

„Des Verfassers Gefährte“: Volker Braun als Übersetzer von Alain Lance

Braun im Kontext der Literaturvermittlung in SBZ und DDR

Die Vermittler französischer Lyrik hatten in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der daraus entstandenen DDR tendenziell mit größeren editionspolitischen Widerständen zu kämpfen als in den westlichen Besatzungszonen und in der späteren Bundesrepublik. Setzte hier bald nach Kriegsende eine Flut von Neuerscheinungen übersetzter Literatur aus den europäischen Nachbarländern und den USA ein, so begann in der SBZ ein strenger, ideologisch gestützter Auswahlprozess nach sowjetischem Vorbild, der nur wenige fremdsprachige Publikationen nicht-sowjetischer Autoren zuließ. Wie zu zeigen sein wird, führten die stalinistisch geprägten Rezeptionsmuster nicht nur zu einer Einschränkung des Autorenspektrums gemäß den ästhetischen Prämissen der SED-Regierung, sondern auch zu einer merklichen Verzögerung bei der Rezeption zeitgenössischer und klassisch-moderner französischer Literatur. Lagen Übersetzungen von Sartre, Gide oder Anouilh in der Bundesrepublik größtenteils bereits in den ersten fünfzehn Jahren nach Kriegsende vor, so erschienen die entsprechenden Lizenzausgaben in der DDR oft erst in den sechziger und siebziger Jahren.

Im Fokus der folgenden chronologisch angelegten Ausführungen zum Verlagswesen der DDR und seiner zwiespältigen Haltung zu Frankreich steht nicht nur der Teilbereich der Lyrikvermittlung, sondern der literarische Austausch zwischen beiden Staaten insgesamt. Zwei Publikationsorgane, die sich gegen die Indoktrinierung durch die SED stemmten, werden hier exemplarisch auf Rezeptionsstrategien wie Idealisierungen und Tabuisierungen hin untersucht: Zum einen geht es um den „universelle[n] Übersetzungsverlag“ [Hans Altenhein: „Ein ziemlich offenes Fenster“ (Rezension zu: Simone Barek/Martina Langermann/Siegfried Lokatis (Hrsg.): *Fenster zur Welt. Die Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*. Berlin 2003). IASLonline 18. Februar 2004, URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=866. Datum des Zugriffs: 27. Juli 2011.] *Volk und Welt*, zum anderen um die international ausgerichtete Zeitschrift *Poesiealbum*. Als Beispiel einer privaten Vermittlungsinitiative wird der Dialog zwischen dem französischen Lyriker Alain Lance und dem Lyriker Volker Braun nachvollzogen, bevor dessen Übersetzungen selbst in den Vordergrund rücken.

Rezeptionsmuster in der SED-gelenkten Übersetzungspraxis

Während sich die Kulturpolitik in den westlichen Besatzungszonen im Lauf der Nachkriegsjahre liberalisierte, schränkte die Sowjetische Militäradministration (SMAD) die Freiheiten innerhalb der von Beginn an restriktiven Publikationspolitik in der SBZ zunehmend ein. Nach dem von Lenin 1905 geprägten „Prinzip der Parteiliteratur“ [Bei Lenin heißt es im Zusammenhang: „Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen! Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem ‚Rädchen und Schraubchen‘ des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden, der von dem ganzen politisch bewußten Vortrupp der ganzen Arbeiterklasse in Bewegung gesetzt wird.“ In: Wladimir Iljitsch Lenin: „Parteiorganisation und Parteiliteratur“. In: Ders.: *Werke*, Bd. 10. Ins Deutsche übertragen nach der vierten russischen Ausgabe. Die deutsche Ausgabe wird vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED besorgt. Berlin (Ost) 1970, S. 29–34, hier S. 30f.] sollten in der SBZ bevorzugt literarische Werke erscheinen, die sich am sozialistisch geprägten Vorbild sowjetischer Literatur orientierten.

Doch nicht nur die inhaltlich-ideologische Ausrichtung der für die Publikation ausgewählten literarischen Werke selbst, sondern auch der Betrieb der Buch- und Zeitschriftenverlage unterstand den Direktiven der

SMAD. [Hartmann (1999), S. 217] Bis Anfang 1947 erschienen größtenteils noch Titel aus dem Vorkriegsprogramm, die als politisch neutral angesehen wurden, z.B. Stücke von Molière, Salacrou oder Troyat aus dem Bestand des Henschel-Theaterverlags. [Ebd., S. 218] Für die Vermittlung (zeitgenössischer) französischer Lyrik war die editionspolitische Ausgangslage in der SBZ zunächst ungünstig, wie an dem Verbot der Zeitschrift *Lancelot. Der Bote aus Frankreich* deutlich wird. [Die Zeitschrift *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*, die zunächst in allen vier Besatzungszonen französische Literatur und insbesondere französische Lyrik in deutscher Übersetzung publizierte, erschien in der sowjetischen Besatzungszone in Berlin in einer Auflage von bis zu 40.000 Exemplaren. Am 16. April 1948 verbot jedoch die sowjetische Militärregierung die „journaux et revues occidentaux“ und damit auch die Zeitschrift *Lancelot*. Vgl. Labbé (1984), S. 91]

Mit der pauschalen Annahme unüberwindlicher Restriktionsverfahren lassen sich jedoch die komplexen und oft widersprüchlichen Rezeptionsstrukturen in der SBZ nicht adäquat erfassen: Schon die Gründung des international ausgerichteten Verlags *Volk und Welt* durch Michael Tschesno-Hell im Jahr 1947 setzte ein klares Signal gegen eine allzu einseitige Fixierung auf sozialistische Literatur. Das erklärte Ziel des Verlegers war es, die durch das NS-Regime erzwungene kulturpolitische Isolierung zwei Jahre nach Kriegsende zu überwinden und die Bewohner der SBZ mit ausländischer Literatur vertraut zu machen. Seit der treuhänderischen Gründung durch Tschesno-Hell befand sich der Verlag jedoch im Eigentum der SED [Der Verlag *Volk und Welt* wurde 1964 mit dem Verlag *Kultur und Fortschritt* zusammengelegt. Vgl. Barck (2005a), S. 35] und war dadurch ebenfalls der Anleitung durch die Hauptverwaltung ‚Verlage und Buchhandel‘ im Ministerium für Kultur unterworfen. [Lokatis (2005), S. 17] Welche Werke und Autoren bei *Volk und Welt* veröffentlicht werden konnten, hing maßgeblich von den literarischen Idealen und pädagogischen Leitbildern der SMAD bzw. der SED ab, deren wichtigster Referenzpunkt die Parteiführung in Moskau war. Neben der Vermittlung sowjetischer Belletristik und anderer sozialistisch geprägter Literatur bestand ein Schwerpunkt in der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Diktatur des Dritten Reiches. Hier lag der Akzent auf antifaschistischer Literatur aus Deutschland und Frankreich. [Vgl. z.B. Jean Laffitte: *Commandant Marceau*. Roman. Deutsch von Alfredo T. Salutregui. Berlin (Ost) 1957. Dieser Roman zeichnet das Engagement der französischen Résistance von der Landung der Alliierten bis zur Befreiung Frankreichs nach.] So eröffnete der Lyriker und Übersetzer Stephan Hermlin im Jahr 1947 das erste Verlagsprogramm von *Volk und Welt* mit Übersetzungen aus dem Werk des kommunistischen Lyrikers und Résistance-Kämpfers Paul Eluard. [Paul Eluard: *Gedichte*. Deutsch von Stephan Hermlin. Berlin (Ost) (1947)] In den Folgejahren etablierte sich *Volk und Welt* trotz zahlreicher Widerstände zu einem Verlag, der im nach Westen abgeschotteten DDR-Staat ein „Fenster zur Welt“ [Lokatis (2005), S. 25] öffnete und dessen Lektoren mit taktischem Geschick fremdsprachige Texte publizierten.

Wie massiv die Steuerung des kulturellen Lebens in der SBZ ausfiel, zeigt eine Verordnung der SED vom 23. August 1949 im Rahmen der 21. Tagung des Parteivorstands. Darin wurde jede Form der künstlerisch-literarischen Praxis parteipolitischen Zielen untergeordnet und die Intoleranz gegenüber Abweichlern sowie der unerwünschten Einflussnahme von ausländischer Seite deklariert:

Im Rahmen des Kampfes der Nationalen Front für Einheit und gerechten Frieden ist ein energischer Kampf gegen das Eindringen und die Verbreitung dekadenter Kunst und Lebensform des ausländischen Imperialismus zu führen und die Entwicklung nationaler Kultur zu fördern. [Zitiert nach Hartmann (1999), S. 218]

Noch vor der Gründung der DDR im Oktober 1949 wurde mit diesem Beschluss die Stoßrichtung der sozialistischen Kulturpolitik festgelegt, deren Richtlinien gemäß dem aktuellen politischen Verhältnis zwischen dem sozialistischen Regime und den Nachbarstaaten verschärft oder gemildert wurden. Neben den ideologischen Hürden bei der Vermittlung internationaler Literatur und der Akquise von Übersetzungsrechten galt es auch, materielle Beschränkungen zu kompensieren. Frauke Rother, Frankreich-

Lektorin bei *Volk und Welt* zwischen 1969 und 1990, betont, dass in den Verlagen ein ständiger Mangel an ökonomischen Ressourcen herrschte, was sich zum einen in Papierknappheit und zum anderen in Form fehlender Devisen zum Erwerb von Nachdruck-Lizenzen zeigte. [Rother (2005), S. 135] Um Devisen einzusparen, musste ein Verlag eigene Übersetzungen anfertigen lassen. Dies war jedoch nur in begrenztem Umfang möglich, da die Übersetzungsrechte „fast immer zu den West-Verlagen [gingen], weil sie bessere Beziehungen zu Frankreich hatten“. [So erinnert sich Klaus Möckel, der von 1963 bis 1969 Frankreich-Lektor bei *Volk und Welt* war. Vgl. Möckel (2005), S. 130. Die verzögert einsetzende Publikation von Lyrik hing darüber hinaus auch mit den notorisch geringen Verkaufszahlen zusammen: „Die Lyrik war [ein] Zuschußgeschäft, weshalb manches Manuskript Jahre auf die Publikation warten mußte“ (ebd.)]

Insgesamt dominierte in der französischen Sparte von *Volk und Welt* der Anteil historischer Autoren gegenüber zeitgenössischen bis weit in die fünfziger Jahre hinein. Es wurden nicht nur klassische Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert verlegt; auch Romane des Realismus fanden die Zustimmung der Verantwortlichen. [Hartmann (1999), S. 218] So erinnert sich Klaus Möckel, dass ihm dieses Gefälle zu Beginn seiner Lektorentätigkeit 1963 besonders ins Auge fiel: „Als ich meine Arbeit begann, waren aus Frankreich vor allem Schriftsteller kommunistischer Prägung wie Paul Eluard, Louis Aragon und Vladimir Pozner publiziert.“ [Möckel (2005), S. 125] Die Publikation zeitgenössischer französischer Werke in den frühen DDR-Jahren hing offenbar vor allem von außerliterarischen Kriterien wie der politischen Orientierung ihrer Verfasser ab. Anstatt einen lebenden Autor mit abweichenden politischen Überzeugungen ins Programm aufzunehmen, zogen die Verantwortlichen bereits edierte Texte vor, die sich den Maßgaben des sozialistischen Realismus unterordnen ließen. Dementsprechend wurden Romane von Honoré de Balzac, Emile Zola oder Guy de Maupassant immer wieder aufgelegt. [Vgl. dazu Risterucci-Roudnicky (2005), S. 139] In den folgenden Jahren steuerte Klaus Möckel dieser einseitigen Rezeption entgegen und publizierte z.B. Ausgaben von Jean Cocteau [Jean Cocteau: *Gedichte, Stücke, Prosa*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Möckel. Aus dem Französischen. 2 Bde. Von verschiedenen Übersetzern übertragen. Mit Zeichnungen von Jean Cocteau. Berlin (Ost) 1971] und Blaise Cendrars. [Blaise Cendrars: *Gold. Erzählungen*. Aus dem Französischen von Lotte Frauendienst. Berlin (Ost) 1974]

Die literarischen Rezeptionsmuster der SED-Führung lassen sich anhand einer von der Berliner Stadtbibliothek 1954 herausgegebenen Schrift mit dem Titel *Frankreich, unser Nachbar im Westen* [Frankreich, unser Nachbar im Westen: *Französische Politik, Literatur und Kunst der Vergangenheit und Gegenwart im Spiegel einiger Neuerscheinungen*. Als Manuskript gedruckt. Hrsg. von der Berliner Stadtbibliothek. Berlin (Ost) 1954] präzisieren. Das Kapitel „Französische Werke der Gegenwart – Wegweiser im Klassenkampf“ bot Kommentare und Bewertungen zu einzelnen Publikationen. Den Berliner Bibliotheken wurde z.B. die Übersetzung von Pierre Gamarras Roman *Les enfants du pain noir* [Pierre Gamarra: *Die Kinder des schwarzen Brotes*. Aus dem Französischen von Kate Arendt. Berlin (Ost) 1952] (1950) zur Anschaffung empfohlen, da dieser Reportage-Roman einen „Einblick in das erbärmliche Leben der ausgebeuteten französischen Arbeiter in einer Kleinstadt nach 1945“ gewähre. [Frankreich, unser Nachbar im Westen (Berliner Stadtbibliothek), S. 7. Vgl. Hartmann (1999), S. 219] Die Förderung dieses Werkes stand demnach ganz im Dienste des grenzen- und epochenüberschreitenden Klassenkampfes. Als Gewährsmann der SED auf französischer Seite fungierte der damalige Vorsitzende der Kommunistischen Partei Frankreichs, Maurice Thorez. Seine programmatische Äußerung über die ästhetische Suprematie politischer Literatur und Kunst wurde in die Leitschrift der Berliner Bibliothek übernommen:

Wenn sich in unserer Zeit der beste, der konsequenteste Schriftsteller oder Künstler veranlaßt sieht, sich dem weltanschaulichen und politischen Kampf der Arbeiterklasse anzuschließen, so ist dies der Beweis dafür, daß alle kulturellen Werte heute auf die Seite des Proletariats übergegangen sind. [Ebd. Vgl. auch Hartmann (1999), S. 220]

Der ideologische Schwerpunkt der SED-gelenkten Verlagspolitik zeigte sich jedoch nicht nur in Empfehlungen, sondern auch in Form von Tabus, die beispielsweise gegen die französischen Vertreter der literarischen Moderne verhängt wurden. So konnten bis 1955 keine Werke von Anouilh, Apollinaire oder Bernanos erscheinen, [Als Joachim Meinert 1967 seine Arbeit bei *Volk und Welt* aufnahm, waren auch Autoren wie Kafka, Musil, Joyce, Proust und Gide noch nicht veröffentlicht worden. Vgl. Meinert (2005), S. 151] **die in der Bundesrepublik bereits vorlagen.** [Vgl. Alfred Andersch: „Jugend am Schmelzpott einer Kultur“. In: *Aussprache* 1 (1951), S. 7–13, hier S. 7–8. Siehe Kap. 2.1.3] Dieses Ungleichgewicht hat sich auch in der kurzen Tauwetter-Phase ab Mitte der fünfziger Jahre, als die DDR-Verlage ihr Westprogramm erweiterten, nicht entscheidend geändert. [Lokatis (2005), S. 20] Klaus Möckel betont in diesem Zusammenhang das Dilemma der Lektoren, wenn er sagt, „daß fast jeder der interessanten Autoren irgendeine nicht ins sozialistische Bild passende Seite hatte“. [Möckel (2005), S. 125] Doch nicht nur die Verlagsmitarbeiter, sondern auch viele Schriftsteller und Übersetzer in der DDR bewerteten die sich seit der Besatzungszeit kontinuierlich verengenden Editionsreihen kritisch. Stephan Hermlin, der 1947 von Frankfurt am Main in die SBZ umgesiedelt war, äußerte seine Bedenken auf dem IV. Schriftstellerkongress der DDR im Jahr 1956 öffentlich:

Ich glaube nicht, daß die Fortschritte auf dem Gebiet unserer Verlagsproduktion wirklich schritthalten mit den Erfordernissen unserer Gesellschaft, unserer Zeit. Manche Verleger gehen auf ausgetretenen Pfaden und scheuen Neues und Problematisches. Manche versäumen, sich den notwendigen Überblick zu verschaffen über die Literatur, die in den verschiedenen Ländern nachwächst, oder auch manches nachzuholen, was sie früher versäumt haben. Dazu gibt es unnötige Hemmungen in der Herausgabe von Büchern. [Stephan Hermlin: *Aufsätze, Reportagen, Reden, Interviews*. Frankfurt am Main 1983, S. 65]

Außerdem bemängelt Hermlin die einseitige Vermittlung kommunistischer Autoren wie Louis Aragon [Dazu heißt es bei Hermlin: „Aragon ist nicht nur einer der größten Lyriker Frankreichs, sondern auch ein ganz bedeutender Romancier; aber Aragon und andere französische Romanciers, die wir in den letzten Jahren veröffentlicht haben, zeigen noch nicht das ganze Gesicht der humanistischen Literatur Frankreichs.“ In: Hermlin: *Aufsätze*, S. 67f. Aragons Werk war in der DDR mit insgesamt 14 Einzelpublikationen vertreten.] **und fordert stattdessen die Publikation von Werken der Autoren Jean-Paul Sartre und Albert Camus** [Klaus Möckel (2005), S. 127] erinnert sich: „Kein DDR-Verlag wagte sich damals an Albert Camus heran, hatte der sich doch wegen des Ungarn-Aufstandes 1956 wiederholt heftig gegen die Sowjetunion, die Volksdemokratien, die gesamte kommunistische Weltbewegung gewandt. Auf die Bedeutung seines Werkes [...] hinzuweisen, reichte deshalb nicht aus – hierzulande waren die Maßstäbe ohnehin andere.“ Der Verlag *Volk und Welt* veröffentlichte schließlich 1965 Camus' Roman *Die Pest*, wohl, so argumentiert der ehemalige Lektor für italienische Literatur Joachim Meinert (2005, S. 151), weil er als Roman gegen den Faschismus interpretiert werden konnte.] **oder des Romanciers Roger Martin du Gard.**

Trotz dieser Appelle nahm die Gängelung der DDR-Verlage Ende der fünfziger Jahre, zur Zeit des *Bitterfelder Wegs*, eher noch zu. Die Richtlinien der euphemistisch als „Druckgenehmigungsverfahren“ bezeichneten Zensur wurden verschärft und der Umfang der Devisen für Westimporte reduziert. [Vgl. Lokatis (2005), S. 20] Verantwortlich waren hier neben Walter Ulbrichts Berater Otto Gotsche auch der Leiter der Kulturkommission beim Politbüro, Alfred Kurella, sowie Kurt Hager von der Abteilung Wissenschaften im Zentralkomitee. [Ebd.] Die von ihnen erzwungenen Zensur- und Blockadeverfahren blieben auch für die deutsch-deutsche Literaturvermittlung nicht ohne Folgen: Wurden 1958 in der DDR noch 69 westdeutsche Titel verlegt, so sank ihre Zahl im darauffolgenden Jahr auf 32. Im Jahr 1963 erschienen in DDR-Verlagen noch insgesamt acht Bücher aus BRD, Schweiz und Österreich. [Ebd., S. 21] Dass nach der Verschärfung der Zensur überhaupt noch nichtkommunistische Autoren ins Verlagsprogramm aufgenommen worden sind, ist offenbar dem strategischen Geschick der *Volk und Welt*-Lektoren zu verdanken. Frauke Rother spricht von den Errungenschaften und positiven Veränderungen, die sich im Lauf der Jahre durchsetzen ließen:

Die Zeit, in der man nur kommunistische Autoren wie Pierre Courtade, Jacques Doyon, Jean Lafitte und

Vladimir Pozner verlegt hatte, war längst vorüber. Hier hatte mein Vorgänger Klaus Möckel schon viele Hürden genommen. Ursprünglich galt auch Aragon vor allem als der Autor der Kommunisten. [...] Für Insider war [...] klar, daß Aragon auch etwas anderes zu bieten hatte. [Rother (2005), S. 132]

Ermöglicht wurde die Aufnahme nicht linientreuer Werke wie Aragons Roman *La Semaine sainte* (dt. *Die Karwoche*) durch taktisch formulierte Verlagsgutachten und Nachworte, die den Lektoren bei ihrer Rechtfertigungstaktik gegenüber dem Cheflektor bzw. der Hauptverwaltung halfen. [Dazu heißt es bei Frauke Rother (2005): „Wir haben Stunden um Stunden diskutiert, die Gutachten hin- und hergeschrieben, an Sätzen und Wörtern gefeilt, damit wir Formulierungen hinkriegten, die für die Hauptverwaltung mundgerecht waren.“ S. 133] Erst der 1971 vollzogene Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker und die damit verbundene schrittweise Öffnung der DDR gegenüber dem Ausland veränderten die Beziehungen zu Frankreich. Zentrale Schritte waren die Anerkennung der DDR durch Frankreich sowie die Aufnahme diplomatischer Beziehungen im Jahr 1974. [Vgl. Pfeil (2004), S. 435–453] Mittelbar eröffneten sich durch diese politische Umorientierung auch für die Verlagsbetriebe neue Chancen. [Hartmann (1999), S. 223] Die Anzahl der publizierten Titel westdeutscher und ausländischer Literatur stieg in der Folge wieder an. In diesem Zusammenhang ist auch die von Charles Dobzynski und Alain Lance bei *Volk und Welt* herausgegebene Sammlung *Französische Lyrik der Gegenwart* (1979) erwähnenswert: [*Französische Lyrik der Gegenwart*. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Charles Dobzynski und Alain Lance. Nachgedichtet von Volker Braun, Paul Celan, Elke Erb et al. Berlin (Ost) 1979. In dieser Anthologie stehen „Nachdichtungen“ auf der Grundlage von Interlinearversionen neben Übersetzungen. Auf die Problematik der Lyrikübersetzung gehen die Herausgeber im Vorwort nicht ein.] Sie konzentriert sich auf lyrische Texte aus den vorangegangenen dreißig Jahren und macht das Werk zahlreicher jüngerer französischer Lyriker zum ersten Mal in deutscher Sprache zugänglich. Diese zweisprachige Publikation lässt sich als Pionierleistung im Bereich der Vermittlung zeitgenössischer französischer Lyrik bezeichnen, da viele in dieser Sammlung vertretene Autoren in der Bundesrepublik erst im Rahmen der 1989 von Eugen Helmlé herausgegebenen Anthologie *Résonances. Französische Lyrik seit 1960* präsentiert worden sind. [*Résonances. Französische Lyrik seit 1960*. Hrsg. von Eugen Helmlé. Mit Übersetzungen von Eugen Helmlé, Felicitas Frischmuth, Ludwig Harig et al. München 1989. Vgl. hierzu die Zusammenfassung der vorliegenden Arbeit.]

In der Serie ‚Weiße Reihe‘ des Verlags *Volk und Welt* wurde bereits seit 1967 deutsch- und fremdsprachige Lyrik vorgestellt. Von den knapp einhundert Ausgaben, die bis 1990 erschienen sind, waren allein zweiunddreißig sowjetischen Autoren gewidmet. Eine der verlegerischen Errungenschaften in der französischen Sparte war die Herausgabe einer Gedichtauswahl von René Char. [René Char: *Und der Schatten der Sanduhr begräbt die Nacht*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Möckel. Berlin (Ost) 1988] Allerdings erschien diese Sammlung erst 1988, kurz nach Chars Tod, und damit fast 30 Jahre nach der ersten Char-Publikation in der Bundesrepublik. [Vgl. René Char: *Poésies. Dichtungen*. Hrsg. von Jean-Pierre Wilhelm. Zweisprachig. Frankfurt am Main 1959] Diese Rezeptionsverzögerung lässt sich nicht durch ideologisch gestützte Auswahlverfahren erklären, da Char durch sein Engagement bei der Résistance von einem DDR-Verlag relativ leicht hätte akzeptiert werden können. Und doch weist das Nachwort von Klaus Möckel einzelne Elemente auf, die einen Rechtfertigungsdruck vonseiten der Verlagsleitung erkennen lassen: Gleich zu Beginn ist von Chars Herkunft aus dem französischen Arbeitermilieu die Rede: „[s]ein Großvater [war] Gipsarbeiter, sein Vater ein kleiner Geschäftsmann in der gleichen Branche“. [Klaus Möckel: „René Char: Das Brot heilen“ [Nachwort]. In: René Char: *Und der Schatten der Sanduhr begräbt die Nacht*, S. 189–196, hier S. 189] An anderer Stelle wird betont, dass Char während des Zweiten Weltkriegs „als Linker denunziert“ worden sei und sich daraufhin als „entschiedener Feind des Faschismus“ dem Widerstand angeschlossen habe. [Ebd., S. 191] Seine Aufzeichnungen aus dem Maquis, so heißt es, „legen Zeugnis ab von der Tapferkeit und ungebrochenen Menschlichkeit der Partisanen. Durch ihren humanen Geist [...] gehören diese Texte zum Eindrucksvollsten in seinem Werk.“ [Ebd., S. 189f.] Der emphatische Duktus des Nachworts und die

Verwendung von Schlüsselwörtern wie „Linker“, „Feind des Faschismus“ oder „humaner Geist“ haben die Publikation von Chars Gedichten noch 1988 gegen die Zensur abgesichert.

Die Zeitschrift *Poesiealbum*, die 1973 erstmals Gedichte von René Char in der DDR publizierte, [René Char: „Gedichte“. In: *Poesiealbum* Nr. 74: René Char. Hrsg. von Bernd Jentzsch. Berlin (Ost) 1973] war ein für die Vermittlung internationaler Lyrik zentrales Publikationsorgan. 1967 von Bernd Jentzsch gegründet, kam es monatlich im Verlag *Neues Leben* in einer Auflage von 10.000 Stück heraus. Bis 1990 erschienen insgesamt 276 Ausgaben. Der Fokus des *Poesiealbums* richtete sich zunächst auf Autoren, die für die sozialistische Idee in Anspruch genommen werden konnten. Folgte auf die erste, Brecht gewidmete Ausgabe Autoren wie Wladimir Majakowski und Heinrich Heine, so konzentrierte sich die erste Ausgabe zu fremdsprachiger, nichtsovietischer Dichtung auf Texte aus Kuba (Nr. 16). Von den rund 300 Ausgaben boten acht der französischen Lyrik ein Forum: Auf Robert Desnos und René Char folgten Alain Lance, Arthur Rimbaud, Paul Eluard, Aimé Césaire, Boris Vian und Charles Baudelaire. [Auf Robert Desnos (Nr. 30) folgten René Char (Nr. 74), Alain Lance (Nr. 114), Arthur Rimbaud (Nr. 151), Paul Eluard (Nr. 162), Aimé Césaire (Nr. 231), Boris Vian (Nr. 233) und Charles Baudelaire (Nr. 253)] Damit rangiert die französische Poesie auf Platz 2 hinter den Lyrikern aus der Sowjetunion.

Auch das literarische Spektrum des *Poesiealbums* wurde durch ideologische Tabuisierungsmaßnahmen der SED eingeschränkt, so dass Autoren wie Peter Huchel, Ezra Pound und Ernst Jandl [Allerdings gab Joachim Schreck 1985 in der ‚Weißen Reihe‘ Ernst Jandls Band *Augenspiel* heraus.] nicht erscheinen konnten. [Seit Herbst 2007 erscheint die Zeitschrift wieder monatlich im *Märkischen Verlag*; als Herausgeber fungiert Richard Pietraß. Die ersten Ausgaben (Nr. 277–279) waren Peter Huchel, Ernst Jandl und Ezra Pound gewidmet.] An anderer Stelle zeigte die DDR-Führung wiederum Respekt vor der Zeitschrift *Poesiealbum*: Als sich Bernd Jentzsch im Zusammenhang mit der Biermann-Affäre als Herausgeber zurückzog und öffentlich Kritik am DDR-Regime äußerte, verzichteten die Machthaber auf ein Verbot der Zeitschrift. Jentzschs Nachfolger wurde 1979 der Schriftsteller und Übersetzer Richard Pietraß, der diese Position allerdings nur zwei Jahre lang innehatte, bevor ihn die SED zum Ausscheiden zwang. [Kirsten (2007), S. 59]

Die Restriktionen gegenüber den DDR-Verlagen bezogen sich nicht nur auf das Gesamtwerk einzelner Schriftsteller; oft wurde auch innerhalb einer literarischen Produktion streng ausgewählt. So entsteht der Eindruck, dass erzählende Prosatexte eher zur Übersetzung ausgewählt wurden als z.B. sprachexperimentelle Texte wie die von Raymond Queneau. [Als weiteres Beispiel für divergente literarische Rezeptionsverläufe in der DDR und der BRD lässt sich Alexander Błoks vielschichtiges, kontroverse Lesarten provozierendes Gedicht *Die Zwölf* (1918) nennen. Beim *Suhrkamp Verlag* war Paul Celans deutsche Fassung bereits 1958 in einer Einzelausgabe erschienen, begleitet von einer Vorbemerkung des Übersetzers, in der dieser die Vielschichtigkeit des kurz nach der Oktoberrevolution verfassten Gedichts hervorhebt, die gleichzeitig dessen politische Brisanz ausmacht. Celan schreibt: „Mythos? Dokument? Hymne oder Satire auf die Revolution? Man erblickt beides darin – in beiden Lagern.“ Zitiert Celan anschließend einen Tagebucheintrag Błoks, in dem sich dieser fragt, ob und unter welchen politischen Umständen sein Werk zukünftig gelesen werden wird, so übernimmt Celan als Übersetzer die Rolle von Błoks Vermittler an das deutschsprachige Publikum. In: Celan: GW 5, S. 623. Gerade das Gedicht *Die Zwölf* wurde in der DDR teilweise kritisch rezipiert und erst spät veröffentlicht. In einer der ‚Weißen Reihe‘ gewidmeten Rezension äußert sich Adolf Endler (1973, S. 890) sehr kritisch dazu: „Block [sic] formuliert [...] vor allem in den Gedichten seit 1905 die Ahnung der nahenden janusköpfigen Apokalypse, ohne daß man ihn zu den Auflösern der lyrischen Form rechnen dürfte (sehen wir einmal von den *Zwölf* ab).“ Ob dieses Urteil dazu geführt hat, dass das Werk (zunächst in einer Übersetzung von Alfred Edgar Thoss) in der DDR erst 1970 publiziert wurde, also zwölf Jahre nach der Erstpublikation von Celans Fassung? Symptomatisch ist die in der DDR verzögert einsetzende Rezeption eines russlandkritischen Werkes in jedem Fall, zumal es von einem bekannten Schriftsteller in einem so prominenten Organ wie der Zeitschrift *Sinn und Form* kritisiert worden war.] Sein Paris-Roman *Zazie in der Metro* erschien 1977 bei *Volk und Welt* in einer Lizenzausgabe des *Suhrkamp Verlags*, der den Titel 1960 in der Übersetzung von Eugen Helmlé veröffentlicht hatte. Die lyrischen

Experimente Queneaus sind in der DDR hingegen nicht publiziert worden. Sie waren mit den literarischen Idealen des sozialistischen Realismus nicht zu vereinbaren. [Gegen die These eines generellen Vorbehalts der DDR-Verlage gegenüber sprachexperimentellen Gedichten lässt sich die Publikation von Apollinaires Kalligramm „La colombe poignardée et le jet d'eau anführen. In: Guillaume Apollinaire: *Unterm Pont Mirabeau*. Französisch und deutsch. Hrsg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Thea Meyer. Berlin (Ost) 1971, S. 112–113. Allerdings ist die Übertragung dieses Figurengedichts eine Ausnahme geblieben.] Vermutlich ist das Aussparen von Gedichten wie denen Queneaus mittelbar auf das von SED-Kulturvertretern propagierte „Primat des Inhalts über die Form“ (Alfred Kurella) zurückzuführen, [Kurella (1955), S. 15. Vgl. auch den folgenden kulturpolitischen Beschluss der SED gegen eine formalistische Kunstauffassung: „Der Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, daß die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. Überall, wo die Frage der Form selbständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.“ In: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur [Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der 5. Tagung vom 15. März bis 17. März, 1951]. In: Elimar Schubbe (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart 1972, S. 178–186.] das neben der Literatur auch andere künstlerische Bereiche betraf.

Der Schriftsteller Rainer Kirsch hat demgemäß in seinen Besprechungen von übersetzter Lyrik stets die Fassungen bevorzugt, die sich auf die inhaltlichen Aspekte des jeweiligen Werks konzentrieren. In seiner Schrift *Das Wort und seine Strahlung – Über Poesie und ihre Übersetzung* (1976) hebt er insbesondere die poetische Gestaltung sozialer Fragen hervor. Werden diese vernachlässigt, wie dies in Paul Zechs Übertragung einer Ballade von François Villon der Fall sei, erklärt er die deutsche Fassung für unbrauchbar. [Rainer Kirsch: *Das Wort und seine Strahlung – Über Poesie und ihre Übersetzung*. Berlin (Ost) 1976, S. 56f.] Eine Shakespeare-Übersetzung Stephan Hermlins bezeichnet er hingegen gerade deswegen als „kongeniale Nachdichtung“, weil sie „neben dem Überdruß angesichts desolater Weltzustände auch die soziale Komponente des Originals deutlich hält“. [Kirsch: *Das Wort und seine Strahlung*, S. 113] Die Mechanismen der ideologisch gestützten Literaturvermittlung sind für den Bereich der Lyrik bedeutsam, wie sich an der Tradition der „Nachdichtungen“ aufzeigen lässt, die auf Interlinearversionen, d.h. Wort-für-Wort-Übersetzungen, basieren. Neben professionellen Übersetzern betätigten sich in der DDR auch viele Lyriker als Übersetzer und griffen dabei z.T. auf Interlinearversionen zurück. So heißt es bei Franz Fühmann:

[Ich] bin auf Interlinearversionen von wortwörtlicher Genauigkeit angewiesen. Dennoch halte ich es für notwendig, meine Bemühungen auch unter solch ungünstigen Bedingungen fortzusetzen: Wir dürfen uns von der Kenntnis der Weltichtung nicht ausschließen. [Franz Fühmann: „Kleine Praxis des Übersetzens unter ungünstigen Umständen“. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* vom 25. November 1969, S. 916. Auch Kurella (1955, S. 18) befürwortet das Nachdichten auf der Grundlage von Interlinearversionen, wenn er sagt, man könne beim Übersetzen „im Notfall ohne Kenntnis der fremden Sprache auskommen“.]

Da viele Schriftsteller in der DDR ähnlich dachten, spricht Heinz Kahlau von einer „Renaissance der Nachdichtungen“ [Zitiert nach Barck (2005b), S. 315] seit den sechziger Jahren, die sich vor allem in den umfangreichen Lyrik-Anthologieprojekten der Verlage *Volk und Welt* und *Aufbau* niederschlug. [Auch im Rahmen der groß angelegten Anthologieprojekte fand eine gelenkte Literaturvermittlung statt: So wurde z.B. die Textauswahl einer Anthologie mit georgischer Lyrik vom georgischen Schriftstellerverband bestimmt. Vgl. *Georgische Poesie aus acht Jahrhunderten*. Nachgedichtet von Adolf Endler und Rainer Kirsch. Mit einem Vorwort von Adolf Endler. Hrsg. mit Unterstützung des Ministeriums für Kultur der Georgischen SSR. Zusammengestellt nach einer Vorauswahl des georgischen Schriftstellerverbandes. Berlin (Ost) 1971. Vgl. dazu Barck (2005b), S. 315.] Zu den übersetzenden Autoren gehörten u.a. Franz Fühmann, Sarah Kirsch, Elke Erb und Heiner Müller. Auch Volker Braun hat Nachdichtungen aus dem Russischen angefertigt, die in der Anthologie

Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik (1965) erschienen sind. [*Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik*. Ausgewählt und hrsg. von Fritz Mierau. Düsseldorf 1965. Von Volker Braun stammen Nachdichtungen von Jewgeni Jewtuschenko („Lektion in Mut“, S. 5f.; „Revolution und Patschanga“, S. 26–28) sowie von Jegor Issajew (Aus: „Gericht der Erinnerung“, S. 159–163)] Die unter den Schriftstellern in der DDR verbreitete Übersetzungspraxis der Nachdichtung lässt sich einerseits als „kulturpolitisch erzwungenes Ausweichen“ [Barck (2005b), S. 315] verstehen: Nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Jahr 1965 mussten sich viele Lyriker mit dem Publizieren eigener Gedichte zurückhalten und widmeten sich stattdessen, wenn auch oft nur vorübergehend, dem Übersetzen. Andererseits hat sich die Beschäftigung mit der Lyrik von Autoren wie Anna Achmatowa, Marina Zwetajewa oder Wladimir Majakowski in den Werken der übersetzenden Lyriker in Form von Widmungsgedichten oder intertextuellen Anspielungen niedergeschlagen, was dafür spricht, dass es sich bei den „Nachdichtungen“ nicht ausschließlich um parteigelenkte Auftragsarbeiten gehandelt hat. [Zur Praxis der Nachdichtung in der DDR vgl. Berendse (1990), S. 122–129] Die Verquickung zwischen dem spezifischen Übersetzungsmodus der Nachdichtung und den politischen Rahmenbedingungen in der DDR ist jedoch unverkennbar. Insgesamt erweist sich die Praxis der Literatur- und Lyrikübersetzung in der DDR als äußerst ambivalent und lässt sich nicht auf einen einheitlichen Nenner bringen: Auf der einen Seite stehen die rigiden Zensurbestimmungen, die das Erscheinen politisch unliebsamer Werke fremdsprachiger Autoren verzögert oder sogar langfristig verhindert haben. Auf der anderen Seite finden sich ambitionierte Einzelprojekte wie z.B. die Anthologie *Französische Lyrik der Gegenwart* (1979), die entsprechenden Publikationen in der Bundesrepublik vorausgegangen sind. Auf diesem weitläufigen Feld der Literaturübersetzung in der DDR nimmt der Schriftsteller Volker Braun eine Ausnahmeposition ein: seine Motivation, Alain Lance' Gedichte zu übersetzen, gründete sich zuallererst in seiner Freundschaft zu dem französischen Lyriker. Den Entstehungsbedingungen seiner Übersetzungen widmet sich das nächste Kapitel.

*„War eine meiner Türen französisch“:
Alain Lance und sein Übersetzer Volker Braun*

Volker Brauns Übersetzungen aus dem lyrischen Werk von Alain Lance kommt im Rahmen der vorliegenden Studie ein besonderer Status zu: Sie sind auf der Grundlage von Interlinearversionen entstanden und verdanken sich dem jahrzehntelangen literarischen Dialog zwischen Verfasser und Übersetzer. Es wäre unangemessen, von einer Gemeinschaftsarbeit zu sprechen, doch ohne die Grundlage der Wort-für-Wort-Übersetzungen hätten die deutschen Gedichtfassungen nicht entstehen können. [Die Lance-Übersetzungen von Roland Erb, Hans-Martin Erhardt, Fritz Rudolf Fries, Felicitas Frischmuth, Ludwig Harig, Eugen Helmlé, Simon Werle und Paul Wiens bieten kaum Anhaltspunkte für eine poetische Interaktion zwischen Original und deutscher Fassung; daher wird im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit auf eine Analyse dieser Übersetzungen verzichtet.] **Mit der Frage nach Brauns Lance-Übersetzungen wird in zweierlei Hinsicht Neuland betreten: Hat die Literaturwissenschaft das lyrische und essayistische Werk von Alain Lance bisher nur am Rande wahrgenommen,** [Eine Ausnahme bildet hier der Beitrag von Asholt (2009). Erwähnt wird die Praxis wechselseitigen Übersetzens bei Alain Lance und Volker Braun bereits bei Friedo (1985), S. 18] **so wurde auch Brauns Übersetzertätigkeit bislang kaum untersucht.** [Bei Albrecht (1998) findet sich ein Kommentar zu einer einzelnen Übersetzung; vgl. Kap. 5.2.1. Der Titel des Beitrags von Rémy Charbon, *Gesellschaftliches Übersetzen. Anmerkungen zu Volker Braun* (1996), weckt insofern falsche Erwartungen, als Volker Brauns Übersetzungen gerade nicht berücksichtigt werden. Es geht Charbon vielmehr um die Untersuchung des innersprachlichen ‚Übersetzens‘ gesellschaftlicher Zustände

in literarische Formen.]

Volker Braun ist auf Umwegen zum Übersetzen gekommen. Nicht er hat den Kontakt zu Alain Lance gesucht, sondern dieser ist auf ihn zugekommen – und zwar mit eigenen Übersetzungsplänen. Was mit dem Interesse eines französischen Lyrikers an einem in der DDR lebenden Autor begann, führte im Fall von Alain Lance und Volker Braun zu einem intensiven literarischen Austausch und zu wechselseitigen Übersetzungsprojekten. Als Germanistik-Student hatte Alain Lance in den Jahren 1962/63 zwei Semester an der Karl-Marx-Universität in Leipzig verbracht, [Rückblickend berichtet Alain Lance: „In Leipzig, wohin mich [...] eine von Sympathie verstärkte Neugier führte, entdeckte ich nicht nur die Besonderheiten des sächsischen Akzents, sondern hatte auch das Glück, an den brillanten Vorträgen von Hans Mayer im legendären Hörsaal 40 teilzunehmen.“ In: Alain Lance: „Dankesrede anlässlich der Verleihung des DekaBank-Preises“. In: *Lendemains. Études comparées sur la France*. Nr. 128 (2007), S. 237–243, hier S. 241f.] bevor er 1964 von einer Bekannten in Paris auf die Gedichte Volker Brauns aufmerksam gemacht wurde, die in der Zeitschrift *Sinn und Form* erschienen waren. [Vgl. Alain Lance: „Rencontre à Leipzig“. In: Walter Lenschen (Hrsg.): *Literatur übersetzen in der DDR*. Bern 1998, S. 133–135, hier S. 133] Welchen Eindruck die erste Lektüre von Brauns Gedichten bei ihm hinterließ und wie er den Plan fasste, sie zu übersetzen, schildert Lance wie folgt:

Mit einer gewissen Dreistigkeit machte ich mich an die Übersetzung einiger dieser Gedichte, weil [...] ich in ihnen eine neue, starke Sprache fand. Ich hatte das Gefühl, in ihnen einen Aspekt der Modernität zu entdecken, der sich von dem, was ich in meiner Sprache bereits gelesen hatte, unterschied. [Alain Lance: „Ein Freund, ein guter Freund. Das ist das Schönste, was es gibt auf der Welt“. In: Rolf Jucker (Hrsg.): *Volker Braun in perspective*. Amsterdam 2004, S. 65–69, hier S. 66]

Im gleichen Jahr reiste Alain Lance nach Leipzig, um Volker Braun persönlich kennenzulernen und die Erlaubnis für sein Übersetzungsprojekt einzuholen – schon wenige Wochen nach ihrem ersten Treffen erschien die französische Übertragung von Brauns Gedicht „Unüberlegter Brief nach Flensburg“ in der Zeitschrift *action poétique*. [Ebd. – Volker Braun: „Lettre irréfléchie à Flensbourg“. Traduit par Alain Lance. In: *Action poétique*. Nr. 26 (Januar 1965), S. 25. Vgl. ders.: *Provocation pour moi et d'autres*. Traduit de l'allemand et présenté par Alain Lance. Honfleur 1970; *Contre le monde symétrique*. Traduit par Alain Lance. Paris 1970; *Le Massacre des Illusions/Das Massaker der Illusionen*. Anthologie poétique. Traduction de l'allemand par Jean-Paul Barbe et Alain Lance. Paris 2011.] Im Vorwort zu seiner Gedichtsammlung *Temps criblé* betont Lance die für sein Schreiben zentrale Rolle des Übersetzens und die damit verbundenen sprachlichen und geographischen „Umwege“:

Je rencontre Volker Braun en 1964 et commence à le traduire. Je souligne l'importance qu'ont eu, qu'ont toujours pour moi cette amitié et cette familiarité peu à peu acquise avec sa langue, sa poétique. Le détour par l'étranger et l'exercice de la traduction resteront dès lors une donnée constante de ma vie et de mon écriture. Plus tard, d'autres horizons prolongent cette expérience de l'éloignement, sans desir / De la fin de la parenthèse. [Alain Lance: *Temps criblé. Poèmes 1962–1999*. Cognac 2000, S. 9. Die Wendung „d'autres horizons“ verweist hier z.B. auf Alain Lance' Aufenthalt im Iran von 1966 bis 1968. Vgl. dazu Kap. 5.2.1.]

Seit dem Ende der sechziger Jahre kam die bislang einseitige Übersetzer- und Vermittlertätigkeit auch in umgekehrter Richtung in Gang. Auf der Grundlage von Interlinearversionen, die Alain Lance und seine Frau Renate Lance-Otterbein angefertigt hatten, begann Braun die Gedichte von Lance ins Deutsche zu übertragen. Zwischen Herbst 1968 und Sommer 1969 hielt sich Lance erneut in der DDR auf, diesmal in Ostberlin, wo auch Volker Braun zu dieser Zeit wohnte. Die intensive Beschäftigung mit den Gedichten des anderen, so erinnert sich Alain Lance, förderte viele für den Übersetzungsvorgang relevante Details zu historischen Hintergründen, literarischen Allusionen oder Wortspielen ihrer Gedichte zutage. [Lance: *Rencontre à Leipzig*, S. 134] Ging es für den zweisprachigen Alain Lance eher um das Verständnis poetischer Feinheiten in Brauns Werk, so waren die Gespräche für Volker Braun die grundlegende Voraussetzung für

seine Übersetzertätigkeit. Bereits 1970 erschienen die Übersetzungen von zwei Gedichten aus dem Werk von Alain Lance in der Zeitschrift *Sinn und Form*: „Teheran 68“ und „Es waren die Jahre“; 1975 folgte eine Auswahl von sechzehn Gedichten in der Zeitschrift *Poesiealbum*, die unter anderem auch eine Neufassung von „Teheran 68“ enthielt. [Vgl. Kap. 5.2.1. Gegenüber dem Herausgeber des *Poesiealbums*, Bernd Jentzsch, bestand Volker Braun darauf, dass Lance' Gedichte vor seinen eigenen (vgl. Ausgabe Nr. 115) publiziert wurden. – Die deutschen Titel der sechzehn Gedichte von Lance lauten: „Es waren die Jahre“; „Wie ich sie durchquerte“; „Meine Großmutter“; „Kino“; „Hingleitend wie graues Leinen“; „Leer das Meer“; „Stadt im Norden“; „Ben Barka“; „Teheran 68“; „Irland“; „Tourismus“; „Rasches Ende“; „Quartier Latin“; „Unbehagen“; „Ausgerissene Seiten aus dem Klagebuch“; „Renaissance“. Neben Braun trat hier auch Paul Wiens als Lance-Übersetzer in Erscheinung. – Die zweisprachige Gedichtsammlung von Alain Lance *Und wünschte kein Ende dem Umweg* (1994) versammelt 27 Übersetzungen von Volker Braun und einige weitere von anderen Übersetzern. Deren Titel lauten: „Meine Großmutter“; „Stadt im Norden“; „Teheran 68“; „Kino“; „Wie ich sie durchquerte“; „Unbehagen“; „Leer das Meer“; „Quartier Latin“; „Renaissance“; „Ausgerissene Seiten aus dem Klagebuch“; „Schleichender Frühling“; „Nichts als diese Schläge des Lichts“; „Frühling“; „Höchstes Neutron“; „Beim Übersetzen von Cassandra“ sowie die Serie „12 Monate“. Siehe: Alain Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg*. Gedichte in französisch und deutsch. Nachwort von Karl-Heinz Götze. Homburg/Saar 1994.]

Dass Alain Lance' Gedichte in der DDR erscheinen konnten, wurde zum einen durch seine politische Grundhaltung begünstigt und zum anderen durch sein Engagement für die Vermittlung von DDR-Autoren in Frankreich. Dazu schreibt Frauke Rother:

Alain Lance [...] war schon lange der DDR verbunden und galt im Verlag [i. e. Volk und Welt] als verlässlicher Gewährsmann. Er hatte hier studiert und war in der kommunistischen Partei. [Rother (2005), S. 135. – Lance ist 1982 aus der *Parti communiste français* ausgetreten. Vgl. dazu sein Gedicht „Printemps“ (Kap. 5.2.3).]

Im Mai 1971 konnte Volker Braun zu einem ersten Gegenbesuch nach Paris reisen. Über die damit verbundenen Widrigkeiten bei der Ein- und Ausreise schreibt Lance rückblickend:

En mai 1971 [Braun] put enfin venir à Paris, ce n'était pas simple, il lui fallait obtenir un visa de sortie de la RDA et un visa d'entrée en France, car à l'époque les deux pays n'entretenaient pas encore de relations diplomatiques officielles. [Lance: *Rencontre à Leipzig*, S. 134]

Gemeinsame Lesungen von Lance und Braun fanden 1978 im französischen Avignon und Anfang der achtziger Jahre im neugegründeten französischen Kulturzentrum in Ostberlin statt. Aus Brauns Perspektive nimmt sich der Blick auf das gegenseitige Übersetzen zwischen ihm und Lance folgendermaßen aus:

[Lance' Gedichte] stehen hier [...] in meiner Sprache, und meine Sätze gibt es in der seinen: was lässt sich Verbindenderes denken? Seit Alain Lance im Winter 1964 in mein Leipziger Studentenzimmer trat [...] und sich nach dem Dichter, der ich kaum war, erkundigte, war eine meiner Türen französisch. Was mich anzog, war der sinnliche Geist des Quartier Latin, die Tradition einer undidaktischen Lyrik und ein libertärer Sozialismus. Der Wärmestrom kam [...] eine Zeitlang aus dem Westen [...]. Frankreich nahm an dem ,anderen Deutschland' Interesse, aufs intimste, kritischste. [Volker Braun: „Salut, Alain Lance. Zum 60. Geburtstag des französischen Dichters und Übersetzers“. In: *Der Freitag* vom 17. Dezember 1999, S. 15]

Braun betont, dass ein charakteristisches Merkmal von Alain Lance' Lyrik in ihrem gesellschaftskritischen Impetus bestehe. In diesem Punkt konvergiert sie mit Brauns eigenem Schreiben, dem ebenfalls eine dezidiert politisch reflektierende Perspektive eigen ist.

Aus den Überschneidungen von Lance' und Brauns poetologischen Prämissen lassen sich die spezifischen Strategien ableiten, die Braun beim Nachdichten von Lance' Gedichten anwendet. Auf der Grundlage von Interlinearversionen und mit Hilfe der Erläuterungen des Autors, die literarische Referenzen oder idiomatische Besonderheiten der französischen Gedichte offenlegen, setzt sich Braun mit den in den

Originaltexten gestalteten politischen Konflikten auseinander und formuliert in seinen Gedichtfassungen individuelle Reaktionen darauf. In Brauns Übersetzungen spielt demnach das dialogische Moment eine zentrale Rolle. Während Autoren wie Stephan Hermlin oder Franz Fühmann im Übersetzen einen Prozess erkennen, in dem ein fremdsprachiges Werk von der Zielsprache bzw. von der Zielkultur einverleibt wird, strebt Braun einen literarischen Transfer ‚auf Augenhöhe‘ an. Seine Aufmerksamkeit gegenüber den Spezifika von Alain Lance’ Gedichten umreißt er wie folgt:

Das Verstehen und Verbünden ist unsre intime Geschichte und sozusagen das Elementarmodul des Kulturaustauschs. [Braun: „Lobrede auf Alain Lance“, S. 131]

Braun reflektiert das Potential seiner Herangehensweise, die keine Nachbildung des Originals anstrebt, sondern die Übersetzung als Medium der diskursiven Verständigung begreift, wenn er im Rückbezug auf Rainer Kirsch schreibt:

Wenn Rainer Kirschs Beobachtung stimmt: daß die Kollision der Sprachen im Prozeß des Übersetzens die Substanz des Poetischen enthülle – sollte nicht auch wahr sein: daß die Kollision der Kulturen die Substanz des Menschlichen, Sozietairen freisetzt? Übersetzen problematisiere die eigene Sprache, da es sie mit der fremden konfrontiert; der kulturelle Austausch (folgere ich) schärft das Bewußtsein der jeweils eigenen Lebensform. Heilsamer Schock! belebendes Erkennen! [Ebd., S. 134]

Braun erkennt hier das Spezifikum des Übersetzungsvorgangs in der Simultaneität sprachlicher und kultureller Wechselwirkungen und verknüpft mit ihr explizit die Vorstellung eines Erkenntnisgewinns. Mit welchen Verfahren Braun seine Fassungen von Lance’ Gedichten als individuelle Lesarten der Originaltexte konzipiert und welche eigenen Schreibstrategien dabei zum Einsatz kommen, sollen die folgenden Übersetzungsanalysen darlegen. Ein besonderer Fokus richtet sich dabei auf die gemeinsame Affinität von Lance und Braun zum Einsatz literarischer Intertexte. In den deutschen Gedichtfassungen akzentuiert und verschärft Braun die von Lance poetisch gestalteten Anklagen gesellschaftspolitischer Missstände und macht auf diese Weise das der Übersetzung inhärente Kollisionsmoment zwischen Sprachen und Kulturen als ideologie- und regimekritisches Instrument nutzbar. Dass Braun „sein Werk auch als kontinuierlichen Dialog [anlegt]: mit längst verstorbenen Dichtern, mit zeitgenössischen Kollegen und nicht zuletzt mit sich selbst, mit eigenen früheren Werken, die er im veränderten gesellschaftlichen Kontext sichtet und befragt“ [Charbon (1996), S. 321] – diese Aussage lässt sich auch auf seine Übersetzungen anwenden und wirft gleichzeitig die Frage nach den Verbindungslinien zwischen seinem schriftstellerischen und seinem übersetzerischen Werk auf.

Polyphones Sprechen: Politische Diskursivität und intertextuelle Verfahren in Brauns Übersetzungen

Téhéran soixante-huit – Teheran 68

Alain Lance: *TÉHÉRAN SOIXANTE-HUIT*

Ils vont ils viennent On les houspille on les malmène On leur dit de se presser un peu On leur dit demain si Dieu le veut Ils longent d’édifiants édifices et vont se noyer dans l’eau des vitrines Leurs enfants vendent la chance et leur père une à une astique les oranges Ils marchent comme dans un rêve où de jeunes freins

miaulent Heureux quand ils peuvent sur le sol déplier un drapeau d'herbes de fromage de tomates Ils vont ils viennent de la ville voilée à la ville sans vergogne Vers le nord beaux quartiers dépourvus de piétons Vers le sud où geint la flûte Ils vont ils viennent dans les longs couloirs Ils sont convoqués et mis en demeure Ils attendent Ils reviennent Ils frappent aux mauvaises portes et s'excusent de demander justice Et voici des cars des casques et des crosses. [Alain Lance: *Les gens perdus deviennent fragiles*. Honfleur 1970, S. 32]

Das Prosagedicht „Téhéran soixante-huit“, 1968/1969 während Alain Lance' Wehrersatzdienst im Iran entstanden, [Der erste Aufenthalt von Alain Lance im Iran dauerte nach Angabe des Autors bis Juli 1968.] evoziert das Leben in der iranischen Hauptstadt: Kinderarbeit am Lottostand („Leurs enfants vendent la chance“), Gedränge auf den Gemüsemärkten oder soziales Gefälle zwischen wohlhabenden und ärmlichen Stadtvierteln („Vers le nord beaux quartiers dépourvus de piétons / Vers le sud où geint la flûte“). [Für eine verkürzte Fassung der vorliegenden Analyse zu Brauns Übersetzung in französischer Sprache siehe Sanmann (2011).] Besonders akzentuiert wird die Unvereinbarkeit zwischen dem verhüllenden Kleidungsstil der strenggläubigen Einwohner und den aufreizenden Posen der westlich orientierten Bevölkerung („Ils vont / ils viennent de la ville voilée à la ville sans vergogne“). Außerdem stellt der Text die Ohnmacht der Stadtbewohner angesichts einer willkürlich agierenden Justiz aus („Ils vont ils viennent / dans les longs couloirs Ils sont convoqués et mis / en demeure Ils attendent Ils reviennent Ils frappent / aux mauvaises portes et s'excusent de demander justice“), wobei sich ihre Bedrohlichkeit vor allem in der Allgegenwart des Militärs manifestiert: „Et voici des cars des casques et des crosses“. Alain Lance beschließt sein Gedicht mit einem transformierten Zitat aus dem Gedicht „Green“ (1873) von Paul Verlaine. Die erste Strophe von „Green“ lautet:

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches*

Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux. [Verlaines Gedicht „Green“ aus dem Zyklus „Aquarelles“ entstammt dem Band *Romances sans paroles*. In: Paul Verlaine: *Œuvres poétiques*. Textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez. Paris 1995, S. 162]

Verlaines Gedicht zeichnet sich durch eine enge Verknüpfung der Bereiche Liebe und Natur aus. In einer Enumeration werden die Naturerscheinungen und die Empfindungen des lyrischen Ich nebeneinandergestellt:

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.* [Ebd.]

Wie bei einem Spaziergang durch einen blühenden Garten empfängt der Sprecher die unterschiedlichsten Eindrücke aus der Blumen- und Pflanzenwelt und versinkt derart in der Betrachtung, dass seine Gefühle für die umworbene Frau ihm gleichsam als Teil seines Naturerlebnisses erscheinen. Auf der klanglichen Ebene verbinden sich die verschiedenen Naturelemente durch eine f-Alliteration miteinander:

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches.

Der Vers von Alain Lance bildet einen inhaltlichen und formalen Gegenentwurf zu Verlaines Vorlage, da er dessen Naturelemente durch militärische Motive ersetzt:

Voici des cars des casques et des crosses.

Der harte Klang der drei aufeinanderfolgenden k-Laute unterstreicht die Bedrohung des zivilen Lebens in Teheran, die von den Einsatzwagen, Polizeihelmen und Gewehrkolben ausgeht.

Wie reagiert nun der Übersetzer Volker Braun auf die komplexen Verweisstrukturen von Lance' Gedicht, die in einer transformierten intertextuellen Referenz kulminieren? Ist es tatsächlich ein „fast aussichtsloses Unterfangen“, [Grimm (1997), S. 212] intertextuelle Anspielungen übertragen zu wollen? Die erste Fassung von Brauns Übersetzung aus dem Jahr 1970 lautet wie folgt.

TEHERAN 68

*Sie gehen sie kommen Man bebrüllt sie man mißhandelt sie Man sagt ihnen
sich ein wenig zu beeilen Man sagt ihnen morgen wenn Gott will Sie wandeln
an erbaulichen Bauten und ertrinken im Wasser der Schaufenster Ihre Kinder
verkaufen die Chance und ihr Vater bohrt die Apfelsinen Stück für Stück Sie
schreiten wie im Traum wo junge Getriebe jaulen Zufrieden wenn sie eine Fahne
breiten können von Kraut Käse Tomaten Sie gehen sie kommen von der ver-
schleierte Stadt in die der schamlosen Knie Nordwärts schöne Viertel fußgänger-
leer Südwärts wo die Flöte stöhnt Sie gehen sie kommen in den langen Gängen
Sie werden vorgeladen und eingewiesen Sie warten Sie kommen zurück Sie
klopfen an die falschen Türen und entschuldigen sich Gerechtigkeit zu verlangen
Und hier sind Karren Ketten Kolben. [Alain Lance: „Gedichte“. Nachdichtung: Volker Braun. In: *Sinn und Form* 22
(1970), Heft 1, S. 211]*

In dieser Fassung von Brauns Übersetzung wird sowohl das Stilmittel der Aufzählung als auch die klangliche Gestaltung des Schlussverses bewahrt, wenn es heißt:

Und hier sind Karren Ketten Kolben. [Ebd., S. 211]

Um die k-Alliteration des Originals mit dem Material der deutschen Sprache nachzubilden, nimmt Braun eine lexikalische Verschiebung vor, wenn er die „casques“ (Polizeihelme) durch „Ketten“ ersetzt. Zwar lassen sich diese im Sinne eines pars pro toto für Kettenfahrzeuge zum militärischen Bildbereich zählen, doch erinnern sie gleichzeitig auch an mittelalterliche Strafpraktiken und entfernen sich damit von der Szenerie der iranischen Hauptstadt in den sechziger Jahren.

In dieser ersten Version versucht Braun noch nicht, die intertextuelle Referenz des Originals aufzugreifen; diesen Schritt unternimmt er erst in der zweiten Fassung seiner Übersetzung, die sieben Jahre später in der Zeitschrift *Poesiealbum* erscheint. Der Schlussvers von Lance' Gedicht („Et voici des cars des casques et des crosses“) findet nun ein Äquivalent in dem zynischen Ausruf:

*Wie herrlich leuchtet mir die Montur! [Alain Lance: „Gedichte“. In: *Poesiealbum* Nr. 114: Alain Lance. Berlin (Ost) 1977, S. 15]*

Dieser greift den ersten Vers von Goethes „Mailied“ [Johann Wolfgang von Goethe: „Mailied“. In: Ders.: *Gedichte 1756–1799* (= *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 1). Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt am Main 1987, S. 287–289] auf – „Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur!“ – und verfremdet ihn.

Beide Bezugsquellen, Verlaines Gedicht „Green“ sowie Goethes „Mailied“, weisen eine Parallelisierung der Bereiche Natur und Liebe auf. Vollzieht sich diese Verknüpfung bei Verlaine in Form einer Aufzählung („Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches, / Et puis voici mon cœur“), so situiert sie sich bei Goethe in der Apostrophe, die das lyrische Ich gleichzeitig an die Naturerscheinungen und an seine Geliebte richtet:

*o Erd', o Sonne!
o Glück, o Lust!*

o Lieb', o Liebe!

[...]

o Mädchen, Mädchen.

Lance und sein Übersetzer Braun konterkarieren jeweils genau diese Gleichsetzung, indem sie die Natur-Motivik durch militärische Begriffe ersetzen. Zynischer noch als das Original bricht Brauns Übersetzung mit seinem literarischen Referenztext, denn der Ausruf „Wie herrlich leuchtet mir die Natur!“ aus Goethes „Mailied“ wirkt ungleich emphatischer als die Aufzählung („Voici des fruits...“) aus Verlaines Gedicht. In diesem Sinne spitzt Braun die dem französischen Original inhärente Opposition zwischen dem vergangenen Liebes- bzw. Naturerlebnis und der in Teheran herrschenden Bedrohung durch das Militär zu.

Jörn Albrecht zitiert den Schlussvers von „Téhéran soixante-huit“ und Brauns Übersetzung als Beispiel für eine spezielle Form der „Nachdichtung“, [Albrechts Begriff der „Nachdichtung“ bezieht sich hier nicht auf die in der DDR verbreitete Praxis, bei der fremdsprachige Gedichte mit Hilfe von Interlinearversionen übersetzt werden. Er meint hier vielmehr eine Form des freieren Übersetzens.] die sich durch den Vollzug analoger Sprachoperationen auszeichne:

Ein Bild wird durch ein Bild, ein Wortspiel durch ein Wortspiel, ein intertextueller Verweis durch einen intertextuellen Verweis wiedergegeben. [Albrecht (1998), S. 247]

Findet sich in Lance' Original eine Anspielung auf Verlaine, der in der Übersetzung eine Allusion auf einen Goethe-Vers entspricht, so liegt die Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext nicht „allein im Vorliegen eines intertextuellen Verweises auf einen bekannten Vers der beiden Nationalliteraturen, sondern darüber hinaus in der zynischen Verquickung von poetischer Vergangenheit und militärischer Gegenwart“. [Ebd., S. 248] Dank der Goethe-Referenz bewahrt Brauns Übersetzung dieses für das Original konstitutive Irritationsmoment. Der Leser der deutschen Übersetzung sieht sich, genauso wie der Leser des Originals, mit der Verschachtelung unterschiedlicher Zeitebenen und divergenter gesellschaftlicher Zustände konfrontiert. Angesichts dieser kreativen Eigenleistung des Übersetzers, die eine Wirkungsäquivalenz von französischer und deutscher Fassung anstrebt, greift jedoch Albrechts Begriff der „Nachdichtung“ zu kurz. Es handelt sich nicht um ein bloßes Imitieren des ursprünglichen Schaffensprozesses, sondern um ein Beispiel poetischer Interaktion zwischen Original und Übersetzung, die Sinnverschiebungen mit sich bringt. Besonders hervorzuheben ist hier eine die intertextuelle Referenz von Verlaine auf Goethe übertragende Transferleistung zwischen dem französischen und dem deutschen Literaturkanon. In Brauns Neugestaltung von Lance' intertextueller Allusion lässt sich ein Verfahren kultureller Transposition erkennen, dem jedoch eine dezidiert andere Funktion zukommt als der nivellierenden Einbürgerung in der Praxis der *Belles Infidèles*. [Zur einbürgernden Übersetzungspraxis der *Belles Infidèles* vgl. Kap. 1.1.] Zielte dieses auf die Einebnung sprach- und kulturspezifischer Elemente, so reduzierte es faktisch die Komplexität des Originals, um dem französischen Leser das Textverständnis zu erleichtern und seinem literarischen Geschmack zu entsprechen. Transponiert aber nun Braun den Verlaine-Verweis in den zielsprachlichen Kontext, so sucht er damit gerade die Vielschichtigkeit des Ausgangstextes zu bewahren: Er gestaltet einen poetischen Text, der in seinem literaturgeschichtlichen Verweissystem ganz ähnlich funktioniert wie das Original von Alain Lance. Mit Jürgen Lehmann lässt sich das Resultat dieser intertextuellen Übersetzungsstrategie als eine „Universalisierung des Dialogs“ [Lehmann (1987), S. 241f. Vgl. Kap. 1.4.2.] zwischen Originaltext und Übertragung bezeichnen: Neben den Stimmen von Lance und Braun sind auch die Stimmen von Verlaine und Goethe präsent. Entsprechend lässt sich Brauns Gedichtfassung als eine mehrstimmige Übersetzung bezeichnen. Der von Braun für seine Übertragung „Teheran 68“ gewählte Ansatz ist bezeichnend für die Herangehensweise der Übersetzer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Sie verwerfen tradierte Übersetzungsverfahren wie das der Einbürgerung nicht pauschal, sondern entscheiden im Einzelfall. Angesichts der Spezifika von Lance' Gedicht bedient sich Braun des übersetzerischen Instrumentariums

einer vergangenen Epoche und modifiziert dieses zu eigenen Zwecken. Dabei eröffnet er mit „Teheran 68“ einen Resonanzraum, in dem die sprachlichen und kulturellen Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext neu verhandelt werden.

Wie eng die Prozesse des Schreibens und Übersetzens bei Braun miteinander verflochten sind, zeigt die Tatsache, dass Goethes Gedicht „Mailied“ nicht nur in Brauns Übersetzung von Lance' Gedicht „Téhéran soixante-huit“ transformiert, sondern auch in Brauns eigenem Text „Material I: Wie herrlich leuchtet mir die Natur“ aufgerufen wird. Hier sei nur eine von mehreren Stellen aus Brauns Gedicht angeführt, in der Goethes Verse sich wiederfinden:

Und wie die Risse stopfen, die Niedertracht

Die mich bedecken? Woher

Die Nachricht, die in meine Zellen dringt

Aus den Wiesen? aus den Gewittern?

Wie herrlich leuchtet

Mir die Natur

Wie glänzt

Die Sonne in den städtischen Bächen voll toten

Geländern und der Asphalt sag ich dir! Zerfließt

In der City hinter den Herden vor den Unter-

Führungen über den Goetheplatz unter den S-Bahn-Brücken

[V. 15–24] [Volker Braun: *Training des aufrechten Gangs*. In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5. Leipzig 1990, S. 85–88]

Auch wenn der Zusammenhang, in dem Brauns Goethe-Referenz hier steht, ein ganz anderer ist als in seiner Übersetzung von Lance' Gedicht „Téhéran soixante-huit“, so wird der gemeinsame Impetus doch unmittelbar ersichtlich: durch die Fragmentierung in Einzelverse und durch eine Neukontextualisierung wird das berühmte Gedicht konterkariert.

Comme j'en ai traversé de ces villes opaques –
Der Umweg durch die Fremde

Alain Lance: *COMME J'EN AI TRAVERSÉ DE CES VILLES OPAQUES*

Comme j'en ai traversé de ces villes opaques froissant

Les signes inconnus des journaux il y avait des saisons

Des oiseaux des lueurs des paroles perdues autour des braseros

Je longuais opéras perdant peluche

Ah oui j'ai marché dans neige et fournaise sans désir de

la fin de la parenthèse échouant vingt fois sur le

delta du soir donnant à mon sang toute sa plaine

Parmi les débris la mémoire les rumeurs

Alors je m'endormais aux cicatrices des villes

Long sommeil d'une seule rivière

Lèvre posée à la lézarde du temps. [Alain Lance: *Les gens perdus deviennent fragiles*. Honfleur 1970, S. 35]

Das Gedicht „Comme j'en ai traversé de ces villes opaques“ (1970) verarbeitet Erfahrungen von Alain Lance, der 1962 als Student zum ersten Mal in die DDR kam, um seine Sprachkenntnisse zu vertiefen und das literarische Schaffen des sozialistischen Staates kennenzulernen. Zum einen sind die Streifzüge des lyrischen Ich von einem Gefühl der Fremdheit geprägt:

*Comme j'en ai traversé de ces villes opaques froissant
Les signes inconnus des journaux il y avait des saisons
Des oiseaux des lueurs des paroles perdues autour des braseros.*

Unterschieden wird hier zwischen der noch fremd anmutenden Sprache („Les signes inconnus des journaux“) und den offenkundigen Zeichen der Natur („il y avait des saisons / Des oiseaux des lueurs“). Trotz der anfänglichen Fremdheit fühlt sich das lyrische Ich von seiner Neugier immer weiter getrieben:

j'ai marché dans neige et fournaise sans désir de la fin de la parenthèse (V. 5–6).

Die beiden Fassungen von Volker Brauns Übertragung lauten:

WIE ICH SIE DURCHQUERTE (1977)

*Wie ich sie durchquerte diese undurchdringlichen Städte
Die fremden Zeichen der Zeitungen streifend da gab es
Jahreszeiten Vögel Lichter verlorene Worte
Um die Kohlenfeuer
Ich strich an Opernhäusern lang die Haare ließen*

*Ah ja ich ging durch Schnee und Glut und wünschte
Kein Ende dem Umweg dutzendmal strandend
Im Delta des Abends und ließ mein Blut münden
Im Schutt das Erinnern und das Raunen*

*Und danach schlief ich ein an den Narben der Städte
Ein langer Schlaf eines einzigen Flusses*

Die Lippe leicht an dem Riß der Zeit. [Alain Lance: „Gedichte“. In: *Poesiealbum* Nr. 114: Alain Lance, S. 5]

DER UMWEG DURCH DIE FREMDE (2007)

*Wie ich sie durchquerte diese undurchdringlichen Städte
Die fremden Zeichen der Zeitungen streifend da gab es
Zeitläufte Zugvögel Lichter verlorene Worte
Um die Kohlenfeuer
Ich strich an Opernhäusern lang die Haare ließen*

*Ah ja ich ging durch Schnee und Glut und wünschte
Kein Ende dem Umweg dutzendmal strandend
Im Delta des Abends und ließ mein Blut münden
Im Schutt das Erinnern und das Raunen*

Und danach schlief ich ein an den Narben der Städte

Ein langer Schlaf eines einzigen Flusses

Die Lippe leicht an dem Riß der Zeit [Alain Lance: „Der Umweg durch die Fremde“. Abgedruckt in: Volker Braun: „Lobrede auf Alain Lance“, S. 129]

Bereits in der ersten Fassung seiner Übersetzung akzentuiert Braun das Original neu, wenn er den sechsten Vers „sans désir de la fin de la parenthèse“ wiedergibt mit „und wünschte kein Ende dem Umweg“. Statt den auf einen abgeschlossenen Zeitraum verweisenden Begriff der Klammer aus dem Original zu übernehmen, fügt Braun das Motiv des Umwegs ein und interpretiert damit die poetisch gestaltete Erfahrung neu: An die Stelle eines zeitlich begrenzten Abstechers setzt er eine sich stetig fortsetzende Neuorientierung. Dieses Motiv arbeitet Braun in der zweiten Fassung (2007) noch stärker heraus, indem er auch den Gedichttitel ändert. Dieser lautet nun nicht mehr in wörtlicher Umschrift „Wie ich sie durchquerte“, sondern in knapper Formel „Der Umweg durch die Fremde“. Hat Volker Braun seine Übersetzung dreißig Jahre nach der ersten Fassung noch einmal verändert, so lässt er seine Freundschaft zu Alain Lance und die Wertschätzung von dessen ‚Umwegen‘ mit einfließen, die nicht nur lange Aufenthalte in der DDR, sondern auch im Iran und in der Bundesrepublik zur Folge hatten. Dazu schreibt Volker Braun rückblickend:

[Lance] *wünschte, in dem frühen Gedicht* [Comme j'en ai traversé de ces villes opaques], *kein Ende der parenthèse, doch er billigte die Übersetzung und er würde mehr sinnvolle Umwege machen, die beschwerlichsten wurden die ergiebigsten Abenteuer.* [Braun: „Lobrede auf Alain Lance“, S. 130]

Noch zwei weitere Elemente des Originals werden in der Neufassung umakzentuiert: Die „Jahreszeiten“ („saisons“) im Sinne von zyklischen Naturabläufen werden durch „Zeitläufte“, d.h. durch Abfolgen gesellschaftlich relevanter Ereignisse ersetzt. Mit Blick auf den Mauerfall von 1989 und den damit eingeleiteten Untergang des DDR-Regimes wird deutlich, dass sich das im Gedicht gestaltete Motiv der Erinnerung mit dem Lauf der Geschichte verändert hat. Unterstützt die Umakzentuierung des Begriffes „saisons“ das Motiv des Umwegs, so erscheint Brauns zweiter Eingriff, bei dem er die „Vögel“ durch „Zugvögel“ ersetzt, weniger plausibel. Vermutlich ist er primär klangrhythmisch motiviert („Zeitläufte“ – „Zugvögel“), auf semantischer Ebene allerdings läuft er aufgrund der Zielgerichtetheit des von ihm evozierten Vogelzugs dem Motiv des Umwegs zuwider.

Brauns Übersetzung stellt eine individuelle Reaktion auf das französische Gedicht und die darin aufgehobene menschliche Erfahrung dar, die sowohl den Verfasser als auch den Übersetzer betrifft. Bei der Übersetzung vom Französischen ins Deutsche bezieht Braun zu den evozierten Ereignissen Stellung und akzentuiert sie aus seiner Sicht. Eine Äußerung Brauns erhellt dieses dialogische Moment: Mit Lance verbinde ihn eine Freundschaft, heißt es, in „deren Verlauf [sie sich] die Schlüssel in die Hand gaben, in jedem übertragenen Sinn“. [Ebd.] Das wechselseitige Übersetzen ihrer Gedichte, so lässt sich hinzufügen, stellt demnach einen bevorzugten Modus der Auseinandersetzung dar, ein Entschlüsseln und Neuverschlüsseln poetischer Botschaften.

Printemps – Frühling

Alain Lance: *PRINTEMPS*

Printemps que tout cela, les tulipes

*Tendent un gobelet rouge: boire un peu
De soleil au ras de mur, à l'est.
Après tout pourquoi pas le printemps
Qui vous enfèvre et que son chant passe
Trempe de musique et de musaque.
Le printemps est un fait objectif
Fête abjecte objet fictif, etc.
Pourquoi faire printemps eût dit l'autre
Avoir un corps et la peur absente
Je n'en ai pas parlé: respirer
Sans mentir n'est pas l'ordre du jour.*

*Foire au printemps! Gloire aux oignons blancs!
Estragon ciboulette et cresson!
Cuisinons, mes amis, car la vie
Etc.*

Le printemps neuf compte les absents. [Das Gedicht ist im Frühjahr 1978 entstanden. Vgl. Alain Lance: *Ouvert pour inventaire*. Paris 1984, S. 30. Aufgenommen in: Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg*, S. 72]

Alain Lance' Gedicht „Printemps“ versteht sich vor dem Hintergrund der politischen Krise der *Parti communiste français* (PCF) im Frühjahr 1978, deren Mitglied Lance damals war. Der Text spricht in sarkastischem Tonfall von Ernüchterung und Gleichgültigkeit eines Wir, spielt jedoch nur mittelbar auf den politischen Bezugsrahmen an. Das Gedicht evoziert eine Jahreszeit, deren Hoffnungs- und Erneuerungspotential sich auf gesellschaftlicher Ebene gerade nicht realisieren lassen. Der ‚chant du printemps‘ lullt die Menschen eher ein wie „musaque“, [Vgl. den Eintrag „Muzak“: „Name einer 1934 in Seattle (Wash.) gegründeten Firma, die Hintergrundmusik für Büros, Fabrikhallen, Kaufhäuser, Flughäfen u.a. produziert und verbreitet. Die Lieferung der nach psycholog. Gesichtspunkten hergestellten Musik erfolgt per Kabel bzw. Satellit. Der Begriff wurde zum Synonym für derartige funktionelle Musik.“ Vgl. *Der Brockhaus in zehn Bänden*. Redaktionelle Leitung: Joachim Weiß. Leipzig 2005. Bd. 6 (Lit-Norc), S. 4225.] d.h. wie monotone Fahrstuhlmusik, als dass er sie zu politischer Aktion aufriefe:

*Printemps que taut cela [...]
Après taut pourquoi pas le printemps
Qui vous enfèvre et que son chant passe
Trempe de musique et de musaque.*

Aus dem Lehnwort „musaque“ (von engl. „muzak“) entsteht durch Assonanzenbildung der zweigliedrige Ausdruck „mosique et musaque“, dessen erstes Element „mosique“ eine rein klangliche Funktion hat. [Im Französischen existiert ein ähnliches Spiel mit Assonanzen in der Wendung „prendre ses cliques et ses claques“ (dt. „seine Siebensachen packen“)] Mit diesem Wortspiel wird das Lied des Frühlings zum leeren Singsang ohne politisch relevante Botschaft degradiert. Als ähnlich enttäuschend wie der ‚chant du printemps‘ erweisen sich die Reden der Parteimitglieder und ihre hölzerne Sprache, die in den Versen 7 und 8 parodiert werden:

*Le printemps est un fait objectif
Fête abjecte objet fictif, etc.*

Dabei hallen im achten Vers die Klänge des „fait objectif“ (V. 7) wie ein verfremdetes Echo nach: „Fête abjecte objet fictif“ („fait“ – „fête“; „objectif“ – „abjecte“; „objectif“ – „objet“ – „fictif“).

Neben dem kollektiven Wir tritt in den Versen 9 bis 11 eine weitere Figur auf: „l'autre“. Es wird berichtet, wie diese sich in der aktuellen Krisensituation verhalten hätte:

*Pourquoi faire printemps eût dit l'autre
Avoir un corps et la peur absente
Je n'en ai pas parlé : respirer
Sans mentir n'est pas l'ordre du jour.*

Einerseits hätte dieser ‚Andere‘ den Sinn von Frühlingsfeiern in Frage gestellt („Pourquoi faire printemps“) und andererseits seine Unerschrockenheit betont („la peur absente“), die er in einer Gesellschaft, in der die Wahrheit keinen unangefochtenen Wert darstellt, jedoch nicht offen benennen mag.

In der zweiten Versgruppe werden revolutionäre Schlachtrufe parodiert, die die Parteigenossen dazu auffordern, sich lieber kulinarischen Genüssen hinzugeben statt politische Fragen zu diskutieren:

*Foire au printemps! Gloire aux oignons blancs!
Estragon ciboulette et cresson!
Cuisinons, mes amis, car la vie
Etc.*

Bestehen die emphatischen Appelle allein aus der Aufzählung von Gewürzsorten, so ziehen sie jede Art des kollektiven politischen Engagements ins Lächerliche. [Eine Verknüpfung zwischen kulinarischem Genuss und politischer Repression in Form von Zensur und Überwachung findet sich auch in Lance' Gedicht „Abendessen in Berlin“ [Originaltitel deutsch, A. S.], das von der durch die Staatssicherheit veranlassten Abhörung der Wohnung von Christa und Gerhard Wolf spricht: „[...] On n'empêchera pas les rires / De tâtonner vers / Une oreille haut placée / Par ailleurs on peut constater que la culture / Culinaire progresse tandis que l'écriture / Implose.“ In: *Temps criblé. Poèmes 1962–1999*. Cognac 2000, S. 76] In der Folge lässt sich auch der Schlussvers als Ausdruck zerstörter politischer Hoffnungen deuten, und zwar im Sinne eines Verweises auf die aus der kommunistischen Partei ausgetretenen Mitglieder:

Le printemps neuf compte les absents.

Braun überträgt Lance' Gedicht kurz nach seinem Entstehen, [Hinweis von Alain Lance in seinem Brief an A. S. vom 12. November 2008] indem er Versatzstücke literarischer Texte mit kommunistisch-revolutionärem Hintergrund in die deutsche Fassung einflieht. Zum Zeitpunkt der Übersetzung steht Braun, ähnlich wie Lance selbst, in einem zwiespältigen Verhältnis zu dem Staat, in dem er lebt und als Schriftsteller tätig ist. So hat er beispielsweise die Petition gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichnet, die 1976 trotz großer Proteste erfolgt war. [Vgl. dazu Roland Berbig (Hrsg.): *In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*. Berlin 1994] 1982, also nur wenige Jahre später, tritt Braun aus dem Schriftstellerverband aus, lebt aber weiterhin in der DDR, wo er, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, seine literarischen Werke publiziert. Seine Übertragung von Lance' Gedicht lautet:

FRÜHLING

*Frühling, was soll das alles, die Tulpen
Taumeln mit roten Bechern, ein bißchen
Sonne saufen vom Mauerrand morgens:
Freilich warum nicht Frühling
Wir fiebern doch, daß seine flauen Flöten
Uns töten mit Mosik und Musak.
Der Frühling ist ein objektiver Fakt*

Ein verwicktes Fest ein fiktives Objekt etc.
Das Frühjahr kommt, konnte ein anderer sagen
Und was noch nicht gestorben ist
Hat einen Körper und keine Angst: atmen
Ohne zu lügen steht nicht in der Zeitung.

Frühlingsmesse! Ruhm den weißen Zwiebeln!
Estragon Schnittlauch und Kresse!
Vorwärts an Gewürze und Gewehre
Denn das Leben etc.

Der neue Frühling zählt die Verzehrten. [In: Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg*, S. 73]
[Hervorhebungen original]

Die grundlegende Stoßrichtung von Brauns Übertragung ist die einer Intensivierung und Radikalisierung des bei Lance angelegten Frühlings-Motivs; diese Tendenz lässt sich sowohl an der inhaltlichen als auch an der klanglichen Gestaltung ablesen. Zunächst greift Braun die zweigliedrige Alliteration des Originals auf („les tulipes / Tendent un gobelet rouge“, V. 1f.) und verdreifacht sie in den Anfangsversen mit je unterschiedlichen Konsonanten („Tulpen Taumeln“; „Sonne saufen“; „Mauerrand morgens“). Dieses Verfahren setzt er mit der f- bzw. mit der fl-Alliteration fort, wenn es heißt: „Freilich warum nicht Frühling / Wir fiebern doch, daß seine flauen Flöten / Uns töten mit Mosik und Musak.“ (V. 4–7) Mit der Steigerung klanglicher Effekte geht auch eine signifikante semantische Akzentverschiebung einher: Die bei Lance kritisierte Hintergrundmusik „Muzak“, im Deutschen rein onomatopoesisch assoziiert in der Wendung „Mosik und Musak“, [Assoziativ klingt hier auch der von Bertolt Brecht geprägte Begriff „Misuk“ an. Einer Aussage Hanns Eislers zufolge bezeichnet „Misuk“ eine Musik, die zugunsten ihres reflexiven Potentials verfremdet wird und dadurch widerstandslose Konsumierbarkeit verhindert. Vgl. Hanns Eisler: *Schriften zur Musik*, Bd. 2. Hrsg. von Günter Mayer. Leipzig 1982, S. 373f. Zu Brechts Musikverständnis vgl. Rienäcker (2004), S. 145–158] berauscht die Menschen nicht nur, sondern bringt ihnen vielmehr den ersehnten Tod. Im Schlagreim „flöten“ – „töten“, den Braun hier neu einführt, fallen klangliche und inhaltliche Steigerung zusammen. Brauns Übersetzung rekurriert damit kritisch auf den Topos der Todessehnsucht, der im deutschsprachigen Kulturraum vor allem mit der Musik der romantischen Epoche – man denke an Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* – verbunden ist, und erzeugt durch die Häufung der Gleichklänge einen parodistisch-verfremdenden Effekt. Radikaler noch als bei Lance nimmt sich die von Braun artikulierte kritische Haltung zum „chant du printemps“ aus, die sich in der Übertragung des siebten und achten Verses ebenfalls in der Akkumulation von f- und v-Lauten niederschlägt: „Der Frühling ist ein objektiver Fakt / Ein verwicktes Fest ein fiktives Objekt etc.“ Dabei befördert die Neuzusammensetzung einzelner Silben die Wortgenese: „ob-jek-ti-ver Fakt“ – „ver-fick-tes Fest“ – „fik-tives Ob-jekt“. Die Wahl des umgangssprachlichen Adjektivs „verwickt“ für den französischen Begriff „abjecte“ erscheint insofern angemessen, als sie, klanglich die erste Silbe des Worts „fiktiv“ vorwegnehmend, die Verkettung aus f-, i- und k-Lauten fortsetzt. Auf semantischer Ebene verstärkt dieses Adjektiv den pejorativen Duktus des deutschen Verses, fügt ihm eine stark sexuell konnotierte Note hinzu und parodiert auf diese Weise das Motiv des Frühlings als einer Jahreszeit der erotischen Verführung. Auch das in den Anfangsversen der deutschen „Printemps“-Fassung neu eingeführte Motiv des Todes („daß seine flauen Flöten / uns töten“) wird in den Versen 9 bis 12 innerhalb einer intertextuellen Referenz zu den Schlussversen aus Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* aufgegriffen und weitergesponnen, wenn es heißt:

Das Frühjahr kommt, konnte ein anderer sagen
Und was noch nicht gestorben ist

*Hat einen Körper und keine Angst: atmen
Ohne zu lügen steht nicht in der Zeitung* [Hervorhebung original].

In Mutter Courages euphorischem Schlachtgesang hatte es geheißen:

*Das Frühjahr kommt! Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg! Die Toten ruhn!
Und was noch nicht gestorben ist*

Das macht sich auf die Socken nun. [Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg.* In: Ders.: *Stücke 6 (= Werke, Bd. 6).* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin/Frankfurt am Main 1989, S. 7–86, hier S. 86]

Brechts Verse bieten sich Braun nicht nur durch die Verknüpfung von Frühjahrs- und Todes-Motivik an; das flapsig-optimistische, nach Aufbruch und Neubeginn klingende Lied der Mutter Courage verschärft zudem die in Lance' Gedicht gestaltete politische Desillusionierung.

Wenn Braun in seiner Übersetzung typographisch markierte Brecht-Zitate einsetzt, arbeitet er demonstrativ mit intertextuellen Referenzen, die in Lance' Text nicht angelegt sind. In den entsprechenden Originalversen (V. 9–12) findet sich allenfalls ein sehr mittelbarer Anklang an ein französisches Gedicht, und zwar an Paul Eluards „Aujourd'hui“ (1948), das von Entbehrungen, Leid und Ungerechtigkeiten im Frankreich der Nachkriegszeit spricht. Dessen fünfte Strophe lautet:

*Le soleil jene risque rien je n'ai fait qu'en parler
Parler est peu de chose l'eau le gaz et l'électricité
Et manger à sa faim seraient plus lumineux
Avoir la peau brunie et manger à sa gourmandise*

Je n'en ai même pas parlé [Paul Eluard: *Œuvres complètes.* Hrsg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler. Paris 1979, Bd. 2, S. 226ff.]

Setzt man jedoch diesen impliziten Intertext voraus, lässt sich in der Figur des Sprechenden „Anderen“ („eût dit l'autre“) Paul Eluard selbst erkennen, der kommunistisch geprägte Résistance-Kämpfer und -Dichter, der seine Einschätzung der aktuellen politischen Lage Frankreichs formuliert. In Brauns Übersetzung überlagern sich an der entsprechenden Stelle verschiedene intertextuelle Schichten und Sprecherinstanzen: Einerseits zitiert Braun die Worte der Mutter Courage („Das Frühjahr kommt“ bzw. „Und was noch nicht gestorben ist“), andererseits übernimmt er Lance' Einschub „konnte ein anderer sagen“ („eût dit l'autre“), mit dem dieser wiederum Eluards Stimme in sein Gedicht integriert hatte. In der deutschen Fassung wird nun aus Eluard tatsächlich ‚ein Anderer‘, nämlich Brecht, der sich in der Figur der Mutter Courage zu Wort meldet. Brecht und Eluard fungieren als Brauns Stichwortgeber, deren Wortbeiträge sich überlagern, bis sie nicht mehr voneinander zu trennen sind.

Im dreizehnten bis sechzehnten Vers seiner Übersetzung rekonstruiert Volker Braun den von Lance ironisch evozierten kulinarischen Kontext und verstärkt ihn zusätzlich durch eine intertextuelle Referenz. Anstatt den Aufruf „Cuisinons, mes amis“ wörtlich zu übersetzen, überblendet er ihn mit einem Appell aus dem sozialistischen Kampflied „Rote Matrosen“ von 1917, in dessen Refrain es heißt:

*Vorwärts an Geschütz' und Gewehre,
Auf Schiff, in Fabriken und Schacht
Tragt über den Erdball, tragt über die Meere*

die Fahne der Arbeitermacht! [Zitiert nach: *Mit Gesang wird gekämpft. Lieder der Arbeiterbewegung.* Berlin (Ost) 1967, S. 68. – Das russische Original (1922) von Alexander Besymenski evoziert das politische Engagement der

kommunistisch geprägten Matrosen aus Kronstadt, einem Zentrum der revolutionären Bewegung im Juli 1917. Die deutsche Nachdichtung des Liedes mit dem Titel „Rote Matrosen“ wurde 1929 von Helmut Schinkel angefertigt.]

Brauns Lance-Übersetzung lautet:

Frühlingsmesse! Ruhm den weißen Zwiebeln!

Estragon Schnittlauch und Kresse!

Vorwärts an Gewürze und Gewehre

Denn das Leben etc. (V. 14–17, Hervorhebung A. S.)

Ersetzt Braun im vierzehnten Vers die „Geschütz“ durch „Gewürze“, so demontiert er die Siegesgewissheit der politisch engagierten Matrosen. In Analogie zum Original verknüpft Brauns Übersetzung die kulinarische Motivatik mit dem Ausdruck zerstörter revolutionärer Hoffnungen. Auch diese intertextuelle Allusion ist sowohl in klanglicher als auch in semantischer Hinsicht bedeutsam: Das neu gebildete Begriffspaar „Gewürze und Gewehre“ weist neben der g-Alliteration und der analogen Vokalabfolge e – ü auch eine Wiederholung des Konsonanten /w/ in der Wortmitte auf. Zitiert Braun in seiner Lance-Übersetzung ein Lied aus der Russischen Revolution, um anschließend dessen politische Symbolkraft sprachlich zu dekonstruieren, so nimmt er implizit die gewaltsame Niederschlagung des Matrosenaufstands durch die Rote Armee im März 1921 vorweg und zeigt die Vergeblichkeit der Matrosenrevolte auf. Unterschwellig artikuliert Braun damit auch seine eigene kritische Haltung zum repressiven Vorgehen des DDR-Regimes gegenüber der Bevölkerung. Im komplexen intertextuellen Verweissystem seiner Übersetzung spannt Braun einen Bogen zwischen den Ereignissen der Russischen Revolution, der Regierungskrise der *Parti communiste français* von 1978 und der in der DDR herrschenden politischen Unterdrückung.

Schließlich treibt Braun die in Lance' Gedicht angelegte zynische Verquickung gescheiterter politischer Hoffnungen und kulinarischer Genüsse auf die Spitze, wenn er im Schlussvers übersetzt: „Der neue Frühling zählt die Verzehrten“ statt „Der neue Frühling zählt die Abwesenden“. Die kulinarische Genuss-Sucht, die ursprünglich das politische Scheitern kompensieren sollte, wendet sich gegen die Genuss-Süchtigen und vernichtet sie. Erneut überführt Braun die im Original angelegte Metaphorik ins Existentielle und verschärft den kritischen Impetus des Gedichts.

Brauns deutsche „Printemps“-Fassung, so lässt sich festhalten, potenziert die Bedeutungsebenen des Ausgangstexts, da sie mehrere historische ‚Frühlinge‘ bzw. ihre politischen Ereignisse übereinanderblendet: Über die bei Lance evozierte Krise der im Frühling 1978 hinaus führt Braun nicht nur die Niederschlagung des Kronstädter Aufstandes im Frühjahr 1921 und die von Brecht in der *Mutter Courage* literarisch gestalteten Wirren des Dreißigjährigen Krieges an, sondern artikuliert unterschwellig auch seine eigene Auflehnung gegen die staatlichen Repressionen in der DDR der siebziger Jahre – nicht ohne die humoristischen Elemente von Lance' Gedicht zu wahren und mitunter sogar zu verstärken. Gleichzeitig verleiht Braun seiner Übersetzung durch die kritisch motivierte Hinzufügung des Motivs der Todessehnsucht in den Versen 6, 10 und 14 aber auch eine existentielle Dimension, die einen Kontrapunkt zu den humoristisch-parodistischen Elementen des Gedichts bildet.

Nicht nur in den Übertragungen der Gedichte von Alain Lance, sondern auch in Brauns eigenem lyrischen Werk spielt die Transformation politischer Texte und Lieder eine zentrale Rolle: So hat das revolutionäre Kampflied „Rote Matrosen“, dessen agitatorischen Aufruf „Vorwärts an Geschütz' und Gewehre“ Braun in der deutschen Fassung von Lance' Gedicht „Printemps“ karikiert, auch Eingang in sein eigenes Werk gefunden, und zwar in sein Gedicht „Material VII: Der Frieden“ aus dem Zyklus *Der Stoff zum Leben II*. Hier unterläuft der Sprecher nicht nur den Appell aus dem Lied „Rote Matrosen“, sondern dekonstruiert auch die Parolen aus dem Lied „Brüder zur Sonne, zur Freiheit“ sowie aus dem „Solidaritätslied“ und gibt diese der Lächerlichkeit preis. [Vgl. Visser (1994), S. 193, Anm. 127] Hier ein Ausschnitt aus Brauns Gedicht:

*Brüder zum Posten empor!
Vorwärts an Geschütze und Gewehre
Vorwärts marsch!
Brüder zur Kasse*

*VORWÄRTS UND NICHT VERGESSEN
BRÜDER*

Die Solidität

DIE SOLIDARI

TÄTERÄTÄH [Volker Braun: *Langsamer knirschender Morgen*. In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 8. Halle 1992. S. 69–71. Die Referenz auf das Lied der Kronstädter Matrosen ist weder in der Lance-Übersetzung noch in Brauns Gedicht typographisch markiert. Auch im Anmerkungsapparat von Brauns Gedichtband *Langsamer knirschender Morgen*, der zahlreiche andere Referenzen benennt, findet sich kein Hinweis auf die zitierte Quelle. – Vgl. Visser (1994), S. 193, Anm. 127]

Eine weitere Bezugnahme auf die Kronstädter Matrosen bzw. auf ihren von der Roten Armee niedergeschlagenen Aufstand findet sich in Brauns dreistrophigem Gedicht „Die Matrosen von Kronstadt“, das noch vor seiner Lance-Übersetzung „Frühling“ entstanden ist. In der ersten Strophe seines Texts heißt es:

*Vom Blut schwarz die Montur, schmal
Das Brot, und von der Freiheit nur eine Krust –
Werft sie ins Wasser, schreit ein Admiral
Und Kugeln durchschlagen ihre Brust:
Das sind die Matrosen von Kronstadt.*

Das sind die Matrosen von Kronstadt. [Braun: *Verstreute Gedichte 1959–1968*. In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 3. Halle/Leipzig 1990, S. 105]

Brauns als Gesang konzipiertes Gedicht „Die Matrosen von Kronstadt“ liest sich wie ein Gegenentwurf zum russischen Liedtext „Rote Matrosen“ von Alexander Besymenski, der die Siegesgewissheit und den Gemeinschaftsgeist der kämpfenden Matrosen in den Vordergrund rückt. Bei Braun dominieren hingegen die Motive von Tod und Verderben der vom Militär ermordeten Matrosen.

Offensichtlich haben Braun die historischen Ereignisse in Kronstadt im Zusammenhang mit der Russischen Revolution über eine längere Zeit hinweg beschäftigt. Dass er sich sowohl in seinen eigenen Gedichten als auch in seinen Übersetzungen mit ihnen auseinandersetzt, zeigt, wie eng die Tätigkeiten des Schreibens und des Übersetzens bei ihm korreliert sind.

Neutron suprême – Höchstes Neutron

Alain Lance: *NEUTRON SUPRÊME*

Nulle plainte

Nulle ruine

Paix divine

Terre éteinte. [Alain Lance: *Ouvert pour inventaire*. Paris 1984, S. 49. Aufgenommen in Lance: *Und wünschte kein*

Alain Lance' Miniatur „Neutron suprême“ kondensiert in poetischer Form die gesellschaftspolitischen Debatten über den Einsatz von Neutronenbomben, die um 1978 geführt wurden. Befürworter sprachen von einer im Vergleich zu traditionellen Atomwaffen ‚sauberen‘ Bombe mit relativ geringen Druck- und Hitzewellen, wohingegen die Vertreter der Friedens- und Anti-Atombewegung eine Waffe anprangerten, deren radioaktive Strahlung auf die Tötung von Menschen abzielt.

Lance' Gedicht zergliedert die Zerstörungskraft der Neutronenbombe in eine äußerst verknappte Aufzählung. Schon der affirmative Gestus, mit dem die ersten beiden Verse auf der Unversehrtheit von Menschen und Gebäuden nach der Explosion insistieren, lässt einen tragischen Irrtum erahnen: Wer „nulle plainte / nulle ruine“ hört, dem bleiben „plainte“ und „ruine“ als Echo gegenwärtig, nicht ihre Negation. Mündet die anaphorisch gestützte *ex negativo*-Argumentation in die Vorstellung eines „paix divine“ (V. 3), so wird die Kulisse dieser idyllischen Szenerie zur Farce degradiert. Der göttliche Frieden erweist sich als Ausdruck eines gesteigerten Sarkasmus angesichts der fatalen Folgen der Neutronenbombenexplosion. Wird hier noch eine überirdische Instanz aufgerufen, so geschieht dies allein, um die Illusion der Unversehrtheit auf die Spitze zu treiben und die Benennung der Katastrophe hinauszuzögern. Im letzten Vers heißt es dann knapp: „terre éteinte“. Seine Spannung zieht das Gedicht gerade aus dieser Kippbewegung zwischen dem dritten und dem vierten Vers, die die äußerliche Unbeschadetheit der Umgebung mit der tödlichen Wirkung radioaktiver Strahlen kontrastiert. Verstärkt wird dieser Umschlag durch die Opposition zwischen der paradiesisch anmutenden Stille nach dem Bombeneinschlag und der irdischen Apokalypse. Die Intensität dieses Irritationsmoments rührt von der klanglichen Gestaltung der Verse her: Das Übergewicht weiblicher Wort- und Versschlüsse – allein im Wort „paix“ findet sich ein Einsilber – macht aus dem kurzen Gedicht einen fast monoton anmutenden Singsang, der die Inszenierung des Trugbilds untermalt und sogar noch den Ausdruck der Katastrophe mit einschließt. Erst vor dem Hintergrund dieses Klangteppichs vermag der sarkastisch affirmierte „paix divine“ sein ganzes Störpotential zu entfalten. [Statt „nulle plainte / nulle ruine“ wären in den ersten Versen auch Wendungen wie „aucun cri / aucun débris“ als (quasi) Synonyme denkbar gewesen, doch sie hätten auf klanglicher Ebene ganz andere Akzente gesetzt.]

Ohne Frage stellt die Übersetzung von Kürzestgedichten wie „Neutron suprême“ eine große Herausforderung dar: Auf begrenztem Raum sind korrespondierende Ausdrücke zu suchen und ein verlorener Effekt kann nicht in jedem Fall an anderer Stelle kompensiert werden. Um Brauns Übersetzungsstrategien möglichst genau untersuchen zu können, wird der Gegenüberstellung von Original und Übersetzung eine Interlinearversion beigefügt:

[Alain Lance:] *NEUTRON SUPRÊME*

Nulle plainte

Nulle ruine

Paix divine

Terre éteinte. [Alain Lance: *Ouvert pour inventaire*. Paris 1984, S. 49]

[Interlinearübersetzung, A. S.:] *HÖCHSTES NEUTRON*

Keine Klage

Keine Ruine

Göttlicher Frieden

Ausgelöschte Erde.

[Übersetzung von Volker Braun:] *HÖCHSTES NEUTRON*

Kein Schutt. Kein Schrei

Intakt. Vorbei. [Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg*, S. 87]

Brauns Übersetzung zielt auf die klangliche und semantische Neugestaltung von Lance' poetischer Miniatur, ohne die Stoßrichtung des Originals preiszugeben. Er löst die Form des Gedichts auf und verknüpft es, indem er den vier Zeilen des Originals, die jeweils aus Substantiv und Adjektiv bestehen, einen Zweizeiler entgegensetzt. Der von klingenden Versschlüssen getragene Duktus des Originals weicht dabei im Deutschen einem lakonischen Stakkato. Gleichzeitig wird auch das Vokabular umakzentuiert. Auf der Ebene der Semantik tritt der „Schrei“ an die Stelle der Klage („plainte“) – die Abfolge der ersten beiden Verse wird vertauscht – und aus der Ruine („ruine“) wird „Schutt“. Abgesehen von Anapher („kein“/„kein“) und Alliteration („Schutt“/„Schrei“), die die deutsche Fassung nachbildet, setzt hier schon ein Umdeutungsprozess ein. Auf klanglicher Ebene wird nämlich ein Irritationsmoment des Originals getilgt, das in der Verquickung von melodischem Sprechen und der Schilderung höchster Gefahr besteht. Die Evokation des „göttliche[n] Frieden[s]“ (V. 3) wird bei Braun zu einer einzelnen, technischen Vokabel zusammengeschmolzen: „Intakt“. Behauptet dieses Adjektiv die Unversehrtheit von Mensch und Umwelt, so tut es dies mit dem Gestus größter emotionaler Distanz. Der notwendige Gegenpol zu diesem – gleich dem „paix divine“ des Originals – ironisch gebrauchten Begriff wäre im letzten Vers zu erwarten: Doch das flapsig nachgeschobene Adverb „Vorbei“ erfüllt seine Aufgabe, die Ausdruckskraft einer Wendung wie „terre éteinte“ zu vermitteln, nur bedingt. Was der Übersetzung fehlt, ist ein Form-Inhalt-Gefälle, das auf kleinstem Raum Spannung erzeugt. „Schutt“, „Schrei“, „Intakt“, „Vorbei“ – diese Begriffe tragen alle zu einem nüchternen Duktus bei und laufen dem Pathos des Originals zuwider, das jedoch seinerseits für die textinterne Fallhöhe sorgt. Andererseits wird die Wirkung des Schlussverses durch die Wahl des Wortes „Vorbei“ sogar intensiviert. Verwendet Lance mit der ausgelöschten Erde noch ein konkretes Motiv, um die Zerstörung zu evozieren, so situiert sich Brauns Vers auf einer rein abstrakten Ebene. Das Adverb „Vorbei“ signalisiert einen Zustand, in dem es kein Subjekt mehr gibt, das von einer ausgelöschten Erde sprechen könnte – und vergegenwärtigt damit in radikaler Weise die allumfassende Zerstörungskraft der Neutronenbombe.

Aux amis de l'est – An die Freunde im Osten

Hat Braun in seiner Übersetzung „Teheran 68“ den im Original angelegten Intertext durch einen neuen ersetzt, so konturiert er seine deutsche Fassung von Lance' Gedicht „Aux amis de l'est“ (1984) durch eine neu hinzugefügte intertextuelle Referenz. Im Original heißt es:

AUX AMIS DE L'EST

*Pendant que nos lettres se croisent
(entre France et Prusse à peine si
les diligences de Bonaparte
mettaient moins de temps qu'aujourd'hui)
Pendant qu'à distance nous trinquons
(Un Rouge Seul Soleil vous dégrise
plus tôt mais vous devrez attendre
jusqu'à demain les pluies rongeuses)*

*Pendant que pour nos retrouvailles
(Avions civils! Frontières poreuses!)
nous troquons livres et liquides
Pendant que pendant que pendant*

que langue de bois ou loi des banques. [In: Alain Lance: *Distrain du désastre. Plombières-lès-Dijon* 1995, S. 43.
Aufgenommen in: Alain Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg.* Gedichte in französisch und deutsch. Nachwort
von Karl-Heinz Götze. Homburg/Saar 1994, S. 140]

Das Gedicht „Aux amis de l’est“ schildert in der Form eines Briefes an die „Freunde im Osten“, wie sich der Einsatz repressiver Machtinstrumente wie Zensur und Handelsbeschränkung auf das Leben der DDR-Bürger auswirkt. Aus biographischer Sicht ist hier die Freundschaft des Verfassers Alain Lance zu verschiedenen DDR-Schriftstellern relevant, [Alain Lance ist u.a. mit Christa und Gerhard Wolf durch eine langjährige Freundschaft verbunden.] mit denen er seit Beginn der sechziger Jahre in persönlichem Kontakt stand und deren Texte er ins Französische übersetzt hat. Freundschaftliches und Literarisches sind in diesem fiktiven Grußwort nicht voneinander zu trennen; gegenseitiges Lesen und Übersetzen gehen Hand in Hand:

*Pendant que pour nos retrouvailles
nous troquons livres et liquides.* [Braun schreibt über seinen literarischen Austausch mit Lance: „Texte tauschen“: das heißt ja, sich die Sache in adäquater Form anzueignen, im Leib der eigenen Sprache, um wirklich ‚zum anderen Ufer zu schreiten oder anderen diesen Übergang zu ermöglichen‘.“ In: Volker Braun: „Lobrede auf Alain Lance“, S. 131]

Als ob er selbst das Eingreifen der Zensur fürchten müsste, verbirgt Alain Lance nicht nur die Identität der „amis de l’est“, sondern auch den Aktualitätsbezug seiner Schrift: Weder der Name der DDR taucht im Gedicht auf, noch wird die Unterdrückung der Bevölkerung durch das autoritäre Regime explizit angeprangert. Stattdessen inszeniert Lance’ Gedicht gleich zu Beginn ein anachronistisches Verwirrspiel, das von den sich zwischen Frankreich und Preußen kreuzenden Briefen handelt:

*Pendant que nos lettres se croisent
(entre France et Prusse à peine si
les diligences de Bonaparte
mettaient moins de temps qu’aujourd’hui).*

Die insgesamt sechsmal verwendete temporale Subjunktion „pendant que“, das Schlüsselwort des Textes, konstituiert das Gedicht als eine Reihe unverbundener Nebensätze. In den Versen 1, 5 und 9 initiiert die Subjunktion jeweils eine Reflexion des Sprechers über seine durch Zensurvorschriften und Reisebeschränkungen erschwerte Kommunikation mit den „Freunden im Osten“: Briefe werden getauscht, man prostet sich aus der Ferne zu, selten nur kommt es zu persönlichen Treffen. Die dreifache Wiederholung der Wendung „pendant que“ in Vers 12 markiert den Scheitelpunkt des in der fragmentierten Syntax angelegten Spannungsbogens: Die Repetitio greift die Anaphern der Verse 1, 5 und 9 noch einmal auf, gleichzeitig betont sie die Dauer des grenzüberschreitenden Dialogs, den der Sprecher mit seinen Freunden in der DDR führt. Der letzte Vers fokussiert den politischen Hintergrund des fiktiven Briefes und benennt die Aporie, der sich die „Freunde“ in ihren Heimatländern jeweils ausgesetzt sehen: Zwei politische Systeme werden einander metonymisch gegenübergestellt und erscheinen in je unterschiedlicher Weise problematisch. In Form eines zynischen Schüttelreims kontrastiert der Sprecher die Phrasendrescherei („langue de bois“) der sozialistischen Machthaber der DDR mit dem alles beherrschenden Gesetz der Banken („loi des banques“) im kapitalistisch geprägten Frankreich. Mit diesem Befund des Mangels an politischen Perspektiven erreicht das Gedicht seinen Kulminations- und gleichzeitig seinen Schlusspunkt. Die Aporie lässt sich nicht überwinden, aus Sicht des Sprechers erscheint keines der beiden Systeme erstrebenswert.

Im Rückblick auf die Arbeit an seiner deutschen Übersetzung von „Aux amis de l’est“ hebt Braun hervor, wie eng Sprache und Lebenswirklichkeit in Lance’ Gedicht miteinander verwoben sind:

[In „Aux amis de l’est“] *hat uns Alain Lance Bericht gegeben über die Produktionsverhältnisse, wie wir sie [in der DDR] vorfanden [...]. Es war jede Zeile zu prüfen und jede Auffälligkeit zu hinterfragen, und das ist, ihr Herren vom Zoll, die heiterste und härteste Tätigkeit, ganz bei der Sache und bei der Lust! Es waren, zugegebenermaßen, nicht nur Worte und Bilder zu übertragen, sondern Erfahrungen zu transferieren.*

[Braun: „Lobrede auf Alain Lance“, S. 131]

Brauns deutsche Gedichtfassung „An die Freunde im Osten“ aktualisiert und konkretisiert die ins Original eingestreuten Allusionen, die kritisch auf die politisch-gesellschaftlichen Umstände in der DDR und in Frankreich verweisen. Sie lautet wie folgt:

AN DIE FREUNDE IM OSTEN

*Während sich unsere Grüße kreuzen
in den deutsch-französischen Postsäcken
(Die Kutscher des Bonaparte
eilten nicht minder mit Weile)
Während wir in der Distanz das Glas erheben
(Unter der Stolzen Sonne Rot: die euch eher
ernüchtert, wohingegen ihr wartet
bis morgen auf die nagenden Regen)
Während wir, während friedlicher Treffen
(Zivile Flugzeuge! Poröse Grenzen!)
Texte tauschen und Flüssigkeiten
Während während während*

Kaderwelsch oder Warenknechte. [Alain Lance: „An die Freunde im Osten“. Deutsch von Volker Braun. In: Lance: *Und wünschte kein Ende dem Umweg*, S. 141]

Das Motiv des Briefwechsels zwischen Franzosen und Preußen wird bei Braun von „deutsch-französischen Postsäcken“ abgelöst, und der Bezug zu den „Kutschern des Bonaparte“ (V. 3–4) wird auf einen bloßen Vergleich reduziert. Darüber hinaus wertet Braun das individuelle Engagement in der Bevölkerung auf, indem er den französischen Begriff „retrouvailles“ mit „friedliche Treffen“ (V. 9) übersetzt. Die Schilderung dieser Zusammenkünfte bildet einen Kontrast zum folgenden Vers, in dem von den „Avions civils!“ („Zivile Flugzeuge!“) bzw. den „Frontieres poreuses!“ („Poröse Grenzen!“) des sozialistischen Staates die Rede ist. Dem solidarischen Austausch zwischen französischen Autoren und DDR-Schriftstellern innerhalb der Staatsgrenzen steht hier der Gedanke an die Überwindung dieser Grenzen gegenüber. Brauns Konkretisierungsbestreben kulminiert in der Übersetzung des Schüttelreims „langue de bois ou loi des banques“. Eine wörtliche, nur die Alliterationen reproduzierende Übersetzung hieße etwa „leeres Gerede und Gesetze der Banken“. Auch der umgangssprachliche Begriff „Kaderwelsch“ [Vgl. den Eintrag „Kaderwelsch“: „adj., adv. und subst. von unverständlicher sprache, von gänzlich fremder sowohl wie besonders von solcher die durch schlechte aussprache, falsche formen, vermengung mit fremdem unverständlich wird; dann auch von krausen gedanken, einfallen, und von dingen überhaupt, die verworren sind oder verwirren, ein kräftiges, mit besonderem humor umkleidetes wort [...]“. In: DWB, Bd. 11, Sp. 308, Z. 25. Trier 2005] hätte sich angeboten, um – passend zum französischen „langue de bois“ – eine sprichwörtliche Wendung aus dem deutschen Vokabular aufzugreifen. Ähnlich wie in der Übersetzung „Teheran 68“, wo Braun ein Goethe-Zitat transformiert, entscheidet er sich jedoch auch hier für ein Verfahren der semantischen Umakzentuierung, wenn er die Wendung „langue de

bois“ mit der aus „Kader“ und „Kaderwelsch“ zusammengesetzten Wendung „Kaderwelsch“ wiedergibt. Dabei findet auf konnotativer Ebene eine Konkretisierung statt, da Braun in seinem Vers auf eine literarische Vorlage anspielt. Ursprünglich entstammt der Neologismus „Kaderwelsch“ nämlich Bertolt Brechts Gedicht „Die neue Mundart“ (1953) [Bertolt Brecht: „Die neue Mundart“. In: Ders.: *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956* (= *Werke*, Bd. 12). Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin/Frankfurt am Main 1988, S. 311] aus dem Zusammenhang der *Buckower Elegien*, ein Gedicht, das Brecht nicht zur Publikation vorgesehen hatte und erst 1980 veröffentlicht worden ist. [Vgl. ebd., S. 449. Zum ersten Mal regulär erschien das Gedicht in der Zeitschrift *Sinn und Form*, vgl. Bertolt Brecht: Zwei ‚Buckower Elegien‘ [„Die neue Mundart“; „Lebensmittel zum Zweck“]. In: *Sinn und Form* 32 (1980), Heft 5, S. 1091. Gerhard Seidel erwähnt zudem in seinem Essay „Vom Kaderwelsch und vom Schmalz der Söhne McCarthys“, der dem Abdruck der beiden Brecht-Gedichte vorangeht, einen (fehlerhaften) Raubdruck von „Die neue Mundart“ in der Zeitschrift *Rote Fahne* 25 (1978), Nr. 25. Vgl. Seidel (1980), S. 1087–1090, hier S. 1090] Dort heißt es vom „Kaderwelsch, / Welches mit drohender und beherrschender Stimme gesprochen wird“:

Dem, der Kaderwelsch hört

Vergeht das Essen.

Dem, der es spricht

Vergeht das Hören. [Brecht: *Gedichte 2*, S. 311]

Der Bevölkerung, die das „Kaderwelsch“ anhören muss, wird das tägliche Leben durch die ideologisch verbrämte Sprechweise der Funktionäre verleidet, während die Funktionäre selbst, wie Brecht anprangert, durch den Gebrauch des Jargons abtupfen und gleichgültig werden. Aus Lance' Kritik an einer nicht näher spezifizierten „Phrasendrescherei“ („langue de bois“) wird bei Braun durch das Brecht-Zitat eine explizite Anklage des militärisch anmutenden Jargons der Regierungsvertreter der DDR. Besonders signifikant ist diese Übersetzungsstrategie zum einen, weil an der entsprechenden Stelle des Originals kein intertextueller Verweis vorliegt, zum anderen, weil der Begriff „Kaderwelsch“ keine kanonisierte Referenz darstellt, sondern eine erst knapp dreißig Jahre nach ihrer Entstehung an die Öffentlichkeit gelangte Wendung. Sie ist für den Leser von Brauns Übertragung unmittelbar verständlich – wer jedoch den Begriff „Kaderwelsch“ als Brecht-Zitat identifiziert, dem erschließt sich noch eine zusätzliche Bedeutungsebene. Denn die Publikationsumstände des nach seiner Entstehung unveröffentlicht gebliebenen Gedichts „Die neue Mundart“ zeugen ihrerseits von der eingeschränkten Meinungsfreiheit in der DDR der fünfziger Jahre. Dass diese Einschränkung inzwischen der Vergangenheit angehört, versucht Gerhard Seidel zu bekräftigen, wenn er in seinem Begleittext zur Erstveröffentlichung meint, „Die neue Mundart“ sei „in erster Linie historisch zu lesen“. [Seidel (1980), S. 1089] Dieser historisierenden und damit distanzierenden Lesart widersetzt sich Braun, wenn er den Begriff „Kaderwelsch“ in seine Lance-Übertragung einfügt und damit in subtiler Weise auf dessen ungebrochener Aktualität insistiert: Er integriert Brechts Kritik am Jargon der DDR-Funktionäre aus dem Kontext des Aufstands vom 17. Juni 1953 in den Rahmen von Lance' Gedicht, das tagesaktuell Stellung bezieht. Mit dem Einsatz des „Kaderwelsch“-Zitats situiert Braun seine Übersetzung also in der literarisch-politischen Traditionslinie von Bertolt Brecht und konkretisiert gleichzeitig die von Lance in „Aux amis de l'est“ artikulierte Gesellschaftskritik. Äußert Lance seine kritische Haltung gegenüber den Repressionen des DDR-Regimes nur unterschwellig, so wird die Anklage in der Übersetzung insofern explizit gemacht, als Braun den Jargon der Parteivertreter als „Kaderwelsch“ unmittelbar angreift. Und doch bedient sich auch Braun eines indirekten Sprechmodus, wenn er den im Original verwendeten Ausdruck „langue de bois“ durch Brechts Begriff „Kaderwelsch“ ersetzt. Mit diesem Verfahren reflektiert Braun im Medium der Übersetzung die Funktion, die er dem Übersetzungsvorgang in einem autoritären politischen System wie dem der DDR zuschreibt: Sein mittelbares Sprechen qua Intertext vermag im Rahmen der Übersetzung eine politische Botschaft zu transportieren und diese an der Zensur vorbeizuschleusen. [Als Lyriker hat Braun selbst

die Mechanismen der Zensur zu spüren bekommen: So wurde die Publikation seines Gedichtbandes *Langsamer knirschender Morgen* (Halle/Leipzig 1987) von den staatlichen Instanzen vier Jahre lang hinausgezögert. Vgl. Charbon (1996), S. 328] Die im französischen Originalvers artikulierte Aporie angesichts fehlender politischer Alternativen wird dabei noch einmal verstärkt: Weder der Kapitalismus in Frankreich noch das System der DDR erscheinen erstrebenswert.

Gestaltet Braun unter Rückgriff auf das Brecht-Zitat eine eigene Lesart des Originals, so lässt er seine Übersetzung auf vokalischer und konsonantischer Ebene mit dem französischen Gedicht korrespondieren, und zwar genau in dem Vers, den er semantisch verändert: Anstatt die Assonanzen des Originalverses („langue de bois ou loi de banques“) a – oi – oi – a zu imitieren, wählt er den Vers „Kaderwelsch oder Warenknechte“ und kreierte damit auf den betonten Silben die Tonfolge a – e – a – e. Aus dem umarmenden Gleichklang im Französischen wird im Deutschen ein Chiasmus. In umgekehrter Richtung vollzieht Braun die Nachbildung der konsonantischen Gleichklänge: Findet sich im französischen Vers „langue de bois ou loi des banques“ der Chiasmus l – b – l – b, so weicht dieser in „Kaderwelsch oder Warenknechte“ einer umarmenden Alliteration in der Lautfolge k – w – w – k. Das Kompositum „Warenknechte“ fungiert hier nicht nur als ein nach ästhetisch-klanglichen Kriterien geschaffener Neologismus, sondern auch als Umakzentuierung und semantische Zuspitzung des französischen Begriffs „loi des banques“ (Gesetz der Banken). Stärker noch als das Original konstruiert Brauns Übersetzung den Schlussvers des Gedichts als Opposition: Dem Jargon der DDR-Regierungskader stehen die dem Kapitalismus dienenden „Warenknechte“ in Frankreich gegenüber. Brauns Streben, die in Lance' Gedicht artikulierte politische Kritik zu konkretisieren und zu veranschaulichen, manifestiert sich hier im Motiv der dem kapitalistischen Wirtschaftsgefüge sklavisch unterworfenen Bürger. In der deutschen Gedichtfassung nehmen sie den Platz der im Original nur abstrakt benannten ökonomischen Gesetze ein.

Indem Braun seiner Übersetzung eine zusätzliche, intertextuell und klanglich vermittelte Bedeutungsdimension unterlegt, begreift er diese als eine individuelle Antwort auf das französische Gedicht, das Lance implizit auch an ihn persönlich als einen seiner „Freunde im Osten“ adressiert hat. In diesem Sinne initiieren Original und Übersetzung ein dialogisches Moment der Verständigung über den Alltag in der DDR und über den Status von Sprache und Kommunikation in einem autoritären System. Als Übersetzer von Lance' Gedicht „Aux amis de l'est“ gerät Braun dabei in ein produktives kommunikationstheoretisches Paradox, da er als Empfänger und Sender zugleich agiert: Er selbst ist einer der von Lance adressierten „Freunde im Osten“. Gleichzeitig wird er durch seine individuell gestaltete Übersetzung zum Absender einer neu kodierten poetischen Briefnachricht.

Gilt die Lyrikübersetzung auf der Grundlage von Interlinearversionen als Grenzfall ihrer Gattung, so lässt sich an Brauns Auseinandersetzung mit der Lyrik von Lance ablesen, welch breites Spektrum formaler und semantischer Interaktionsmöglichkeiten sie bietet. Wie die vorliegenden Übersetzungsanalysen gezeigt haben, nimmt Braun die Gedichte von Lance als Anstoß, um im Medium der Übersetzung literarisch-politische Diskurse aufzugreifen und dialogisch fortzuschreiben. Gemäß seiner individuellen Interpretation greift er in die Ausgangstexte ein, indem er einzelne Motive, Begriffe oder idiomatische Wendungen im Rahmen seiner Übersetzung neu akzentuiert. Auf diese Weise bezieht er zu den in den Originaltexten entfalteten politischen Diskursen Position – unabhängig davon, ob die politischen Verhältnisse in der DDR oder in anderen Ländern zur Diskussion stehen – und macht seine Übersetzungen zu Instrumenten der Gesellschaftskritik. Besonders augenfällig ist dabei Brauns Einsatz intertextueller Verweise, denen er je unterschiedliche Funktionen zuweist. Teils ersetzt er die dem Original inhärenten intertextuellen Referenzen, teils fügt er der Übersetzung neue Verweise hinzu. Unterscheiden lässt sich auch zwischen affirmativem und kritischem Zitieren: Im ersten Fall schreibt sich Braun mit Hilfe der Zitate in eine bestimmte literarisch-politische Traditionslinie ein, etwa wenn er auf Bertolt Brecht rekurriert (Kap. 5.2.3 bzw. 5.2.5). Im zweiten Fall verstehen sich die intertextuellen Allusionen indessen als Gegenentwürfe zum

zitierten Original, wie etwa in der Konterkarierung des Liedes der ‚Kronstädter Matrosen‘ (Kap. 5.2.3). Neben dem assoziativen Charakter kommt dem Einsatz von Intertexten bei Braun auch eine Funktion der Zensurvermeidung zu, da sie dem Übersetzer die Möglichkeit bietet, in fremden Worten eigene politische Botschaften zu vermitteln. Spielt die Montage von literarischem Bildungsgut für den Schriftsteller Braun von jeher eine dominante Rolle, [Vgl. Grimm (1990), S. 29–45; Heukenkamp (1982), S. 173–188; Visser (1994), S. 151–230] so haben die vorausgegangenen Analysen dargelegt, dass dieses Verfahren auch seine Übersetzungen charakterisiert. Brauns Selbstverständnis als *poète traducteur* zeigt sich am eindrucklichsten in seinem eigenwilligen Umgang mit literarischen Traditionen, die er beim Schreiben *und* beim Übersetzen immer wieder gegen den Strich liest.

Aber auch unabhängig von intertextuellen Verweisen zeichnen sich Brauns Übersetzungen durch Strategien poetischer Interaktion aus, die zwischen Autonomie und Korrespondenz vermitteln. Dabei stehen neben literarischen, historischen oder genuin poetischen auch autobiographische Bezüge und markieren die Übersetzung – wie die Literatur selbst – als ein Mittel zwischenmenschlicher Interaktion. Bei Braun heißt es dazu:

Poesie setzt eine Beziehung zwischen Schreiber und Leser (Sprecher und Angesprochenem) voraus, die der Text ermöglicht. Jeder Text wird erst begreiflich, wenn er Vorgang zwischen Menschen wird. [Volker Braun „Wie Poesie?“ In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 3. Halle/Leipzig 1990, S. 293–299, hier S. 294]

Beansprucht diese Äußerung auch für Brauns Übersetzungspoetik Gültigkeit, so erscheint es nur folgerichtig, dass er sich selbst als „des Verfassers Gefährte“ [Das Zitat stammt aus einer Widmung von Volker Braun an die Verfasserin der vorliegenden Arbeit. Privatexemplar von *Poesiealbum* Nr. 114: *Alain Lance*. Hrsg. von Bernd Jentzsch. Berlin (Ost) 1977] begreift.

Angela Sanmann, aus Angela Sanmann: *Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, De Gruyter, 2013