischen Bedingungen seiner westfranzösischen Heimat ausgeht, die der Pinie entgegen kommen.

Begriff. Dieses Defizit ist nur dadurch zu beheben oder zumindest zu lindern, dass deutsche Versionen der Werke zur Verfügung stehen.

Bei Beginn meiner Arbeit an Ronsards Lyrik war es aber gar nicht mein Motiv, ein neues Publikum für Ronsard zu schaffen. Ich hatte während meines Studiums an der Université de Poitiers 1996/97 die Werke insbesondere Du Bellays, aber auch Ronsards kennen und schätzen gelernt. Meine ersten Übersetzungen aus den *Amours de Cassandre* begriff ich eher als Versuch, Ronsards Gedichte wirklich zu verstehen, und als Fingerübungen für die Übersetzung von Renaissance-Gedichten im Allgemeinen. Auch als die Texte allmählich zu einer vollständigen Übersetzung der *Amours de Cassandre* anwuchsen, dachte ich noch nicht an eine Publikation, auch weil es mir aussichtslos erschien, einen Verlag für ein solch exotisches Projekt zu gewinnen. Präsent war während der Arbeit dennoch die Idee, in weiten Teilen die allererste deutsche Übersetzung eines der wichtigsten Dichter der europäischen Literatur zu schaffen und eine Spur zu legen, wo es zuvor keine gab, wie Jean-Yves Masson das für eine Erstübersetzung beschreibt: „Eine jede Übersetzung ist des Weiteren eine Einladung, erneut zu übersetzen. Aus diesem Grunde erfreut sich der Erstübersetzer einer uneinnehmbaren Position: Sie ist gefährlich, aber einzigartig. Nach ihm ist es nicht mehr dasselbe.“ (Masson: 2012, 53)

Der Weg zu einem für mich gültigen Text der *Cassandre* nahm viel Zeit in Anspruch, da ich erst im Lauf der Arbeit zu meinen Übersetzungsmaximen gelangte und deshalb nach Abschluss der ersten Version eine grundlegende Überarbeitung begann, in deren Verlauf kaum ein Vers so stehen blieb, wie er ursprünglich gelautet hatte. Durch die Initiative von Carolin Fischer, der ich die Übersetzung zu lesen gab, und den verlegerischen Wagemut von Ingo Držečnik vom Elfenbein Verlag Berlin kam 2006 tatsächlich die erste vollständige deutsche Ausgabe der *Amours de Cassandre* auf den deutschen Buchmarkt. Eine wichtige Entscheidung war es, der Ausgabe sowohl einen Zeilenkommentar als auch ein ausführliches Nachwort beizufügen, was beides Carolin Fischer übernahm. Die deutschen Leser sollten sowohl Verständnishilfen als auch eine Einschätzung von Ronsards literarischer Bedeutung und eine Einführung in den Kontext der Gedichte vorfinden.

Nach den sehr positiven Reaktionen auf die *Amoren für Cassandre*, wie die deutsche Ausgabe betitelt war, standen die *Amours de Marie* auf dem Programm, die in der gleichen Weise 2010 erschienen. Sie enthielten neben dem *Second Livre des Amours*, also den *Amours de Marie*,

noch die zugehörige Sammlung *Sur la Mort de Marie* und zusätzlich die *Sonnets pour Astrée*. Damit war ein beträchtlicher Teil von Ronsards Liebeslyrik übersetzt. Es fehlt noch die dritte große Sammlung, die *Sonnets pour Hélène*, sowie die *Amours diverses*, um eine vollständige deutsche Übersetzung von Ronsards Liebesgedichten vorzulegen. Dieser dritte Band wird entsprechend den Schlusspunkt unter das Projekt der deutschen *Amours* setzen.

3.2.1.2 Die Rezeption der Neuübersetzungen

Insbesondere die Publikation der *Amoren für Cassandra* 2006 rief ein großes und insgesamt sehr positives Echo hervor. Unabhängig von der übersetzerischen Qualität wurde einhellig der Kulturtransfer begrüßt, den die Neuübersetzung ermöglichte. Die Präsenz einer Ronsard-Ausgabe auf dem deutschen Buchmarkt gab Anlass zur Hoffnung, die Literatur der Renaissance im Allgemeinen könnte ein kleines Stück aus ihrer Randexistenz heraustreten: „Il ne s’agissait donc pas d’une énième version allemande des *Amours*, mais de la première présentation de l’œuvre à un public germanophone. Il fallait donc créer un certain intérêt pour cette littérature de la Renaissance, tâche d’autant plus dure qu’il s’agissait de poésie, c’est-à-dire d’un genre qui jouit d’une popularité extrêmement limitée.“ (Fischer: 2012a, 10f.)

Die Übersetzung der *Cassandra* selbst wurde insgesamt positiv beurteilt, wenn auch Werner von Koppenfels auf die Schwierigkeiten und den Preis einer gereimten Fassung hinwies:

Bei aller bewundernden Sympathie für das heroische Unternehmen darf man die semantischen Kosten nicht ganz unterschlagen: gelegentlich schiefe Bilder, Stocken des rhetorischen Schwungs, Dämpfung des witzig-sinnlichen Übermuts, der das Markenzeichen dieser Liebesdichtung ist, für die köstlichen ‚Amours de Marie‘ wäre dem Übersetzer, wenn es denn einen gibt, eine etwas leichtere Hand zu wünschen. (v. Koppenfels: 2007, 34)

Ebenfalls mit Einschränkungen, aber ein wenig lauter lobte der Lyriker Jan Wagner die Neuübersetzung: „Georg Holzer hat Ronsards klassische Gesänge [...] nun zum ersten Mal überhaupt in geschmeidige deutsche Sonette übertragen und auch bei den eingefügten Madrigalen und Elegien weder Reim noch Metrum gescheut – ein Projekt, das trotz der erwartbaren, heiklen Kürzel und gelegentlicher, dem rhythmischen Zwang geschuldeter Deformierungen beeindruckend muss.“ (Wagner: 2007, 16) Gertrud Lehnert verwies auf die erstmalige vollständige deutsche Verfügbarkeit eines Ronsard-Zyklus: „229 Sonette, außerdem einige Elegien, Stanzas und Chansons, werden dem deutschsprachigen Publikum in einer schönen Ausgabe zugänglich gemacht – in einer sehr gut lesbaren, sehr klangvollen deutschen Übersetzung von

Georg Holzer, die Rhythmus und Reim respektiert und gelungene sprachliche Wendungen und Bilder findet.“ (Lehnert: 2007) Die Wochenzeitung *Die Zeit* veröffentlichte am 03.05.2007 die Übersetzung des 210. Sonetts der *Cassandre*.⁹²

Obwohl sich der Übersetzer Werner von Koppenfels' Rat zu einer „leichteren Hand“ für die *Amours de Marie* zu Herzen nahm, war die öffentliche Aufmerksamkeit für diesen zweiten Band nicht mit der für den ersten zu vergleichen. Es erschien lediglich eine große Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die sich über die Unmöglichkeit gelungener Reimübersetzungen im Allgemeinen und die Mängel der vorliegenden im Besonderen beklagte, aber immerhin versöhnlich mit dem Satz „Es ist gut, dass es ihn gibt, den deutschen Ronsard“ (Heinzle: 2010, 34) schloss, sowie eine weitere Besprechung von Gertrud Lehnert im Deutschlandradio, die die „moderne Übersetzung“ positiv hervorhob und weiter bemerkte: „Manchmal geht darin zwar die Vieldeutigkeit poetischer Wortgebilde des Originals verloren, aber Atmosphäre und Emotionen werden sehr gut wiedergegeben: Die Übersetzung liest sich sehr gut.“ (Lehnert: 2010) Beatrice Nickel wollte in einer Rezension für die Zeitschrift *Philologie im Netz* zwar lieber von Nachdichtungen als von Übersetzungen sprechen, war aber vom Erfolg der Unternehmung überzeugt: „Holzer ist es hervorragend gelungen, den Geist der Ronsardschen Verse im Deutschen wiederzugeben. Wir haben es mit ausgesprochen poetischen Übertragungen zu tun, die, statt einen hohen Grad an philologischer Exaktheit aufzuweisen, primär ästhetischen Grundsätzen folgen.“ (Nickel: 2011, 114) Das Überraschungsmoment, eine Neuübersetzung eines in Deutschland so gut wie unbekanntes französischen Renaissancedichters vorzulegen, ließ sich beim zweiten Band aber natürlich nicht wiederholen.

3.2.2 Übersetzerische Grundentscheidungen

Der Anteil formaler Kriterien spielt bei keiner anderen literarischen Gattung eine so entscheidende Rolle wie in der Lyrik. Sicher stellen sich auch bei einem Versdrama oder einem experimentellen Roman sehr grundsätzliche Fragen zur Übertragung der Form, aber die Lyrik trägt diese Fragen als Gattung von vornherein in sich. Man kann keine Gedichtübersetzung begin-

⁹² Online erschienen zwei weitere sehr wohlwollende Besprechungen von Klaus Hammer (*Die Berliner Literaturkritik*) und Konstantin Ames.

nen, ohne sich über einige Punkte im Klaren zu sein: Der Umgang mit der Form des Gedichts, mit dem Vers und mit dem Reim muss schon vor Beginn der Übersetzung feststehen. Viele Entscheidungen habe ich jedoch nicht intuitiv getroffen, sondern mit verschiedenen formalen Parametern experimentiert, um unterschiedliche Wirkungen zu erzielen und dann zu entscheiden, mit welcher dem Geist des Originals am nächsten zu kommen wäre. Dies ist ein Vorgang, den George Steiner als Störung des Originaltextes durch den hermeneutischen Prozess beschrieben hat: „Der Übersetzer, der Exeget, der Leser ist seinem Text nur dann treu, gibt ihm verantwortlich Antwort, wenn er um das Gleichgewicht der Kräfte, die Wiederherstellung der intakten Präsenz bemüht ist, die er durch das aneignende Verstehen gestört hat.“ (Steiner: 2004, 319) Etwas negativer gefasst, geht es um die Frage nach den Verlusten: „Concrètement, la question posée est: dans ma traduction, *qu'est-ce que j'accepte de perdre?*“ (Ladmiral: 2014, 81) Im Zentrum der übersetzerischen Grundentscheidungen stehen also die Legitimität von Verlusten (an Bedeutung, Form und Schönheit) und die Möglichkeiten, diese Verluste eventuell zu kompensieren.

3.2.2.1 *Seriöses und performatives Übersetzen*

Zunächst einmal gilt in der Übersetzung ganz allgemein ein Realitätsprinzip, auf das Jean-René Ladmiral unerbittlich hinweist: „En restant dans isotopie conceptuelle de la psychanalyse, je dirai que c'est une nécessité inhérente au *principe de la réalité*. La traduction implique qu'on fasse le deuil de la langue-source, par construction.“ (Ladmiral: 2014, 187) Die erste Übersetzerpflicht ist es also, sich von dem Gedanken zu verabschieden, die Übersetzung könne *so sein wie* das Original. Folglich kommen schon in diesem Vor-Stadium der Übersetzung Kriterien ins Spiel, die bereits ausführlich dargestellt wurden: die Frage nach dem Übersetzungszweck, also die Skopostheorie,⁹³ und nach der Möglichkeit, in der Übersetzung eine zum Original analoge Wirkung hervorzurufen. Ich möchte diese Entscheidungen in einem weiteren Begriffspaar bündeln, nämlich in der Frage, ob der Übersetzer eine „seriöse“ oder eine „performative“ (bzw. „theatrale“) Übersetzung anstrebt.⁹⁴

⁹³ „[...] sie besagt, dass der Zweck, die Funktion einer Übersetzung (und damit auch der intendierte Leser einer Übersetzung) alle übersetzerischen Entscheidungen beim Transfer eines Ausgangstextes (aus einer Ausgangskultur) in einen Zieltext (für eine Zielkultur) bestimmt.“ (Snell-Hornby/Kadric: 1995, 35)

⁹⁴ An dieser Stelle danke ich Prof. Dr. Hans-Joachim Ruckhäberle für die Anregung zu diesem Begriffspaar, die er mir in einem Gespräch gegeben hat.

Bis zu einem gewissen Grad ist diese Unterscheidung der bereits angesprochenen zwischen „*document-cible* vs. *œuvre-cible*“ (Ladmiral: 2014, 82) sehr ähnlich: Soll eine Übersetzung einen Inhalt dokumentieren oder eine künstlerische Wirkung nachbilden? Aber die Idee des performativen Übersetzens ist noch konkreter. Sie geht von einem Publikum aus, das nicht in erster Linie über einen fremdsprachigen Text Bescheid wissen, sondern seine Besonderheit und seine spezifischen Wirkungsmittel unmittelbar ästhetisch erfahren will. Der Begriff des Performativen schließt nicht zufällig die Idee einer „Aufführung“ ein. Damit ist nicht unbedingt gemeint, dass der übersetzte Text Gegenstand einer öffentlichen Darbietung sein muss, obwohl das gerade im Fall von Gedichten eine sehr wirkungsvolle Art der Vermittlung sein kann. Es heißt vielmehr, dass er verschiedene Parameter berücksichtigt, die sich an der Schönheit bzw. der Überraschung orientieren, die der Text hervorrufen kann, also an der Wirkung des Textes auf den Leser bzw. Zuhörer. Dazu gehören die Reproduktion der poetischen Form in Vers und Reim oder die Suche nach einer äquivalenten Entsprechung dieser Form, aber auch das Bemühen um eine sprachliche Gestaltung, die nicht gegenüber dem Originaltext verkompliziert, sondern auf eine archaisierende Lexik und eine ungebräuchliche Satzstellung verzichtet und generell einem unmittelbaren Verstehen des Textes durch den Rezipienten verpflichtet ist. Auch wenn ein Gedicht ein oft komplexes semantisches Gebilde ist, hat eine performative Übersetzung zum Ziel, den Text analog zu einer Theateraufführung so zu behandeln, als habe der Leser bzw. Zuhörer nur eine Chance, ihn wahrzunehmen, und bemüht sich folglich, Verständnisbarrieren so weit wie möglich zu umgehen. Die poetische Form soll in diesem Zusammenhang dem Verständnis nicht durch die Zwänge, die sie auf die Übersetzung ausübt, im Wege stehen, sondern kann es sogar befördern, indem sie den Übersetzer zwingt, inhaltliche Schwerpunkte zu setzen und sie in eine griffige, leicht zugängliche und vielleicht sogar verblüffende Form zu bringen. Wenn das gelingt, gibt es kein „Gegeneinander“ von inhaltlicher und formaler Schönheit des Textes mehr, wie es Berman feststellt: „[...] deux figures de la beauté s’opposent: la beauté matérielle et la beauté formelle“ (Berman: 1986, 71). Die Form wird vielmehr zum Vehikel des Verständnisses auf Seiten des Rezipienten. Eine möglichst große Einfachheit und Natürlichkeit sind also die Grundforderungen an die Übersetzung: „Ce dont il s’agit ici, c’est bien sûr qu’on entend rendre les choses ‚naturelles‘ et qu’en l’occurrence une traduction se devrait d’être ‚aisée‘.“ (Ladmiral: 2014, 79) Eine seriöse Übersetzung hingegen hat das Ziel, das Originalwerk in erster Linie in seiner semanti-

schen Komplexität und seiner literaturhistorischen Bedeutung abzubilden. Letztlich handelt es sich beim Gegensatz zwischen seriöser und performativer Übersetzung um eine Spielart der Dichotomie von *source* und *cible*, nur dass im Fall der performativen Übersetzung der „Aufführungscharakter“ der Übersetzung noch deutlicher ins Zentrum der Überlegungen rückt als im *ciblisme*.

Ein wichtiges Vehikel des Performativen in der Übersetzung ist der Stil. Er ist leider zugleich eine relativ ungenaue Kategorie. Im Stil finden Aspekte zusammen, die Wortwahl, Satzstellung, Rhythmus und ganz allgemein den Charakter des Originals betreffen. Der schöne deutsche Ausdruck „Stilempfinden“ bringt gut auf den Punkt, worin die Aufgabe des Übersetzers besteht: Er muss typische Wendungen und Vorlieben des Autors erkennen und nachvollziehen, muss aber auch ein „Ohr“ für dessen spezifischen Stil haben. Dieser Stil des Autors ist eine sehr persönliche Angelegenheit:

Si l'on envisage le devenir du style d'un auteur en traduction, cette opération qui consiste à ‚faire passer‘ un text d'une langue dans une autre par le biais d'une personne autre que l'auteur [...], nous sommes confrontés à un grand dilemme: le style est quelque chose de personnel, de singulier, et donc difficilement reproductible. (Lefebvre-Scodeller: 2016, 115)

In der performativen Übersetzung geht es aber genau darum, den Stil, also den Charakter des Originals bestmöglich zu übertragen. Es geht um das Primat des Geistes eines Werks über seine Details. Wobei die Details natürlich nicht übersehen werden dürfen. Man kann in der performativen Übersetzung nicht jedem Aspekt eines Textes gleichermaßen gerecht werden, aber der Übersetzer muss jedes Detail kennen, um zu entscheiden, welches verzichtbar und welches für die Bedeutung des Originaltextes konstitutiv ist. Im Fall der *Sonnets pour Hélène*, aber auch der anderen Liebesdichtungen Ronsards, lautet die übergeordnete Übersetzungsaufgabe, den „elegant low style“ (Helgeson: 2011, 202) zu treffen und ihm nicht ein stilistisches Pathos anzudichten, das dem Charakter des Originals zuwider läuft.

Die performative Übersetzung verschließt sich freilich dem Ideal des „unsichtbaren“ Übersetzers und damit auch der klugen Forderung „Der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist“ (Levý: 1969, 83).⁹⁵ Als „Performer“ muss der Übersetzer auf einer gewissen Freiheit und Eigenständigkeit gegenüber dem Originaltext bestehen. Das Ergebnis

⁹⁵ Allerdings ist auch Levý der Meinung, dass die Kategorie der Wirkung für die Übersetzung wesentlich ist, wie Van den Broeck anmerkt: „The translator's task, then, will consist of first identifying the aesthetic function of every one of the communicatively relevant linguistic and textual means in the source text, and then substituting such target language and textual means for them as can produce the same, or a similar, artistic effect.“ (Van den Broeck: 1996, 2)

ist eine Übersetzung, die deutlich konturiert ist und zum Originaltext entschiedene Stellung bezieht, also sicher keine „traduction lâche“ (Derrida: 1996, 102).⁹⁶ Auch der performative Übersetzer muss jedoch den *ultra-ciblisme* vermeiden und durch zu weite Entfernung vom Original in den Bereich der *Non-traduction* zu geraten. Schließlich hat auch performatives Übersetzen einen moralischen Aspekt und muss sich mit der „Frage nach der moralischen Berechtigung des Besitzergreifens durch das Übersetzen und nach der Moralität dessen, was ich als ‚Transfiguration‘ bezeichne (womit gemeint ist, dass das Eigengewicht und der Glanz der Übersetzung das Original unterdrücken und überstrahlen)“ (Steiner: 2004, XI) auseinandersetzen.

3.2.2.2 Versmaß

Die im Ergebnis schwer greifbare Kategorie des Stils setzt sich gerade im Fall der Lyrik aus einigen eindeutig bestimmbar Parametern zusammen, insbesondere aus Metrum und Reim. Was das Metrum angeht, kommt in den *Sonnets pour Hélène* vor allem der klassische französische Alexandriner zum Einsatz. Dieser Vers existiert auch im Deutschen, hat sich jedoch nach einer kurzen Blüte in der Lyrik des Barock nicht durchgesetzt. Die Gründe hierfür wurden bereits benannt: Der im Französischen elegante Vers wirkt im Deutschen schwerfällig, überlang und leiernd, seine antithetische Struktur mit der rhythmischen und inhaltlichen Zäsur in der Versmitte lässt sich nur selten angemessen übertragen, weil es dem Deutschen aufgrund seiner räumlichen Ausdehnung selten gelingt, zwei präzise Gedanken in einem einzigen Vers unterzubringen.

Wir haben gesehen, für welchen Umgang mit dem Metrum sich die bisherigen Übersetzungen aus den *Sonnets pour Hélène* entschieden haben. Insgesamt kann man sagen, dass sie einer klaren Positionierung eher ausgewichen sind. Irene Kafka alterniert je nach Platzbedarf zwischen einem fünf- und einem sechshebigen jambischen Vers. Franz Fassbinder entscheidet sich für einen Sechsheber, verzichtet aber meist auf die Zäsur nach der 3. Hebung. Friedhelm Kemp behandelt die Frage des Versmaßes mit einer gewissen Nonchalance und bemisst es so, wie es ihm inhaltlich richtig erscheint.

⁹⁶ Mut und Feigheit sind durchaus übersetzerische (Un-)Tugenden. Catherine Bocquet verwendet die Kategorie „courage“ im Zusammenhang mit notwendigen Weglassungen in der Übersetzung (Bocquet: 2016, 277).

Es hat einige offensichtliche Vorteile, das Versmaß in der Übersetzung flexibel zu gestalten: Die Gefahr wird geringer, durch das Festhalten an einem vom Original vorgegebenen oder selbst gewählten Metrum das Gesamtkonstrukt des Gedichts aus den Augen zu verlieren. Die größte Falle eines festgelegten Metrums ist tatsächlich, durch die Konzentration auf den einzelnen Vers und seine Notwendigkeiten eher zu einer starren Abfolge von Einzelversen zu gelangen als zu dem gewünschten poetischen Ganzen:

Aber was ist denn die Vers“form“? Sie ist das Verhältnis zwischen dem starren metrischen Korsett und seiner dynamisch-rhythmischen Realisierung. So wie etwas dasteht, ist es nicht zu hören. Der Sprecher, der Übersetzer muss merken, wo jenseits des metrischen Gerüsts die rhythmischen Markierungen liegen. Die sind freilich nicht exakt festgelegt, folgen eher einem versübergreifenden, rhetorischen oder melodischen Bogen und eröffnen dadurch, dem Sprecher, dem Übersetzer ein weites interpretatorisches Feld, das er aber in der Regel nicht auszuschreiten, nicht durchzuspielen bereit oder locker genug ist, sonst gäbe es nicht die entsetzlichen Elisionen und syntaktischen Umstellungen im deutschen Vers, die von der gedankenlosen Unterwerfung unter das Diktat des Metrums herrühren. (Reichert: 2008, 112)

Der Vers ist ein gutes Beispiel für die Übersetzungsmaxime, der zufolge der „Wert des Ganzen nicht gleich der Summe seiner Teile“ ist (Levý: 1969, 103). Dennoch bin ich für Ronsard zu dem Ergebnis gekommen, dass eine klare metrische Struktur, die nur in ganz wenigen Ausnahmefällen verlassen wurde, die Kunstfertigkeit der Gedichte am besten wiedergibt. Da die *Amours de Cassandre* in fünfhebigen Jamben verfasst sind, stellte sich die Frage nach der Gestalt des Verses im ersten Band noch nicht; das Metrum des Originals ließ sich problemlos ins Deutsche übertragen. Eine Entscheidung war erst gefordert, als ich mit der Übersetzung der *Amours de Marie* begann, in deren Sonetten Ronsard fast ausschließlich den Alexandriner verwendet. Einige Experimente mit dem Alexandriner oder dem sechshebigen Jambus im Deutschen stellten mich nicht zufrieden. Der lange deutsche Vers ist schlecht dazu in der Lage, Eleganz und Sprachwitz hervorzubringen. Ich entschied mich also, beim klassischen deutschen Vers, dem fünfhebigen Jambus, zu bleiben. Dies war eine folgenreiche Entscheidung, da sie auf semantischer Ebene zu Kompromissen führen musste. Das Französische ist ohnehin dichter als das Deutsche, die Übersetzung bräuchte also eigentlich mehr Platz, um alle Aspekte des Originals zu berücksichtigen; in meinem Modell hat sie jedoch weniger. Trotzdem habe ich zu keinem Zeitpunkt der Arbeit daran gezweifelt, dass die metrische Gestalt der Übersetzung die Schwierigkeiten auf semantischer Ebene rechtfertigt. Die Frage nicht-sonettthafter Gedichtformen spielte in den *Sonnets pour Hélène* eine untergeordnete Rolle. Während in den *Amours de Cassandre* und den *Amours de Marie* neben einer

großen Mehrheit von Sonetten auch zahlreiche „Élégies“, „Madrigaux“, „Stances“ und „Chansons“ vertreten sind, halten sich die *Sonnets pour Hélène* weitgehend an ihren Titel und lassen nur wenige Ausnahmen zu. Je zwei nicht-sonettartige Gedichte sind in den beiden Büchern der *Hélène* zu finden: Im ersten eine Chanson und ein Madrigal, im zweiten die „Stances de la fontaine d’Helene“ und die Elegie. In Bezug auf den Vers machen weder Madrigal, Stanzas noch Elegie einen Unterschied zu den Sonetten: Alle sind in Alexandrinern verfasst. Lediglich die Chanson, eines der ersten Gedichte der Sammlung (sie liegt zwischen dem 6. und 7. Sonett des Ersten Buchs), zeigt einen grundsätzlich anderen Versaufbau. Hier wechseln sich zwei Verse ab, und zwar (a) ein fünfhebiger Jambus und (b) ein dreihebiger jambischer Kurzvers. Sie folgen im Schema ab-ab-aab aufeinander. Die Variation von längerem und kürzerem Vers sowie die „aufgeschobene“ Variation am Strophenende schaffen einen sehr reizvollen Rhythmus, der sich im Deutschen durchaus nachbilden lässt, auch wenn die Übersetzung kurzer Verse immer komplizierter ist als die längerer, da durch die Kürze weniger Alternativen in der Organisation des Verses möglich sind. Ich habe das Versmaß des Originals unverändert ins Deutsche übernommen und so versucht, den heiteren, liedhaften Ton zu bewahren und für den Leser hörbar zu machen.

Eine einzige, sonderbare Ausnahme vom Alexandriner-Sonett gibt es in den *Sonnets pour Hélène*: Das Sonett II, 19 ist im Dekasyllabus verfasst, hat also nur fünf Hebungen pro Vers. Dieser Umstand hat zwischenzeitlich zu seiner Verbannung aus dem Zyklus geführt, in den letzten Ausgaben ist es aber wieder integriert worden. Es ist nicht zu rekonstruieren, was Ronsard veranlasst hat, hier auf das Metrum seiner dichterischen Anfänge zurückzugreifen. Ein Geschenk ist dieses Sonett jedenfalls für den Übersetzer, der hier einmal das von ihm gewählte Versmaß mit dem des Originals zusammenfallen sieht. Verbunden freilich mit dem Nachteil, dass sich die Sonderstellung des Gedichts im Original im Deutschen nicht mehr erkennen lässt.

3.2.2.3 Reim

Die Frage, ob und wie man Reime des Originals übersetzen soll, birgt noch erheblich mehr Diskussionspotenzial als die nach dem Versmaß. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen greift die Entscheidung für die Nachbildung des Reims potenziell tief in die semantische Struktur eines Gedichts ein. Wo der Reim als formales Organisationsprinzip gesetzt wird,

muss sich ihm alles andere zunächst unterordnen. Zum anderen sind misslungene, ungeschickte und erzwungene Reime der Tod jedes Gedichts und jeder Übersetzung. Wer sich also aufs Reimen einlässt, braucht Erfahrung und geschmackliche Sicherheit.

Levý bemerkt zutreffend, dass es für das Problem des Reims in der Übersetzung keine allgemein gültige Lösung geben kann: „Die Frage, ob es notwendig ist, die rhythmische Gestalt des Reims zu erhalten, ist also nicht ganz einfach zu beantworten und erfordert in jedem konkreten Fall individuelle Erwägungen.“ (Levý: 1969, 225) Etwas genauer fasst Carolin Fischer das Problem, die auf die kommunikative Situation der Übersetzung hinweist: „Pour décider si la rime représente un élément primordial, un ‚invariant‘, il me semble nécessaire d’envisager la situation globale de communication dans laquelle une traduction s’inscrit.“ (Fischer: 2012a, 10) Offensichtlich findet sich jedoch nicht einmal für ein einzelnes Gedicht unter den Übersetzern eine einheitliche Meinung darüber, wie mit dem Reim umzugehen sei. Obwohl es sich bei den bisherigen Übersetzungen der *Sonnets pour Hélène* nur um einen relativ kleinen Textkorpus handelt, weist schon dieser extreme Varianten in Bezug auf den Reim auf: vollständige Reimtreue bei Irene Kafka und Martin Opitz, Änderung und damit Erleichterung des Reimschemas bei Franz Fassbinder und Dusan Derndarsky, die Verwendung unreiner Reime bei Werner von Koppenfels und schließlich der vollständige Verzicht auf den Reim bei Friedhelm Kemp. Für alle Übersetzer sind diese komplett unterschiedlichen Entscheidungen die adäquate Lösung für die Lyrik desselben Dichters. Von Autoritäten kann der Übersetzer in dieser Frage also keine Hilfe erwarten.

Unbestritten ist jedenfalls, dass der Reim im Deutschen schwieriger herzustellen ist als im Französischen: „Ein weiterer Gegensatz ist die Reimarmut der deutschen Sprache, verglichen mit den romanischen Sprachen und insbesondere mit dem Französischen, in dem es – zumindest dem Wortschatz nach – keine Reimnot für die Dichter gibt“ (Nagel: 1985, 112). Insofern kann man bei einer Übertragung französischer in deutsche Reime nicht einfach von einer äquivalenten Übersetzung sprechen: Dadurch, dass der deutsche Reim schwerer zu machen ist, kommt ihm auch eine größere Bedeutung zu. Das wäre ein Grund, der rechtfertigen würde, sich vom Reim zu verabschieden.

Dem stehen jedoch gewichtige Argumente entgegen. Zwar sind wir seit dem 18. Jahrhundert gewohnt, dass ein Gedicht keineswegs Reime braucht, um ein Gedicht zu sein, eine Entwicklung, die in der deutschen Lyrik erheblich früher einsetzte als in der französischen. Für die

Renaissancelyrik ist der Reim aber ein konstitutives Merkmal der Gedichthaftigkeit; Clive Scott bemerkt zu Recht, „rhyme is integral not only to the metricity of a poem but also to a poem’s poeticity. Rhyme is in fact crucial to the installation of the poetic function“ (Scott: 1988, 145). Es geht nicht nur um klangliche Effekte, sondern auch – und vielleicht vor allem – um Interdependenzen innerhalb des Gedichts:

Rhyme reminds us that the semantic activity of the poetic text takes place not so much within the words of the text as they occur, in sequence, but in the spaces opened up by anticipation and reopened by retrospection. French terminology is in the habit of referring to the first rhyme in a rhyme pair as the *rime d’attente* and of its partner as the *rime-écho*. (Scott: 1988, 140)

Gerade im Sonett, in dem *rime d’attente* und *rime-écho* oft weit voneinander getrennt sind, ist der durch die Reime gespannte Bogen umso bedeutsamer für die Organisation des Gedichts. Das gilt auch für das Reimschema des Oktetts. Natürlich ist es eine legitime Entscheidung, das Schema in abba cddc zu ändern; das ist die Reimform des englischen Sonetts, das dem deutschen in vieler Hinsicht verwandter ist als das französische. Die Abhängigkeiten im Gedicht lassen sich aber mit dem originalen Reimschema sehr viel besser darstellen. Eine solche Häufung von Reimen im Deutschen zu erreichen, ist nicht einfach, aber auch nicht unmöglich. Es ist eine rhythmische und lexikalische Bastelarbeit, die sich lohnt. Ich habe mich dazu entschlossen, das originale Reimschema in der Übersetzung beizubehalten und trotzdem auf inhaltlicher Ebene möglichst wenige Kompromisse zu machen. Das gilt auch für die Sextette, in denen Ronsard das Reimschema variiert; er verwendet meist ccdeed, aber auch häufig das noch schwerer zu übersetzende cdcddc. Ich bin in der Übersetzung jeweils bei dem Reimschema geblieben, für das sich Ronsard entschieden hatte.

Doch auch nach der Entscheidung für den Reim stellt sich ein weiteres Problem: Soll die Abwechslung zwischen männlichen und weiblichen Reimen, zwischen betonten und unbetonten Versenden beibehalten werden, die im Französischen selbstverständlich ist? „French verse differentiates between masculine and feminine rhymes and has made their alternation an organizing principle“ (Scott: 1988, 5), doch das Nachvollziehen auch dieser Regel in der Übersetzung schränkt die Wahlmöglichkeiten des Übersetzers weiter stark ein und führt dann möglicherweise zu Ergebnissen wie denen von Irene Kafka, wo der Reim letztlich eine für die semantische Ebene und damit für die ganze Übersetzung zerstörerische Kraft entfaltet. Es ist sehr zweifelhaft, ob dieser zusätzliche Aufwand gerechtfertigt ist. Im Französischen ist der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Reim das fehlende bzw. vorhandene „e

muet“ am Ende des Verses; ein Unterschied, den man je nach Sorgfalt des Sprechers in der Praxis kaum wahrnimmt: „Nella metrica francese si distingue tradizionalmente tra *rima maschile* e *rima femminile*, però questa distinzione sparisce quasi completamente nella pronuncia moderna. Per un francese di cultura media la variazione tra rima maschile e femminile [...] è un fenomeno puramente visivo“ (Albrecht: 1993, 115). Im Deutschen ist der alternierende Einsatz männlicher und weiblicher Reime elegant, aber meiner Meinung nach nicht zwingend. Ich habe mich folglich um eine Abwechslung bemüht und sie auch in sehr vielen Fällen erreicht, habe sie aber nicht zum festen Übersetzungsprinzip erhoben. Immerhin kommt die verwandte lyrische Tradition in der englischen Literatur ganz ohne unbetonte Endsilben aus, während der klassische Vers in der italienischen und spanischen Lyrik grundsätzlich unbetont endet, ohne dabei jemals gleichförmig zu wirken. In diesem Kontext wäre es ein Glasperlenspiel, aus dem Wechsel zwischen betonten und unbetonten Endsilben ein Dogma zu machen. Möglicherweise ist die Frage des Reims in ihrer Bedeutung sogar überschätzt. Wie gesagt, das Deutsche ist eine an Reim-Varietäten eher arme Sprache. Wer auf Deutsch reimt, stößt immer wieder auf ähnliche Reimpaare, -terzette und -quartette. Zwar gibt es auch entlegene Reime, diese ziehen dann aber starke Aufmerksamkeit auf sich, was eine gute Wirkung geben kann, in vielen Fällen aber unangebracht ist. Umso mehr kommt es auf den gelungenen Vers selbst an, d.h. eine Syntax und Wortwahl, die natürlich wirkt und dem Reim nicht zu viel Aufmerksamkeit aufbürdet. Das ist im Französischen letztlich ähnlich, mit dem Unterschied, dass die Syntax stärker reglementiert ist, insofern ist hier das Deutsche im Vorteil. Mir erscheint die Suche nach einer möglichst natürlichen, der täglich verwendeten Sprache nahen Satzstellung im Vers entscheidend für das Gelingen eines Gedichts, viel wichtiger letztlich als die heftig diskutierten Fragen von Metrik und Reim: „Ein Aspekt, der in der Geschichte der Übersetzung eher zu kurz gekommen ist, ist sicher die Reihenfolge der Wörter im Satz, die wohl bedeutsamer ist, als Generationen von Übersetzern in ihrem Bemühen um Versmaß, Diktion, Wortwahl und ähnliches anzunehmen schienen.“ (Senn: 1986, 54) Wer sich jedoch den verführerischen Möglichkeiten des Deutschen hingibt und Verse produziert, die grammatikalisch korrekt, aber eben mühsam konstruiert sind, tut sich und den übersetzten Gedichten keinen Gefallen.

Eine reizvolle Fähigkeit des Reims ist die Überraschung. Jean-Gabriel Cahen trifft eine interessante Unterscheidung zwischen „rime-sécurité“ und „rime-surprise“ (Cahen: 1970, 171),

also den Reim, den der Zuhörer mitsprechen könnte, und den, der ihn überraschend trifft. Der Reim ist ein Spiel mit den klanglichen Möglichkeiten einer Sprache und macht sie sichtbar, wo sie vorher verborgen waren. Das gilt für Reimpaare, die ungewöhnlich sind und auf den ersten Blick irritierend wirken, es gilt aber auch für eine Reim-Häufung wie in den abba-abba-Oktetten. Auch relativ gewöhnliche und erwartbare Reime können überraschend wirken, wenn sie kumuliert werden. Die „rime-surprise“ sollte nicht inflationär eingesetzt werden, auch deshalb, weil der Übersetzer sich in ihr stark exponiert und in den Vordergrund drängt. Gerade in einer Lyrik wie der von Ronsard, die oft mit ungewöhnlichen Bildern, Abweichungen von inhaltlichen Mustern und überraschenden Wendungen spielt, sind „rimes-surprises“ aber ein angemessenes und darüber hinaus sehr vergnügliches Stilmittel.

3.2.3 Editorische Grundentscheidungen

3.2.3.1 Der Text von 1584

Ronsard gehört zu den Autoren, die ihre Werke im Laufe ihres Lebens immer wieder bearbeitet, umgeschrieben und neu angeordnet haben. Er stand – ungewöhnlich für einen Schriftsteller seiner Epoche – fast 35 Jahre lang im Zentrum der literarischen Aufmerksamkeit und hat ein entsprechend umfangreiches und immer wieder neu ediertes Gesamtwerk hinterlassen. Jede neue Ausgabe seiner Werke hat er dazu genutzt, sie gründlich zu revidieren, Teile zu entfernen oder zu ergänzen. Es ist kein Wunder, dass diese Praxis seitdem die Ronsard-Kommentatoren beschäftigt und der Wert der einzelnen Ausgaben gegeneinander abgewogen wird. Was die Liebeslyrik angeht, stellt sich die Frage der Edition sehr dringlich. *Premier* und *Second Livre des Amours* wurden 1552 bzw. 1555 zum ersten Mal und 1584 zum letzten Mal von Ronsard selbst herausgegeben. Nicht nur liegt zwischen erster und letzter Edition ein Zeitraum von über 30 Jahren, Ronsard hat in dieser Zeit auch noch mehrere revidierte Ausgaben dazwischen geschaltet. In der Ronsard-Forschung ist viel darüber diskutiert worden, welche Ausgabe vorzuziehen sei. Gerade im Fall der *Amours de Cassandra* und der *Amours de Marie* ist es sicher so, dass der alte, bei Lebzeiten zum Klassiker gewordene Ronsard einen anderen Blick auf die Werke warf als der junge, der sie verfasst hatte, und sie in Hinblick auf den gewünschten Nachruhm veredelte und glättete. Es ist verständlich, dass dieses Vorgehen

zu einer Gegenreaktion führt und die ursprüngliche Form der Werke als authentisch gegenüber den vermeintlich korrumpierten letzten Fassungen angesehen wird: „Or, de plus en plus, même si ce n’est pas systématiquement, les lecteurs, en tout cas les critiques [...] apprécient [...] le premier jet, la première publication, en particulier dans les œuvres de jeunesse.“ (Bellenger: 1991, 16) Man sollte den Kult um die Ursprünglichkeit und Frische der Jugendwerke allerdings nicht zu weit treiben. Ronsard hat ohne Zweifel manche reizvolle Unschärfe der ersten Ausgaben eliminiert, doch hat er ebenso seine dichterischen Mittel im Laufe seines Lebens perfektioniert, sodass sich Vor- und Nachteile der jeweiligen Editionen vermutlich die Waage halten. Jedenfalls ist der Stellenwert der Ausgabe letzter Hand nicht zu unterschätzen: „Man kann also davon ausgehen, dass die Reihenfolge der einzelnen Stücke wiederholt und gründlich von ihrem Autor bedacht wurde.“ (Fischer: 2007, 245) Sie ist Ronsards Vermächtnis, denn diese Gedichte „constituent la dernière version du monument poétique légué à la postérité“ (Andersson: 2011, 639). Man muss diesen letzten Willen viele hundert Jahre später nicht mehr unbedingt respektieren; ich habe mich trotzdem entschlossen, die *Amours de Cassandre* und die *Amours de Marie* nach Ronsards letzter Fassung zu übersetzen. Im speziellen Fall der *Sonnets pour Hélène* ist das Problem der verschiedenen Editionen sehr viel kleiner als bei den Jugendwerken. Die erste Ausgabe der *Hélène* erschien in den *Œuvres complètes* von 1578, die zweite und letzte bereitete Ronsard 1584 vor, im Jahr vor seinem Tod. Sie wurde dann mit kleinen Änderungen posthum 1587 herausgegeben. Die beiden Editionen von 1578 und 1584 sind keineswegs identisch; insbesondere hat Ronsard in die Ausgabe letzter Hand einige Gedichte aus den *Amours diverses* integriert. Die Umstellungen und Ergänzungen geben dem Zyklus jedoch keine grundsätzlich andere Tonalität oder Richtung. Wir haben gesehen, dass die *Sonnets pour Hélène* nicht in erster Linie auf narrative Stringenz abzielen. Insofern können maßvolle Hinzufügungen auch nichts an der Gesamtarchitektur der Sammlung ändern. Für die *Hélène* gilt, dass ihr Ronsards letzte Eingriffe gut getan haben, weil er sie durch einige sehr reizvolle Stücke ergänzt hat. Es ist absolut berechtigt, die letzte Ausgabe als „a precise, artful, and unified work“ (Fallon: 1993, 131) zu bezeichnen. Als Vorlage für eine Neuedition bzw. Übersetzung ist sie ohne Zweifel die beste Wahl. Eine kritische Ausgabe mit allen Varianten des Textes wäre der zweite Schritt, wenn der Autor und sein Werk durch die Leseausgabe in der deutschen Sprache heimisch geworden sind.

3.2.3.2 *Zweisprachigkeit*

Eine weitere wichtige editorische Entscheidung bestand darin, die deutsche Ronsard-Ausgabe in einem zweisprachigen Text zu präsentieren. Zweisprachige Ausgaben sind im Falle fremdsprachiger Lyrik eher die Regel als die Ausnahme, woraus man schließen darf, dass die Besonderheit der lyrischen Form, die Bedeutung von Metrik, Reim und Rhythmus, sowohl den Herausgebern solcher Sammlungen als auch ihrem Leserpublikum wohl bewusst sind. Selbst wenn ein Leser die Originalsprache nicht beherrscht, möchte er doch einen optischen – oder, wenn er der Aussprache mächtig ist, auch einen akustischen – Eindruck von der sprachlichen Form des Gedichts gewinnen. Dieser Wunsch ist legitim und dem Verständnis des Kunstwerks förderlich, sodass die Kritik an zweisprachigen Ausgaben ins Leere läuft: „Wichtige Werke der Weltliteratur erscheinen immer öfter in zweisprachigen Ausgaben, wobei die Übersetzung dem Original nur ‚dienen‘, dessen ‚Verständnis erleichtern‘ will. Solche Übersetzungen [...] arbeiten unter Vorbehalt.“ (Wyss: 2005, 115) Im Gegenteil würde es ein seltsames Verständnis von der eigenen Arbeit offenbaren, wenn ein Übersetzer sich scheute, sich direkt in die Karten blicken zu lassen. Natürlich ist die unmittelbare Übersetzungskritik, die ein der Originalsprache mächtiger Leser anhand einer zweisprachigen Ausgabe üben kann, der besondere Reiz einer solchen Edition. Dass sie möglich ist, übt jedoch durchaus auch einen gewissen Druck auf den Übersetzer aus: „Diglot publication also places certain restrictions on the translator, posed by the reader’s ready access to a corresponding text, whether on an opposite page, in a parallel column, or at the bottom of the page.“ (Nida: 1964, 181) Ich verstehe die Lesbarkeit des Originaltextes in unmittelbarer Nachbarschaft zur Übersetzung aber nicht als „restriction“, sondern als Ansporn, zwei Qualitäten in der Übersetzung zu realisieren: den unmittelbaren Bezug zum Original ebenso wie eine Unabhängigkeit, die direkt auf den ästhetischen Genuss des Lesers bzw. Zuhörers zielt.

3.2.3.3 *Eine Lese-Ausgabe*

Wie bereits dargestellt wurde, ist die Publikation der vollständigen Liebeslyrik Pierre de Ronsards in deutscher Sprache eine Pionierarbeit, für die es kein Vorbild gegeben hat. Nur ein kleiner Teil dieser Gedichte ist überhaupt jemals übersetzt worden, und diese Übersetzungen finden sich inzwischen überwiegend in spezialisierten und nicht jedermann ohne Weiteres zugänglichen Bibliotheken. Eine rühmliche Ausnahme macht Friedhelm Kempf und Werner

von Koppenfels' bereits erwähnte Anthologie, die seit 2010 in einer günstigen Sonderausgabe wieder lieferbar ist – doch sie enthält nur sechs Gedichte der *Sonnets pour Hélène*. Die Aufgabe einer Neuausgabe muss es also sein, zunächst das Interesse von deutschen Lesern an Ronsards Werk, Person und historischem Kontext – dies alles ist einem literarischen Publikum im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt – zu wecken. Eine Ausgabe mit wissenschaftlichem Anspruch hätte dieser Herausforderung kaum gerecht werden können. Gefragt waren vielmehr Lese-Ausgaben, die der Neugier des Lesers auf den un- oder kaum bekannten Dichter entgegen kommen und ihr keinesfalls Hindernisse in den Weg legen. Neben dem grundsätzlich auf gute Verständlichkeit ausgerichteten Charakter der Übersetzungen führte das Bemühen um leserfreundliche Ausgaben zu folgenden editorischen Entscheidungen:

- (a) eine aufwendige und bibliophile Gestaltung der Bände bei einem dennoch moderaten Ladenpreis;
- (b) die Modernisierung der französischen Orthografie, um den des Französischen kundigen Leser nicht durch heute unübliche Schreibweisen zu verwirren;
- (c) die bereits angesprochene Gegenüberstellung von Originaltext und Übersetzung;
- (d) Anmerkungen, die dem Leser das Verständnis problematischer Textstellen erleichtern, ohne allerdings zu sehr ins Detail zu gehen und einen explizit wissenschaftlichen Anspruch zu verfolgen;
- (e) die Trennung des Anmerkungsapparats vom Textteil und damit der Verzicht auf Fußnoten etc.;
- (f) ein Nachwort, das Autor und Werk vorstellt und sie in den historischen und literaturgeschichtlichen Zusammenhang einordnet.

Trotz der bisher relativ geringen Auflagen sind so Ausgaben entstanden, die eher auf den Buchmarkt als auf philologische Bedürfnisse zugeschnitten sind. In diese Reihe soll sich selbstverständlich auch die Publikation der *Sonette für Hélène* einordnen, die im Herbst 2017 anlässlich des Frankreich-Schwerpunkts der Frankfurter Buchmesse erfolgt.

3.3 Die Übersetzung der *Sonette für Hélène*

3.3.1 Der Text der *Sonette*

Anmerkung des Verfassers:

An dieser Stelle wird auf den Seiten 207 bis 327 dieser Arbeit der übersetzte Text der Sonette für Hélène wiedergegeben. Aus urheberrechtlichen Gründen kann er in einer frei zugänglichen Fassung der Arbeit nicht erscheinen. Der gesamte Text der Sonette findet sich in: Pierre de Ronsard, Sonette für Hélène, übersetzt von Georg Holzer, herausgegeben von Carolin Fischer und Georg Holzer, Elfenbein Verlag, Berlin 2017.

Note de l’auteur:

Ici, dans les pages 207 à 327 de la thèse présente, se trouve le texte traduit des Sonnets pour Hélène. Pour des raisons de droits d’auteur, il ne peut pas paraître dans une version librement accessible de la thèse. Le texte intégral des Sonnets se trouve dans: Pierre de Ronsard, Sonette für Hélène, übersetzt von Georg Holzer, herausgegeben von Carolin Fischer und Georg Holzer, Elfenbein Verlag, Berlin 2017.

3.3.2 Erörterung ausgewählter Übersetzungsprobleme

Ein so umfangreicher Textkorpus wie die *Sonnets pour Hélène* verlangt vom Übersetzer eine Fülle von Entscheidungen in jedem einzelnen Gedicht. Es würde den Rahmen sprengen – und wäre auch von begrenztem Interesse – jede einzelne dieser Entscheidungen dokumentieren und kommentieren zu wollen; viele von ihnen erklären sich dem aufmerksamen Leser ohnehin unmittelbar. Generell geht es darum, in einem sehr rigiden formalen Korsett den Transport von Inhalt und Ideen des Originals so gut wie möglich zu gewährleisten. Es gibt jedoch einige Probleme, die regelmäßig oder sogar sehr häufig auftauchen und deshalb einen exemplarischen Charakter annehmen. Da sie meistens auch untereinander in Verbindung stehen, ist es unmöglich, sie zu hierarchisieren. Ich möchte sie deshalb gleich gewichten und im Folgenden alphabetisch anordnen.

3.3.2.1 Anrede

Wie schon in den vorangegangenen Sammlungen von Liebeslyrik variiert Ronsard auch in den *Sonnets pour Hélène* die Anrede der Geliebten zwischen „tu“ und „vous“. Dabei ist die Anrede „vous“ getreu den Konventionen der Zeit deutlich häufiger. In der aktuellen Pléiade-Ausgabe von Ronsards Werken findet sich eine interessante These zur wechselnden Anrede: „L’alternance du vousoiement, preuve de respect, et du tutoiement, qui convient pour s’adresser aux divinités, appelle l’attention sur la dualité de l’image d’Hélène.“ (Ronsard: 1993, 1363) Das mag in dieser allgemeinen Formulierung zutreffen; wenn man jedoch die einzelnen Gedichte daraufhin überprüft, lässt sich diese Erkenntnis nur bedingt stützen. So sprechen die Sonette I, 60 und II, 63 die Dame aus Fleisch und Blut sehr konkret an, verwenden dafür aber das „tu“, obwohl hier nicht von Hélènes Göttlichkeit die Rede ist. Eine wirkliche Systematik ist im Wechsel der Anreden nicht zu erkennen.

Das nächstliegende Vorgehen wäre natürlich, die Anrede jeweils so zu übersetzen, wie der Autor sie vorgibt. Dabei gibt es aber ein gravierendes Problem: Das Deutsche hält kein in poetischer Hinsicht geeignetes Äquivalent zu „vous“ bereit. Die heute übliche Anrede „Sie“ verweist auf einen alltäglichen Kontext und ist als Anrede eines Liebenden an seine Verehrte befremdlich. Die ältere Variante der respektvollen Anrede „vous“, das deutsche „Ihr“, hat den

Vorteil, mit der Zeit Ronsards in Verbindung zu stehen; entsprechend ist es auch von einigen der bisherigen Ronsard-Übersetzer verwendet worden. Genau das ist jedoch auch die Gefahr einer solchen Variante. In der Anrede „Ihr“ schwingt sofort etwas Archaisierendes und Zeremonielles mit. Der direkte, ungekünstelte Ton, um den sich meine Übersetzungen immer bemühen, wäre mit einem einzigen „Ihr“ zunichte gemacht.

Den Knoten des fehlenden Äquivalents kann nur eine klare Entscheidung durchschlagen. Von den beiden ersten Gedichten an verwende ich ausschließlich die Anrede „du“. Ihr mangelt es in einem poetischen Kontext nicht an Respekt, zugleich wird sie im Deutschen aber als natürlich und angemessen für den Umgang zwischen Liebenden wahrgenommen. Entsprechend gilt das auch für die Passagen, in denen das poetische Ich seine Geliebte zitiert und sie ihn als „Ronsard“ anredet (so in II, 12, 32 und 57). Auch hier duzt Hélène das poetische Ich. Daran, dass aus der Sicht eines heutigen Lesers eine genügend große Vertrautheit zwischen den beiden besteht, um ein „du“ zu rechtfertigen, lassen die Gedichte keinen Zweifel.

Eine andere Frage in diesem Zusammenhang ist die nach der Übersetzung von häufig verwendeten Anredeformen wie „maistresse“, „ma Dame“ oder einfach des Namens „Helene“. Der einfachste und oft richtigste Umgang mit diesen Anreden kann es sein, sie wegzulassen (wie in II, 5) – die kommunikative Situation der Gedichte ist nicht gerade unübersichtlich, man kann sich nur schwer darüber täuschen, wer gerade gemeint ist. An zwei Stellen übersetze ich „maistresse“ (I, 59) und „ma Dame“ (II, 31) mit „Freundin“, was mir als hinreichend offener und trotzdem vertrauter Terminus erscheint. Nur in II, 4, dem Ball-Sonett, in dem sich das poetische Ich von der Geliebten besonders missachtet und zurückgesetzt fühlt, habe ich das klassische „Herrin“ gewählt, ein Begriff, den ich wegen seiner archaisierenden Tendenz und der klaren Unterordnung des poetischen Ich unter die geliebte Frau ansonsten vermieden habe.

3.3.2.2 Auslassungen

Ein Lyrikübersetzer, der die zwar nahe liegende, in der Umsetzung aber radikale Entscheidung trifft, die poetische Form des Originals in der Übersetzung zu erhalten, braucht Mut zur Auslassung. Die Entscheidung darüber, was invariant ist und was dagegen wegfallen kann, ohne die Botschaft und den Charakter des Gedichts zu beschädigen, ist manchmal wichtiger als die Übersetzung selbst: „Il ne faut pas traduire, il faut couper“ (Bocquet: 2016, 264).

Selbstverständlich finden sich in meiner Übersetzung der *Sonnets pour Hélène* Auslassungen von erheblichem Umfang. In jedem einzelnen Gedicht gibt es Details des Originals, die keinen Eingang in die übersetzte Fassung gefunden haben.

An einigen Beispielen soll erläutert werden, inwiefern diese Auslassungen vertretbar und legitim sind und sogar einen Wert besitzen können. Die meisten von ihnen ergeben sich aus der grundlegenden Erkenntnis von Redundanz und Vorhersagbarkeit sprachlicher Konstruktionen: „By saying that languages incorporate a great deal of redundancy into their structures, we are simply saying that languages reflect a good deal of predictability.“ (Nida: 1964, 126) Im Fall der poetischen Sprache muss man mit dieser Einsicht natürlich vorsichtig umgehen. Da sie eine grundlegend andere Funktion hat als die alltägliche Kommunikation, die zu einem großen Teil aus redundanten und vorhersagbaren Elementen besteht, sind Auslassungen oder Zusammenfassungen hier sehr viel heikler als in funktional bestimmten Texten. Trotzdem enthalten auch poetische Texte Elemente, die sich von selbst verstehen und deshalb bei ihrer Auslassung keine Lücke reißen. So lautet v. 5 im Sonett I, 35 „Le chant du Rossignol m’est le chant d’une Orfraye“, was ich mit „Mir ist die Nachtigall wie eine Krähe“ übersetze. Hier fällt das doppelte Insistieren des Originals auf dem „Gesang“ der Vögel weg. Könnte ich statt „ist“ „klingt“ verwenden, hätte ich das Element des Gesangs über das Prädikat eingeführt; das ist aber nicht möglich, weil sich das Verb auch noch auf den nächsten Vers („die Rosen Disteln, Federn wie Gewicht“) beziehen lassen muss. Trotzdem ist der „Gesang“ aus semantischer Sicht verzichtbar. Angesichts der sehr prägnanten Unterschiede im Gesang der beiden Vogelarten und der Bedeutung, die der Gesang der Nachtigall für die Liebeslyrik im Allgemeinen hat, liegt es nahe, dass sich das poetische Ich auf diese Qualität und nicht etwa auf die äußere Gestalt der Vögel bezieht. Ähnlich verhält es sich in I, 46, wo im v. 6 zusätzlich zum „tigre“ auch der „roche de mer“ als Sinnbild der Grausamkeit genannt wird. Dass er unübersetzt und der Tiger dadurch alleine bleibt („Tigre, roche de mer, la mesme cruauté“ wird zu „in dir hab meinen Tiger ich gefunden“), ist schade, im Sinn des Inhalts aber zu verschmerzen. So ist es an vielen Stellen der Übersetzung: Die Auslassungen führen zu einem Verlust an Farbigkeit und Varietät, führen aber auch zu einer inhaltlichen Fokussierung und Präzisierung und sind deshalb nicht durchweg als Einbußen zu verstehen. So fällt in I, 49 der „rocher“ in v. 5 weg, der aber ohnehin in v. 7 noch einmal auftaucht und dort übersetzt wird; bei allem Respekt vor dem Original hat die Übersetzung hier doch eine nicht sehr elegante Doppelung

eines Begriffs vermieden. Ob Hélène zu Blumen und Tränen auch noch Seufzer ans Grab von Lukrezia trägt (I, 60) oder diese im Deutschen wegfallen, ändert wenig an Aussage und Gestus des Gedichts. Dazu kommen gewisse Redundanzen innerhalb der Gesamtarchitektur des Zyklus. Mehrmals ist von der sechsjährigen Leidenszeit des poetischen Ich um die unerreichbare Geliebte die Rede; wenn sie in der Übersetzung wie in I, 62 einmal nicht erscheint, hinterlässt das keine schmerzende Leerstelle. Ebenso ist Hélène als „sœur des Jumeaux“ so häufig benannt, dass diese Verwandtschaft in II, 45 Pause machen darf. Aus all diesen Beispielen, von denen man noch einige mehr nennen könnte, geht hervor, dass es beträchtliche Einbußen gegenüber dem Original gibt, dass diese für das Gesamtgefüge des Gedichts als Träger einer Bedeutung und einer Form nicht unbedingt ein Verlust sein müssen. Der notwendigen Auslassung von Details kann durch eine inhaltliche Reduktion und Verknappung ein Gewinn an ästhetischer Schlagkraft gegenüber stehen.

Oft enthält ein Vers schlichtweg zu viel Information, als dass sie in der Übersetzung umfassend abgebildet werden könnte. Die übliche Lösung dieses Problems besteht darin, innerhalb der Strophe oder sogar über Strophengrenzen hinweg umzustrukturieren und die Information anders zu verteilen, also einen Vers, der wenig oder verzichtbare Information enthält, knapp zusammenzufassen und dafür den informationsreichen Vers über seine Grenzen auszudehnen. Dieses Verfahren funktioniert allerdings nicht, wenn eine ganze Strophe zu viel Details bietet. In einem solchen Fall sind Auslassungen auch dann unumgänglich, wenn sie zu schmerzhaften Einschnitten führen. So lautet das zweite Quartett von I, 37:

Les Œillets et les Liz et la Rose vermeille
Servirent de berceau: la Nature et les Dieux
La regarderent naistre, et d'un soin curieux
Amour enfant comme elle alaicta sa pareille.

Auch durch die ungewöhnlich vielen Enjambements ist hier eine bemerkenswert dichte Strophe entstanden, die den Übersetzer gerade durch ihre Perfektion vor große Schwierigkeiten stellt. Man sieht der Übersetzung an, wie viele Kompromisse sie schließen musste:

Zur Wiege gab ihr die Natur die weichen
Lilien und Nelken, Rosen; fasziniert
hat Amor die Verwandtschaft gleich gespürt
und nährte sie mit Milch wie Seinesgleichen.

„La Nature et les Dieux la regarderent naistre“ fällt weg, ebenso die Kind-Natur Amors, die nur noch in seiner Milchbruderschaft mit der Geliebten aufscheint. Die Götter sind aus der

übersetzten Strophe verbannt, allerdings sind sie mit Amor und Apollo im v. 9 trotzdem noch im Gedicht vertreten. Die Übersetzung ist so zu einer Operation geworden, die, wie man in einer medizinischen Sprache sagen könnte, möglichst viel Gewebe des Originals erhält, aber nicht ohne Verletzungen auskommt.

3.3.2.3 *Dichte Beschreibung*

Unter Geertz' Begriff der „dichten Beschreibung“ möchte ich im Falle der Gedichtübersetzungen die Technik verstehen, ein Gedicht inhaltlich zu erfassen, es thematisch einzuordnen und die Übersetzung dann entsprechend auszurichten, wenn nötig unter Weglassung von Details, die nicht notwendig zum Thema gehören. Die dichte Beschreibung steht in einer engen Verbindung mit der Auslassung: „Die Verdichtung des Ausdrucks ist selbstverständlich die günstigste Lösung, wobei freilich sehr oft manche semantische Schattierung geopfert werden muss, sodass die Grenzen zwischen Verdichtung und Auslassung fließend bleiben.“ (Levý: 1969, 182) Anders gesagt: Grundlage für die Übersetzung ist die Frage, worum es im Originalgedicht geht, und ihr Ziel ist es, genau das zu transportieren. Abweichungen vom Originaltext lassen sich rechtfertigen, wenn sie inhaltlich dem Geist und der Botschaft des Gedichts folgen. Ladmiral beschreibt dieses Vorgehen in zwei Phasen:

On distinguera en effet:

- une phase (I) de lecture-interprétation et
- une phase (II) de réexpression (*rewording*), c'est-à-dire en occurrence de réécriture.

(Ladmiral: 2004, 39)⁹⁷

Diese Methode lässt sich prinzipiell an jedem einzelnen Gedicht veranschaulichen. An einigen Beispielen lässt sich gut erkennen, wie die thematische Ausrichtung des Gedichts die Übersetzung bestimmt. Schon im Eingangssonett I, 1 zeigt sich, dass das bestimmende Thema die Entscheidung des poetischen Ich ist, sich aus freien Stücken ein letztes Mal in eine hoffnungslose Liebe zu stürzen. In II, 28 ist es Vers 8 „Tant la force d'Amour me donne d'assurance“, der das Thema des Gedichts stellt. Ganz konkret geht es also darum, in der

⁹⁷ Bei Nida heißt das entsprechende Vorgehen „decomposition“ und „recomposition“: „The process by which one determines equivalence between source and receptor languages is obviously a highly complex one. However, it may be reduced to two quite simple procedures: (1) ‚decomposition‘ of the message into the simplest semantic structure, with the most explicit statement of relationships; and (2) ‚recomposition‘ of the message into the receptor language, in such a way as to employ those correspondences which (a) conform to an F-E translation, a D-E translation, or a compromise translation, and (b) provide the most appropriate communication load for the intended receptors.“ (Nida: 1964, 245)

Übersetzung diesen inhaltlich zentralen Vers höher zu gewichten als die übrigen, ihn möglichst genau zu übersetzen und dafür auch Unschärfen in den umgebenden Versen zu akzeptieren.

Sehr oft findet sich die thematische Zuspitzung eines Gedichts in seinem letzten Vers. Das ist auch insofern folgerichtig, als das Sonett eine Gedichtform ist, die häufig auf eine Schlusspointe zuläuft. Für die Übersetzung bedeutet das, dass der letzte Vers in beinahe jedem Fall möglichst wörtlich übertragen werden muss. In I, 22 droht das poetische Ich der Geliebten mit der Vergänglichkeit ihrer Schönheit und bittet sie um Liebe, die es ihr dann, wenn sie alt wird, vergelten werde. Diese Aussicht auf spätere treue Liebe ist die Pointe des Sonetts: „Et vous aimerez quand vous serez de mesme.“ In der Übersetzung wird daraus „wenn du es auch bist, will ich’s dir vergelten“. Um diese Schlusszeile möglich zu machen, übersetze ich den Reimvers „Qu’il faille desdaigner un bon cœur qui vous aime“ mit „ein gutes Herz zu schmähen, denn das ist selten“. Die zweite Hälfte des Verses ist eine Hinzufügung, die sich inhaltlich gut ins Gedicht fügt, auch wenn sie im Original nicht enthalten ist; sie macht den Reim auf „vergelt“ möglich und erlaubt es so, die zentrale Pointe zu erhalten. Es ist kein Wunder, dass diese Konzentration auf die letzte Gedichtzeile einen erheblichen Druck auf die Umgebung ausübt. In II, 18 lautet sie „Et je meurs mille fois pour n’en mourir pas une“. Um diesen Vers so weit wie möglich zu erhalten, muss ich in der *rime d’attente* eine Ungenauigkeit hinnehmen: Hier wird wegen der geringeren Silbenzahl der Juni zum Mai. Da es um den Vergleich von Jugendblüte und Lebensherbst des Dichters geht, sind die Monate Mai und September aber ein durchaus sinnvolles Paar. In II, 67 ist die Schlusspointe der beiden letzten Verse, Helenas Ehemänner gleichermaßen zu verstehen. Dazu müssen sie beide namentlich auftauchen, was den Spielraum stark einschränkt und eine Verkürzung nötig macht: „Menelas fut bien sage, et Pâris ce me semble:/ L’un de la demander, l’autre de la garder“ wird zu „Denn Menelaos und Paris haben Recht:/ Der, sie zu rauben, jener, sich zu wehren“. Durch das im Kontext des Gedichts vertretbare Präsens und die im Sinn der Mythologie legitime Verschärfung von „demander/garder“ zu „rauben/sich wehren“ bekommt die Pointe in der Übersetzung mindestens dieselbe Schärfe wie im Original.

In vergleichbarer Weise lässt sich die Schlusspointe mitunter noch verstärken. In II, 20 lauten die beiden letzten Verse „Dieu nous vend chèrement les choses qui sont belles./ Puisqu’il faut tant de fois mourir pour les avoir.“ In der Übersetzung unterstreiche ich die Entschlossenheit

des poetischen Ich, sich trotz aller Widrigkeiten in das Abenteuer der Liebe zu stürzen, durch eine Wendung vom Allgemeinen ins Persönliche: „Gott lässt uns Schönheit nicht umsonst genießen,/ doch sterb ich auch – ein Feigling, wer bereut.“ Thematische Verschärfungen lassen sich nicht nur innerhalb eines Gedichts vornehmen, sondern auch in Bezug auf den Kontext des Gedichtzyklus. So enthält das Sonett I, 31 keine Anspielung auf das Alter des poetischen Ich, aber sie passt ins Gedicht, sodass ich in Vers 6 – natürlich auch um eines guten Reimes willen – den Halbvers „geil bis kurz vors Grab“ eingefügt habe, der sich im Original nicht findet.

Eine starke Abweichung vom Original im Sinne seiner dichten Beschreibung nehme ich im Sonett I, 50 vor, in dem es um eine Einführung in den Platonismus geht. Hier kann es nicht die Aufgabe des Übersetzers sein, sich möglichst nah am Originaltext zu bewegen, sondern das Konzept des Platonismus, gegen den das poetische Ich literarisch vorgehen möchte, für den Leser nachvollziehbar zu machen. So enthält das 2. Quartett dieses Sonetts im Original eine positive Beurteilung von Platons Konzept der reinen Geistigkeit, der Ronsard noch die physische Existenz und damit die sinnliche Erfahrung hinzufügt, um sie zu vervollständigen:

Par les Sens l'ame voit, ell' oyt, ell' imagine,
Ell' a ses actions du corps officieux:
L'esprit incorporé devient ingénieux,
La matière le rend plus parfait et plus digne.

Die Übersetzung verschiebt das Geicht zugunsten der Deutlichkeit des ronsardschen Antiplatonismus hin zur strikten Ablehnung des Geist-Kults, den Ronsard Hélène unterstellt, und zur Feier der Körperlichkeit:

Wenn ich durch Sinne nicht die Seele störe,
so bleibt sie leer, verschlossen und entleibt,
wenn sie auch nach dem Tod nur übrig bleibt,
gibt ihr der Körper Würde doch und Schwere.

Ebenso übersetze ich in II, 60 v. 11 „Puis que ton naturel des fantômes embrasse“ sehr frei mit „Was schwerer ist als Geist, fällt dir zur Last“, auch dies ein Verweis auf den antiplatonischen Impuls des Gedichts.

3.3.2.4 Eigennamen

Die Paradigmawechsel, die sich im Wandel der Zeit im Übersetzen vollziehen, lassen sich auf kaum einem Gebiet so konkret und sichtbar feststellen wie bei der Übersetzung von Eigen-

namen.⁹⁸ Noch vor relativ kurzer Zeit war es nicht nur selbstverständlich, Eigennamen einzu-
deutschen, sondern auch, Städte und Landschaften aus dem Ausland nach Deutschland zu
verlegen, um den Leser oder Theaterzuschauer nicht unnötig zu verwirren.⁹⁹ Diese Praxis
findet sich heute so gut wie nicht mehr.¹⁰⁰

So stand es auch für meine Übersetzung zunächst außer Frage, Namen oder lokale Bezüge im
Deutschen anzugleichen oder sogar zu verändern. Allerdings ist das Problem im Fall der Re-
naissancelyrik im Allgemeinen und der *Sonnets pour Hélène* im Besonderen etwas vielschich-
tiger, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Es beginnt beim Namen der Titelheldin des
Gedichtzyklus. Das Französische kann zwischen *Hélène*, der als real behaupteten Adressatin
der Gedichte, und ihrer mythologischen Namenspatronin Helena nicht unterscheiden. Wollte
man diese Homonymie im Deutschen nachvollziehen, müsste man auch *Hélène de Surgères*
in „Helena“ umbenennen, um den gleichen Effekt zu erzielen. Das wäre jedoch sowohl inhalt-
lich fragwürdig als auch praktisch problematisch. Obwohl es sinnvoll ist, *Hélène* als fiktive
literarische Person zu verstehen, muss man doch die Absicht des Dichters respektieren, sie
möglichst wirklich erscheinen und lassen und als „reale“ Person an den Leser heranzurücken.
Eine Namensänderung in „Helena“ würde jedoch einseitig den fiktiven Charakter der Figur
betonen, da eine französische Hofdame des 16. Jahrhunderts schlichtweg nicht „Helena“ hei-
ßen konnte. *Hélène* muss also *Hélène* bleiben. Ein praktisches Argument für die Beibehaltung
des Namens ist, dass er auf dem umkämpften Raum des Dekasyllabus eine Silbe weniger be-
nötigt als seine deutsche Entsprechung (gut sichtbar z.B. in II, 69) und „*Hélène*“ im Deut-
schen sogar als Reimwort verwendbar ist (z.B. in II, 8), wozu „Helena“ sich nicht eignet.
Aufgrund dieser übersetzerischen Entscheidung geht freilich ein wichtiger Aspekt des
ronsardschen Zyklus verloren: die immer präsente gegenseitige Durchdringung von antiker
Helena und ihrer gegenwärtigen Nachfolgerin, bis hin zu ihrer Ununterscheidbarkeit. Beson-
ders deutlich wird sie in I, 5, wo das poetische Ich sich wünscht, *Hélène* würde seine Tränen

⁹⁸ Fritz Güttinger ging noch Anfang der sechziger Jahre völlig selbstverständlich davon aus, dass Eigennamen
übersetzt werden müssten (vgl. Güttinger: 1963, 76ff.).

⁹⁹ Ein besonders prominentes Beispiel dafür ist Elmar Tophovens noch immer sakrosankte Übersetzung von
Becketts *En attendant Godot*, in der die Normandie zu Oldenburg, Voltaire zu Gottsched und aus Oise und Mar-
ne Ruhr und Main werden (Beckett: 1981, 92f.). Da die Übersetzung bis heute nicht angetastet werden darf, gibt
das in aktuellen Aufführungen meist einen etwas bizarren Effekt. Positiv betrachtet kann man daraus aber erken-
nen, wie selbstverständlich der Kulturtransfer zwischen Frankreich und Deutschland in den gut 60 Jahren seit der
deutschen Erstaufführung von *Warten auf Godot* geworden ist: Heute würde sich kein deutscher Zuschauer mehr
wundern, wenn in einem französischen Stück die Normandie vorkäme.

¹⁰⁰ Zu sinnvollen Ausnahmen von dieser Regel in Bezug auf das Theater vgl. Holzer: 2012c.

trocknen, wie Helena es mit denen des Telemachos getan habe. Hier bleibe ich bei der französischen Form, weil sich das Sonett in erster Linie an die ‚zeitgenössische‘ Héléne richtet, während die Schlusspointe der *Chanson* des Ersten Buchs nur verständlich ist, wenn man die beiden Figuren unter dem Namen „Helena“ zusammenfasst, denn hier geht es um eine Gegenüberstellung zweier homonymer Damen, von denen die eine aus Griechenland, die andere aus der Saintonge stammt. Im Helena-Sonett II, 45 wird selbstverständlich die deutsche Form verwendet, weil es hier ausschließlich um die antike Heldin geht.

Der Dichter selbst hat sich mehrmals namentlich in den Zyklus eingeschrieben. Sein Name bleibt nicht nur unverändert, er leistet im Vers auch gute Dienste, da er mit zwei Silben kurz ist und sich überdies gut als Reimwort bewährt, so in II, 12 (im Oktett reimen sich auf ihn „sonderbar“, „Haar“ und „Gefahr“). Ein Problem stellt hingegen eine andere Geistesgröße dar, nämlich der „bon père Aristote“ (II, 36), der auch in der *Élégie* des Zweiten Buchs noch einmal auftaucht. Im Französischen hat sein Name je nach Beginn des nächsten Wortes im Vers drei oder vier Silben, im Deutschen stolze fünf, was bedeutet, dass er in einem Dekasyllabus alleine die Hälfte des verfügbaren Platzes im Vers verbraucht. Sein Erscheinen in der Übersetzung ist aber absolut invariant, weshalb ich zu seinen Gunsten zweimal etwas getan habe, was ich im gesamten Zyklus nur insgesamt dreimal zuließ, nämlich den Vers von 10 bzw. 11 auf 13 Silben zu erweitern.

Französische Herkunftsbezeichnungen bleiben unverändert, so vor allem „Surgères“: In II, 6 dient es sogar als Reimwort und als Bestandteil des Anagramms. Das Herkunftsattribut „Saintongeoise“ habe ich in der *Chanson* des Ersten Buchs in „in der Saintonge geboren“ und in I, 12 in „Die der Saintonge“ aufgelöst, da im Deutschen aus jemandem, der aus der Saintonge stammt, kein überzeugendes Nomen gebildet werden kann (eine „Saintongerin“ würde in einem deutschen Text zumindest ziemlich seltsam wirken).

Analog zu „Aristoteles“ werden die antiken und mythologischen Eigennamen natürlich eingedeutscht, hier würde ein Beharren auf den französischen Formen einen bizarren Effekt hervorrufen. In zwei Fällen habe ich mich jedoch um der Verständlichkeit willen für eine Änderung bzw. Umschreibung entschieden: So wird in II, 55 die wenig bekannte Namensform „Ortygie“ zur wesentlich vertrauteren Göttin Diana; in den *Stances* des Zweiten Buchs übersetze ich die „Favones“ mit „sanfte Winde“. Hier erspart die Übersetzung einen Blick in den Anmerkungsapparat, ohne dafür inhaltlich etwas zu verfälschen. Das ist auch in einem zeitge-

nössischen Zusammenhang möglich: In II, 65 ersetze ich sowohl um der Silbenzahl als auch um der Anschaulichkeit willen die Wendung „Palais de nos Rois“ ganz einfach durch den damit umschriebenen Louvre.

3.3.2.5 *Genitiv*

Kaum eine Variante der Satzstellung im Deutschen ist für die Lyrikübersetzung gleichzeitig so verführerisch und gefährlich wie der vorangestellte Genitiv. Da durch ihn ein Artikel wegfällt (z.B. „die Macht der Augen“ zu „der Augen Macht“), lässt sich ohne Aufwand eine Silbe einsparen. Diese Sparmaßnahme rächt sich jedoch: Wo der vorangestellte Genitiv bis ins frühe 20. Jahrhundert in der poetischen, literarischen und sogar journalistischen Sprache noch ein gängiges und allgemein akzeptiertes Stilmittel war, verweist er heute auf einen hohen Ton, der nicht mehr üblich ist und deshalb auffällt und altmodisch wirkt. In Versübersetzungen hält er sich trotzdem leider hartnäckig, was auch die zitierten Beispiele früherer deutscher Ronsard-Versionen beweisen.

Glücklicherweise sind Genitivkonstruktionen bei Ronsard grundsätzlich eher selten. Mit den vorhandenen bin ich unterschiedlich umgegangen, habe sie manchmal wörtlich übersetzt („das kalte Wasser einer Quelle“, I, 43) oder sie aufgelöst („die Rosen welken, wenn sie keiner pflückt“ für „Cueillez dés aujourd’huy les roses de la vie“, II, 43). Selbst eine mäßig elegante Wendung wie „es ist vom Herz der Spiegel“ habe ich nicht ins metrisch gleichwertige „es ist des Herzens Spiegel“ (II, 28) verwandelt. Von dieser selbst gesetzten Regel habe ich nur zwei Ausnahmen zugelassen. In I, 1 übersetze ich „de ma fortune autheur“ (auch Ronsard nimmt hier eine Inversion vor) mit „meines Glückes Schmied“, da das im Deutschen eine relativ gängige Redewendung ist. In II, 76 habe ich „La vengeance du Ciel“ einmal mit „Des Himmels Rache“ übersetzt, auch deshalb, weil diese Beschwörung etwas Archaisch-Feierliches hat und mir der vorangestellte Genitiv dadurch gerade noch vertretbar erschien. Ansonsten bleibt diese Genitivkonstruktion für mich ein übersetzerisches Tabu.

3.3.2.6 *Klärungen*

Prinzipiell ist es nicht Aufgabe des Übersetzers, den Autor des Originals in Hinsicht auf Klarheit und Verständlichkeit zu „verbessern“. Was kompliziert oder metaphorisch ausgedrückt

ist, sollte sich auch in der Übersetzung entsprechend wiederfinden. Doch auch diese Regel muss nicht ohne wohlbegründete Ausnahmen bleiben.

Klärungen sind in erster Linie dabei behilflich, Wendungen zu verkürzen und damit kostbaren Raum im Vers zu gewinnen. Es geht aber durchaus auch darum, den Vers inhaltlich zu verschlanken und dadurch eleganter zu machen. Ein bereits erwähntes Beispiel ist die Übersetzung des „Palais de nos Roys“ in den „Louvre“ (II, 65), die beim deutschen Leser sofort dieselbe deutliche Vorstellung erzeugt, die für den französischen – sofern er historische Grundkenntnisse hat – auch im Original selbstverständlich ist. In II, 69 verwandle ich „ce mois verdureux“ in den damit gemeinten Mai, was Platz spart und sich im Zusammenhang im Deutschen einfach besser liest. Ebenso ist es attraktiver, das Lebensalter in II, 75 („mit Fünfzig“) direkt zu nennen und darauf zu verzichten, die poetische Umschreibung „dix lustres passés“ nachzubilden.

Eine Sonderform des klärenden Übersetzens sind semantisch notwendige Anpassungen. In I, 5 muss die Liebe als „frere“ wegen ihres Genus im Deutschen zur Schwester werden, ebenso wie der „sorcier“ in der *Élégie* des Zweiten Buchs zur „Hexe“ wird, weil sich diese Bezeichnung auf „die Zeit“ („le temps“) bezieht. Ein analoges Problem stellt sich in I, 11, wo das poetische Ich in Konkurrenz zur Sonne tritt, die im Französischen männlich und damit ein expliziter Liebesrivale ist. Hier ist die Konstruktion aber nicht auflösbar, sodass ich bei der Sonne als Rivalin um die Gunst der Geliebten bleiben musste. Allerdings transportiert sich auch in dieser Form der sehr amüsante Inhalt des Gedichts.

3.3.2.7 Lexik

Die Auswahl des Vokabulars ist eine Richtungsentscheidung darüber, ob eine Übersetzung einen eher archaisierenden oder zeitgenössischen Weg nimmt. Letzteres erfordert eine gewisse Fantasie beim Umdenken von Ronsards Wortschatz in Worte, die in unserer Zeit gebräuchlich sind. Der Gestus des Gedichts entscheidet sich in erheblichem Maß über die Lexik.

Als Grundlage für die Wahl des sprachlichen Registers muss dasjenige dienen, das der Übersetzer im Original identifiziert. Es wurde bereits klar, dass Ronsard sich in den *Sonnets pour Hélène* nur selten eines hohen poetischen Tons bedient; vielmehr ist sein Sprachgestus klar, direkt und nicht selten überraschend. Selbst in den petrarkistischen Gedichten gibt es eine „double tonalité laudative et satirique“ (Rieu: 2008, 68f.), die den Übersetzer dazu einlädt,

eine dem alltäglichen Duktus angenäherte und bisweilen sogar ironische und selbstironische Wortwahl zu treffen. Dabei braucht es allerdings viel Fingerspitzengefühl, denn, wie Umberto Eco von seinem deutschen Übersetzer berichtet: „Evidentemente, annota Kroeber, quando si comincia a inserire qualcosa nel testo originale, si rischia sempre di far troppo.“ (Eco: 2003, 181) Es geht aber nicht im eigentlichen Sinne um ein „inseriré“, sondern darum, echte zeitgenössische Äquivalente für das Original zu suchen.

Die Grundfrage ist: Finden sich abseits des klassischen poetischen Wort-Kanons Termini, die den Geist des Originals treffen und dabei für einen heutigen Leser unmittelbar verständlich sind, weil er sie nicht dem Reich der Poesie zuweisen und sich damit von ihnen distanzieren kann? Wenn ich „superbe“ mit „hochmütig“ übersetze, habe ich schulmäßig dem Kanon entsprochen; wenn ich dafür aber „arrogant“ setze (I, 8), habe ich die Warnung des poetischen Ich an die Geliebte sehr viel pointierter formuliert. Ebenso verhält es sich mit „quer legen“ für „resister“ (II, 12), „auf die Nerven gehen“ für „desplaire“ (II, 17), „absurd und blöd“ für „monstrueux“ (II, 23) und „sich blamieren“ für „perdre raison“ (II, 40). Auch ganze Wendungen können durch die Wortwahl pointiert werden, z.B. „im Bruderkrieg verliebten Zausel spielen“ für „Voir une Thébaïde et faire l’amoureux“ (II, 26), „wie ein junger Trottel Liebe geigen“ für „estre plus désormais en l’amour volontaire“ (II, 36), „denn gegen Liebeskummer hilft ein Trick“ für „Abuse par le faux mon amoureux souci“ (II, 42). Umgangssprachliche Ausdrücke wie „Sündenkonto“ (I, 21), „verknallt“ (II, 9), „Krach schlagen“ (II, 21), „harte Nuss“ (II, 28) und „ein Coup gelungen“ (II, 34) machen die Gedichte lebendiger und rücken den Kampf des poetischen Ich um die Geliebte und sein Ringen um einen sprachlichen Ausdruck seiner Emotion näher an den heutigen Leser heran. In den Kontext solcher lexikalischer Entscheidungen gehört auch, ein Wort wie „page“ als eine in starkem Maße Ronsards Zeit verpflichtete Berufsbezeichnung durch das neutralere und heute verständlichere „Freund“ zu ersetzen (II, 27). Aber auch ein alles andere als umgangssprachliches, dafür heute geläufiges Wort wie „Konsequenz“ kann Eingang in die Übersetzung finden (II, 66), obwohl es in einem poetischen Zusammenhang eher selten anzutreffen ist.

Ein rhythmisches Problem stellen im Deutschen häufig drei- oder mehrsilbige Worte dar, weil sie zusätzlich zur betonten Silbe noch eine Nebenbetonung besitzen, die sich nicht immer ins alternierende Metrum fügt. Solche Worte sollten vermieden werden, was allerdings nicht immer möglich ist, so bei „Granatapfel“ (II, 61), „Wanderer“ (II, 72) und „Rotkehlchen“ (in den

Stanzas des Zweiten Buchs). Einfacher ist es im Fall von „kapituliert“ (II, 75), weil man hier neben dem Hauptakzent auf der 4. Silbe eine Nebenbetonung auf die zweite setzen und das Wort so ins alternierende Metrum einpassen kann.

Der Versuchung, im Bedarfsfall auf ältere Wortformen zurückzugreifen, sollte man möglichst widerstehen, da jedes altbacken wirkende Wort in einem zeitgenössischen Kontext negativ auffällt und den sprachlichen Duktus des Gedichts verzerren kann. Eine Ausnahme habe ich mir um des Reims willen dennoch erlaubt, „lic“ als pars pro toto mit „Linnen“ zu übersetzen (II, 18), in der Hoffnung, dass diese alte Form eines noch gebräuchlichen Worts beim Leser als Ronsardsche Ironie durchgeht.

3.3.2.8 *Narrativität*

Die Schilderung von Szenen und Erlebnissen aus dem Umgang des poetischen Ich mit der Geliebten ist innerhalb des petrarkistischen Diskurses eher ungewöhnlich und in Ronsards Werk durchaus eine Innovation: „The majority of these 142 poems do contain some sort of ‚micro-narrative‘: a short scene or sequence of actions or gestures or dialogue (or a combination of the three).“ (Vitz: 1976, 251) Um eine Mehrheit der Gedichte im Zyklus als narrativ zu identifizieren, muss man den Begriff sehr weit fassen; doch auch im engeren Sinn finden sich eine Reihe von Gedichten mit einer narrativen Struktur.

Für die Übersetzung sind diese Texte ein Problem. Sie weisen kaum Redundanzen auf und lassen der Übersetzung damit wenig Spielraum. Oberstes Gebot für den Übersetzer ist es in diesem Fall, die Lebendigkeit des Originals zu erhalten. Das Sonett I, 11 schildert ein Gespräch zwischen dem poetischen Ich und Hélène, in dessen Verlauf die Sonne versucht, sich zwischen die beiden zu drängen, und mithilfe des Vorhangs vertrieben wird; am Ende des Gedichts muss sich das poetische Ich jedoch eingestehen, zwar die Sonne besiegt zu haben, dann aber von einem jüngeren Rivalen aus dem Feld geschlagen worden zu sein. Ronsard beschreibt diese Szene im *passé simple*, das man im Deutschen üblicherweise mit dem Imperfekt wiedergeben würde. Ich habe mich hier trotz des höheren Platzbedarfs für eine Übersetzung im Perfekt als dem alltäglicheren und unmittelbareren Tempus entschieden, um so die Farbigkeit und die kunstvolle Beiläufigkeit der Szene zu erhalten.

In I, 16 beschreibt das poetische Ich ein Zusammentreffen mit Hélène und ihrer Cousine sowie die unterschiedliche Haltung, die die beiden Frauen ihm gegenüber einnehmen. Während

die Cousine das poetische Ich offensiv anschaut, bleibt Hélène in sich versunken und schenkt ihm keinen Blick. Um diese Szene in der poetischen Form nachzubilden, musste ich relativ große Kompromisse machen und Verluste hinnehmen (z.B. in v. 4 das schöne Bild „Croissant en beauté“; v. 8 („tu ne m’estimas digne“; v. 10 „n’aimant rien que toymesme“; v. 11 „Desdaignant un chacun d’un sourcil ramassé“; v. 13 „J’eu peur de ton silence“ – all das findet sich nicht mehr wörtlich in der deutschen Fassung). Für die Übersetzung der narrativen Gedichte ist es entscheidend, sich an das Grundprinzip der dichten Beschreibung zu halten, das heißt: An erster Stelle steht die Vergegenwärtigung der Szene. Dem Leser muss sie so vor Augen stehen, wie der Dichter sie konzipiert hat. Die Performativität der Übersetzung ist wichtiger als die Detailtreue.

Genauso verhält es sich mit dem Ball-Sonett II, 49. Die Übersetzung dieses Gedichts kann nur gelingen, wenn sich der Übersetzer in die Szene hineinversetzt: Hélène betritt den Ballsaal und tanzt so hingegen und anmutig, dass das poetische Ich vollständig gebannt ist und sich einmal mehr schmerzhaft seiner Liebe bewusst wird. Der Übersetzung muss es gelingen, wie das Original die Bewegung des Tanzes sprachlich nachzuvollziehen und zu erzählen. Veränderungen im Detail schlagen hier nicht so sehr zu Buche, wenn dafür der fließende Duktus des Tanzes vergegenwärtigt wird.

3.3.2.9 Neologismen

Es kann Aufgabe einer Übersetzung sein, Begriffe aus der Originalsprache abzuleiten und als Neologismen in die Zielsprache einzuführen, um sie dadurch zu bereichern und einen fruchtbaren Austausch zwischen den Sprachen herzustellen. Das gilt freilich eher für die Übersetzung zeitgenössischer Texte. Im Fall von über 400 Jahre alten Gedichten spielt dieser Aspekt kaum eine Rolle, vielmehr sollte sich der Übersetzer der Wortneuschöpfungen enthalten, um keine zusätzliche Verständnisbarriere zwischen den Leser und die alten Texte zu schieben. Nur an sehr wenigen Stellen habe ich mir deshalb erlaubt, Worte zu benutzen, die es streng genommen nicht gibt, entweder um einer pointierten Wendung oder um inhaltlicher Schwierigkeiten willen.

Um das Reimschema erfüllen zu können, habe ich in I, 8 die Verse 5 und 6 „Tousjours de Nemesis il te faut souvenir,/ Qui fait nostre aventure ore blanche ore brune“ mit „Das Schicksal bräunt und weißt, so ist bekannt,/ die Rachegöttin, dieser alte Drache“. Das Verb „weißen“

existiert im Deutschen nicht, „bräunen“ dagegen gibt es zwar, aber eher nicht in einem solchen Zusammenhang. Da aus dem Kontext der Sinn dieser Worte aber klar hervorgeht, hielt ich es für vertretbar, sie in dieser Weise zu verwenden.

„Das Lied vom Ich-hab-viel-zu-tun“ in I, 45 ist als Wendung eine Neuschöpfung, bringt aber die ständigen Ausflüchte Hélènes, unter denen das poetische Ich leidet, gut auf den Punkt. Ein spezieller Fall ist die „Seelenregel“ in II, 6. Dieses Anagramm-Sonett hält besondere Übersetzungshürden bereit, auf die noch näher einzugehen sein wird. Das Anagramm in einem Wort zusammenzuführen, das es zwar streng genommen im Deutschen nicht gibt, das aber relativ leicht verständlich ist, erschien mir angesichts dieses fast unübersetzbaren Gedichts aber als guter Kompromiss.

3.3.2.10 Petrarkismus

Der Petrarkismus als geschlossenes System mit seinen immer wieder auftauchenden Motiven und Wendungen lädt den Übersetzer dazu ein, sich gewisse Freiheiten, Variationen und Präzisierungen zu erlauben. Nicht jedes Motiv muss an jeder Stelle im Detail ausgeführt werden. Ein häufiger Topos wie „ta belle figure“ in II, 70 kann auch wegfallen, ohne den Sinn des Gedichts dadurch zu verzerren. Ähnlich verhält es sich in den *Stances* des Zweiten Buchs, wo die Winde der Geliebten vom Schmerz des poetischen Ich erzählen sollen; für die Zeile „Dites luy que je meurs, contez luy ma douleur“ ist die Übersetzung „sagt, dass ich stürb durch Amor, sei gewiss“ ohne die Dopplung des Originals ausreichend.

Um einer größeren Anschaulichkeit willen lassen sich im petrarkistischen Motivsystem auch Zuspitzungen vornehmen. So habe ich „La douleur me consume“ in II, 5 mit „Die Liebe frisst mich auf“ übersetzt, was mir lebendiger schien als der Schmerz, den die Liebe auslöst. In II, 11 wird „Vostre courage dur n’a pitié de l’amour“ zu „Vor meiner Liebe bleibst du kalt wie Eis“, was sich nicht nur gut ins Reimschema fügt, sondern auch konkreter wird als das Original. Das an die „regars“ und „yeux“ gerichtete Sonett II, 17 gewinnt an Kraft, wenn die Übersetzung ab dem Sextett nicht mehr die Augen, sondern die Geliebte direkt anspricht und den Vers „J’avois cent fois juré de ne les (les yeux, G.H.) voir jamais“ mit „Ich wollt dich nicht mehr sehn“ wiedergibt. In I, 32 ersetze ich für einen besseren Reim die „extreme langueur“, die das poetische Ich quält, durch das „Feuer“, an dem es sich versengt.

Petrarkistische Motive können aber nicht nur weggelassen oder variiert, sondern auch hinzugefügt werden, wenn Versmaß und Reimschema das verlangen: So habe ich in II, 66 das häufig auftauchende Motiv des „Liebesjochs“ eingefügt, das im Original zwar nicht zu finden ist, sich aber problemlos in den petrarkistischen Kontext integriert.

3.3.2.11 Redewendungen

Die Verwendung von Redewendungen in der Übersetzung hilft sehr dabei, sie lebendiger und zeitgemäßer zu gestalten. Redewendungen wirken oft salopp und umgangssprachlich und üben gerade dadurch einen großen Reiz aus, weil sie den Text näher an die sprachliche Welt des Lesers rücken können. Da heutige Wendungen in einem mehr als 400 Jahre alten Text eine gewisse Irritation auslösen können, sollten sie nicht im Übermaß verwendet werden, doch gerade diese Irritation kann den Leser auf eine produktive Weise die Entfernung bzw. Nähe zwischen der Zeit des Originals und seiner eigenen empfinden lassen.

Einige Beispiele für die belebende Wirkung von Redewendungen auf die Übersetzung sind: „Ich such in dir den Himmel voller Geigen“ für „J’ay suivant vostre amour le plaisir poursuivy“ (I, 64), eine Anspielung auf das berühmte Lied aus Leo Falls Operette *Der liebe Augustin*; „Ich spiele, doch ich hab ein schlechtes Blatt“ für „Tu consommes ma vie en si pauvre mechef“ (II, 20); „die alte Leier“ als Zusammenfassung des immer wieder ähnlichen Liebesunglücks des poetischen Ich (II, 24); „Die Heimat vor die Hunde gehen sehen“ für „Voir perdre mon païs“ (II, 26); „Brennt lichterloh an einem Tag die Scheune“ für „Qui d’une extreme ardeur tantost se passionne“ (II, 30); „den Liebesgott mit den gezinkten Karten“ für „Dieu qui combat tousjours par ruse et par finesse“ (II, 40), womit ein weiteres Mal die Spiel-Metapher für die Liebe eingebracht wird; „werd ich im Liebeswald mein Süppchen kochen“ für „Par les ombres myrteux je prendray mon repos“ (II, 43); „Wie elend der,/ der liebt, denn Amor wird das Fell ihm gerben“ für „Malheureux qui se laisse à l’Amour decevoir“ (II, 62); „Du plünderst mich, ich mache mich zum Affen“ für „Tu saccages ma vie en te faisant service“ (II, 63); „sodass du dir den zweiten Tod ersparst“ für „Qui malgré le tombeau suivra ta renommee“ (II, 71); „wo Fuchs und Hase gute Nacht sich sagen“ für die ländliche Idylle in der *Élégie* des Zweiten Buchs.

Redewendungen sind dafür geeignet, zu überraschen und der Übersetzung einen gewissen Witz zu geben; im Idealfall lässt sich sogar eine Wendung wörtlich übersetzen wie „weil eine Schwalbe keinen Frühling macht“ für „Le Printemps ne se fait d’une seule arondelle“ (II, 38).

3.3.2.12 Reim I: Änderungen zugunsten des Reimschemas

Es ist offensichtlich ein sehr komplexes Unterfangen, Ronsards Reimschema in der Übersetzung zu erhalten. Die Kompromisse, die dafür gemacht werden müssen, dass das Reimschema abba abba cdeed funktioniert, sind in jedem Gedicht zu beobachten. Wenn Scott von „our feeling that rhyme exerts huge pressure on the poet, that rhyme is indeed the *éminence grise* behind regular French verse“ (Scott: 1988, 143) spricht, dann ist der Druck des Reims auf den Übersetzer noch erheblich größer, da er in dessen Verwendung weniger frei ist als der Dichter des Originals.

Wie schon im Fall notwendiger Auslassungen verhält es sich aber auch mit dem Reimschema so, dass seine Einhaltung die Kreativität des Übersetzers anregen und zu vertretbaren und sogar überraschenden Lösungen führen kann. Da der direkte Weg von *source* zu *cible* fast nie funktioniert, müssen Umwege gefunden werden. Manches muss im Sinne des Gedichts weiter gedacht werden, so in I, 16: Hier wird aus „La chaste sainte belle et unique Angevine“ „Die Schöne aus Anjou, die Keusche, Kühne“. Zwar ist in dem Vers von „kühn“ nicht die Rede, doch das offensive Auftreten von Hélénes Cousine gegenüber dem poetischen Ich rechtfertigt dieses Attribut durchaus.

Das Problem besteht, wie wir an den Übersetzungen von Irene Kafka gesehen haben, nicht darin, dem Original in der Übersetzung etwas hinzuzufügen, sondern diese Hinzufügungen streng im Sinne des Textes zu halten, also nicht um der Bequemlichkeit beim Reimen willen einen Fremdkörper in das Gedicht einzuführen. In v. 7 des Sonetts I, 19 übersetze ich „Advouer sa promesse et la desadvouer“ mit „Versprechen, heiß und machtlos wie Eunuchen“. Von den Eunuchen ist im Original freilich nichts zu sehen, das Bild ergibt jedoch Sinn, denkt den Originaltext weiter und liefert dabei einen guten, weil relativ seltenen Reim. In I, 44 wird die „importune vieilllesse“ für den Reim zur „alten Haut“, auch hier verwandelt sich also ein abstrakter Begriff in ein sprachliches Bild, was an dieser Stelle kein Nachteil ist, genauso wenig wie die Übersetzung „die weiße Fahne hissen“ für „assujetir ma vie“ (I, 42). Ähnlich verhält es sich mit I, 20, wo ich den v. 8 „Ce ne seroit que soulfre et braise de vostre ame“ sehr

frei mit „Dann priesest du mir keine sauren Trauben“ übersetzt habe. Ich kehre also von Ronsards Exkurs über die potenzielle Wirkung Amors auf das Herz der Geliebten zurück zum Thema des Gedichts, nämlich dem Skandal, dass sie dem poetischen Ich den Umgang mit anderen Frauen gestatten will.

Allgemein ist zu beobachten, dass in den Oktetten, die mit ihren zwei mal vier Reimquartetten in Hinsicht auf den Reim sicher die größte Schwierigkeit darstellen, das erste Quartett meist relativ wörtlich übersetzt ist, während die Detailgenauigkeit im zweiten Quartett abnimmt. Das ist leicht zu erklären, denn das erste Quartett enthält fast immer die Exposition eines Themas, das genau verstanden werden muss. Im zweiten Quartett wird dieses Thema variiert, was auch dem Übersetzer etwas mehr Freiheit gestattet. Ein gutes Beispiel dafür ist der *Madrigal* des Ersten Buchs, wo die Kennzeichen der verzweiferten Liebe aufgeführt werden, so in v. 8 „Pleurer, crier merci, et m'en voir esconduit“. Da diese Liste nach den ersten 7 Versen jedoch schon stattlich angewachsen ist, erlaube ich mir, den Vers des Reimes wegen mit „denn Amor lässt mich niemals unbewacht“ zu übersetzen.

Auch wenn ich Ersetzungen wie „Fichte“ für „pin“ bei Irene Kafka und Friedhelm Kemp kritisiert habe, bin ich selbst nicht frei von solchen Notwendigkeiten. „Orfraye“, der stolze Seeadler, wird in I, 35 zur „Krähe“, was in der poetischen Hierarchie für den Vogel sicher ein Abstieg ist; da es im Kontext jedoch um die eher misstönenden Laute geht, die er ausstößt, schien es mir legitim, ihn für den Reim zu ersetzen. Im selben Sonett werden „torrens“ und „ruisseaux“ zu „Gewicht“ und „Federn“. Die sehr poetischen, aber viel Platz beanspruchenden „soulfre et salpestre“ (II, 28) werden zum „Dynamit“, das Ronsard noch nicht bekannt sein konnte, das dem Reim aber gute Dienste leistet.

An manchen Stellen wurden für den Reim auch gewisse grammatikalische Eingriffe vorgenommen, so in I, 63, wo „le peuple“ zu den „Bürgern“ wird, um die reimkonforme Pluralform des Verbs zu ermöglichen. In II, 13 wechsele ich in v. 4 vom Präteritum ins Präsens, was keine ideale Lösung ist, aber die einzige, die einen überzeugenden Reim zu garantieren imstande ist. Manche Änderungen gehen an die Grenzen dessen, was mir als inhaltlicher Eingriff in das Original vertretbar erscheint. In II, 38 geht es um die vollendete Form, nach der Natur und Götter die Geliebte geschaffen haben, um sie anschließend zu zerstören, ein geläufiges Bild in Ronsards Lyrik: „Puis pour n'en faire plus ont rompu le modelle“. Wegen des Reims wird daraus in der Übersetzung „und dann die Form in Sicherheit gebracht“. Etwas zu zerstören ist

auch eine Form, es in Sicherheit zu bringen, trotzdem wird der Sinn hier weit gedehnt. Vielleicht wäre ich diesen Kompromiss nicht eingegangen, wenn in II, 54 nicht noch einmal derselbe Topos auftauchen würde, den ich dort korrekt mit „die Form zerstört“ übertragen habe. An einer einzigen Stelle, nämlich in der *Élégie* des Zweiten Buchs, habe ich mich dazu entschlossen, von Ronsards originalem Reimschema abzuweichen. Das ist allerdings nicht inhaltlichen Gründen geschuldet, sondern dem Misstrauen gegen den fortgesetzten Paarreim im Deutschen. Da mir diese Paarreime in einem so langen Gedicht eintönig erschienen, habe ich zu Kreuzreimen bzw. sogar, so weit es sich ohne zu große inhaltliche Einschränkungen machen ließ, zu Terzinen gegriffen. Dadurch ist es mir – so hoffe ich zumindest – gelungen, die Binnenspannung des Gedichts zu steigern.

3.3.2.13 Reim II: Überraschende Reime

Vom Unterschied zwischen „rime-sécurité“ und „rime-surprise“ war bereits die Rede. Im Deutschen gibt es einige Reimendungen, die relativ häufig vorkommen, z.B. -acht, -achen, -icht, -ichen, -echt (bzw. -öcht/-ächt), -echen, -inden (bzw. -ünden), -er (bzw. -ehr/-är/-ähr/-ör/-öhr), -iel (bzw. -il, -iehl, -ül, ühl), -eben, -ibt (bzw. -übt/-iebt) etc. Mit diesen Endungen lassen sich „rimes-sécurité“ bilden, da sie eine große Zahl von Reimwörtern aufweisen und dem Übersetzer so eine Reihe von Möglichkeiten bieten, sie in Einklang mit dem Inhalt des Gedichts zu bringen. Mithilfe des einen oder anderen inhaltlichen Kompromisses gelingt es einem geübten Übersetzer eigentlich immer, mit „rimes-sécurité“ auch das Quartett eines Sonetts im originalen Reimschema akzeptabel zu übertragen.

Da aber die „rimes-sécurité“ im Deutschen nicht allzu häufig sind, erschöpfen sie sich im Gebrauch. Im einzelnen Gedicht wird diese Ermüdung nicht sichtbar, über einen ganzen Gedichtzyklus hinweg wird der Effekt jedoch deutlich. Deshalb tut ein Übersetzer gut daran, sich auch der „rimes-surprise“ zu bedienen, wenn sie sich anbieten. Ihre Eigenschaft ist es, eher selten vorzukommen, weshalb sich nur im glücklichen Fall ein ganzes Quartett mit ihnen bestücken lässt (wie in I, 26 mit der eher seltenen Reimendung -etten bzw. -ätten/-ädten, -aulen in I, 51 und -immern/-ümmern in I, 57); umso mehr empfehlen sie sich für Reimpaare oder Terzette, z.B. „dritteln/rütteln“ (I, 56), „Schlucker/Sternengucker“ (II, 35), „Klatsch/Matsch“ (II, 41), „Quader/Geschwader“ (II, 49), „Strom/Symptom“ (II, 60), „gän-

gelt/schlängelt“ und „Kröten/tröten“ (in den *Stances* des Zweiten Buchs), „bit-ter/Schnitter/Splitter“ (II, 75).

Nicht nur durch die Verwendung einer eher seltenen Reimendung jedoch wird ein Reim zur „rime-surprise“. Auch konventionelle Reime lassen sich dadurch überraschend gestalten, dass der Übersetzer ein ungewöhnliches oder seltenes Reimwort wählt und den Vers durch die Lexik belebt. Solche Reime sind z.B. „Intellekt/perfekt“ (I, 27), „Krokodil/subtil“ (I, 33), die Worte „Projekte“ (I, 54), „Prophet“ (II, 7) und „Thymian“ (II, 72) als Reimwörter, „Planeten/Exegeten“ (II, 39). Das Problem der „rimes-surprise“ ist, dass sie eine Tendenz zum Komischen haben, was nicht in jedem Fall passend ist. Für die Selbstironie und Alters-Heiterkeit, die Ronsards *Sonnets pour Hélène* durchziehen, sind sie allerdings beinahe immer gut geeignet.

Eine weitere Variante der „rime-surprise“ ist das Reimen mit Eigennamen. Das funktioniert mit einigen mythologischen und französischen Namen erstaunlich gut: Paris (I, 40) und Aphrodite (I, 55) als Reimwörter, „schwer/Homer“ (II, 68), „Hamadryaden/baden“ und „Vendôme/Strom“ (in den *Stances* des Zweiten Buchs). Weil Eigennamen im Text nur selten auftauchen, sind sie als Reimwörter sozusagen Unikate.

3.3.2.14 Syntax

Vermutlich kein anderes Stilmittel trägt so viel zur Natürlichkeit des Ausdrucks und zur sprachlichen Lebendigkeit bei wie ein ungekünstelter Satzbau. Im Französischen ergibt er sich von selbst durch die strengen syntaktischen Regeln dieser Sprache; umso wichtiger ist es, ihn in der Übersetzung nicht unnötig zu verkomplizieren. Das Deutsche bietet durch seine große Freiheit der Satzstellung dazu viele Möglichkeiten, doch sollte sich der Übersetzer hüten, sie über Gebühr zu nutzen. Denn zwar ist das Deutsche in Bezug auf den Satzbau theoretisch sehr freizügig, praktisch aber wird die Syntax nur selten und nur leicht variiert, sodass ungewöhnliche Konstruktionen leicht anachronistisch und in einem schlechten Sinn „poetisch“ wirken. Generell gilt im Fall der Syntax der Grundsatz, den man analog auch für die Lexik formulieren kann: Nicht alles, was die Grammatik und das Vokabular *zulassen*, darf auch gemacht werden, wenn die Übersetzung lebendig und zeitgenössisch wirken soll. Weder in der Syntax noch in der Lexik darf der Übersetzer die gesamte Klaviatur des Möglichen

bzw. Korrekten spielen, sondern muss sich für eine sprachliche Richtung – anachronistisch oder zeitgenössisch – entscheiden.

Folglich habe ich in der Übersetzung der *Sonnets pour Hélène* darauf geachtet, der Satzstellung so selten wie möglich Gewalt anzutun. Kleine Verstöße gegen die natürliche Syntax kommen in der Übersetzung dennoch vor. Sie dienen meist dazu, den Vers so zu organisieren, dass Wort- und Versbetonung zusammenfallen: „Die Keuschheit [...] / schmückt wie die Perle sie im Goldgerüst“ (I, 4) ist keine optimale Lösung, aber ein verkraftbarer Kompromiss, um die metrische Struktur des Verses zu bewahren. Meist geht es darum, Personalpronomina umzustellen, um sie auf betonte Silben zu setzen: „hätt tausend Augen ich und Hände“ (I, 58), „Als Blüten bringt die Liebe Tränen mir“ (I, 60), „wirst ruhmreich du wie Laura leben“ (II, 2), „wird keinen Menschen man zum Vorbild wählen“ (II, 38), „zu Göttern uns und Nymphen legen“ (II, 42), „ein Beispiel sie für Gott und Menschen wäre“ (II, 56), „Tränen pressen/ bei Tag und Nacht aus meinen Augen sie“ (II, 71); oder darum, das semantisch wichtigste Wort im Vers zu betonen: „Wie Vögel leicht ich die Gedanken streue“ (II, 52), „ich zu Hélène dich gleich als Page schick“ (II, 59), „Die Seele sagte oft mir, was mich drückt“ (II, 66).

Damit sind die Verstöße gegen die natürliche Satzstellung in den *Sonnetten für Hélène* aber schon weitgehend aufgezählt; es handelt sich also um begründete Ausnahmen. Insgesamt war es eine meiner wichtigsten Übersetzungsmaximen, auch um den Preis inhaltlicher Einschränkungen die Syntax der Gedichte möglichst nah an der gesprochenen Sprache auszurichten und ihnen dadurch möglichst wenig „Lyrismus“ aufzubürden.¹⁰¹

3.3.2.15 Vers: Umorganisation und Enjambements

In seinem Umgang mit der Struktur des Sonetts zeigt sich Ronsard aus heutiger Sicht relativ konventionell: Die einzelnen Verse sind meist abgeschlossene Entitäten, Enjambements oder gar ein fließender Übergang zwischen den Strophen bzw. zwischen Oktett und Sextett sind normalerweise nicht zu finden. Hier kann der Übersetzer nach Lösungen suchen, die freier mit der Struktur des Gedichts umgehen und die strenge Form dadurch auflockern und lebendiger machen.

¹⁰¹ Dazu gehört auch ein Detail wie die Verwendung von Majuskeln am Beginn eines Verses, die ich in den Übersetzungen nicht nachvollzogen habe. Groß- und Kleinschreibung richten sich in ihnen nach den Regeln des Satzbaus und sollen so dessen Fluss und Natürlichkeit unterstreichen.

Vergleichsweise häufig vertausche ich die Reihenfolge von Versen gegenüber dem Original, sofern sich dadurch keine semantischen Einbußen ergeben. Aus „Si tu es de mon mal seule cause premiere./ Il faut que de mon mal tu sentes les effets“ (I, 14) wird in der Übersetzung „Denn wegzuschauen, das gehört sich nicht:/ Ich hab den Schmerz in deinen Dienst gestellt“; aus „Puis d’un chant qui est propre au sujet langoureux./ Ma nature et Amour veulent que je me paise“ (I, 33) wird „denn Amor will, dass ich mich davon nähr,/ mit Sehnsucht soll ich meine Zeit verbringen“. Eine komplette Reorganisation erfährt das erste Terzett in I, 46: v. 9 wird in v. 11 verschoben, v. 10 zu v. 9, v. 11 zu v. 10 („Desja par longue usance aimer je ne sçaurais/ Sinon vous, qui sans pair à soy mesme ressemble./ Si je changeois d’amour, de douleur je mourrais“ zu „Du bist die einz’ge Schönheit, die dir gleicht,/ die andern lassen mich vor Schreck erblassen./ Ich bin gewohnt, dich zu begehren, das reicht“). Maßgeblich für diese Entscheidungen sind die Zwänge von Metrik und Reim; sie stellen also vertretbare Kompromisse zwischen der ursprünglichen Organisation des Gedichts und den Anforderungen der poetischen Form im Deutschen dar.

Manche Umstellungen machen die Übersetzung pointierter als das Original, indem sie den Fokus auf den Schluss eines Abschnitts richten. In I, 22 rückt so die Pointe des Gedichts, dass nämlich das poetische Ich mehr Lebens- und Liebeskraft hat, als sein äußerer Anblick vermuten lassen würde, deutlicher ins Blickfeld. Aus „Maistresse, je n’ay pas les cheveux si grisons./ Qu’une autre de bon cœur ne prenne vostre place“ wird „Es gibt auch andre, die mich int’ressieren:/ Ein grauer Kopf macht längst noch keinen Greis“. In einem narrativen Gedicht wie I, 11 dehne ich die wörtliche Rede auf zwei Verse aus, wo sie ursprünglich nur einen besetzt hat: Aus „Quand regardant vers moy tu me dis, ma guerriere./ Ce Soleil est fascheux, je t’aime beaucoup mieux“ wird „’Dich seh ich lieber’, sagtest du, und dann/ ‚Die Sonne stört’, und hast das Glas verhängt“. Vertauscht, verdichtet und ergänzt sind v. 3 und 4 in II, 14: Hier übersetze ich „La race des humains en essence n’est telle:/ Tu es quelque Demon ou quelque Ange des cieux“ mit „Als Engel, der das Menschliche verliert,/ stehst du für alles, was wir nie erreichten“.

Enjambements sind ein willkommenes Stilmittel, um die strenge Struktur einer Strophe aufzulösen und flüssiger zu machen. Ein Quartett, in dem keine Zäsur zwischen den Versen mehr übrig geblieben ist, ist mir in II, 11 gelungen:

Drei Tage ohne einen Blick! Wer stillt
nun meinen Hunger? Wie ein Kind, zum Feind
die ganze Welt, die Mutter fort, es weint
und zittert, wenn's im Bett vor Hunger brüllt.

Das ist sicher ein Extremfall von Enjambement und sollte nicht zu oft konstruiert werden, da eine solche Strophe ihre Struktur nicht nur überwindet, sondern sich geradezu gegen sie wendet: Optisch ist die Form der Strophe noch deutlich sichtbar, doch beim lauten Lesen wären für einen Zuhörer Zeilengrenzen und damit auch das Reimschema nicht mehr zu identifizieren.

Elegant können Zeilensprünge zwischen Strophen sein, so in II, 38 zwischen den Terzetten:

Die Schönheit kommt zu zarter Schüchternheit,
die Gottesfurcht zu kluger Frömmigkeit,
zur Angst vor Fehlern und vor niederm Streben
das feste Herz, in dem nicht Zweifel brennen...

In zwei Sonetten lässt die Übersetzung die ansonsten streng gezogene Grenze zwischen Oktett und Sextett verschwinden. In I, 9 wird eine zufällige Begegnung des poetischen Ich mit der Geliebten geschildert: Ihr Anblick raubt ihm alle Kraft, doch eine freundliche Geste ihrer Hand gibt sie ihm zurück. Durch die Auflösung der Zäsur zwischen Oktett und Sextett stellt sich die Kontinuität des erzählten Vorfalls plastischer dar, der ja in Wirklichkeit nur einen winzigen Augenblick lang dauert. In I, 54 läuft durch den Doppelpunkt am Ende des Oktetts alles auf den entscheidenden Satz „Le Ciel le veult ainsi“ am Anfang des Sextetts zu.

Der einzige Fall, in dem schon Ronsard alle Strophen Grenzen aufgelöst hat, findet sich im *Madrigal* des Ersten Buchs. Hier zählt das ganze Gedicht Symptome der Liebeskrankheit auf und kulminiert im letzten Terzett. Die Enjambements zwischen den Strophen geben dem Gedicht einen atemlosen Grundton, als müsste das poetische Ich in rasender Eile beweisen, dass seine Liebe keine Fantasmagorie ist. Es ist schwierig, aber reizvoll, diesen gehetzten Charakter der Sprache in der Übersetzung abzubilden und die Zeilensprünge zu diesem Zweck zu nutzen.

3.3.2.16 Der Begriff „vertu“

Sowohl im Petrarkismus als auch in der Renaissancelyrik ganz allgemein gibt es bestimmte Schlüsselbegriffe, die für den Inhalt der Gedichte zentral und gerade deshalb nicht leicht zu übersetzen sind. Exemplarisch im Fall der *Sonnets pour Hélène* ist der Begriff „vertu“. Für

dieses Wort gibt es im Deutschen keine eindeutige und befriedigende Übersetzung. „Vertu“ meint, wie schon das lateinische „virtus“, ein ganzes Bündel guter Eigenschaften, deren konkrete Ausformung stark von ihrem Träger bzw. ihrer Trägerin bestimmt sind. Obwohl der Begriff ursprünglich aus einem politisch-militärischen Bereich stammt (von lat. „vir“ – „Mann“, also gute Eigenschaften, die ein Mann im öffentlichen Leben beweisen sollte), setzt er sich in der französischen Lyrik auch für Qualitäten durch, die eine Liebende schmücken. Das deutsche Wort „Tugend“, das man im Lateinunterricht als Standard-Übersetzung für „virtus“ lernt, zielt sehr stark auf dieses gesellschaftliche Bedeutungsfeld ab. Abgesehen davon, dass es heutzutage oft ironisch verwendet wird und als Reimwort sehr schlechte Bedingungen bietet, wird „Tugend“ den Qualitäten einer jungen Frau eher nicht gerecht. Als Übersetzung für „vertu“ scheidet es damit zwar nicht vollkommen aus, erweist sich im konkreten Fall jedoch meist als unattraktiv. Eine einheitliche Übersetzung für „vertu“ lässt sich nicht finden, was aber auch gar nicht nötig ist: Es zeigt sich, dass eine kontextabhängige Übersetzung dem Geist der Gedichte sehr viel mehr entspricht. Vom ersten Sonett des Zyklus an beschreibt das poetische Ich die „vertu“ der Geliebten als das, was seine Liebe hervorgerufen hat. „Vertu“ ist also ein Synonym für das Wesen Hélènes; entsprechend übersetze ich den Begriff in I, 1 mit „dem, was du bist“ und in I, 10 und II, 71 mit „Wesen“. In einigen Sonetten bietet es sich an, „vertu“ entweder als gleichbedeutend mit der Geliebten als Person zu übersetzen (I, 39 „rien icy bas de ta vertu n’est digne“ zu „und nichts hier unten deiner würdig ist“) oder es, wie in II, 15, wegzulassen, weil die Bedeutung aus dem Kontext ohnehin vollständig hervorgeht. „Qualitäten“ ist ein relativ silbenreiches, aber für den Reim gut verwendbares Wort, das „vertu“ im Deutschen auf zeitgemäße Weise wiedergibt; ich habe es in den Sonetten I, 17, I, 27 und II, 6 gebraucht. Andere Übersetzungen ergeben sich aus dem Kontext, so „Anstand“ in II, 41, wo es um Hélènes Verhalten bei Hof geht, und „Charakter“ in II, 56. „La Loy ne sert de rien, quand la vertu nous garde“ in II, 58 übersetze ich mit „Wer richtig lebt, kann aufs Gesetz verzichten“. Aus „vertu de nostre âge“ (I, 47) wird „die Blüte unsrer Zeit“. So schwierig der Begriff „vertu“ also zu übersetzen ist, so sehr erweist er sich doch als Inspirationsquelle für die Übersetzung. An diesem Beispiel wird offensichtlich, dass es Begriffe mit einem weiten Bedeutungsfeld gibt, die keinesfalls um der übersetzerischen Konsequenz willen auf ein einziges Äquivalent reduziert werden dürfen. „Vertu“ ist in dieser Hinsicht sicher ein besonderer Fall, doch auch in einem Begriff wie „chasteté“ zeigt sich ein ähnliches Problem: Die traditi-

onelle Übersetzung „Keuschheit“ rückt das Wort in einen altertümlichen und klösterlichen Kontext, der bei Hélène natürlich nicht gemeint sein kann. Ich übersetze ihn in II, 38 mit „Schüchternheit“, was der Lebenserfahrung eines heutigen Lesers sicher sehr viel vermittelbarer ist als ein altmodischer Begriff für sexuelle Enthaltbarkeit. Da die deutsche Sprache dafür jedoch keinen zeitgemäßen und gebräuchlicheren Terminus zur Verfügung hat, muss in I, 4 auch einmal die Keuschheit in der Übersetzung stehen bleiben.

3.3.2.17 Wortspiele

An der Übertragung von Wortspielen kann ein Übersetzer seine Originalität und Kreativität beweisen, aber auch an ihnen scheitern, schließlich hängt es nicht zuletzt vom Zufall ab, ob ein Wortspiel in eine andere Sprache übertragbar ist oder sich ein Äquivalent in der Zielsprache finden lässt. So beliebt Wort- und Sprachspiele in der französischen Literatur sind, so selten finden sie sich noch in der Renaissance. Wenn Ronsard mit der Doppelbedeutung eines Wortes spielt wie mit „Soucy“ als Ringelblume und Kümmernis in II, 56, dann ist das eine Ausnahme, die im konkreten Fall im Deutschen nicht zu retten ist.

Ein Typus von Wortspielen gefällt Ronsard jedoch so gut, dass er sich in seinem Werk mehrmals daran versucht hat: das Anagramm. In den Jahren zwischen 1570 und 1580 erreicht der von Jean Dorat eingeführte „anagrammatisme“ in der französischen Literatur eine neue Blüte. Ronsard spielt dieses Spiel gerne mit. In den *Amours de Marie* hat er aus dem Namen der Geliebten das Wort „aimer“ geformt und damit gleichsam sein Gefühl von der Orthografie beglaubigen lassen; in die *Sonnets pour Hélène* nimmt er ein ganzes Gedicht auf, das auf einem großen Anagramm beruht, das Sonett II, 6. Es ist ein Text, der auch einem unerschrockenen Übersetzer Angst einjagt. Ronsard formt hier aus dem Namen „Elene de Surgeres“ das Netz für die Großherzigen, „Le Ré des Genereus“.

Es ist utopisch, in einem solchen Fall nah an der ursprünglichen Bedeutung der Worte zu bleiben. Da es sich bei „Le Ré des Genereus“ um einen gängigen und unspezifischen petrarkistischen Topos handelt, ist das auch nicht nötig. Meine Bemühungen zielten also dahin, aus den Buchstaben des Namens „Hélène de Surgères“ einen möglichst mit dem Geist des Petrarkismus kompatiblen Begriff zu bilden. Herausgekommen ist „Du UHR DES Lebens, meine SEELENREGEL“. Das kann man als höheren Nonsense begreifen, aber es ist ziemlich nahe an Ronsards Idee von der Geliebten als Gravitationszentrum, nach dem sich das Leben des

poetischen Ich richtet. Mit den Worten „Uhr“, „des“ und „Seelenregel“ gelingt es tatsächlich, die Buchstaben des Namens Hélène de Surgères bis auf ein einziges überzähliges „l“ abzubilden – ein kleiner Schönheitsfehler, zu dem ich mich umso mehr berechtigt fühlte, als auch Ronsard orthografisch getrickst hat, indem er entgegen seiner sonstigen Schreibweisen „ret“ zu „ré“ und „Helene“ zu „Elene“ verkürzt hat, um auf die für das Anagramm notwendigen Buchstaben zu kommen. Trotz der erheblichen Schwierigkeit dieses Sonetts und der Modifizierung des zentralen Begriffs ist in diesem Fall eine erstaunlich originalgetreue Übersetzung gelungen.

Ohne Zweifel stellt jede Versübersetzung sehr eigene und spezifische Anforderungen und Probleme. Selbstverständlich ist es etwas völlig anderes, ob sich ein Übersetzer einem Gedicht des 16. oder des 20. Jahrhunderts nähert, von den Unterschieden zwischen den dichterischen Stilen selbst einer einzigen Epoche ganz zu schweigen. Trotzdem sind die dargestellten Übersetzungsprobleme bis zu einem gewissen Grad exemplarisch für die Schwierigkeiten, denen sich jeder Übersetzer gebundener Sprache gegenüber sieht. Meine Übersetzung der *Sonnets pour Hélène* versucht, sie im Sinne des performativen Übersetzens zu überwinden und einem Dichter der Renaissance eine Gestalt zu geben, in der er auch vor einem Leser des 21. Jahrhunderts bestehen und sein Interesse wecken kann.

Schlussbemerkung: Wissen, Ordnen, Schreiben

Die vorliegende Arbeit hat mehrere Ziele verfolgt. Zum einen – und das ist ihr Herzstück – die Etablierung eines deutschen Textes von Pierre de Ronsards *Sonnets pour Hélène*; zum anderen eine gründliche Deskription des Übersetzungsvorgangs, seiner theoretischen Voraussetzungen und der verschiedenen Implikationen der getroffenen übersetzerischen Entscheidungen. Das übergeordnete Ziel war, über die Beschreibung der praktischen Arbeit einen Beitrag zur theoretischen Begrifflichkeit von Lyrikübersetzung im Allgemeinen zu leisten.

Die autodeskriptive Methode der Übersetzungstheorie hat, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, den Nachteil, auch die Defizite der Übersetzungsentscheidungen deutlich sichtbar zu machen. Das ist aber insofern eine Chance, als es die Sensibilität der Rezipienten dafür wecken kann, dass eine Übersetzung ein höchst komplexes Gebilde und nicht einfach der Originaltext in einer anderen Sprache ist:

Es wäre von Vorteil, wenn Übersetzer für jedes Werk ihre Programmierungsabsichten bekannt gäben und deutlich machten, was sie vorgezogen haben, wie sie mit Laut, Fremdartigkeit, Idiomatik, Form, Ablauf, Sprachschichtung usw. umgegangen sind, was für Kunstgriffe angebracht schienen, ob sie eher archaisieren oder modernisieren, und was es an Anhaltspunkten alles noch geben kann. Damit wäre natürlich auch eingestanden, was hintanzustellen war und darum vernachlässigt werden musste. Hier könnte man sich gelinden Widerstand von Verlegern vorstellen, deren Werbung die Tatsache der Übersetzung manchmal unterschlägt oder aber so tut, als wären Übertragungen mit dem Original identisch. Zu sehen, was jede Übersetzung versucht und, reziprok, was sie nicht leisten kann, würde auch das Bewusstsein der Leser dafür verfeinern, dass Übersetzungen Übersetzungen sind, nicht wundersame geniale Identitäten, sondern vielfältige sprachliche, kulturelle, strukturelle, lautliche Veränderungen und Kompromisse [...]. (Senn: 1986, 83f.)

Auch wenn diese Nicht-Identität von Original und Übersetzung in der Lyrik sehr offen zutage liegt, lohnt es sich doch, explizit auf sie hinzuweisen. Der künstlerische Aspekt der Übersetzung wird im Falle der Poesie schließlich besonders deutlich sichtbar.

Exakte Kunst – künstlerische Exaktheit

Von George Steiners Begriff der „exakten Kunst“ war bereits die Rede, ebenso vom „creative turn“ in der Übersetzungswissenschaft, der ebenfalls den künstlerischen Aspekt der literarischen Übersetzung unterstreicht. Das kann für den Übersetzer schmeichelhaft sein, weil es seine Arbeit in die Nähe des Verfassers oder Dichters selbst rückt. Sie birgt aber auch eine Gefahr. Übersetzen ist eine verantwortungsvolle Aufgabe, die den Übersetzer doppelt rechnen

schaftspflichtig macht, sowohl dem Original als auch den Lesern gegenüber. Um diese Rechenschaft ablegen zu können, wie es in der vorliegenden Arbeit geschehen ist, reicht es aber nicht, sich auf künstlerische Freiheiten zu berufen. Die Objektivität der angewandten Maßstäbe muss garantiert sein, um die Arbeit des Übersetzers nachvollziehbar und beurteilbar zu machen.

Grundsätzlich lässt sich der Übersetzungsvorgang in drei Schritte einteilen, die sich nicht von denen unterscheiden, die z.B. für das Abfassen einer wissenschaftlichen Arbeit oder eines Sachbuchs, für die Konzeption eines Vortrags, im übertragenen Sinn aber auch für die Entwicklung einer Theaterinszenierung notwendig sind. Dieser Dreischritt ist der folgende:

1. *Wissen*. Alle verfügbaren Informationen zum bearbeiteten Thema müssen herangezogen und gesichtet werden. Im Fall der Übersetzung ist ein mehrfaches Wissen erforderlich: die Kenntnis der Originalsprache, die genaue Interpretation des Originaltextes sowie das Wissen von Übersetzungstheorien und -techniken. In der Übersetzung der *Sonnets pour Hélène* spiegelt sich zum einen die Reflexion des aktuellen Stands der Übersetzungstheorie und zum anderen die gründliche literaturwissenschaftliche Interpretation des ronsardschen Zyklus. Es geht also nicht um Intuition oder kreativen Flow, sondern um hermeneutische Arbeit, aus der sich dann die Prinzipien der Übersetzung ableiten.
2. *Ordnen*. Die gefundenen Informationen müssen strukturiert und vor allem aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse priorisiert werden. Im konkreten Fall kann das Wissen über Ronsards Text z.B. dazu führen, in der Übersetzung die Alters-Thematik zu betonen; das Wissen über die Theorie der Lyrikübersetzung lässt es geraten scheinen, das originale Reimschema zu erhalten etc. Diese Fragen von Ordnung und Hierarchisierung sind für eine erfolgreiche Übersetzung von größter Bedeutung.
3. *Schreiben*. Die Abfassung der Übersetzungen schließlich ist im Wesentlichen eine Frage der Sensibilität des Übersetzers für die Zielsprache. Die Niederschrift des Zieltextes ist natürlich in gewisser Weise der entscheidende Punkt des Übersetzungsvorgangs, allerdings ist er von den vorangehenden Vorbereitungen nicht zu trennen.

Ohne Zweifel ist die Tätigkeit eines literarischen Übersetzers in einer Grauzone zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit angesiedelt. Trotzdem gewichtet es die Anforderungen nicht zufriedenstellend, wenn man von einer „exakten Kunst“ spricht, da der Ak-

zent hier deutlich auf der „Kunst“ liegt. Ich plädiere dafür, das literarische Übersetzen als einen Prozess künstlerischer Exaktheit zu verstehen, also die objektivierbaren Anteile des Übersetzungsvorgangs höher zu bewerten als die künstlerischen. Auch Geertz etabliert die „dichte Beschreibung“ in der Ethnologie als wissenschaftliches Verfahren; analog muss das in der Übersetzung gelten. Der Nachweis dieser Objektivierbarkeit sollte im Nachvollzug der praktischen Arbeit an den *Sonnets pour Hélène* erbracht werden. Letztlich ist es möglich, dass aus der exakten Arbeit des Übersetzers, der kein Künstler ist, wiederum ein Kunstwerk entsteht: „To translate a lyric poem is an art, and a lyric poem, an art object, must result“ (Barnstone: 1993, 232) – zumindest dem zweiten Teil dieses Satzes ist unbedingt zuzustimmen.

Den Text durchdringen

Vorbereitung und Durchführung der Übersetzung sind gerade bei Werken, in deren Fall Original und Übersetzung zeitlich sehr weit auseinander liegen wie bei den *Sonnets pour Hélène*, wichtig für die Verbindung der unterschiedlichen historischen und sprachlichen Ebenen: „For in reading well and fully, in doing justice to the work before us, we encounter the past and present together, redeem the source author through the present, and dignify the reading experience and all its participants. Then a poem in translation becomes a poem.“ (Barnstone: 1993, 14)

Dass gründliches Lesen am Anfang jedes Übersetzungsprozesses stehen muss, klingt wie eine Binsenweisheit; tatsächlich jedoch entstehen nicht nur Übersetzungsfehler, sondern auch allgemein unbefriedigende Übersetzungen aus einem falschen Verständnis oder einer mangelnden Sensibilität für das Original. Dabei ist es das vielleicht größte Privileg des Übersetzers, dass es sein Beruf notwendig macht, den Originaltext in all seinen Details und Feinheiten zu durchdringen. Nicht selten sind deshalb Übersetzer auch literaturwissenschaftlich tätig. Die Expertise, die man durch das Übersetzen eines Textes gewinnt, ist beträchtlich, weil man nicht nur in inhaltliche, sondern auch in sprachliche Nuancen sehr tief eindringen muss. Für die sprachlichen Schichtungen eines Gedichts gilt das möglicherweise noch mehr als für Prosa und Dramatik: „ce que la traduction nous a aidée à faire, c’est de pénétrer dans la littérature: en traduisant, nous sentons que nous évoluons à l’intérieur du poème, à l’intérieur de ce que nous lisons, nous assurant que notre connaissance ou compréhension des vers est bien née de l’intérieur“ (D’Amelio: 2011, 97). Insofern ist es folgerichtig, dass viele Übersetzer in der

Öffentlichkeit als Anwälte ihrer Autoren auftreten und ihnen in Lesungen und Podiumsgesprächen Gehör und Aufmerksamkeit verschaffen: Durch die intensive Arbeit am Text, die der Übersetzungsprozess mit sich bringt, werden sie automatisch zu Spezialisten für dessen Qualitäten und besondere Merkmale.

Die ersten 1000 Jahre

Seines Nachruhms war Pierre de Ronsard einigermaßen sicher. Zahlreich sind in seinem Werk die Anspielungen auf die anhaltende Wirkmächtigkeit seiner Poesie, ob in den vielen Epitaphen, die er sich selbst schon zu Lebzeiten schreibt, oder in der Bewunderung seiner Leser, die er z.B. im Sonett II, 43 der *Sonnets pour Hélène* antizipiert. Dass sich seine Erwartung erfüllt hat und er trotz der enormen Entwicklung und Diversifizierung der französischen Literatur von seiner Lebenszeit bis heute noch immer als Klassiker rezipiert wird, zeigt die durchweg hohe sprachliche und gedankliche Qualität seiner Schöpfungen. Auch wenn sich der Zeitgeschmack ändert und in unseren Tagen der vermeintlich subjektiveren, moderneren Autor Joachim Du Bellay seinen Freund Ronsard an Popularität übertrifft, bleibt Ronsard doch der *prince des poètes* des 16. Jahrhunderts. Ein langes Nachleben seiner Werke prognostiziert Ronsard mit einem Augenzwinkern in den *Stances* des Zweiten Buchs der *Sonnets pour Hélène*:

Advienne apres mille ans qu'un Pastoureau desgoise
Mes amours, et qu'il conte aux Nymphes d'icy pres
Qu'un Vandomois mourut pour une Saintongeoise,
Et qu'encores son ame erre entre ces forests.

Das poetische Ich der *Sonnets pour Hélène* irrt mit Sicherheit noch durch die Wälder, seine möglichst tausendjährige Wirkung hat immerhin die ersten knapp 440 Jahre seit der Erstauflage der Sonette gut überstanden. Ronsards Werke sind sorgfältig ediert, gut erforscht und ein unverzichtbarer Bestandteil des kollektiven literarischen Gedächtnisses. Zu einem Zeitpunkt, der noch nicht ganz auf der Hälfte der erhofften 1000 Jahre liegt, ist nun die erste vollständige deutsche Übersetzung seiner Liebeslyrik fertig gestellt. Vielleicht eröffnet sie Ronsards Werk im deutschen Sprachraum die Chance, auch im Nachbarland seiner Heimat so wahrgenommen zu werden, wie er es verdient hat, und auf dem Weg vom französischen zum europäischen Klassiker ein kleines Stück voranzukommen.

Bibliografie

Abel, Günter, „Übersetzung als Interpretation“, in: Abel, Günter (Hrsg.), *Das Problem der Übersetzung/Le problème de la traduction*, Berlin, Baden-Baden 1999, S. 9-30.

Achternbusch, Herbert, *Die Atlantikschwimmer*, Frankfurt am Main 1986.

Albrecht, Jörn, „Il Problema della rima nella traduzione poetica“, in: Cercignani, Fausto/Mariano, Emilio (Hrsg.), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano 1993, S. 105-124.

Albrecht, Jörn, *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998.

Alduy, Cécile, *Politique des „Amours“ . Poétique et genèse d'un genre français nouveau*, Genève 2007.

Andersson, Benedikte, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris 2011.

Apel, Friedmar, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart 1983.

Aulotte, Robert, „Brûler, braver, briller ou Ronsard face à Hélène“, in: *Folia Litteraria* 20, Lodz 1987, S. 33-43.

Aulotte, Robert, „Paroles émues, paroles élues dans les ‚Amours de Marie‘ et les ‚Sonnets pour Hélène‘“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990, S. 9-15.

Babel, Reinhard, *Translationsfiktionen. Zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*, Ketsch bei Mannheim 2014.

Bachleitner, Norbert/Wolf, Michaela, „Einleitung: Zur soziologischen Erforschung der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum“, in: dies. (Hrsg.), *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*, Wien/Berlin 2010, S. 7-29.

Barnstone, Willis, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, New Haven/London 1993.

Bassnett, Susan, *Translation*, New York 2014.

Beaujour, Michel, „La pragmatique des incipits dans les *Sonnets pour Hélène*“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990, S. 17-27.

Beckett, Samuel, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt am Main 1981.

Bellenger, Yvonne, „Un personnage poétique nouveau: Hélène, dans les *Sonets pour Helene* de Ronsard“, in: *Della lettura dei poeti*, Milano 1982, S. 7-26.

Bellenger, Yvonne, „Le vieux Ronsard“, in: *Œuvres et critiques* 16 (1991), S. 9-19.

Bellenger, Yvonne, „Pétrarquisme et contr'amours chez quelques poètes français du XVI^e siècle“, in: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, S. 353-373.

Bellenger, Yvonne, „Ronsard et la fin des amours: les *Sonets pour Helene* ou l'Anti-Desportes“, in: *Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610. Hommage à Jacques Bailbé*, Paris 1995, S. 9-23.

Bellenger, Yvonne, „Peut-on parler de lyrisme à propos de la poésie amoureuse de Ronsard?“, in: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 295-308.

Bellos, David, *Is That a Fish in Your Ear? The Amazing Adventure of Translation*, London 2011.

Berman, Antoine, „L'Essence platonicienne de la traduction“, in: *Revue d'esthétique* 12 (1986), S. 63-73.

Biancheri, Debora, „Translation Strategy and the Constructed Reader: Italian Translations of Contemporary Irish Poetry“, in: Miola, Emanuele/Ramat, Paolo (Hrsg.), *Language across Languages: New Perspectives on Translation*, Newcastle upon Tyne 2015, S. 105-122.

Binet, Claude, *La vie de Ronsard. Édition historique et critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier*, Genève 1969.

Bocquet, Catherine Anaïs, „La Non-traduction entre courage et compétence professionnelle“, in: Monjean-Decaudin (Hrsg.), *La Traductologie et bien au-delà. Mélanges offerts à Claude Bocquet*, Arras 2016, S. 255-283.

Bollig, Ben, „Recent English Translations of Poetry from Argentina: Contexts and Strategies“, in: *Translation and Literature* 25 (2016), S. 107-130.

Borchardt, Rudolf, *Dante deutsch*, München/Berlin 1930.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, Buenos Aires 2009.

Buathier, Florence, „Traduire, ou bien ré-écrire“, in: *Meta* 49 (2004), S. 316-326.

Bush, Peter, „The Writer of Translations“, in: Bassnett, Susan/Bush, Peter (Hrsg.), *The Translator as Writer*, London 2006, S. 23-32.

Cahen, Jean-Gabriel, *Le Vocabulaire de Racine*, Genève 1970.

Carnel, Marc, *Le Sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève 2004.

Cary, Edmond, *La Traduction dans le monde moderne*, Genève 1956.

Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano 2012.

Cercignani, Fausto, „Creazione poetica e traduzione“, in: Cercignani, Fausto/Mariano, Emilio (Hrsg.), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano 1993, S. 89-103.

Chesterman, Andrew, *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*, Amsterdam/Philadelphia 2016.

Chevrel, Yves/Masson, Jean-Yves, „Pour une ‚histoire des traductions en langue française“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 30 (2006), S. 11-23.

Conti, Christopher/Gourley, James, *Literature as Translation/Translation as Literature*, Cambridge 2014.

D'Amelio, Nadia, „'Je' recrée ‚une terre où se poser' ou les jeux de la créativité littéraire et poétique“, in: D'Amélio, Nadia/Hewson, Lance (Hrsg.), *J'ai dit la ‚traductologie' sans que j'en suse rien. Hommages à Jean-René Ladmiral*, Mons 2011, S. 85-98.

Dassonville, Michel, *Ronsard. Étude historique et littéraire. V: Un Brasier sous la cendre*, Genève 1990a.

Dassonville, Michel, „Pour une poétique de l'illusion“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990b, S. 51-59.

Dassonville, Michel, „Pétrarque juge de Ronsard“, in: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, S. 375-386.

Dedecius, Karl, *Vom Übersetzen*, Frankfurt am Main 1986.

De Launay, Marc B., „Traduire le style?“, in: *Revue d'esthétique* 12 (1986) S. 43-53.

Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris 1996.

Desonay, Fernand, *Ronsard poète de l'amour. Livre III: Du poète de cour au chantre d'Hélène*, Bruxelles 1959.

Dick, Jennifer K./Schwerter, Stephanie, „Introduction“, in: Dick, Jennifer K./Schwerter, Stephanie (Hrsg.), *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*, Stuttgart 2012, S. 7-15.

- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.
- Etkind, Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne 1982.
- Faisant, Claude, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris 1998.
- Fallon, Jean M., *Voice and Vision in Ronsard's Les Sonnets pour Hélène*, New York u.a. 1993.
- Fischer, Carolin, *Der poetische Pakt*, Heidelberg 2007.
- Fischer, Carolin, „Traduire la rime? En guise d'introduction“, in: Fischer, Carolin/Nickel, Beatrice (Hrsg.), *Lyrik-Übersetzung zwischen ‚imitatio‘ und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien*, Tübingen 2012a, S. 7-18.
- Fischer, Carolin, „Aktuelle Übersetzungen im Kontext interkultureller Kommunikation“, in: Fischer, Carolin/Nickel, Beatrice (Hrsg.), *Französische und frankophone Literatur in Deutschland (1945-2010)*, Frankfurt am Main 2012b, S. 121-130.
- Fischer, Carolin, „Traduction et réception de la poésie française renaissance en Allemagne“, in: *Lendemains* 40 (2015), S. 154-167.
- Ford, Philip, „Ronsard, amant vieillissant dans les *Sonets pour Hélène*“, in: Winn, Colette H./Yandell, Cathy (Hrsg.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris 2009a, S. 107-117.
- Ford, Philip, „*Amours de Cassandre* et héritage (néo-)platonicien“, in: Bellenger, Yvonne/Céard, Jean/Thomine-Bichard, Marie-Claire (Hrsg.), *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, Paris 2009b, S. 87-106.
- Forget, Philippe, „Traduction: la servante trace?“, in: Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009, S. 23-41.
- Gallagher, John D., „L'Activité traduisante comme domaine de la créativité“, in: Wecksteen, Corinne/El Kaladi, Ahmed (Hrsg.), *La Traductologie dans tous ses états. Mélanges en l'honneur de Michel Ballard*, Arras 2007, S. 94-115.
- Garapon, Robert, *Ronsard chancre de Marie et d'Hélène*, Paris 1981.
- Geertz, Clifford, „Thick description“, in: ders., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.
- Gennaï, Aldo, „Trahison amoureuse et trahison d'auteur dans les recueils de sonnets amoureux de Ronsard“, in: *Seizième Siècle* 5 (2009), S. 133-152.

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun, „Zur Relevanz der Thema-Rhema-Gliederung für den Übersetzungsprozess“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 160-183.

Gipper, Helmut, *Sprachliche und geistige Metamorphosen bei Gedichtübersetzungen*, Düsseldorf 1966.

Glatigny, Michel, *Le vocabulaire galant dans les Amours de Ronsard*, Paris 1976.

Greiner, Norbert, *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen 2004.

Gülmüs, Zehra, „Skoposadäquates literarisches Übersetzen. Einige Bemerkungen zur Freiheit des Translators“, in: Colliander, Peter/Hansen, Doris (Hrsg.), *Vielfalt des Übersetzens*, Frankfurt am Main 2014, S. 45-60.

Güttinger, Fritz, *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*, Zürich 1963.

Hansen-Schirra, Silvia/Gutermuth, Silke, „Approaching comprehensibility in translation studies“, in: Maksymski, Karin/Gutermuth, Silke, Hansen-Schirra, Silvia (Hrsg.), *Translation and Comprehensibility*, Berlin 2015, S. 53-76.

Hausmann, Frank-Rutger, *Französische Renaissance*, Stuttgart/Weimar 1997.

Heinze, Joachim, „Wenn der Übersetzer sich aufschwingt, erlahmen die Flügel“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.01.2011, S. 34.

Helgeson, James, „Sixteenth-century poetry“, in: Burgwinkle, William/Hammond, Nicholas/Wilson, Emma (Hrsg.), *The Cambridge history of French literature*, Cambridge 2011, S. 196-203.

Hempfer, Klaus W., „Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 38 (1988), S. 251-264.

Hennigfeld, Ursula, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008.

Hewson, Lance, „C’est toujours le lampiste qui trinque“, in: D’Amélio, Nadia/Hewson, Lance (Hrsg.), *J’ai dit la „traductologie“ sans que j’en susse rien. Hommages à Jean-René Ladmiral*, Mons 2011, S. 75-84.

Hoffmann, Jasmin/Tunner, Erika, „’ars erotica’. Essai épistolaire sur la traduction“, in: Schwarz, Alexander/Vacek, Alena (Hrsg.), *L’Amour des Lettres. Mélanges offerts à Walter Lenschen*, Bern 1999, S. 57-68.

Holzer, Georg/Becker, Hans-Ulrich, „Die Süße des Untergangs. Ein Gespräch über die Inszenierung von Racines *Andromache* im Münchner Cuvilliers Theater“, in: Liard, Véroni-

que/George, Marion, *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten*, Berlin 2011, S. 57-64.

Holzer, Georg, „Pourquoi traduire la poésie?“, in: Buron-Brun, Bénédicte de/Miroux, Franck (Hrsg.), *Poétique et traduction*, Reims 2012a, S. 205-214.

Holzer, Georg, „Warum Lyrik übersetzen?“, in: Fischer, Carolin/Nickel, Beatrice (Hrsg.), *Lyrik-Übersetzung zwischen ‚imitatio‘ und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien*, Tübingen 2012b, S. 33-41.

Holzer, Georg, „Le téléphone arabe: traduire pour la scène“, in: Rentel, Nadine/Schwerter, Stephanie, *Défis et enjeux de la médiation interculturelle*, Frankfurt am Main 2012c, S. 287-299.

Ippolito, Christophe, „Literary Translation. From Cultural Capital to Dialogism“, in: Dick, Jennifer K./Schwerter, Stephanie (Hrsg.), *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*, Stuttgart 2012, S. 119-136.

Kayser, Wolfgang, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen 1992.

Kemp, Friedhelm/v. Koppenfels, Werner (Hrsg.), *Französische Dichtung. Erster Band: Von Villon bis Théophile de Viau*, München 1990.

Kennedy, William J., „A Reading of ‚Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle‘ by Pierre de Ronsard“, in: *Italique* 14 (2012), S. 57-74.

König, Bernhard, „Versmusik. Rhythmische und klangliche Wirkungsmittel in der Lyrik der Renaissance“, in: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008.

v. Koppenfels, Werner, „Dielen statt Daunen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.01.2007, S. 34.

Kupisz, Kazimierz, „Hélène de Troie dans les *Sonets pour Hélène* et *Le Renvoi des ambassadeurs grecs*“, in: Christodoulou, Kyriaki (Hrsg.), *Ronsard et la Grèce. Actes du Colloque d’Athènes et de Delphes 4-7 octobre 1985*, Paris 1988, S. 292-310.

Kußmaul, Paul, „Übersetzen als Entscheidungsprozess. Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 206-229.

Kußmaul, Paul, *Kreatives Übersetzen*, Tübingen 2000.

Ladmiral, Jean-René, „Sourciers et ciblistes“, in: *Revue d’esthétique* 12 (1986), S. 33-42.

Ladmiral, Jean-René/Lipiansky, Edmond Marc, *La Communication interculturelle*, Paris 1989.

Ladmiral, Jean-René, „Sourciers et ciblistes“, in: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hrsg.), *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß*, Tampere 1993, S. 287-300.

Ladmiral, Jean-René, „De la linguistique à la littérature: La Traduction“, in: Anis, Jacques/Eskénazi, André/Jéandillou, Jean-François (Hrsg.), *Le Signe et la lettre. En Hommage à Michel Arrivé*, Paris 2002, S. 337-347.

Ladmiral, Jean-René, „Dichotomies traductologiques“, in: *La Linguistique* 40 (2004), S. 25-49.

Ladmiral, Jean-René, „Sourciers et ciblistes revisités“, in: D’Amelio, Nadia (Hrsg.), *Au-delà de la lettre et de l’esprit: Pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, Mons 2007, S. 7-25.

Ladmiral, Jean-René, „La Philosophie et la traduction“, in: *Nottingham French Studies* 49 (2010), S. 6-16.

Ladmiral, Jean-René, „Note sur la médiation“, in: Rentel, Nadine/Schwerter, Stephanie, *Défis et enjeux de la médiation interculturelle*, Frankfurt am Main 2012a, S. 77-85.

Ladmiral, Jean-René, „Sourciers et ciblistes: une problématique revisitée“, in: Buron-Brun, Bénédicte de/Miroux, Franck (Hrsg.), *Poétique et traduction*, Reims 2012b, S. 29-61.

Ladmiral, Jean-René, „La question du littéralisme et les traductions de Freud“, in: Schwerter, Stephanie/Dick, Jennifer K. (Hrsg.), *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris 2013a, S. 21-30.

Ladmiral, Jean-René, „De la traduction à la communication interculturelle“, in: Gonnot, Anne-Catherine/Rentel, Nadine/Schwerter, Stephanie, *Dialogues entre langues et cultures*, Frankfurt am Main 2013b, S. 53-64.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris 2014.

Lafond, Jean, „’Hélène est mon Parnasse’: Fureurs et inspiration poétique dans les *Sonets pour Hélène*“, in: Christodoulou, Kyriaki (Hrsg.), *Ronsard et la Grèce. Actes du Colloque d’Athènes et de Delphes 4-7 octobre 1985*, Paris 1988, S. 223-235.

Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2007.

Laurenti, Francesco, *Tradurre. Storia, Teoria, Pratiche dall’Antichità al XIX secolo*, Roma 2015.

Lebersorger-Gauthier, Anne-Marie, *Les Voix du mythe dans les „Sonets pour Hélène“ de Pierre de Ronsard*, Essen 1995.

Leclercq, Guy, „TRADUIRE de la poésie, C’EST FAIRE de la poésie“, in: *Revue d’esthétique* 12 (1986), S. 109-124.

Lefebvre-Scodeller, Cindy, „La Question du style en traduction littéraire“, in: Monjean-Decaudin (Hrsg.), *La Traductologie et bien au-delà. Mélanges offerts à Claude Bocquet*, Arras 2016, S. 115-142.

Lehnert, Gertrud, „Liebesqualen und Liebesfreuden“, in: *Deutschlandradio Kultur*, 13.02.2007, www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/592258/

Lehnert, Gertrud, „Eine Feier des erotischen Begehrens“, in: *Deutschlandradio Kultur*, 19.10.2010, www.deutschlandradiokultur.de/eine-feier-des-erotischen-begehrens.950.de.html?dram:article_id=139269

Levý, Jiří, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main, Bonn 1969.

Lindner, Hermann, „Petrarkismus, Komödie, Stilistik. Normerfüllung und Normdekonstruktion in Ronsards *Sonnets pour Hélène*“, in: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, S. 387-417.

Lladó, Ramon, „La traduction de la littérature à contraintes“, in: Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009, S. 167-175.

Marchart, Oliver, *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2013.

Masson, Jean-Yves, „Territoires de Babel“, in: *Babel ou la diversité des langues*, Paris 1991, S. 157-160.

Masson, Jean-Yves, „Dans les pas d’un autre“, in: De Daran, Valérie/Pfeiffer, Erna, *Texte im/en Transit. Zur Übersetzung belletristischer Texte ins Französische und ins Deutsche*, Hamburg 2009, S. 91-114.

Masson, Jean-Yves, „Das Übersetzen von Lyrik“, in: Fischer, Carolin/Nickel, Beatrice (Hrsg.), *Lyrik-Übersetzung zwischen ‚imitatio‘ und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien*, Tübingen 2012, S. 43-58.

Maurus, Patrick, „’Excellente traduction!’ . D’un transfert de socialité nommé traduction“, in: Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009, S. 63-70.

McLaughlin, Mairi, „Translation Studies“, in: *French Studies* 68 (2014), S. 377-385.

Ménager, Daniel, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève 1979.

Ménager, Daniel, „L’Amour au féminin“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990, S. 105-116.

Meschonnic, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse 2007.

Mildonian, Paola, „Tradurre poesia: teorie di oggi e di ieri“, in: Cercignani, Fausto/Mariano, Emilio (Hrsg.), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano 1993, S. 125-149.

Miroux, Franck, „L'intraduisible légèreté du vers ou l'harmonie recomposée? Poésie et traduction, une relation duelle“, in: Buron-Brun, Bénédicte de/Miroux, Franck (Hrsg.), *Poétique et traduction*, Reims 2012, S. 149-179.

Moreau, Hélène, „L'indicible Hélène“, in: Fanlo, Jean-Raymond (Hrsg.), *„D'une fantastique bigarrure“*. *Le texte composite à la Renaissance*, Paris 2000, S. 243-256.

Morrison, Mary, „Ronsard et Desportes“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 28 (1966), S. 294-322.

Mounin, Georges, *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*, München 1967.

Nagel, Alan F., „Literary and Historical Context in Ronsard's *Sonnets pour Hélène*“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 94 (1979), S. 406-419.

Nagel, Bert, *Das Reimproblem in der deutschen Dichtung. Vom Otfridvers zum freien Vers*, Berlin 1985.

Nash, Jerry C., „Per angusta ad augusta: Ronsard and the Renaissance belief in poetry as therapy“, in: Winn, Colette H. (Hrsg.), *Ronsard. Figure de la vérité*, Genève 2002, S. 53-63.

Neubert, Albrecht, „Translatorische Relativität“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 85-105.

Nickel, Beatrice, „Pierre de Ronsard (2010): *Amoren für Marie. Le Second Livre des Amours. Das zweite Buch der Amoren mit den Sonetten und Madrigalen für Astrée*“, in: *Philologie im Netz* 56 (2011), S. 114-115.

Nida, Eugene A., *Toward a Science of Translating*, Leiden 1964.

Nida, Eugene A., *Contexts in Translating*, Amsterdam/Philadelphia 2011.

Nord, Christiane, „Für wen übersetzen wir eigentlich? Mehrfachadressierung als Problem des funktionalen Übersetzens“, in: Ende, Anne-Kathrin/Herold, Susann/Weilandt, Annette (Hrsg.), *Alles hängt mit allem zusammen. Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt*, Berlin 2013, S. 377-390.

Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir, „Introduction“, in: dies. (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009.

Paepcke, Fritz, „Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 106-132.

Pagnouille, Christine, „Traduire des poèmes: déplacements autour de l’autre même“, in: D’Amelio, Nadia (Hrsg.), *Au-delà de la lettre et de l’esprit: Pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, Mons 2007, S. 71-87.

Pagnouille, Christine, „Poèmes en traduction: formes négociées“, in: D’Amelio, Nadia (Hrsg.), *La forme comme paradigme du traduire*, Mons 2009, S. 117-128.

Perec, Georges, *La Disparition*, Paris 1969.

Pot, Olivier, *Inspiration et mélancholie. L’épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève 1990.

Py, Albert, *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève 1984.

Raguet, Christine, „Écrire, traduire – un dialogue“, in: Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009, S. 71-82.

Raguet, Christine, „Pour une dynamique créative en traduction“, in: D’Amélio, Nadia/Hewson, Lance (Hrsg.), *J’ai dit la „traductologie“ sans que j’en susse rien. Hommages à Jean-René Ladmiral*, Mons 2011, S. 29-40.

Reichert, Klaus, „Lesen – Hören – Übersetzen. Vom Zählen und Klingen“, in: Leupold, Gabriele/Raabe, Katharina (Hrsg.), *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, Göttingen 2008, S. 111-120.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1984.

Rieu, Josiane, „Parfum de femme: le dernier rêve de Ronsard dans les *Sonnets pour Hélène* (1578)“, in: Nissim, Liana/Predda, Alessandra (Hrsg.), *Hélène de Troie dans les lettres françaises*, Milano 2008, S. 63-79.

Ronsard, Pierre de, *Sonette für Helene. Übertragen von Irene Kafka*, München 1923.

Ronsard, Pierre de, *Sonnets d’amour/Sonette der Liebe. Übersetzt von Franz Fassbinder in Zusammenarbeit mit Hanns H. Fassbinder*, Mainz 1948.

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes II. Édition établie et annotée par Gustave Cohen*, Paris 1950.

Ronsard, Pierre de, *Les Amours. Édition présentée par Françoise Joukovsky*, Paris 1974.

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes I. Édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin*, Paris 1993.

Roudaut, François, „*Feritas, humanitas, divinitas e il tempo nei Sonnets pour Hélène di Ronsard*“, in: Secchi Tarugi, Luisa (Hrsg.), *Feritas, humanitas e divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento*, Firenze 2012, S. 173-186.

Rouget, François, „Ronsard en Protée: le poète et ses doubles (Orphée, Protée, l’abeille et le jardinier)“, in: Legrand, Marie-Dominique (Hrsg.), *Les Figures du poète Pierre de Ronsard*, Nanterre 2000, S. 135-155.

Rouget, François, *Pierre de Ronsard. Bibliographie des écrivains français*, Paris/Roma 2005.

Rouget, François, „Ronsard et la vieillesse: expérience et représentation“, in: Winn, Colette H./Yandell, Cathy (Hrsg.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris 2009, S. 93-105.

Sager, Juan C., „Die Übersetzung im Kommunikationsprozess: der Übersetzer in der Industrie“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 331-347.

Saglia, Diego, „Transferts lyriques: Traductions et Translations de la poésie catalano-provençale dans le romantisme anglais“, in: Fischer, Carolin/Nickel, Beatrice (Hrsg.), *Lyrik-Übersetzung zwischen ‚imitatio‘ und poetischem Transfer: Sprachen, Räume, Medien*, Tübingen 2012, S. 59-73.

Schlaffer, Heinz, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, München 2012.

Schmidt, Albert-Marie (Hrsg.), *Poètes du XVIe siècle*, Paris 1953.

Schmitt, Hans-Joachim, „Zur Praxis der literarischen Übersetzung aus dem Französischen“, in: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 14 (2008), S. 45-72.

Scott, Clive, *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford 1988.

Scott, Clive, „From the Intermedial to the Synasthetic: Literary Translation as Centrifugal Practice“, in: *Comparative Critical Studies* 8 (2011), S. 39-59.

Seleskovitch, Danica/Lederer, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris 1984.

Senn, Fritz, „Literarische Übertragungen – empirisches Bedenken“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 54-84.

Shakespeare, William, *Die Sonette. Umdichtung von Stefan George*, München 1989.

Siever, Holger, „Paradoxien der Translationswissenschaft“, in: Ende, Anne-Kathrin/Herold, Susann/Weilandt, Annette (Hrsg.), *Alles hängt mit allem zusammen. Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt*, Berlin 2013, S. 73-92.

Simonin, Michel, *Pierre de Ronsard*, Paris 1990a.

Simonin, Michel, „Hélène avant Surgères: pour une lecture humaniste des *Sonnets pour Hélène*“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990b, S. 127-143.

Snell-Hornby, Mary/Kadric, Mira (Hrsg.), *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*, Wien 1995.

Spillner, Bernd, „Les bases de la comparaison des langues et des cultures pour la médiation interculturelle“, in: Rentel, Nadine/Schwerter, Stephanie, *Défis et enjeux de la médiation interculturelle*, Frankfurt am Main 2012, S. 17-30.

Stefanik, Bernd/Balacescu, Ioana, „Traduction et créativité“, in: *Le Français dans le monde* 320 (2002), S. 41-44.

Steiner, George, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Frankfurt am Main 2004.

Stolze, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 2011.

Stolze, Radegundis, *Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik*, Berlin 2015.

Tournon, André/Bideaux, Michel/Moreau, Hélène/Polizzi, Gilles, *Histoire de la littérature française du XVIIe siècle*, Rennes 2004.

Tripet, Arnaud, „Le Mythe dans les *Sonnets pour Hélène* de Ronsard“, in: Christodoulou, Kyriaki (Hrsg.), *Ronsard et la Grèce. Actes du Colloque d'Athènes et de Delphes 4-7 octobre 1985*, Paris 1988, S. 127-136.

Utz, Peter, *Anders gesagt – autrement dit – in other words*, München 2007.

Van den Broeck, Raymond, „Translational Interpretation: A Complex Strategic Game“, in: Beylard-Ozeroff, Ann/Králová, Jana/Moser-Mercer, Barbara (Hrsg.), *Translators' Strategies and Creativity*, Amsterdam, Philadelphia 1998, S. 1-13.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary, „Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 184-205.

Venuti, Lawrence, „Introduction“, in: *Translation Studies* 4 (2011), S. 127-132.

Vermeer, Hans J., „Übersetzen als kultureller Transfer“, in: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, S. 30-53.

Vermeer, Hans J., *Versuch einer Intertheorie der Translation*, Berlin 2006.

Vitz, Evelyn Birge, „Ronsard’s ‚Sonnets pour Hélène‘: narrative structures and poetic language“, in: *Romanic Review* 67 (1976), S. 249-267.

Wagner, Jan, „Herz unter Stahl“, in: *Frankfurter Rundschau*, 08.02.2007, S. 16.

Weber, Henri, „La circonstance et le symbole dans les Sonnets pour Hélène“, in: Tetel, Marcel (Hrsg.), *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Paris 1990, S. 171-180

Wilson, Philip, *Translation after Wittgenstein*, New York 2016.

Wittgenstein, Ludwig, *Das Blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung. (Das Braune Buch)*, Frankfurt am Main 1984.

Wright, Chantal, *Literary Translation*, London/New York 2016.

Wuilmart, Françoise, „Le traducteur fantôme“, in: Nowotna, Magdalena/Moghani, Amir (Hrsg.), *Les traces du traducteur*, Paris 2009, S. 43-52.

Wyss, Ulrich, „Archaisieren/Modernisieren: Das Übersetzen älterer Literatur“, in: *Littérature et Nation* 31 (2005), S. 113-125.

Théorie et pratique de la traduction poétique: *Les Sonnets pour Hélène* de Pierre de Ronsard en allemand

Theorie und Praxis der Lyrikübersetzung: Pierre de Ronsards *Sonnets pour Hélène* in deutscher Sprache

Theory and practice of poetic translation: The *Sonnets pour Hélène* by Pierre de Ronsard in German

Il est impossible de traduire la poésie, mais elle est traduite quand même: il semble que ce soit une bonne description de la théorie et de la pratique de la traduction poétique. La poésie amoureuse de Pierre de Ronsard (1524-1585) n'a pas été traduite entièrement en allemand. L'objectif de cette thèse n'est pas seulement d'établir une traduction du dernier recueil important de Ronsard, les *Sonnets pour Hélène*, mais aussi de réfléchir sur la théorie de la traduction poétique et de développer une version des *Sonnets* partant d'une analyse approfondie du texte, de ses conditions historiques et de sa réception dans la critique littéraire. En le transposant en une autre langue, l'art poétique de Ronsard se révèle aussi complexe que joyeux, léger et moderne. Si le poète de la Renaissance française ne devient pas un contemporain du traducteur et du lecteur du 21^e siècle, ses œuvres sont suffisamment innovatrices et amusantes pour être présentées à un public d'outre-Rhin, même 440 ans après leur première publication.

Mots clés : Traduction ; Poésie ; Traductologie ; Ronsard, Pierre de ; *Les Sonnets pour Hélène*

It is impossible to translate poetry, but still poetry is being translated: this seems to describe the state of the art of poetic translation. The love poetry of Pierre de Ronsard (1524-1585) has never been translated to German in its entirety. The purpose of this thesis is not only to translate Ronsard's last important poetry collection *Sonnets pour Hélène*, but also to reflect the theory of poetic translation and to create a German version of the poems based on an attentive analysis of the text, its historical conditions and its academic reception. Being transported in another language, Ronsard's poetic art reveals to be complicated as well as inventive, accessible, and engaging. The poet of the French Renaissance is certainly not a coeval to a 21th century translator and reader, but his works prove to be surprisingly modern and deserve to be presented to a public „outre-Rhin“ some 440 years after their first publication.

Keywords: Translation; Poetry; Translation theory; Ronsard, Pierre de; *The Sonnets pour Hélène*