Vom Besatzungssoldaten zum Lyrikvermittler: Der Übersetzer Friedhelm Kemp

Kemp im Kontext der Literaturvermittlung vor und nach 1945

Die Markierung des Jahres 1945 als „Stunde Null" der deutschsprachigen Literatur wurde in der Forschung bereits vor langer Zeit – und mit guten Gründen – revidiert. [Vgl. Korte (2004), S. 581–582. Vgl. auch Fritz J. Raddatz: „Wir werden weiterdichten, wenn alles in Scherben fällt – Der Beginn der deutschen Nachkriegsliteratur". In: *Die Zeit* vom 12. Oktober 1979, S. 33] Da viele Schriftsteller der Nachkriegszeit an tradierten Ausdrucksformen festgehalten, die Gräuel der NS-Diktatur verdrängt und in ihren Werken konsequent ausgespart haben, [Vgl. Werner Bergengruens Gedichtband *Die heile Welt* (1950). Eine Anknüpfung an konservative ästhetische Traditionen zeigt sich u.a. bei Autoren wie Hans Carossa, Georg Britting und Ina Seidel.] lässt sich weniger von einem Neuanfang als von einem ahistorischen Streben nach Kontinuität sprechen. Eine Reihe gewichtiger Gegenbeispiele bilden indessen Autoren wie Paul Celan, Ingeborg Bachmann oder Heinrich Böll, deren Umgang mit der deutschen Sprache von einer tiefgreifenden Reflexion der jüngsten geschichtlichen Ereignisse zeugt.
Auch für den Bereich der literarischen Übersetzung erweist sich die Annahme einer radikalen Zäsur im Jahr 1945 als problematisch, [Der Annahme einer ‚Stunde Null' im Bereich der literarischen Übersetzung um 1945 wird beispielsweise bei Apel/Kopetzki (2003, S. 122) mit Nachdruck widersprochen.] da die Entwicklungen der Übersetzungs- und Publikationspraxis im Dritten Reich komplexer und widersprüchlicher waren, als es zunächst scheinen mag. Die restriktive Kulturpolitik des NS-Regimes hatte seit 1933 nicht einfach zu einem Einfuhrverbot ausländischer Literatur geführt, sondern die Literaturvermittlung nach propagandistischen Zwecken ausgerichtet und reglementiert. Während der Umfang an übersetzter Literatur zwischen 1933 und 1939 zunächst sogar anwuchs, wurde er nach Ausbruch des Krieges drastisch reduziert und sank im Jahr 1944, wie Kate Sturge herausstellt, auf ein Drittel des Standes von 1933. [Sturge (2007), S. 1772. Wolfgang Rössig gibt in seiner Bibliographie *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung* im Bereich zeitgenössischer französischer Lyrik zwischen 1933 und 1945 allein eine Übersetzung von Saint-John Perse' „Eloges" („Preislieder", übersetzt von Rudolf Kassner) in der Zeitschrift *Corona* (Nr. 8, 1938) an. Vgl. *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung. Eine chronologische Bibliographie*. Hrsg. von Wolfgang Rössig. Stuttgart 1997, S. 1938] Dieser Rückgang übersetzter Literatur, der im Deutschland der Nachkriegszeit zu einem „weltliterarischen Nachholbedarf" [*Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung* (1997), S. 7] geführt hat, ist u.a. auf einen Beschluss der Reichsschrifttumskammer vom 15. Dezember 1939 zurückzuführen, der die Verbreitung von Übersetzungen „schöngeistiger, populärwissenschaftlicher und biographischer Literatur" [Barbian (2010), S. 271] aus Frankreich und England während des Krieges untersagte. Neben der propagandistisch instrumentalisierten Literaturvermittlung durch den NS-Staat gab es während des Zweiten Weltkriegs jedoch auch private Initiativen von Übersetzern, die französische Gedichte rezipierten, Anthologien vorbereiteten und damit unter prekären Bedingungen eine Kontinuität im literarischen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland gewährleisteten. In publizistischer Hinsicht stellte das Kriegsende im Jahr 1945 insofern eine Zäsur dar, als die Übersetzer ihre Arbeiten erst ab diesem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit tragen und damit die Marginalisierung fremdsprachiger Lyrik, die der NS-Staat betrieben hatte, überwinden konnten. Wenn im Folgenden verschiedene Formen der Literatur- und Lyrikvermittlung zwischen 1933 und 1945 anhand ausgewählter Beispiele nachgezeichnet werden, gilt es grundsätzlich zu unterscheiden zwischen der offiziellen Übersetzungsförderung durch das NS-Regime für propagandistische Zwecke (Kap. 2.1.1) und den privaten Initiativen deutscher Übersetzer. Als besonders prominentes Beispiel rückt Friedhelm Kemp (1914–2011) in den Fokus, der in seiner Zeit als Wehrmachtssoldat in Frankreich und im Baltikum durch den französischen Schriftsteller Louis Emié zur Rezeption und Übersetzung moderner französischer Lyrik angeregt wurde. Eine besondere Rolle nimmt ihr Feldpostbriefwechsel aus den Jahren 1941 bis 1942 ein, der

zur Quelle für Kemps breitgefächerte Übersetzungsarbeiten wurde (Kap. 2.1.2). Anschließend gilt es, Kemps 1946 einsetzende publizistische Tätigkeit als Lyrikvermittler im vielgestaltigen Kontext literarischer Zeitschriften und Anthologien der Nachkriegszeit zu verorten (Kap. 2.1.3). Diese historisch akzentuierten Ausführungen sollen den überaus ambivalenten Status der Lyrikübersetzung zwischen 1933 und 1945 erhellen: Während des Dritten Reiches wurde sie einerseits für ideologische Zwecke des NS-Regimes manipuliert, andererseits konnte sie, im Rahmen privater Initiativen fernab der nationalsozialistischen Propaganda, dazu beitragen, die Feindbilder zwischen Franzosen und Deutschen zu überwinden. An die historischen Kapitel über die Wege der Lyrikvermittlung vor und nach 1945 schließen sich in einem zweiten Schritt die Analysen zu Friedhelm Kemps übersetzerischem Werk an (Kap. 2.2). Anhand ausgewählter Übersetzungen der Gedichte von Charles Baudelaire, Yves Bonnefoy und Jules Supervielle gilt es, verschiedene Übersetzungsstrategien zu untersuchen und diese an Kemps übersetzungstheoretische Reflexionen zurückzubinden. Insgesamt zielt das vorliegende Kapitel darauf ab, die herausgehobene Position Friedhelm Kemps als Pionier der französisch-deutschen Lyrikvermittlung zu beleuchten, zu kontextualisieren und kritisch zu hinterfragen.

Die Instrumentalisierung französischer Literatur durch den NS-Staat

Nicht nur die Vermittlung deutschsprachiger Literatur der NS-Zeit, sondern auch die Übersetzung fremdsprachiger literarischer Werke unterlag dem „Gesetz vom Vorrang der Politik vor der Ästhetik“ [Zitat aus R. Erckmanns Rede *Probleme und Aufgaben unseres Schrifttums* (1941). Zitiert bei Barbian (2010), S. 277] und wurde somit ganz auf propagandistische Zwecke ausgerichtet und im Sinne des Nationalsozialismus gleichgeschaltet. Gemäß der „Anordnung über schädliches und unerwünschtes Schrifttum“ [Barbian (2010), S. 251. Eine Neufassung der Anordnung vom 15. April 1940 verbot auch die Lagerhaltung von Schriften, „die den kulturellen und politischen Zielen des nationalsozialistischen Staates widersprechen“ (Barbian (2010), S. 260)] vom 25. April 1935 waren bei der Auswahl der zu übersetzenden bzw. zu publizierenden Werke zwei Verbotslisten von zentraler Bedeutung: Zum einen wurden diejenigen Publikationen für den Vertrieb und Verleih verboten, die „das nationalsozialistische Kulturwollen gefährden“, [Barbian (2010), S. 251] zum anderen die angeblich jugendgefährdenden Schriften. Auf dem Index belletristischer Werke fanden sich große Teile der ‚Literatur der Moderne‘, darunter sowohl deutsche als auch internationale Autoren. [Ebd., S. 255] Insgesamt herrschte in der Reichsschrifttumskammer eine grundlegende Skepsis gegenüber der Praxis des Übersetzens vor, da diese angeblich die Reinheit der deutschen Sprache und Kultur bedrohte. [Sturge (2007), S. 1769. Vgl. hierzu die Kritik von Hans Franke an „jener wilden, sinnlosen Übersetzerei, die in den Jahren vor der nationalsozialistischen Revolution den deutschen Buchmarkt belastete“. Hans Franke: „Unerwünschte Einfuhr“. In: *Die neue Literatur* 38 (Oktober 1937), Heft 10, S. 501–508, hier S. 501] In diesem Zusammenhang sprach sich Propagandaminister Joseph Goebbels auch gegen den vermeintlich schädlichen Einfluss französischer Literatur aus. [Michels (1993) rekonstruiert Goebbels’ verzerrtes Frankreich-Bild anhand von Einträgen aus dessen Tagebüchern: „Für Goebbels war Frankreich einerseits eine dekadente, dem Verfall preisgegebene Nation, die zu Recht ihre Großmachtstellung mit der Niederlage im Sommer 1940 verloren hatte und sich nie mehr davon erholen sollte, andererseits glaubte er, das deutsche Volk sei immer noch anfällig für die ‚Frankophilie‘ und die französische Lebensart stelle nach wie vor eine Versuchung für das Siegervolk dar.“ (S. 154f.)]

Für die Zeit zwischen der Machtübernahme des NS-Regimes 1933 und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 1939 lässt sich anhand der Einträge in den Spezialbibliographien eine Dominanz der Neuauflagen bereits edierter Übersetzungen gegenüber Neuübersetzungen beobachten. Diese Tendenz zum Wiederauflegen von „tried-and-tested titles“ [Sturge (2007), S. 1772] steht in direktem Zusammenhang mit den Bemühungen vieler Verleger, die strengen Zensurvorschriften zu umgehen. [Vgl. Sturge (2007): „Taken together

with the direct censorship of some foreign literature, the increase in reprints slowed literary innovation: existing translations became more strongly established while new, unfamiliar ones became less and less frequent“ (S. 1772).] Sie manifestiert sich ebenfalls im Bereich der französischen Literatur, wo neben Klassikern wie Alexandre Dumas Verfasser von historischen Romanen wie Octave Aubry oder Lucile Decaux im Vordergrund standen. [Vgl. Sturge (2007), S. 1773. Sturge (ebd.) führt in diesem Zusammenhang auch Honoré de Balzac an, wohingegen Barbian (2010) betont, dass selbst „Werke von Balzac, Boccaccio, Diderot, Maupassant und Zola […] als ‚schädlich und unerwünscht‘ eingestuft“ worden seien (S. 270). Einen offiziellen Index wie das ‚Verzeichnis englischer und nordamerikanischer Schriftsteller‘ von 1942 (vgl. Barbian 2010, S. 273) gab es m.W. für die französische Literatur nicht.] Bei den Neuübersetzungen fremdsprachiger Texte zwischen 1933 und 1945 wurden diejenigen Werke vom NS-Regime gefördert, die im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpropaganda als geeignet galten. Bei der rigiden Auswahl spielten auch gattungsspezifische Kriterien eine wichtige Rolle. Zum einen konzentrierte sich die Literaturvermittlung auf breitenwirksame Unterhaltungsliteratur wie Wildwest- oder Detektivgeschichten aus dem anglophonen bzw. skandinavischen Bereich, deren Rezeption den eskapistischen Tendenzen in der Bevölkerung Vorschub leisten sollte. [Sturge (2007), S. 1772] Zum anderen wurden Werke ‚germanischen‘ Ursprungs bevorzugt, die in einem vermeintlich engen Bezug zur ‚Volksseele‘ der Deutschen stehen, wie der altisländische *Edda*-Mythos oder das altsächsische Epos *Heliand*. [Ebd. In diesem Sinne heißt es in Hermann Burtes Vortrag *Die europäische Sendung der deutschen Dichtung* vom 27. Oktober 1940: „Die kommende Klassik wird die Volksnähe der deutschen Volksbücher haben, die Einheit von Mensch und Erde, wie die *Edda*, die schottischen Balladen, die serbischen Lieder, das homerische Gedicht; wir stammeln nur davon, aber es wird da sein in Licht und Laut!“ In: Hermann Burte: *Die Dichtung im Kampf des Reiches: Weimarer Reden 1940*. Hamburg 1941, S. 53–75, hier S. 72. Vgl. dazu Barbian (1995), S. 440, und Hausmann (2004), S. 49f.] Einen weiteren Schwerpunkt bildete die Vermittlung politischer Schriften, die sich für die Europa-Propaganda des NS-Regimes in Dienst nehmen ließen.

Für die vom NS-Staat gesteuerte Vermittlung ausländischer Literatur spielte der Bereich der Lyrikübersetzung eine vergleichsweise geringe Rolle, was insofern verwundert, als der deutschsprachigen Lyrik seit 1933 vom NS-Regime eine besondere Relevanz zugeschrieben wurde. [Vgl. dazu Hausmann (2004, S. 40) über den „SA-Barden“ Gerhard Schumann.] In seiner Rede vom 10. Oktober 1942 auf dem Weimarer Dichtertreffen hob Joseph Goebbels die Rolle der Lyrik hervor, als er sagte: „Die deutsche zeitgenössische Dichtung ist eine wirkende Kraft in unserem Volke geworden. […] Sie hat jedoch vorläufig erst im Bereiche des lyrischen Schaffens den unmittelbaren breiten Anschluß an die deutsche Gegenwart gefunden.“ [Die Rede wird zitiert nach dem Abdruck unter dem Titel „Im Geisteskampf des Jahrhunderts“. In: *Zeitschrift für Politik* 32 (1942), Heft 11, S. 719–729, hier S. 724] Der marginalisierte Bereich der Gedichtübersetzung steht im Kontrast zum umfangreichen Schaffen linientreuer deutschsprachiger Lyriker während der NS-Herrschaft. [Vgl. beispielsweise die von Karl Hans Buehner herausgegebene Anthologie: *Dem Führer. Gedichte für Adolf Hitler*. Stuttgart 31942. Hier waren u.a. Gedichte von Erwin Guido Kolbenheyer, Agnes Miegel, Ina Seidel, Will Vesper und Josef Weinheber vertreten.] Auch ein so offensives Bekenntnis zur Lyrikvermittlung wie der folgende Kommentar von Walter Josten in der Zeitschrift *Die neue Literatur* vom Juni 1942 hat diese Lage – trotz seines regimetreuen Duktus – nicht verändert:

Denn jede in einer fremden Zunge geschriebene Versdichtung von Wert ist erst durch eine deutsche Übertragung – Dank der Meisterschaft der deutschen Sprache und dank dem aufgeschlossenen deutschen Sinn für fremde Dichtkunst! – zum Bildungsbesitz aller Völker der Erde geworden. Mit berechtigtem Stolz dürfen wir sagen: Die deutsche Sprache ist die Weltsprache der Poesie! [Walter Josten: Kommentar in D*ie neue Literatur* 43 (Juni 1942), Heft 6, S. 142f., hier S. 144. Sturge (2007) betont das Interesse der NS-Redakteure an ausländischer Naturlyrik: „Nazi commentators praised the peasant novel, the war story, the nature poem, and particular versions of the historical novel, all genres already popular in 1933“ (S. 1769).]

Josten ruft hier die in der Romantik geprägte Vorstellung einer deutschsprachigen ‚Weltliteratur' [Zum Begriff der „Weltliteratur" vgl. Kap. 1.2] auf, um die angebliche Dominanz der deutschen Kultur und ihre gleichzeitige Offenheit gegenüber fremden literarischen Erzeugnissen zu betonen. [Sturge (2004), S. 118] Tatsächlich wird jedoch in der Bibliographie A*nthologien mit französischen Dichtungen* für den Zeitraum von 1931 bis 1943 nur eine einzige bilaterale Publikation mit Übersetzungen französischer Lyrik angeführt. [Vgl. die Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (= *Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien. Eine Bibliographie*, Teilbd. 5). Hrsg. von Angela Kuhk, Udo Schöning, Stefan Schulze. Stuttgart 2002. Einleitung, S. X] Die von Franz Konrad Hoefert [Franz Konrad Hoefert war Mitglied im Arbeitsausschuss der Fachgruppe 3c (Sprecher) der Fachschaft Bühne der Reichstheaterkammer. Außerdem war Hoefert als Herausgeber literarischer und musikalischer Werke sowie als Rezitator, Sprecher und Übersetzer tätig. Vgl. *Jahrbuch der deutschen Sprecher. Bearbeitet und hrsg. von dem Arbeitsausschuß der Fachgruppe 3c (Sprecher) der Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer. Dr. Leonhard Blaß Oscar Fambach, Franz Konrad Hoefert*. Berlin 1938, S. 73] in der Reihe *Die Fahne der Dichter* [Die Reihe *Die Fahne der Dichter* erschien zwischen 1932 und 1942 in Berlin.] herausgegebene zehnseitige Publikation mit dem Titel *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache* [*Dichter Frankreichs in deutscher Sprache* (= *Die Fahne der Dichter*, Heft 3). Hrsg. von Franz Konrad Hoefert. Berlin 1936.] lässt sich zudem aufgrund ihres geringen Umfangs nicht als Anthologie bezeichnen. [Das Heft besteht aus sechs unpaginierten Blättern (einschließlich Einbandblättern) und besitzt kein Inhaltsverzeichnis.] Es handelt sich vielmehr um eine Textsammlung, die an eine literarische Veranstaltungsreihe in Berlin gekoppelt war. [Auf der vorletzten Seite findet sich die Ankündigung eines Vortrags französischer Gedichte durch den Herausgeber Franz Konrad Hoefert, der am 21. Oktober 1936 im Meistersaal (ein seit 1913 existierender Veranstaltungsort in der Nähe des Potsdamer Platzes) in Berlin stattfinden sollte. Die für die Lesung vorgesehene Textauswahl stimmt nicht mit den abgedruckten Gedichten überein.] Nicht nur wegen ihres singulären Status soll sie im Folgenden näher betrachtet werden. [Siehe *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002), Einleitung, S. X] Textauswahl und Präsentation verraten die verlegerischen Intentionen des Herausgebers, der sein Unternehmen ganz in den Dienst der NS-Propaganda stellt. Den französischen Gedichten und ihren Übersetzungen stellt Hoefert folgenden Text voran:

Ich habe bewußt in dieser Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich nicht nur ein Problem gesehen, das auf den Wegen von Parteien gelöst wird, sondern ein Problem, das zunächst den beiden Völkern psychologisch nahegebracht werden muß, da es nicht nur verstandes-, sondern auch gefühlmäßig [sic] *vorbereitet werden muß.* [*Dichter Frankreichs in deutscher Sprache*, S. 1]
Adolf Hitler

Hoefert verwendet hier ein (leicht abgewandeltes) Zitat aus der Rede, die Hitler am 7. März 1936, dem Tag des Einmarsches deutscher Truppen ins entmilitarisierte Rheinland, vor dem Reichstag gehalten hatte. [Ursprünglich stellte dieser Satz also kein Vorwort im Sinne eines explikativen Paratextes dar, wie es in der Einleitung zu der Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002) nahegelegt wird: „Als Rarität ist die lediglich zehn Seiten umfassende Publikation *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache* […] zu bezeichnen, die 1936 anonym mit einem Vorwort Adolf Hitlers erscheint" (S. XIII). Das Heft ist jedoch nicht „anonym" erschienen: Der Herausgeber, Franz Konrad Hoefert, wird auf der Rückseite des Heftes genannt. Ungenau ist auch die Angabe im Nachtrag der Bibliographie *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts* (Berlin 1996), wo es heißt, der „Publikation [sei] ein Spruch Adolf Hitlers als Motto vorangestellt" (S. 535). – Seit 1940 wurde in NS-nahen Zeitschriften zugunsten der besseren Lesbarkeit im internationalen Rahmen nicht mehr die Frakturschrift, sondern die Antiqua verwendet (siehe Hartmann 1998, S. 312). In Hoeferts Sammlung findet sich diese für Modernität stehende Schriftform schon früher, nämlich 1936.] Im Zusammenhang der Ansprache lautete der zitierte Satz:

Ich habe mich in den letzten drei Jahren bemüht, langsam, aber stetig die Voraussetzungen für eine deutsch-französische Verständigung zu schaffen. […] *Ich habe aber bewußt in dieser Verständigung nicht nur ein Problem gesehen, das auf den Wegen von Pakten gelöst wird, sondern ein Problem, das zunächst*

den beiden Völkern psychologisch nahegebracht werden muß, da es nicht nur verstandes-, sondern auch gefühlsmäßig vorbereitet werden soll. [Adolf Hitler: Rede in der Reichstagssitzung am 7. März 1936. In: Max Domarus (Hrsg.): Hitler. *Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*. Bd. I: *Triumph*. Zweiter Halbband 1935–1938. Wiesbaden 1973, S. 583–597, hier S. 588]

Trotz der offensichtlichen militärischen Aggression, die die Besetzung des Rheinlandes durch die deutschen Truppen darstellte, behauptete Hitler in seiner Rede, eine Annäherung zwischen Deutschland und Frankreich anzustreben. Dass diese Beteuerungen haltlos waren und rein strategischen Zielen dienten, trat spätestens mit dem Frankreichfeldzug im Jahre 1940 offen zutage. In der zitierten Reichstagsrede beharrte Hitler jedoch auf seinem Verständigungswillen und hob neben der politisch-diplomatischen Kommunikation besonders die psychologischen bzw. emotionalen Faktoren hervor, die es bei der Annäherung zwischen der deutschen und der französischen Bevölkerung zu berücksichtigen gelte.
Franz Konrad Hoefert hat nun Hitlers Satz ohne Quellenangaben vom Kontext der Reichstagsrede abgetrennt, seinem Heft *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache* als Motto vorangestellt und ihn damit zu einem Paratext in neuem Zusammenhang gemacht. Eine grundlegende Umdeutung des Hitler-Zitats vollzieht Hoefert, indem er den Bezugsrahmen des Satzes verschiebt. Aus der ursprünglichen Argumentation herausgelöst, rekurriert die Wendung „diese[] Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich“ nicht mehr auf den vorangehenden Satz, sondern verweist selbstreflexiv auf die Publikation *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache*. Der Begriff der „Verständigung“ lässt sich nun auf die darin vollzogene Vermittlung französischer Lyrik an das deutsche Publikum beziehen. Indem Hoefert Hitlers Satz in einen mottoartigen Paratext transformiert, hebt er den Vorgang der Lyrikübersetzung als eine notwendige Verständigung zwischen Deutschen und Franzosen jenseits politischer Diplomatie hervor, der die Annäherung nicht nur rational, sondern auch emotional zu verwirklichen sucht. Den Ausdruck „Pakte“, der im Kontext der Reichstagsrede für Militärbündnisse zwischen Deutschland und Frankreich stand, hat Hoefert durch den auf die beiden Länder bezogenen Begriff „Parteien“ ersetzt.
Auf welche Weise die ausgewählten Autoren, ihre Texte und die deutschen Übersetzer für die Frankreich-Propaganda des NS-Regimes instrumentalisiert wurden, lässt sich nicht nur an der Zusammenstellung der Texte, sondern auch an den Details ihrer Präsentation nachvollziehen. Zunächst lässt sich feststellen, dass die Textauswahl in inhaltlicher Sicht sehr inkonsistent erscheint, da es weder eine thematische noch eine zeitliche Verknüpfung zwischen den einzelnen Beiträgen gibt. Das leitende Kriterium des Herausgebers bei der Textzusammenstellung war offensichtlich ein anderes. Beim ersten Gedicht scheint der Fall eindeutig zu sein: Beginnt das Heft nämlich mit der ersten Strophe von Nicolas Martins Gedicht „An Deutschland“, [Nicolas Martin war nicht nur als Lyriker, sondern auch als Vermittler deutschsprachiger Lyrik tätig. Im Jahr 1860 publizierte er den Band *Poètes contemporains en Allemagne*. Sein Gedicht „À l’Allemagne“, von dem in Hoeferts Publikation der Beginn in deutscher Sprache abgedruckt worden ist, entstammt dem Band: *Ariel. Sonnets & chansons suivis d’une traduction de Pierre Schlémihl, ‚L’homme qui a vendu son ombre‘.* Paris 1842, S. 25–31. Zu Nicolas Martin als ‚poète oublié‘ bzw. als ‚poète essayiste et chroniqueur de la vie parisienne‘ vgl. Lombez (2009), S. 29 bzw. 64.] einem enthusiastischen Loblied auf Deutschland und die Deutschen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, so wird eine auch angesichts der aggressiven deutschen Militärinterventionen ungebrochene Zuneigung des französischen Volks zu seinen deutschen Nachbarn unterstellt. In der Übersetzung von Maria Oexle lautet der Anfang von Martins Gedicht:

Deutschland, o Deutschland, mein Herz gehört Dir!
Glaube der Väter und Hoffnung blüh’n hier.
Land der schlichten, natürlichen Seelen,
In denen sich Träume und Wissen vermählen.
Land der Überlieferung, der männlichen Treu’,

Stätte der Gastfreundschaft, herzlich und frei!
Seltsames Tal wo die Frau ohne Fehle,
Lieblich und zart wie der Blumen Seele.
Wo niemand vergeblich mahnet zur Pflicht,
Wo Kunst und Liebe ein göttliches Licht.
Glaube der Väter und Hoffnung blüh'n hier,
Deutschland, o Deutschland, mein Herz gehört Dir. [Nicolas Martin: „An Deutschland". In: *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache*, S. 2]

Mit diesem taktisch eingesetzten Eigenlob aus der Feder eines Franzosen, das um die Begriffe „Glaube" (V. 2), „Treue" (V. 5), „Gastfreundschaft" (V. 6) und „Liebe" (V. 10) kreist, ist bereits eine der politischen Botschaften formuliert, die die Gedichtpublikation zu transportieren hat.
Einem ähnlichen propagandistischen Impetus folgt der Abdruck von Jules Romains' Text „Was mir in Deutschland am meisten gefallen hat?", der sich in Form und Duktus eher als Prosastück denn als Gedicht erweist. [Bei der Textauswahl stellt die Einhaltung der selbstgewählten Gattungsgrenze für Hoefert offensichtlich kein zentrales Kriterium dar.] Die Wahl zweier verschiedener Übersetzungen von Baudelaires Gedicht „Les plaintes d'un Icare" hingegen wurzelt wohl in dem Bestreben, mit Stefan George und Rainer Maria Rilke zwei prominente (verstorbene) deutsche Lyriker als ‚Nachdichter' zu präsentieren, die den literarischen Anspruch der Publikation garantieren. [In der multilateralen Lyrikanthologie *Die schönsten Gedichte der Weltliteratur* sind keine Übersetzungen von Rilke oder George vertreten, da laut Herausgeber die „Verleger und Nachlaßverwalter" die entsprechende Erlaubnis nicht erteilt hatten. Vgl. *Die schönsten Gedichte der Weltliteratur. Ein Hausbuch der Weltlyrik von den Anfangen bis heute*. Gesammelt und geordnet von Ludwig Goldscheider. Wien/Leipzig 1933, S. 471.] Ebenfalls von den Übersetzern her gedacht scheint die Aufnahme von Paul Claudels „Der heilige Philipp" und Francis Jammes' „Gebet, daß die Anderen glücklich seien", abgedruckt in den Fassungen von Bernhard von der Marwitz bzw. von Ernst Stadler. Die Motive des Gottvertrauens in höchster Bedrängnis (Claudel) bzw. der Selbstbescheidung eines gläubigen Christen (Jammes) lassen sich auch in der angespannten politischen Lage in Deutschland im Jahr 1936 aktualisieren. Bei den Übersetzern wird im Falle von Ernst Stadler ganz klar der literarische Rang fokussiert. Darüber hinaus kommt jedoch der Angabe, dass beide Übersetzer im Ersten Weltkrieg in Frankreich gefallen sind, eine entscheidende Bedeutung zu. [Im Detail lauten die Angaben: „Deutsche Nachdichtung von Bernhard von der Marwitz (gefallen 1917 in Frankreich)" und „Deutsche Nachdichtung von Ernst Stadler (gefallen 1914 in Frankreich)". In: *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache*, S. 7, 8. – Tatsächlich ist Bernhard von der Marwitz nicht 1917, sondern am 18. September 1918 gefallen. Zu den Sterbedaten anderer Übersetzer finden sich keine Informationen, was den Charakter der obigen Hinweise als propagandistische Indienstnahme unterstreicht.] Ihre Rolle innerhalb dieser Publikation ist die von Märtyrern, die sich für die Vermittlung französischer Lyrik eingesetzt haben und im Krieg auf französischem Boden gefallen sind. Dem Leser sollen zwei tragische deutsche Schicksale vermittelt werden, die die Vorstellung eines um Verständigung mit Frankreich bemühten Deutschland zusätzlich untermauern. In diesen ideologisch motivierten editorischen Mechanismen manifestiert sich die im Motto angesprochene ‚gefühlsmäßige' Einwirkung auf den Leser, dessen Meinung über Deutsche und Franzosen bzw. über das Verhältnis beider Völker mit Hilfe der Lyrikvermittlung gesteuert werden soll. In Hoeferts Heft *Dichter Frankreichs in deutscher Sprache* stehen nicht die französischen Gedichte und ihre Übersetzungen im Vordergrund, sondern deren Komposition und Präsentation, die bis ins Detail auf den gewünschten emotionalen Effekt hin justiert sind. [Außer den genannten Texten wurden folgende Beiträge in das Heft aufgenommen: „Aphorismen" von Jean-Jacques Rousseau, Henry Beyle-Stendhal, Gustave Flaubert, Jules Renard und Jean Cocteau (jeweils ohne Angabe des Übersetzers); Charles Le Goffics „Die Bäuerin" („Deutsche Nachdichtung von Gustav Steinbömer (Manuscript)") und Jean Moreas' „Das Leben" („Deutsche Nachdichtung von Rolf von Ungern-Sternberg (Manuscript)").] Die einzige französisch-deutsche Lyriksammlung, die zwischen 1931 und 1943 erschienen ist, war, so lässt sich festhalten, eine den Zielen der

nationalsozialistischen Propaganda verpflichtete Publikation, deren Herausgeber alle verlegerischen Mittel ausgeschöpft hat, um Hitlers Politik in den Augen der deutschen Leser zu rechtfertigen.
Dass auch nach dem Ausbruch des Krieges bestimmte Übersetzungsprojekte im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda binnen kürzester Zeit realisiert werden konnten, zeigt das Beispiel des von Bernhard Payr [Bernhard Payr war Leiter des Zentrallektorats der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums. Vgl. Hausmann (2004), S. 38] herausgegebenen Textbandes *Phönix oder Asche? Frankreichs geistiges Ringen nach dem Zusammenbruch*, in dem politische Schriften französischer Autoren versammelt, vom Herausgeber ausführlich kommentiert und in einen historischen Kontext gestellt worden sind. Die Veröffentlichung dieses Buches steht in Zusammenhang mit dem Weimarer Dichtertreffen vom 23. bis zum 26. Oktober 1941, das unter dem Motto „Die Dichtung im kommenden Europa" von Joseph Goebbels ausgerichtet worden war. Von den einunddreißig ausländischen Intellektuellen aus vierzehn europäischen Ländern, die an dieser Veranstaltung teilgenommen haben, stammten allein sieben aus Frankreich: [Siehe Dufay (2001), S. 82f.] Es waren die Schriftsteller bzw. Verlagsvertreter Marcel Jouhandeau, Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, Jacques Chardonne, Robert Brasillach, Abel Bonnard und André Fraigneau. [Vgl. Dufay (2001), S. 83, und Hausmann (2004), S. 147] Aus diesem Anlass unternahmen Chardonne, Fernandez und Jouhandeau unter der Leitung von Gerhard Heller, „Sonderführer der Propagandastaffel" in Paris, eine Reise quer durch das Deutsche Reich. Die vom 4. Oktober bis zum 3. November 1941 dauernde Fahrt führte die Reisenden auch durch Österreich und das Protektorat Böhmen und Mähren. [Vgl. Hausmann (2004), S. 147] Beim Schriftstellertreffen in Weimar nahmen sie dann an der Gründungszeremonie der ‚Europäischen Schriftstellervereinigung' teil, zu deren Präsidenten – gegen seinen Willen – der Schriftsteller Hans Carossa ernannt wurde. [Vgl. Dufay (2001), S. 92, und Hausmann (2004), S. 49–59] Von einem gleichberechtigten Austausch bzw. einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe zwischen den geladenen Intellektuellen aus Deutschland bzw. aus den europäischen Nachbarländern kann jedoch nicht die Rede sein. Eckhard Michels bezeichnet die französischen Teilnehmer als

Staffage für die Europapropaganda des Dritten Reiches […]*, bei der es galt, Kulturschaffende aus möglichst vielen Ländern zusammenzuführen, um die (kulturelle) Einheit des alten Kontinents gegen die angeblichen Bedrohungen von außen zu demonstrieren. Die eingereisten Franzosen erhielten jedoch nicht die Gelegenheit, sich der deutschen Öffentlichkeit als Vertreter der französischen Kultur zu präsentieren.* [Michels (1993), S. 156f.]

Wie eng die Verknüpfung zwischen der Teilnahme der französischen Autoren am Dichtertreffen und der ihnen anschließend zuteilwerdenden Übersetzungsförderung gewesen ist, hat Francois Dufay aufgezeigt:

Einen unmittelbaren Vorteil zogen die Weimarreisenden ohne Zweifel aus ihrer Reise nach Deutschland: Sie wurden ins Deutsche übersetzt. [Dufay (2001, S. 135): „Tatsächlich hatte Goebbels im Anschluss an das Weimarer Dichtertreffen angeordnet, dass die Übersetzung und Verbreitung der Werke der Mitglieder der Europäischen Schriftstellervereinigung gefördert werden sollten. Die Autoren sollten auf diese Weise belohnt und ihr möglicher Boykott kompensiert werden. Vor allem aber wollte man sie als lebende Beweise dafür vorführen, dass die Eliten der besetzten Länder die neue Ordnung Europas bejahten."]

Den Beleg für diesen Zusammenhang hat Jan-Pieter Barbian in Form einer Anweisung von Joseph Goebbels an Wilhelm Baur vom 26. Oktober 1941 angeführt, in der es heißt, die neuen ausländischen Mitglieder der Europäischen Schriftstellervereinigung sollten „in jeglicher Weise gefördert werden". [Barbian (1995), S. 445] Umgesetzt wurde diese Förderung mit dem von Bernhard Payr herausgegebenen Band *Phönix oder Asche? Frankreichs geistiges Ringen nach dem Zusammenbruch*. [Vgl. Hausmann (2004), S. 150–152. Auch die Rede des Marshall Petain vom 25. Juni 1940 zum Waffenstillstandsabkommen zwischen Frankreich und Deutschland bzw. Italien wird hier wiedergegeben.] Die durchweg enthusiastischen Berichte über das Dichtertreffen und die Eindrücke

von ihrer Deutschlandreise, die Jacques Chardonne, Abel Bonnard, Marcel Jouhandeau [In seinem Bericht „Über die deutschfranzösischen Beziehungen“ reproduziert Jacques Chardonne, damaliger Verleger der *Editions Stock* in Paris, die Gemeinplätze nationalsozialistischer Propaganda über ein von Deutschland dominiertes „Neues Europa“: „Die Deutschen von heute sind nicht ein Volk von Kriegern. Sie sind ein Volk von Konstrukteuren, sie wollen Europa neu bauen, und von den besiegten Nationen verlangen sie nichts als ein wenig Intelligenz. […] Der Deutsche hat niemals die Franzosen verachtet, und er hat sie niemals beleidigt. Heute ist das Gefühl des Deutschen für die Franzosen noch wärmer, sympathisch und selbst hochschätzend. Deutschland weiß, daß das Neue Europa ohne Frankreich nicht möglich ist, und es wünscht deshalb ein einiges Frankreich“ (*Brüsseler Zeitung* vom 16. November 1941). In: Bernhard Payr: *Phönix oder Asche? Frankreichs geistiges Ringen nach dem Zusammenbruch*. Dortmund 1942, S. 373–375, hier S. 374.] und Robert Brasillach kurz nach ihrer Rückkehr in französischen oder belgischen Zeitschriften publiziert haben, sind hier nur wenige Monate später in deutscher Übersetzung erschienen. Im Vorwort erläutert Bernhard Payr, dass ihm das „bearbeitete Material […] zum großen Teil über den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zugänglich“ gemacht worden sei, die Textauswahl war also von zentraler Stelle getroffen worden. [Bernhard Payr: Vorwort. In: *Phönix oder Asche? Frankreichs geistiges Ringen nach dem Zusammenbruch*, S. 7f., hier S. 8] Anhand der Datierung des Vorwortes auf den 15. Februar 1942 wird deutlich, dass die Beiträge der französischen Schriftsteller unmittelbar nach Erscheinen ins Deutsche übersetzt worden sind. [Ebd. – Payrs Hinweis, sein Vorwort sei „am Tage vor dem Einrücken zum Heeresdienst“ entstanden, korreliert die Literatur als propagandistische Waffe mit dem Einsatz im Kriegsdienst.]
In Payrs eigenem Beitrag mit dem Titel „Deutschland und die Zusammenarbeit“ rekapituliert er das Zustandekommen der Übersetzungen von Chardonnes, Bonards, Jouhandeaus und Brasillachs Texten, in denen er ein Dokument der Verständigung zwischen Franzosen und Deutschen erkennt:

Fast alle Mitglieder der französischen Delegation berichteten im Anschluß an [das] *Dichtertreffen* […] *und die vorangegangene gemeinsame Dichterfahrt durch das Deutsche Reich in den verschiedensten französischen Zeitschriften über die tiefen und nachhaltigen Eindrücke, die ihnen der mehrwöchentliche Aufenthalt in Deutschland vermittelt hatte. Die wichtigsten dieser Berichte gelangen anschließend im Wortlaut zum Abdruck. Sie offenbaren den Geist einer echten Verständigungsbereitschaft und den Willen zu einer ehrlichen kulturellen Zusammenarbeit*. [Bernhard Payr: „Deutschland und die Zusammenarbeit“. In: *Phönix oder Asche? Frankreichs geistiges Ringen nach dem Zusammenbruch*, S. 348–365, hier S. 364]

Sowohl im Bereich der Lyrik als auch im Feld der politischen Literatur, so lässt sich festhalten, hat das NS-Regime das Medium der französischdeutschen Übersetzung für seine propagandistischen Zwecke instrumentalisiert und dadurch ihr interkulturelles Vermittlungspotential pervertiert. Die übersetzten Texte wurden nicht um ihrer selbst willen, sondern allein im Hinblick auf eine ideologische Indienstnahme publiziert und von den Herausgebern entsprechend inszeniert.
Dass es während des Zweiten Weltkriegs abseits der nationalsozialistischen Lenkung auch unideologische Formen der Literaturvermittlung gegeben hat, zeigen private Initiativen deutscher Übersetzer, in denen die Grundlage für die in den Nachkriegsjahren zahlreich publizierten französisch-deutschen Lyrikübersetzungen geschaffen wurde. [Bereits 1938 erschien im Amsterdamer Exil-Verlag *Querido* eine von Alfred Wolfenstein herausgegebene Gedichtsammlung *Stimmen der Völker. Die schönsten Gedichte aller Zeiten und Länder*, in der auch französische Lyriker wie Villon, Maeterlinck, Rimbaud und Apollinaire vertreten waren. Vgl. *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002), Einleitung, S. 22] Als besonders prominentes Beispiel wird im Folgenden der (Brief-)Dialog zwischen dem Übersetzer Friedhelm Kemp und dem französischen Schriftsteller Louis Emié nachgezeichnet.

Jenseits der Propaganda: Kemps Feldpostbriefwechsel mit Louis Emié

Die Übersetzertätigkeit von Friedhelm Kemp (1914–2011) wurde durch den persönlichen Austausch mit dem französischen Lyriker und Journalisten Louis Emié (1900–1967) überhaupt erst in ihrem breiten Spektrum ermöglicht. [Sämtliche unveröffentlichte Dokumente von Friedhelm Kemp und Louis Emié, die im Folgenden zitiert werden, befinden sich in Kemps Nachlass im DLA Marbach (DLA: A: Kemp)] Auch wenn ein solcher literarischer ‚Handelsverkehr' in Kriegszeiten die Ausnahme war, lässt sich das Jahr 1945 nicht als voraussetzungsloser Anfangspunkt der französisch-deutschen Lyrikvermittlung bezeichnen. Vielmehr stellt das Jahr der deutschen Kapitulation einen Wendepunkt in publizistischer Hinsicht dar, wie sich an einem Beispiel aufzeigen lässt. Kemp berichtet rückblickend, er habe während des Kriegs auch Maurice Scève übersetzt: [Louis Emié hatte Kemp 1942 mit den Gedichten von Maurice Scève vertraut gemacht. Vgl. Emiés Brief an Kemp vom 14. September 1942. In: DLA: A: Kemp]

Einige seiner von mir übertragenen Zehnzeiler hätten damals in der Neuen Folge der Zeitschrift Corona *erscheinen sollen; was die Luftangriffe des Jahres 1944 verhinderten*. [Friedhelm Kemp: „Alles ist neu zu sagen". In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 11 (1997), S. 369–378, hier S. 371. Kemps Fassungen von 39 Zehnzeilern aus Scèves *Délie*, 1946 beim Verlag Heinrich F.S. Bachmair in Starnberg erschienen, stellen seine erste publizierte Lyrikübersetzung dar.]

Abgesehen von dieser (gescheiterten) Publikationsperspektive bestand für Kemp während des Kriegs kaum Aussicht, seine Übersetzungen zu veröffentlichen. Von der großen Anzahl seiner Publikationen in der Nachkriegszeit Rückschlüsse auf Kemps publizistische Ambitionen ziehen zu wollen, birgt daher eine methodische Schwierigkeit: Es würde bedeuten, seiner Beschäftigung mit der französischen Lyrik während der Kriegsjahre im Nachhinein eine teleologische Perspektive zu unterlegen, die Kemp in dieser Weise nie hatte. Die Rezeption französischer Autoren und der literarische Dialog mit Emié waren für ihn zunächst von rein privatem Interesse. Dass die in diesem Rahmen entstandenen Übersetzungen an die Öffentlichkeit getragen werden konnten, war nur aufgrund eines günstigen Zusammenspiels persönlicher, politischer und editorischer Faktoren nach 1945 möglich – für Friedhelm Kemp war diese Entwicklung, die ihn zum professionellen und überaus einflussreichen Übersetzer hat werden lassen, vor Kriegsende keineswegs absehbar.

Anhand der umfangreichen Feldpostkorrespondenz zwischen Kemp und Louis Emié aus den Jahren 1941/42 sowie an Kemps Übersetzungen und seinen Kriegstagebüchern lässt sich erkennen, wie intensiv seine Rezeption moderner französischer Literatur in seiner Zeit als Besatzungssoldat gewesen ist. Weder sind die Rahmenbedingungen dieses literarischen Dialogs in Zeiten nationalsozialistischer Überwachung bislang von der Forschung beachtet worden, noch hat eine systematisierende und kontextualisierende Auseinandersetzung mit den daraus entstandenen Publikationen stattgefunden. In den Feuilletonbeiträgen zu Friedhelm Kemp wird meist von der Zäsur des Jahres 1945 ausgegangen und damit suggeriert, dass seine Übersetzertätigkeit erst nach Kriegsende eingesetzt habe. So heißt es z.B. bei Wolfgang Matz, Kemp sei „zu einem der wichtigsten Vertreter jener Generation [geworden], die nach dem Kriege all das zu entdecken, aufzuholen, wiederherzustellen hatte, was durch die Jahre der Diktatur unterdrückt, zerstört oder aus Deutschland ausgesperrt worden war". [Wolfgang Matz: „Einmal für immer. Übersetzer, Mittler, Freund: Friedhelm Kemp wird neunzig". In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11. Dezember 2004, S. 20]

Ein Grund für die noch ausstehende Beschäftigung mit dem unveröffentlichten Archivmaterial liegt gewiss in der Tatsache, dass sich Friedhelm Kemp bislang kaum öffentlich zu seinem Austausch mit Louis Emié geäußert hat. In seinem Aufsatz „Vom Vergnügen des Übersetzens" (1965) spricht Kemp ebenso anspielungsreich wie selbstironisch von seinem Aufenthalt als Besatzungssoldat in Bordeaux und seiner Bekanntschaft mit Emié:

[W]*idrige Umstände verhinderten* […]*, daß ich Frankreich selber vor dem Abschluß meines Studiums kennenlernte; bis es dann zwangsweise und in einem Kostüm geschah, das seinen Träger dort nicht gerade*

beliebt machte. Und doch verdanke ich es einer Begegnung eben jener Jahre, daß mir nun auch die lebenden Dichter Frankreichs, darunter Saint-John Perse, und zugleich die des sechzehnten Jahrhunderts näherkamen. [In: Kemp: „Vom Vergnügen des Übersetzens", S. 42. Präziser äußert sich Kemp in seinen Lebenserinnerungen: „In einer Buchhandlung lernte ich einen französischen Dichter halbspanischer Herkunft kennen […], er versorgte mich mit den ausgefallensten kleinen Broschüren moderner französischer Literatur." In: Friedhelm Kemp: „Das Widersprüchliche und das Durchlässige. Lebenserinnerungen 1914 bis 1945". In: *Kränzewinder, Vorhangraffer, Kräuterzerstoßer und Bratenwender. Friedhelm Kemp zum 85. Geburtstag*. Sonderausgabe von *Metaphoriá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung* 3, Nr. 5 (1999). München 1999, S. 136–148, hier S. 142]

Einzig in einem kurzen Beitrag über seinen Kontakt zu Saint-John Perse, der gemeinsam mit den Fragebogen zu Kemps Perse-Übersetzungen publiziert worden ist, nennt Kemp den Namen Louis Emiés:

[C'est] *à l'amitié du poète Louis Emié que je dois la connaissance des textes français de Saint-John Perse parus jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. C'était l'été 1941: j'étais alors soldat, caporal, interprète au ‚Kriegsgefangenen-Bezirkskommando' à Bordeaux. Louis Emié m'initia à quelques-uns de ses auteurs favoris: Joë Bosquet, Eluard, Pierre Emmanuel, Léon-Paul Fargue,* […] *Saint-John Perse.* [Friedhelm Kemp: „Kommentar zu den Annotations de Saint-John Perse". In: *Cahiers Saint-John Perse*. Dirigé par Jean-Louis Lalanne. Nr. 6. Paris 1983, S. 41–43, hier S. 43]

Den Ursprung seines Interesses an der französischen Sprache und Literatur erkennt Kemp hingegen in einem literarischen Schlüsselerlebnis seiner Jugend: der Lektüre von Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du mal*. Als Vermittler dieser Lese-Erfahrung hatte auch damals ein französischer Soldat fungiert, der während des Ersten Weltkriegs in Kemps Heimatstadt Köln stationiert gewesen war:

Ein Offizier der französischen Besatzungstruppen des Rheinlands hatte nach dem Ersten Weltkrieg eine kleine Auswahl der Fleurs du mal *zurückgelassen und eben diese Miniaturausgabe fiel uns eines Nachmittags* […] *in die Hände.* [Friedhelm Kemp: „Vom Vergnügen des Übersetzens", S. 39]

Es war das Gedicht „Recueillement", an dem sich der Heranwachsende mit einer ersten Übersetzung versuchte, und fortan weitete er seine Lektüren auf die Werke französischer Autoren wie Flaubert, Verlaine, Rimbaud und Mallarmé aus. [Ebd., S. 39f.] Im Rückblick schreibt Kemp dieser ersten Begegnung mit Baudelaires Gedichten eine für seine spätere Übersetzertätigkeit entscheidende Rolle zu:

Das kleine Vorkommnis dieses Findens, Lesens und Übersetzens hat für mich immer etwas Providentielles behalten. [Ebd., S. 40]

Im November 1938 wurde Kemp mit einer Arbeit über „Baudelaire und das Christentum" [Friedhelm Kemp: „Baudelaire und das Christentum". Marburg/Lahn 1939] bei Gerhard Rohlfs, dem Nachfolger des von den Nationalsozialisten verdrängten Münchner Ordinarius für Romanistik Karl Vossler promoviert. Anschließend wandte er sich verstärkt der zeitgenössischen französischen Literatur zu, die er vor allem durch die in der Rothschild'schen Bibliothek in Frankfurt ausliegende Zeitschrift *Nouvelle Revue Française* kennenlernte. Dass die ideologische Überwachung und Steuerung des kulturellen Austauschs zwischen Deutschland und Frankreich durch die Nationalsozialisten nicht lückenlos war, wurde ihm bereits durch das bloße Vorhandensein dieser Zeitschrift in Deutschland bewusst: [In der NRF stieß Kemp 1938 u.a. auf Georges Bernanos' antifaschistisches, gegen die Franco-Anhänger gerichtetes Pamphlet *Les grands cimetières sous la lune.*] „Die Zensur der Nazis war löchrig", schreibt Kemp rückblickend, „und es gab überall Leute, die behilflich waren, diese Löcher unauffällig offenzuhalten." [Kemp: *Lebenserinnerungen 1914 bis 1945*, S. 141] Die Strategien der Zensurvermeidung sollten auch bei Kemps Rezeption französischer Literatur während der Kriegsjahre eine wichtige Rolle spielen. Knapp ein Jahr nach seiner Promotion, am 1. Oktober 1939, wurde Friedhelm Kemp

eingezogen und dem Nachrichtendienst der Fernsprecher-Ersatz-Kompanie 9 bei Kassel zugeteilt. Im Mai des Folgejahres kam er über Umwege durch Holland und Belgien nach Frankreich. [Ebd., S. 142] Laut Tagebucheintrag war Kemp seit dem 28. April 1941 als Militärdolmetscher beim Kriegsgefangenen-Bezirkskommando in Bordeaux stationiert [An anderer Stelle datiert Kemp seine Ankunft in Bordeaux auf Mai 1941. In: Kemp: *Lebenserinnerungen 1914 bis 1945*, S. 142] und dort dem Kommandanten Oberst von Poschinger als zweiter Adjutant unterstellt. [Vgl. Kemps Kriegstagebuch der Jahre 1940/41. In: DLA: A: Kemp] Seine Aufgabe bestand darin, den Vorgesetzten bei dessen Rundgängen durch das „Frontstalag 184" zu begleiten, in dem Kriegsgefangene (hauptsächlich Algerier und Marokkaner) [Vgl. Kemps auf den 3. Juli 2007 datierten autobiographischen Bericht in: DLA: A: Kemp] Waldarbeit verrichteten. Am 2. September 1941 lernte Kemp in der Buchhandlung *Féret* in Bordeaux den französischen Lyriker und Journalisten Louis Emié kennen, wie Kemp im Tagebuch notiert:

On me présente chez Ferret [sic] *à Luis* [sic] *Emié, nous parlons à bâtons rompus, il m'invite pour jeudi soir.* [Vgl. Kemps Kriegstagebuch der Jahre 1940/41. In: DLA: A: Kemp]

Auch die erste Verabredung mit Emié am 4. September 1941 wird festgehalten:

vers 9 ½ chez M. Emié […] *mi-français, mi-espagnol, du côté de sa mère. Nous parlons à bâtons rompus d'Aragon, de Michaux, Supervielle, Cocteau, Gide;* [il] *travaille à la* Petite Gironde. [Ebd. *La Petite Gironde* ist eine 1872 gegründete Tageszeitung, die bis 1944 in Bordeaux erschien.]

In den folgenden Wochen muss ein sehr enger persönlicher Kontakt zwischen Kemp und Emié entstanden sein, denn der Name des französischen Lyrikers wird fast jeden Tag in Kemps Tagebuch genannt. Den Austausch von Texten und Büchern dokumentiert Kemp sorgfältig, so z.B. die Lektüre von Emiés Sonett „Cadence du matin" am 17. September 1941. [Dieses Sonett hatte Emié mit einer Widmung an Kemp versehen und ihm zusammen mit fünfzehn anderen Sonetten in einer handschriftlichen Kopie übergeben, auf deren Deckblatt steht: „Louis Emié, Seize Sonnets. Mars-Septembre 1941. Copie manuscrite par l'auteur pour son ami Friedhelm Kemp, á laquelle il a joint les brouillons et esquisses du Sonnet ‚Cadence du Marine' Bordeaux, le 8 octobre 1941." In: DLA: A: Kemp]
Auch nachdem Friedhelm Kemp am 4. November 1941 mit der Schreibstubeneinheit, der er inzwischen zugeteilt worden war, nach Polen, Russland und anschließend ins Baltikum verschickt worden war, riss sein Kontakt zu Louis Emié nicht ab. [Am 4. November 1941 hat Kemp seinen Aufbruch aus Bordeaux im Tagebuch dokumentiert: „sehr früh aufgestanden, verladen […] bis 12h, Abfahrt, erste Etappe Courtras, Licht, keine Heizung" [Courtras ist eine kleine, etwa 60 Kilometer nordwestlich von Bordeaux gelegene Stadt, Anm. A. S.]. In: DLA: A: Kemp]
Der Feldpostbriefwechsel zwischen dem französischen Journalisten und Lyriker in Bordeaux und dem deutschen Soldaten und Übersetzer an der Ostfront beförderte in den folgenden Monaten nicht nur persönliche Nachrichten quer durch Europa, sondern auch eine Vielzahl an Dokumenten zeitgenössischer französischer Literatur in Form von handschriftlichen Kopien, Zeitschriften, Büchern und Broschüren, die Emié für Kemp in Bordeaux erwarb. Um bei den Zensurbehörden der Wehrmacht möglichst wenig Aufsehen zu erregen, wurde eine Deutsche als quasi neutrale Mittlerperson in den Briefverkehr eingeschaltet, die Emié jeweils als Absender oder Empfänger vertreten hat: „Mlle von Rolshausen", [Vgl. Kemps Brief an Emié vom 5. bis 7. Januar 1942. Eine Reproduktion dieses Briefes befindet sich im Anhang. In: DLA: A: Kemp. Der ersten Briefsendung von Emié an Kemp vom 7. November 1941 lag ein Begleitschreiben von Rolshausens bei, in dem es heißt: „Lieber Herr Kemp, voilá meine erste Tätigkeit als ‚Postillon d'amoun zwischen Ihnen beiden. Ich fand den Brief heute morgen und will ihn gleich weiterschicken. […] Wie war wohl Ihre ‚Reise'? Sicherlich sehr unbequem und unerfreulich, zum Trost dafür aber sehr viele Bücher! Wie ist Ihr neuer Chef? Nächstens mal mehr! Einstweilen viele herzliche Grüße! Mücke Rolshausen." (In: DLA: A: Kemp) Hinter dem Spitznamen „Mücke" verbirgt sich Baronin Maria-Josepha von Rolshausen (1914–2006). – Emié bezeichnet die Feldpostkorrespondenz mit Friedhelm Kemp in seinem Brief vom 30. März 1942 als

„un dialogue qui se tient par l'effet dun miracle". In: DLA: A: Kemp] vermutlich eine Oberst von Poschinger unterstellte Sekretärin des Kriegsgefangenen-Bezirkskommandos in Bordeaux, war spätestens seit August 1941 mit Friedhelm Kemp bekannt, [In Kemps Tagebuch finden sich am 18. und am 29. August 1942 Einträge über gemeinsame Abendessen mit von Rolshausen und Oberst von Poschinger. In: DLA: A: Kemp] während Emié sie erst im Zusammenhang mit ihrer Botenrolle kennenlernen sollte; wie aus seinem Schreiben an von Rolshausen vom 3. November 1941, kurz vor Kemps Abreise aus Bordeaux, hervorgeht:

Mademoiselle, Je vous serais infiniment reconnaissant de vouloir bien faire parvenir aujourd'hui à M. Kemp les papiers ci-contre, Je crois qu'ils l'interesseront – et vous savez qu'il quitte Bordeaux demain mardi. Puis-je compter sur votre extrême obligeance? Je me permettrai de venir vous voir afin de faire votre connaissance un de ces prochains jours. Croyez, Mademoiselle, à tout mon respect Louis Emié [Am gleichen Tag schreibt Emié an Kemp: „Je voudrais que taut cela vous parvienne aujourd'hui même avant votre départ – et j'espère que Mlle von Rolshausen aura la gentillesse extrême de vous le faire parvenir. Boncourage." In: DLA: A: Kemp]

Der Zensurstelle sollte der Eindruck vermittelt werden, es handle sich um einen Briefwechsel zwischen Kemp und Fräulein von Rolshausen. Tatsächlich waren die Sendungen jedoch zweifach bestückt: zusätzlich zu den Briefen, die zwischen Kemp und von Rolshausen hin- und hergingen, lagen jeweils die Nachrichten von und an Kemp bzw. Emié bei, die allerdings nicht auf den ersten Blick als Briefe erkennbar waren, da die Korrespondenten in den allermeisten Fällen auf Anrede und Unterschrift verzichteten. In seinem ersten Brief an Kemp vom 6. November 1941 setzte Ernie zusätzlich ein §-Zeichen vor den Beginn jeden Absatzes, wohl um dem Dokument einen offiziellen Anschein zu verleihen. Trotz der verschiedenen Vorsichtsmaßnahmen, die Emié und Kemp im Rahmen ihres Briefverkehrs getroffen haben, ist es bemerkenswert, dass ein deutscher Soldat an der Ostfront und ein französischer Schriftsteller im besetzten Südwesten Frankreichs während des Zweiten Weltkriegs in so umfangreichem Maße miteinander korrespondieren konnten, zumal eine Reihe der von Emié versandten Gedichte eindeutig der Résistance-Lyrik zuzurechnen sind, z.B. Paul Eluards Gedicht „Liberté", das Emiés Brief vom 27. Juni 1942 beilag. [In: DLA: A: Kemp] Nach dem heutigen Stand der Forschung wurden Feldpostbriefe im Zweiten Weltkrieg von der Wehrmacht jedoch nur stichprobenartig und dann auch nur relativ schematisch kontrolliert. [Vgl. Latzel (1998), S. 26] Anders wäre es auch kaum erklärlich, dass der Briefverkehr nicht aufgedeckt und unterbunden wurde. [Zumal die Beteiligten durchaus Risiken eingegangen sind: So nannte von Rolshausen in einem Brief an Kemp vom 7. Dezember 1941 Emiés Nachnamen, obwohl dessen Identität ja geheim bleiben sollte: „Lieber Herr Kemp, haben Sie tausend Dank für Ihre zahlreich bei uns eintrudelnden Briefe, incl. den Zeilen für Emié, die ich sofort weitergeleitet habe." Der Brief von Kemp an Emié vom 5. bis 7. Januar 1942 wiederum trug eine vollständige Unterschrift: „Tante belle cose, Friedhelm Kemp". In: DLA: A: Kemp]
Das Kriegsgeschehen selbst und die damit verbundenen Gefahren sind in Kemps Feldpostbriefwechsel mit Emié nur selten zur Sprache gekommen. Wurde der Kriegszustand erwähnt, so geschah dies meist in Zusammenhang mit Übersetzungsprojekten, deren Verwirklichung durch die prekären Umstände gefährdet war. In Emiés Brief vom 30. Januar 1942 geht es beispielsweise um Übersetzungen seiner Gedichte ins Deutsche, um die er Kemp bittet:

Avez-vous reçu une lettre de moi, dans laquelle je vous demandais de traduire quelques sonnets de moi […]*? En effet, Jean Bouhier (qui dirige les* Cahiers de l'Ecole de Rochefort*) va publier un cahier consacré à des poètes allemands; en retour, il y aura en Allemagne un cahier des poètes français. Je dois y figurer et je serais heureux que les traductions soient votre fait. Mais aurez-vous le temps, maintenant, dans la neige et la guerre, de vous occuper de tout cela?* [Es ist unklar, ob die beiden Lyrikpublikationen tatsächlich zustande gekommen sind. In Kemps Archiv finden sich keine Exemplare der genannten Anthologien. Wie gegensätzlich die Alltagserfahrungen des Lyrikers und Journalisten in Frankreich und des Frontsoldaten Kemp im Baltikum zu dieser Zeit

gewesen sein müssen, betont Emié im gleichen Brief an Kemp, als er ihm von seiner Urlaubsreise nach Nizza berichtet: „Mais j'ai honte de dire tout cela à quelqu'un qui habite des villes détruitcs, des villes de neige et de mort. Je me tais…" In: DLA: A: Kemp]

Warum der Briefwechsel zwischen Kemp und Emié gegen Ende des Jahres 1942 unterbrochen und erst nach dem Krieg wieder aufgenommen wurde, ließ sich bislang nicht rekonstruieren. Es ist denkbar, dass die Zensurbehörden die Identität der beiden Briefpartner herausgefunden und daraufhin ihre Korrespondenz unterbunden haben. Der letzte von den insgesamt fünfunddreißig erhaltenen Feldpostbriefen Emiés, die Kemp während des Krieges erhalten hat, ist auf den 2. November 1942 datiert. Laut Tagebuch hielt sich Kemp ab Dezember 1942 nicht mehr im Baltikum, sondern in Warschau und Stettin auf. Vielleicht hat auch dieser Ortswechsel zu erschwerten Zustellungsbedingungen geführt. In seinem autobiographischen Bericht von 2007 spricht Kemp von der „‚force majeure' de lépoque", an der seine Briefkorrespondenz mit Emié gescheitert sei. [DLA: A: Kemp. Am 24. September 1942 berichtete Emié seinerseits von Schwierigkeiten im Redaktionsbüro der *Petite Gironde*. Die folgende Briefpassage benennt weniger den konkreten Anlass von Emiés Befürchtungen als die ständige Bedrohung, der er sich als Journalist im besetzten Frankreich ausgesetzt sah: „En ce moment, j'ai de grosses préoccupations d'ordre professionnel. Je ne puis vous en dire plus long pour l'instant: j'attends une decision qui doit venir de Paris, et non point de ma maison mais…Comprenez-vous? Cela mennuie beaucoup […]. Dans quelques jours peut-être, il me sera possible de vous apporter quelques éclaircissements. Pour l'instant j'ignore la sauce à laquelle je vais être mange." In: DLA: A: Kemp] Der Abbruch der Korrespondenz kann auch mit der Vermittlerin Fräulein von Rolshausen zusammenhängen. In ihrem Schreiben vom 16. Oktober 1942 heißt es, sie werde demnächst von Paris nach Deutschland zurückgeschickt und könne dann ihre Vermittlertätigkeit nicht mehr ausführen. [Im Wortlaut heißt es dort: „Nun macht mir aber Sorgen, wer dann an meiner Stelle den Postillon d'amour macht zwischen Ihnen und E. Da ich neulich zufällig mit Frl. Töpfer sprach, die evtl. nicht unter den Austausch fällt, […] frug ich sie gleich, ob sie es nicht übernehmen könnte, was sie sofort freudigst zusagte […]. Nun müssen Sie halt den Daumen drücken, dass Frl. Töpfer hier bleiben kann." In: DLA: A: Kemp] Erst am 15. Dezember 1945 setzte der Briefkontakt mit einer Postkarte Kemps aus München wieder ein, die Emié am 3. Januar 1946 beantwortete. Von diesem Zeitpunkt bis zu Emiés Tod 1967 hat sich ihre Briefkorrespondenz fortgesetzt. Emié empfahl seinem Briefpartner weiterhin Texte zeitgenössischer französischer Autoren, so z.B. die Aphorismensammlung *Epreuves, exorcismes* von Henri Michaux. [Vgl. Emiés Brief an Kemp vom 17. Juni 1946. In: DLA: A: Kemp] Seinem Brief vom 8. März 1948 legte Emié einen von Pierrette Sartin verfassten Artikel aus den *Cahiers de Paris* über die aktuelle französische Lyrik bei. Rückblickend bekräftigt Kemp den Stellenwert seines literarischen Austauschs mit Emié:

L'amitié de Louis Emié fut pour moi un enrichissement sans pareil dont je ne cesse de profiter.
[Autobiographischer Bericht Kemps (2007). In: DLA: A: Kemp]

Der Einfluss von Emiés Büchersendungen und Lektüre-Empfehlungen auf Kemps Rezeption moderner französischer Literatur und damit auch auf seine rege Übersetzertätigkeit im und nach dem Krieg ist kaum zu überschätzen: Von den insgesamt neunzehn französischen Lyrikern, deren Gedichte Kemp bis 1950 in deutschen Fassungen veröffentlicht hat, gehen dreizehn Namen direkt auf Emiés Anregungen zurück: [Nicht berücksichtigt sind hier die Übersetzungen aus den Werken von Baudelaire, Mallarmé, Michaux und Lautréamont, die Kemp nachweislich bereits vor seiner Begegnung mit Louis Emié gekannt hat. So finden sich in Bezug auf Henri Michaux folgende Einträge in Kemps Tagebuch: für Dienstag, den 2. September 1941 (den Tag, an dem Kemp Emié zum ersten Mal in der Buchhandlung *Feret* begegnet ist): „traduction de Michaux, comme samedi et dimanche", in: DLA: A: Kemp. Diese Angabe zeigt, dass Kemp schon mit Michaux vertraut gewesen sein muss, bevor er mit Emié über dessen Schriften gesprochen hat. Ob jedoch seine Übersetzung von „Plume" (vgl. Eintrag vom 3. September 1941) auf eigene Lektüren oder auf Emiés Empfehlung hin entstanden ist, muss vorerst offenbleiben. Kemps deutsche Fassung unter dem Titel „Ein gewisser Plume" ist erschienen in: *Prisma* 1 (1946/47), Heft 4, S. 22–24.] Louis Aragon, Joë Bosquet, André Breton,

Paul Claudel, Paul Eluard, [Vgl. Eluards Gedicht „Ta chevelure d'orange" (aus: *Au défaut du silence*, 1925) in den Übersetzungen von Friedhelm Kemp und Gerd Henninger (Kap. 2.2.1)] Pierre Emmanuel, Leon-Paul Fargue, Pierre Jean Jouve, Charles Peguy, Maurice Scève, Jules Supervielle, Patrice de la Tour du Pin – und natürlich Louis Emié selbst. [Die genannten Lyriker und ihre Werke spielen an folgenden Stellen in Kemps Kriegstagebuch bzw. im Briefwechsel eine Rolle: Aragon: Tagebucheintrag vom 5. September 1941 bzw. Emiés Briefe vom 27. Juni 1942 und 9. September 1942; Bosquet: Emiés Briefe vom 28.–29. Dezember 1941 und 2.–6. Februar 1942; Breton: Emiés Briefe vom 23. Februar 1942 und 27. Oktober 1942; Claudel: Emiés Briefe vom 25. November 1941, 2. April 1942 und 3.–5. Oktober 1942; Eluard: Emiés Briefe vom 5. Dezember 1941, 28.–29. Dezember 1941, 29. Januar 1942, 26. März 1942, 27. Juni 1942, 17. Oktober 1942; Emmanuel: Emiés Briefe vom 25. November 1941, 5. Dezember 1941, 18. April 1942, 27. Juni 1942, 9. September 1942 sowie Kemps Brief vom 5.–7. Januar 1942; Fargue: Emiés Briefe vom 8. Mai 1942, 21. Juli 1942, 31. Juli 1942, 17. Oktober 1942; Jouve: Emiés Briefe vom 8. Mai 1942 und 27. Juni 1942; Péguy: Emiés Brief vom 31. Juli 1942; Scève: Emiés Brief vom 14. September 1942; Supervielle: Tagebucheintrag vom 5. September 1941 und 15. Dezember 1941 sowie Emiés Briefe vom 5. Dezember 1941, Weihnachten 1941, 2.–6. Februar 1942, 27. Juni 1942; de la Tour du Pin: Emiés Brief vom 18. Februar 1942. Zu Emiés eigener Lyrik vgl. Emiés Briefe vom 6. November 1941, 28.–29. Dezember 1941, 30. Januar 1942, 21. Juli 1942, 14. September 1942 sowie Kemps Brief vom 20. Februar 1942. In: DLA: A: Kemp]

Innerhalb des Feldpostbriefwechsels zwischen Bordeaux und der Ostfront lassen sich drei Vermittlungswege unterscheiden, auf denen Emié die literarischen Rezeptionslinien Kemps mitgesteuert hat. Je nachdem, wie schwer die jeweils gewünschten Gedichte in Bordeaux zugänglich waren, musste Emié die Texte abschreiben, wie im Fall von Saint-John Perse [Kemp schreibt in seinen *Lebenserinnerungen*: „[Emié] schrieb die im Handel unauffindbaren Gedichte von Saint-John Perse für mich ab." In: Kemp: *Lebenserinnerungen 1914 bis 1945*, S. 142] oder auch von seinen eigenen unveröffentlichten Gedichten. Aus der Korrespondenz geht beispielsweise hervor, dass Emiés Sonett „Cadence du Matin", das Kemp zum ersten Mal im September 1941 gelesen hatte, einer erneuten Überarbeitung unterzogen worden war, deren Ergebnisse er Kemp zuschickte. Am 6. November 1941 schrieb Emié an Kemp:

Je viens de recopier deux fois le sonnet [= Cadence du Matin, A. S.] *dont je vous entretiens plus haut. Je l'ai déjà amélioré – et peut-être en restera-til?*

Einige Zeit später, in seinem Brief vom 28./29. Dezember 1941, ging Emié ein weiteres Mal auf sein Gedicht ein und forderte Kemp auf, es ins Deutsche zu übersetzen:

vous devez bien traduire le sonnet „J'habite ici" (que vous avez dû recevoir) et l'autre, „Cadence du matin". – Je pense que ce ne sera pas pour vous un trop gros travail – et il me ferait tant de plaisir que les traductions de ces poèmes soient faites par vous. [In: DLA: A: Kemp]

Abgesehen von Ausnahmefällen, in denen bestimmte Gedichte oder Gedichtsammlungen nicht im Buchhandel erhältlich waren, kaufte und verschickte Emié neben den betreffenden Bänden auch Zeitschriften und Anthologien. In seinem Brief an Emié vom 5. bis 7. Januar 1942 betont Kemp – er befand sich in diesen Tagen laut Kriegstagebuch „quelque part dans la neige […] en route pour la capitale de la Ruthénie" [Ebd.] –, dass die Lektüre französischer Literatur einen festen Platz in seinem Frontalltag einnehme und er die Büchersendungen aus Bordeaux nicht mehr missen wolle:

Je sais que je vous fais beaucoup de travail et qu'il est fort difficile d'avoir tous ces livres à Bordeaux. Mais vous pouvez imaginer comme mes soirées sont longues, de 5 heures à minuit. Je vous suis donc plus reconnaissant pour tous les envois […]. *Je ne sais pas si Mlle v. R.* [i.e. Frl. v. Rolshausen, Anm. A. S.] *va quitter Bordeaux, en tout cas, j'espère que vous pouvez vous arranger avec eile. Excusez mon écriture détestable et la pauvreté de cette missive. Mais je vous écris appuyé sur une mallette, entoure d'une*

pétaudière d'une dixaine d'hommes. À bientôt! Tante belle cose Friedhelm Kemp [Ebd. In einem späteren Brief vom 8. Mai 1942 betont Emié die Schwierigkeiten bei der Bücherbeschaffung in Bordeaux: „Il faut des ruses d'indien sioux pour obtenir ce que l'on veut, en ce moment!" In: DLA: A: Kemp. Vermutlich hatte sich die Lage der Buchhändler in der Zwischenzeit durch die anhaltende Besetzung der Stadt durch die deutsche Wehrmacht weiter verschlechtert.]

Unter den dreizehn von Emié empfohlenen Lyrikern, die Kemp in der Nachkriegszeit in deutschen Übersetzungen vorgestellt hat, war seine Rezeption Jules Supervielles, aus dessen Werk er allein bis 1949 fünfzehn Gedichtübersetzungen in Anthologien und Zeitschriften veröffentlichte, mit Abstand am umfangreichsten. [Kemps Supervielle-Übersetzungen bis 1950 heißen: „Die Augen der Toten" („Les Yeux de la morte"); „Musée Carnavalet" („Musée Carnavalet"). In: *Die Fähre* 1 (1946), S. 544; „Bürde" („Lourde"), „Gemetzel" („Tuérie"); „Zu beiden Seiten der Pyrenäen" („Les deux côtés des Pyrénées"), „Die Gefangene" („La captive"), „Huldigung an das Leben" („Hommage à la vie"). In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich.* Heft 3 (1946), S. 38–47; „Die Stadt der Tiere" („La Ville des Animaux"), „Die Bäume" („S'il n'étai: pas d'arbres à ma fenêtre"). In: *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*. Hrsg. von Carl August Weber (1947), S. 148; „Da nun von Tag zu Tag…" („Puisque nos battements…"), „Spitze der Flamme" („Pointe de Flamme"). In: *Die Wandlung. Eine Monatsschrift* 2 (194 7), S. 492f.; „Der Vogel" („L'Oiseau"), „Tauschen" („Échanges"). In: *Die Fähre* 2 (1947) S. 108; „Hinter dem Schweigen" („Derrière le silence"), „Die Spur" (Le Sillon), „Tauschen" (Échanges). In: *Das Forum – Die Goldene Brücke* (1947), S. 41–42. Diese letzte Übersetzung wird in Friedhelm Kemps Bibliographie 1939–1984 nicht angeführt.] Woher Kemp die jeweiligen Gedichte kannte, lässt sich zum großen Teil aus dem Briefwechsel erschließen: So kündigte Emié in seinem Brief vom 5. Dezember 1941 beispielsweise an, er habe beim Buchhändler *Feret* Supervielles Band *Gravitations* (1925/1932) für Kemp bestellt. [Bereits am 15. Dezember 1941 notierte Kemp den Namen „Supervielle" in sein Kriegstagebuch. In: DLA: A: Kemp] Am 18. Dezember 1941 vermerkte Kemp in seinem Tagebuch:

Wieder Bücher aus Bordeaux.

Für die Weihnachtstage findet sich der Eintrag:

Supervielle und Lorca übersetzt. [In: DLA: A: Kemp]

Vermutlich ist der Band *Gravitations* also mit der Büchersendung vom 15. Dezember 1941 bei Kemp in Warschau angekommen, wo er noch bis Anfang 1942 stationiert war. In diesem Band sind drei der fünfzehn Supervielle-Gedichte enthalten, die Kemp übersetzt hat: „Échanges", [Die Genese der „Échanges"-Übersetzung ist insofern schwer zu rekonstruieren, als Kemps Tagebuch vom 5. September 1941 bereits einen Entwurf enthält, der also zwei Tage nach der ersten Begegnung mit Emié entstanden sein muss (in: DLA: A: Kemp). Vermutlich hat Emié ihm den Band *Gravitations* schon bei ihrem ersten Treffen gezeigt.] „Les Yeux de la morte" und „Pointe de flamme". [Von Supervielles Gedicht „Pointe de flamme" liegen mindestens zwei weitere Übersetzungen unter dem Titel „Flammenspitze" vor, eine von Helmut Bartuschek, publiziert in der von ihm herausgegebenen Anthologie *Der Gallische Hahn – Französische Gedichte von der Zeit der Troubadours bis in unsere Tage*, Berlin (Ost) 1957, S. 289f., sowie eine von Paul Celan (1967, GW 4, S. 363). – Aus dem Band *Les Amis inconnus* (1934) hingegen stammen die Gedichte: „La Ville des Animaux", „L'Oisea" und „Le Sillage"; und in der Sammlung *1939–1945* finden sich die Texte: „Lourde", „Tuerie", „Des deux côtés des Pyrénées", „S'il n'était pas d'arbre à ma fanêtre", „Hommage à la vie" und „La Captive". Aus dem Band *Le Forçat innocent* (1930) hat Kemp die Gedichte „Musée Carnavalet" und „Derrière le silence" ausgewählt und aus dem Band *La Fable du Monde* (1938) den Text „Puisque nos battements".]
Dass Kemp schon während des Kriegs angefangen hat, Gedichte von Supervielle zu übersetzen, zeigen auch Übersetzungsentwürfe, die er auf dem Briefpapier des „Kriegs-Gefangenen Bezirkskommandos H" notiert hat: [DLA: A: Kemp] Auf einem maschinenschriftlichen Dokument des Kommandanten, vermutlich Oberst von Poschinger, datiert auf den 1. September 1941 und adressiert an den Chef des Militärverwaltungsbezirks Bordeaux, finden sich Übersetzungsfragmente in Kemps Handschrift. Auf der Rückseite steht,

maschinenschriftlich, die deutsche Übersetzung von Supervielles Gedicht „Le Matin du monde“ („Der Morgen der Welt“), mit handschriftlichen Korrekturen versehen. Offensichtlich hat Kemp dieses offizielle Dokument, das als Begleitschreiben für Berichte des „Frontstalags 184“ vom August 1941 fungiert haben muss, als Papierersatz gedient. [Andererseits ist es verwunderlich, dass der Brief erhalten ist und nicht abgeschickt wurde. Vermutlich handelt es sich um den Entwurf eines offiziellen Schreibens.] Als Entstehungsdatum dieser Supervielle-Übersetzung „Der Morgen der Welt“ kommen zwei Zeiträume in Betracht: Möglicherweise ist sie zur gleichen Zeit entstanden wie die deutsche Fassung von „Échanges“, nämlich in der ersten Septemberwoche 1941, kurz nach dem ersten Treffen von Kemp und Emié. Die Datierung des Briefformulars, das Kemp als Schreibpapier benutzt hat, spräche für diese erste zeitliche Einordnung. Es ist aber auch denkbar, dass Kemp das Gedicht erst nach Erhalt des Bandes *Gravitations* in den Weihnachtstagen 1941 übersetzt hat. Da Kemps Bibliographie keinen Hinweis auf eine Veröffentlichung von Supervielles „Der Morgen der Welt“ enthält, muss davon ausgegangen werden, dass diese frühe Übersetzung unpubliziert geblieben ist. Auch die Genese von Kemps Übersetzung des berühmten Aragon-Gedichts „Les lilas et les roses“, [Eine weitere Übersetzung dieses Gedichtes von Rolf Schneider findet sich in der Anthologie: *Tränen und Rosen. Krieg und Frieden in Gedichten aus fünf Jahrtausenden*. Hrsg. von Achim Roscher. Berlin (Ost) 1965, S. 407] in dem die Besetzung von Paris durch das NS-Regime im Juni 1940 angeprangert wird, lässt sich rekonstruieren. Dieses Gedicht, 1941 in dem Band *Le Crève-Cœur* bei *Gallimard* erschienen, erhält Kemp laut Tagebucheintrag am 5. September 1941 von Emié. [DLA: A: Kemp] Kemps deutsche Fassung „Der Flieder und die Rosen“ erscheint 1947 in der Anthologie *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*. [Louis Aragon: „Der Flieder und die Rosen“. Deutsch von Friedhelm Kemp. *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*. München 1947, S. 68. Bereits 1946 hat der österreichische Lyriker und Essayist Ernst Waldinger seine Fassung von Aragons Gedicht in der Zeitschrift *Die Fähre* veröffentlicht. Vgl.: *Die Fähre* 1 (1946), S. 550]

Neben der Empfehlung einzelner Gedichtbände spielt im Briefwechsel auch die Vermittlung französischer Literatur durch Anthologien und Zeitschriften eine wichtige Rolle. Eine besonders ergiebige Quelle war die *Anthologie de la nouvelle poésie française* (1928), die Emié am 25. November 1941 an Kemp in Warschau geschickt hat. [Vgl. Emiés Brief an Kemp vom 25. November 1941] Es war vermutlich diese Textsammlung, die letzteren zu den Übersetzungen von Paul Claudels „La vierge à midi“, Georges Duhamels „Sous un figuier d’Avignon“ und Max Jacobs „Le Kamichi“ angeregt hat. [Vgl. Paul Claudel: „La vierge à midi“; Georges Duhamel: „Sous un figuier d’Avignon“, Max Jacob: „Le Kamichi“. In: *Anthologie de la nouvelle poésie française*. Nouvelle édition revue et corrigée. Ohne Herausgeber, Paris 1928, S. 142f.; S. 217f.; S. 332f. Die Übersetzungen von Claudel und Duhamel wurden 1947 in der Textsammlung *Dichtung der Gegenwart: Frankreich* (1947) veröffentlicht (vgl. Paul Claudel: „Die Jungfrau im Mittag“, S. 100; Georges Duhamel: „Elegie“, S. 53), während die Jacob-Übersetzung 1948 in der Zeitschrift *Das goldene Tor* erschienen ist (vgl. Max Jacob: „Das Kamichi“, *Das goldene Tor* 3 (1948) S. 325). Woher Kemp die Gedichte der übrigen drei Autoren kannte, die er bis 1950 übersetzt hat (Jean Cassou, Gabriel Audisio und Marius Grout), ließ sich bislang nicht rekonstruieren. Möglicherweise hat Kemp diese in den von Emié zugesandten Ausgaben der *Nouvelle Revue Française* bzw. der Résistance-Zeitschrift *Fontaine* entdeckt. Lautréamonts Werk hatte Kemp hingegen schon vor dem Krieg kennengelernt. In Kemps Privatbibliothek befindet sich eine Ausgabe von Lautréamonts *Œuvres complètes* (Paris 1938) mit folgendem Vermerk: „Friedhelm Kemp Oberursel Okt. 38“.]

Dass Kemp nicht alle literarischen Urteile Emiés geteilt hat, zeigen seine Übersetzungen von Aragon und Reverdy. Beide Autoren hat Kemp ins Deutsche übertragen, obwohl Emié sie in seinen Briefen zum Teil kritisch kommentiert hat. So schickte Emié am 11. April 1942 Auszüge aus Aragons Gedicht „Cantique à Elsa“, um Kemp ein Beispiel dafür zu zeigen, wie er sagte, „ce qui se fabrique ici“. Trotzdem hat Kemp diesen Text übersetzt und unter dem Titel „Gesang für Elsa“ 1947 im *Schweizer Journal/Revue Suisse* publiziert. [Louis Aragon: „Gesang für Elsa“. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Schweizer Journal. Revue Suisse* 13 (1947), Heft 2, S. 25–28] Eine ungleich schärfere Kritik formulierte Emié in Bezug auf die Lyrik Pierre Reverdys, von deren Lektüre er Kemp in seinem Brief vom 27. Juni 1942 abgeraten hat. [Emié schreibt: „De Reverdy, il n’y a vraiment

rien à lire. C'est une poésie hybride, un peu informe, et ce que vous en connaissez par les anthologies peut vous suffir amplement." In: DLA: A: Kemp. Kemp hat 1970 gemeinsam mit Max Hölzer den Band *Quellen des Windes* (*Sources du vent*, 1929) von Reverdy übersetzt und veröffentlicht. Pierre Reverdy: *Quellen des Windes*. Deutsch von Max Hölzer und Friedhelm Kemp. München 1970. 106 In: DLA: A: Kemp] In seinem Brief vom 3. Januar 1946, der erste nach der mehr als dreijährigen Zwangspause, betont Emié die Notwendigkeit, die zu übersetzenden Texte streng auszuwählen:

Je crois que pour vos futures traductions, il faudrait que vous établissiez un plan d'ensemble. Il y a des œuvres inconnues en Allemagne qui valent la peine d'être traduites. Ne vous attardez pas trop aupres des ‚feux de pailles'. [In: DLA: A: Kemp]

Nicht alle der in Kriegszeiten entstandenen Übersetzungen Kemps sind nach 1945 publiziert worden. In bestimmten Fällen ermöglichten jedoch auch die unveröffentlicht gebliebenen Übersetzungen einen Austausch, der sich in gegenseitiger Anerkennung zwischen Autor und Übersetzer manifestiert hat. Da Kemp seine Übersetzungstätigkeit in den Kriegsjahren gerade nicht mit einer unmittelbaren Publikationsperspektive betrieb, rückte für ihn das Übersetzen als freundschaftlicher Akt und versöhnende Geste in den Vordergrund, wie an folgendem Beispiel deutlich wird: Auf Emiés Empfehlung hin hatte Kemp Pierre Emmanuels Gedicht „Jour de Colère" übersetzt. [Emié hat Kemp den Band *Jour de Colière* am 9. September 1942 zugeschickt. In: DLA: A: Kemp. Vgl. Pierre Emmanuel: „Tag des Zorns". Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Hochland* 42 (1949/50), Heft 2, S. 118; Wiederabdruck in: *Anthologie der französischen Dichtung von Nerval bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Die Zeitgenossen*. Ausgewählt und hrsg. von Flora Klee-Palyi, Wiesbaden 1953, S. 312] Zu einem anderen Gedicht Émmanuels mit dem Titel „Tombeau d'Orphée" (1941) und dessen Übersetzung äußert sich Kemp zum wiederholten Male; veröffentlicht hat er seine deutsche Fassung jedoch nicht. In einem seiner Feldpostbriefe an Emié vom 5. bis 7. Januar 1942 spricht Kemp über die Schwierigkeiten, die ihm die Lektüre von Emmanuels „Tombeau d'Orphée" bereite. Aus diesem Grund bediene er sich der Übersetzung als eines hermeneutischen Instruments, das ihm das Textverständnis erleichtere:

Pour mieux saisir, je m'applique à traduire quelques fragments ce qui est extrêmement difficile.

Im gleichen Zusammenhang bittet Kemp Emié, seine (noch unvollendete) Übersetzung an den befreundeten Autor Pierre Emmanuel zu schicken, „comme un faible signe de reconnaissance et d'échange à travers les frontières". [DLA: A: Kemp] Am 20. Februar 1942 äußert sich Kemp erneut zu seiner Übersetzung:

La traduction du Tombeau *s'achemine lentement vers un état provisoire; mais il faudra que je la reprenne plus tard, après avoir gagné un peu de distance et après m'a* [sic] *éclairci sur certains endroits qui me restent obscurs. J'ai fait cette traduction comme un exercice pour assouplir mes moyens d'expression*. [Brief von Friedhelm Kemp an Louis Emié vom 20. Februar 1942. In: DLA: A: Kemp]

Verknüpft man die verschiedenen Aussagen zur „Tombeau"-Übersetzung, so wird deutlich, dass Kemp die verschiedenen Funktionen des Übersetzens immer im Zusammenhang sieht: Es fungiert als Medium des kulturellen Austausches, des hermeneutischen Erkenntnisgewinns und als sprachliche Fingerübung. [Wie positiv Kemps ideologieresistente Haltung und sein Streben nach Austausch auf die französischen Autoren gewirkt haben, lässt sich an der ersten persönlichen Begegnung zwischen Friedhelm Kemp und Pierre Émmanuel ablesen, die 1959 bei einem literarischen Kolloquium im französischen Lourmarin stattfand. Émmanuel sah in Kemp aufgrund seiner ambitionierten Vermittlertätigkeit einen Freund, obwohl dieser als Wehrmachtssoldat zur Feindesmacht Deutschland gehört hatte: Diese Ambivalenz schlägt sich in den Worten nieder, mit denen er Kemp den anderen Kolloquiumsteilnehmern vorstellte: „‚Da sehen Sie meinen Freund Friedhelm Kemp; während des Krieges erhielt er mit meinem Wissen durch Dritte meine Gedichte, *mais en tant qu'allemand je le haïssais*'" [Hervorhebung original]. Siehe Kemp: *Lebenserinnerungen 1914 bis 1945*, S. 142] Allen Feindbildern der nationalsozialistischen Ideologie zum

Trotz hat Kemp als Übersetzer dazu beigetragen, die Literaturvermittlung zwischen Frankreich und Deutschland während der Kriegsjahre wenigstens partiell aufrechtzuerhalten. [Eine Besonderheit des Austauschs zwischen Emié und Kemp liegt in der Reziprozität ihrer französisch-deutschen Literaturvermittlung. Noch in Bordeaux fertigt Kemp französische Übersetzungen aus Goethes Werk an, wie Emié in seinem Tagebuch notiert: „Samedi 27 septembre: F. K... a traduit pour moi deux pensées de Goethe sur la poésie." Es folgen zwei übersetzte Passagen aus Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. Vgl. Louis Emié: *Memorial*. Introduit par Pierrette Sartin. Présentation et appareil critique de Francesco Maria Mottola. Bordeaux 2000, S. 76f. Nach seiner Abfahrt aus Bordeaux übersetzte Kemp nicht nur Textauszüge von Eduard Mörike (vgl. Emiés Brief vom 30. März 1942), sondern übermittelte Emié auch Informationen zu dem österreichischen Schriftsteller und Übersetzer Rudolf Kassner (vgl. Emiés Anfrage vom 23. Februar 1942). In seinem Brief vom 18. Februar 1942 legte Emié seinem Briefpartner die Lektüre von André Gides Aufsatz über Goethe nahe (erschienen in Ausgabe Nr. 38 (1932) der NRF). In: DLA: A: Kemp. Daraufhin fertigte Kemp eine deutsche Übersetzung dieses Textes an, die 1947 in der Zeitschrift *Prisma* erschien (André Gide: „Goethe als Dramatiker". Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Prisma* 1 (1947), Heft 7, S. 8–13)] Das Jahr 1946 brachte für Kemp eine entscheidende Wende, da er von nun an seine im Krieg entstandenen Gedichtübersetzungen veröffentlichen konnte. Die fremdsprachige Lyrik, die die vom NS-Regime gesteuerte Literaturvermittlung marginalisiert hatte, nahm in der Publikationspraxis der Nachkriegszeit eine prominente Rolle ein. Da jedoch in den vier Besatzungszonen verschiedene kulturpolitische Konzepte umgesetzt wurden, ist auch der Stellenwert der Literatur je individuell zu bewerten. Im Fokus des folgenden Kapitels stehen neben der besonders auflagenstarken französisch-deutschen Literaturzeitschrift *Lancelot. Der Bote aus Frankreich* aus der *Zone d'occupation française* verschiedene Periodika und Anthologien, in denen Friedhelm Kemp neben anderen Übersetzern französische Lyrik in deutschen Fassungen vorstellte. Dabei soll aufgezeigt werden, dass Kemps herausgehobene Rolle als Pionier der französisch-deutschen Lyrikvermittlung in der Nachkriegszeit in eine vielfältige Herausgeber-, Übersetzer- und Kritikertätigkeit mündete, die er bis ins hohe Alter ausgeübt hat. Der Schwerpunkt des Kapitels richtet sich auf die Koordinaten der literarischen Landschaft zwischen Kriegsende und den sechziger Jahren sowie auf die ästhetischen Charakteristika der Lyrikübersetzungen, die mit dem zugrunde liegenden Vermittlungsanspruch teilweise in Widerspruch stehen.

Lyrikvermittlung in Periodika und Anthologien nach 1945

Nachdem die Herrschaft des NS-Regimes und seine restriktive Literaturpolitik mit der bedingungslosen Kapitulation der Deutschen am 8. Mai 1945 zu Ende gegangen waren, manifestierte sich in der deutschen Bevölkerung ein literarischer Nachholbedarf. Als Reaktion auf dieses Bedürfnis sah Friedhelm Kemp 1946 einen merklichen Zuwachs an Übersetzungen voraus:

Deuten nicht alle Zeichen der Zeit darauf, daß wir uns, nach einer mehr oder minder völligen und gewaltsamen Abschnürung, auf ein [...] *Nachholen vorbereiten und mit diesem auf eine Flut des Übersetzens gefaßt machen müssen? Wir haben vieles aufzuarbeiten, und in dieser eifrigen Herübernahme vollzieht sich ein unserem Wesen gemäßer, durch die Zeitlage legitimierter Prozeß, vorausgesetzt allerdings, daß es nicht bei bloßer Herübernahme bleibt, sondern zugleich eine wirkliche Anverwandlung, Einverleibung und Auseinandersetzung in schöpferischen Antwortleistungen stattfindet*. [Friedhelm Kemp: „Vom Übersetzen". In: *Deutsche Beiträge* 1 (1946/47), S. 147–158, hier S. 152]

Kemp verknüpft die Notwendigkeit einer breit angelegten Literaturvermittlung mit der Forderung nach einer reflektierten und künstlerisch anspruchsvollen Übersetzungspraxis. Inwieweit die Zeitschriften- und Anthologiebeiträge deutschsprachiger Übersetzer diesen Anforderungen genügen konnten, wird im

Folgenden näher zu untersuchen sein. Über das Nachholbedürfnis der Bevölkerung hinaus betont der Schriftsteller Heinrich Böll die produktive Wirkung des Übersetzens auf die deutschsprachigen Autoren und sagt von sich selbst, dass er „oft lieber übersetzte als selbst schrieb: Etwas aus einer fremden ins Gelände der eigenen Sprache hinüberzubringen“ sei „eine Möglichkeit, Grund unter den Füßen zu finden“. [Heinrich Böll: *Frankfurter Vorlesungen*. München 1974, S. 61] Offenbar besaß das Übersetzen für manche deutschsprachigen Schriftsteller der Nachkriegszeit auch eine kompensatorische Funktion.
Der von Kemp artikulierte Nachholbedarf und die von Böll thematisierte Affinität der Schriftsteller zum Übersetzen kamen den Bestrebungen der Besatzungsmächte nach einer Demokratisierung der deutschen Bevölkerung entgegen. [Vgl. Jurt (2008), S. 209f.] Die literaturpolitischen Maßnahmen sahen in den vier Zonen jedoch sehr unterschiedlich aus. In der französischen und der amerikanischen Besatzungszone nahm die Literaturvermittlung als Instrument der Re-Education einen besonderen Stellenwert ein, während die Briten sich am „Prinzip der Nichteinmischung“ [Jurt (2008), S. 210] orientierten. Joseph Jurt zitiert in diesem Zusammenhang einen Brief des französischen Außenministeriums an General Koenig, den Chef der französischen Militärregierung, in dem es mit Blick auf die Rolle des Buches bei der Demokratisierung der Deutschen heißt:

Il n’y a pas de meilleure propagande culturelle que celle qui peut se faire par le moyen du livre. [Ebd., S. 218]

Die von der französischen Besatzungsmacht angestrebte Re-Education qua Literaturtransfer war Teil eines Sicherheitskonzeptes, das die Wiederherstellung eines kritischen Bewusstseins in der deutschen Bevölkerung forderte. [Bei Rainer Hudemann (1993, S. 241f.) heißt es dazu: „Zu altüberlieferten Vorstellungen von militärischer Sicherheit und ökonomischer Suprematie kam ein neuer, rasch an Bedeutung gewinnender Aspekt: der Abbau von Aggressions- und Expansionspotentialen in der deutschen Gesellschaft durch eine aktive Demokratisierungspolitik. Demokratisierung war eben nicht eine eigenständige Säule neben der Sicherheitspolitik, sondern sie bildete einen Teil des neuen Sicherheitskonzeptes. Gerade und nur deshalb konnte auch die Kulturpolitik einen so hohen quantitativen Stellenwert innerhalb der französischen Politik erhalten.“] So hieß es in einem offiziellen Schreiben:

[Il faut] *restaurer, chez les Allemands, les valeurs fondamentales de la réflexion et de l’esprit critique dans leur sens le plus élevé*. [Diese Äußerung zitiert Mombert (1987, S. 233f.) aus dem Protokoll einer ‚Commission chargée d’arrêter les directives de la diffusion du livre Français en Allemagne‘ vom 5. August 1947.]

Zu diesem Zweck wurde die Übersetzung und Verbreitung französischer Literatur in großem Stil vorangetrieben, wenn auch in einem streng kontrollierten Rahmen: Für Fragen der Zensur sowie für die Lizenz- und Papiervergabe war die Direktion der Besatzungsmacht verantwortlich. [Mombert (1987, S. 229) führt in diesem Zusammenhang die Dienststellen des *Bureau Édition, der Production industrielle* sowie der *Direction de l’Éducation Publique* (DEP) an.] Trotz dieser Restriktionen war die Verbreitung der französischen Literatur gegenüber Werken anderer Sprachen in der Nachkriegszeit besonders groß, [Joseph Jurt (2008, S. 220) nennt eine 1949 in der Zeitschrift *Das Buch* veröffentlichte Liste, in der für die Zeit ab 1945 knapp 700 französische Werke in deutscher Übersetzung aufgeführt sind. Im Vorwort heißt es, der große Umfang an Übersetzungen sei „umso verwunderlicher, als in dieser Zeit sich den Verlegern durch Papier- und Materialknappheit ungeheure Schwierigkeiten entgegenstellten, während der Lesehunger nach langen Jahren der Abgeschlossenheit von der Außenwelt äußerst rege war“. – Hans Mayer hingegen hat die intensive Übersetzungsförderung in den Besatzungszonen kritisch bewertet: „Die Literatur in den drei westlichen Besatzungszonen war in ihrer Entwicklung beeinträchtigt […], nicht zuletzt durch die divergierenden Konzepte der drei westlichen Besatzungsmächte. Diese, erfüllt von der Vision der Reeducation, versuchten, die Umerziehung einer ehemals potenten, nun aber abgesunkenen Kulturnation dadurch zu praktizieren, dass man möglichst viel aus dem eigenen Vorrat anbot und zur Nachahmung empfahl. Das war eine große Zeit für amerikanische [und] französische Schriftsteller; nunmehr mit Unterstützung der Besatzungsmacht, was oft hinauslief auf private Vorlieben irgendeines Kulturoffiziers, ins Deutsche übersetzt und von der deutschen lizenzierten Presse gerühmt

zu werden. Haften blieb nicht viel. Denn Sartre, Camus, Hemingway und Faulkner hätte man in Deutschland auch sonst entdeckt, doch manches Papier von dem raren Kontingent hätte für den Druck deutscher Autoren verwendet werden können." In: Hans Mayer: „Stationen der deutschen Literatur – Die Schriftsteller und die Restauration, die zwei Deutschlands und die Konvergenz". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16. Juni 1979. Beilage *Bilder und Zeiten*, o. S.] wie Alfred Andersch in einem Beitrag aus dem Jahr 1951 betont:

Besonderer Erfolg der Franzosen. Die gesamte neue französische Literatur von Sartre bis Bernanos kommt in Deutschland heraus, die großen Alten wie Gide, Claudel, Bloy werden gleichfalls neu aufgelegt und abgesetzt. Periodenweise beherrscht die französische Dramatik mit Sartre, Anouilh, Salacrou, Camus, Pagnol das Theater […]. *Die Amerikaner stehen erst an zweiter Stelle, was den literarischen Einfluss auf die deutsche Jugend angeht.* [Alfred Andersch: Jugend am Schmelzpott einer Kultur". In: *Aussprache* 1 (1951), S. 7–13, hier 7–8]

In den ersten Nachkriegsjahren sind viele Zeitschriften gegründet worden, die den Literatur- und insbesondere den Lyriktransfer in entscheidendem Maße befördert haben. Anhand des Vorworts der 1947 von Carl August Weber in der amerikanischen Besatzungszone herausgegebenen Textsammlung *Dichtung der Gegenwart: Frankreich* lässt sich der zugrunde liegende Vermittlungsgedanke dieser Publikationen exemplarisch erfassen. Dort heißt es:

Den deutschen Leser, der sich erst zaghaft wieder der internationalen Diskussion nähert, mag manche Fragestellung und manche formale Lösung fremdartig und ungewohnt anmuten. Er wird sich inhaltlich bewußt werden müssen, daß Frankreich weiter über Themen sprach, über die Deutschland zwölf Jahre lang schwieg. [Carl August Weber (Hrsg.): „Vorwort". In: *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*. München 1947, S. 5–6, hier S. 6]

Der Herausgeber ermuntert die Leser, ihre Scheu vor der großenteils noch unbekannten Literatur des Nachbarlands zu überwinden und die „Erkenntnisse und Werte der französischen Dichtung in [ihr] Weltbild einzubeziehen". [Ebd.] Folgt direkt auf dieses Vorwort der Aufsatz „Die französische Sprache im Dienste des Friedens" von Jean Schlumberger, so offenbart sich ein doppelter Impetus der literarischen Transferleistung: Mit Blick auf das Fernziel der Völkerverständigung und der langfristigen Friedensstiftung sollte den deutschen Lesern ein erneuter Anschluss an die Strömungen der europäischen Geistesgeschichte ermöglicht werden. Im Feuilleton des *Tagesspiegels* stieß der kulturpolitische Impetus von Webers Textsammlung auf ein sehr positives Echo. Der Rezensent Hellmut Jaesrich hob die Qualität der Übersetzungen hervor, die, „meistens von der Hand Friedhelm Kemps oder des Herausgebers, gerade geeignet [seien], ein unvorgebildetes Publikum anzulocken". [Hellmut Jaesrich: „Anthologie der Lebenden" [Rezension zu *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*]. In: *Tagesspiegel* vom 1. Juni 1947. Beilage *Das neue Buch*, S. 2. Nicht nur die deutsche Feuilletonkritik hat positiv auf Kemps Vermittlertätigkeit reagiert. Auch von französischen Lesern mit deutschen Sprachkenntnissen kamen anerkennende Rückmeldungen, wie Emié in seinem Brief vom 10. April 1947 mit Bezug auf Kemps Übersetzung seines Gedichtes „Je t'avais donné ma lumière" berichtet, das in der Zeitschrift *Karussel* unter dem Titel „Mein Licht, das du von mir empfangen" veröffentlicht worden war. Vgl. Louis Emié: „Mein Licht, das du von mir empfangen". Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Das Karussel* 2 (1947) Heft 16, S. 22–25. Bei Emié heißt es: „Mon cher Friedhelm, […] j'ai été excessivement touché par votre traduction du poème liminaire de *L'Etat de Grâce*. Mais, vous le savez, je n'entends pas un mot de votre langue; aussi me pardonnerez-vous d'avoir immédiatement communiqué votre traduction à mon amie Yanette [Delétang-Tardif, A. S.] […]. [V]oici ce qu'elle m'écrit à son sujet: ‚J'ai regardé mot à mot la traduction de K […]. Cela m'a l'air excellent. Il est arrivé à garder le rythme de votre poème et, ce qui est extraordinaire, sa transparence si je peux dire, latine. L'immense vocabulaire de la langue allemande offre des possibilités sans fin pour la rime, par exemple […]. Enfin, quoiqu'il y ait une assez grande liberté dans le jeu de la transposition, il me semble que rien de votre mouvement intérieur n'ait été trahix" [Hervorhebung original] In: DLA: A: Kemp] Neben der

Präsentation französischer Lyrik, die Kemp seit 1946 im Rahmen verschiedener Publikationen betrieb, stehen seine Beiträge zur Kontextualisierung und Interpretation französischer Gedichte: Die Lyrik des Nachbarlands sollte dem deutschsprachigen Publikum nicht nur zugänglich, sondern auch verständlich gemacht werden. Eine erste Quintessenz seiner Auseinandersetzung mit den durch Louis Emié vermittelten Gedichten findet sich in Kemps Essay „Die französische Lyrik seit dem Ersten Weltkrieg. Versuch einer Überschau", der 1949 in der Zeitschrift *Hochland* erschien. Hier verknüpft sich die Tätigkeit des Übersetzers mit der des Literaturwissenschaftlers und Kritikers. [Friedhelm Kemp: „Die französische Lyrik seit dem Ersten Weltkrieg. Versuch einer Überschau". In: *Hochland* 42 (1949/50), Heft 3, S. 139–153; 261–275]
Auch in Organen wie *Das Forum* [Im Heft 4 (1947) der Zeitschrift *Das Forum* sind unter dem Titel „Die goldene Brücke" Lyrikübersetzungen aus sieben Sprachen versammelt, darunter auch mehrere Übersetzungen von Friedhelm Kemp und Georg Schneider.] und *Der Ruf* [In der Zeitung *Der Ruf* wurde zwar viel über ausländische Literatur berichtet, übersetzte Gedichte wurden jedoch relativ selten abgedruckt.] wurde ausländische Literatur vorgestellt. Die 1946 gegründete Zeitschrift *Das goldene Tor* vertrat explizit eine internationale Perspektive, wie im Geleitwort des Herausgebers Alfred Döblin deutlich wird:

Daß wir das Fenster nach dem Ausland weit öffnen, versteht sich von selbst. Man lebt weder in der Gesellschaft noch unter Völkern allein: für die Deutschen, die mehr übersetzten als andere, keine Neuigkeit [In: Alfred Döblin: „Geleitwort". In: *Das goldene Tor* 1 (1946), S. 3–6, hier S. 6. Im ersten Heft (1946) des „Goldenen Tors" finden sich Gedichte von Charles Baudelaire (übersetzt von F. Kemp); im zweiten Heft von Jean Cassou (übersetzt von Helena Strassova). In Heft 8/9 (1947) sind Stephane Mallarmés Gedichte „L'azur", „Soupir" und „Don du Poème" (übersetzt von W. Kiechler) vertreten. Auch in Jean Paul Samsons Aufsatz „Französische Literatur" (Heft 1/1947) spielt die Gattung Lyrik eine wichtige Rolle.]

Ein besonders prominentes Organ der Lyrikvermittlung in der französischen Besatzungszone, das exemplarisch erläutert werden soll, war die Zeitschrift *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*. Von Jacqueline Grappin [Jacqueline Grappin war damals mit dem Germanisten Pierre Grappin (1915–1977) verheiratet, der u.a. von Juli 1945 bis Mai 1946 als Chargé de Mission (Referent) bei der Zentralverwaltung der ZOF in Baden-Baden fungierte sowie von Mai 1946 bis März 1947 als Mitarbeiter von General Koenig beim Kontrollrat der Alliierten in Berlin. Siehe: *Internationales Germanistenlexikon: 1800–1950*, Bd. 3. Hrsg. von Christoph König und Birgit Wägenbaur. Berlin/New York 2003, S. 598–599] im April 1946 in privater Initiative in Baden-Baden begründet, [Wackenheim (1987, S. 389) hat aufgezeigt, dass Jacqueline Grappin infolge der kritischen Haltung einiger Kulturoffiziere und Journalisten zum *Lancelot* ihren Arbeitsplatz erst nach Koblenz und später nach Neuwied verlegt hat.] versteht sich *Lancelot* als Reaktion auf den Umstand, dass die deutsche Bevölkerung der französischen Besatzungszone keine aus Frankreich stammenden Presseorgane oder Bücher kaufen oder beziehen konnte und auch in der Reisefreiheit extrem eingeschränkt war, wie Francois Labbé ausführt:

[Jusqu'en] *1949 les frontières de la France sont fermées aux citoyens allemands; il est impossible d'acheter ou de recevoir des journaux, des revues ou des livres français.* [Labbé (1984), S. 87. Auch Alfred Grosser betont, dass zur Zeit der französischen Besatzung „die Bewohner von Mainz oder Freiburg […] keine Möglichkeit hatten, eine französische Zeitung zu kaufen". In: Alfred Grosser: *Geschichte Deutschlands seit 1945. Eine Bilanz.* München 1974, S. 83f. Ebenso Vincent Wackenheim (1987, S. 389)]

Über einen Zeitraum von fünf Jahren in 32 Ausgaben erschienen, [Labbé (1984), S. 90] machte *Lancelot* den deutschen Lesern Beiträge aus dreißig verschiedenen französischen Presseorganen wie *Cahiers du Sud*, *Europe*, *La Gazette des Lettres*, *Les Lettres françaises* und *Nouvelles litteraires* zugänglich und legte damit einen Grundstein für die literarisch-kulturelle Verständigung zwischen Franzosen und Deutschen nach dem Krieg. [Oster (2008), S. 235, Anm. 12] Dass die erste Ausgabe in einer Auflage von etwa 95.000 Exemplaren in allen vier Besatzungszonen erscheinen konnte, [Labbé (1984), S. 91; Oster (2008), S. 236] ermöglichte die

Unterstützung General Koenigs, der nicht nur die Druckerlaubnis erteilte, sondern auch bei der Beschaffung von Papier behilflich war. [Oster (2008), S. 236. In einem Zeitschriftenbeitrag von Jacqueline Grappin heißt es: „Le fait que ‚Lancelot' soit toléré et protégé prouve d'ailleurs assez que certains Français de làbas, par leur pattimoine et leur intelligence, ont compris l'importance du rôle qui leur incombe. […] Ils ont compris qu'il n'y a pas deux façons de servir la France et la paix aux yeux du monde, même en Allemagne." Jacqueline Grappin: „‚Lancelot', le messager français en Allemagne". In: *Lettres Françaises. Grand hebdomadaire littéraire, artistique, politique* vom 8. November 1946, S. 5] Die Zeitschrift *Lancelot* ist jedoch nicht allein aufgrund ihres Status als einer von der französischen Besatzungsmacht geförderten Privatinitiative bemerkenswert. [Jurt (2008), S. 219, Anm. 98] Sie erweist sich zudem als Kreuzungspunkt für Literaten und Literaturvermittler verschiedenster Couleur, die in einem je unterschiedlichen Verhältnis zum NS-Regime gestanden hatten. Neben einem Übersetzer wie Friedhelm Kemp, der bereits als Wehrmachtssoldat in privater Initiative französische Lyrik übersetzt hatte, zählte in der Anfangszeit mit Gerhard Heller auch ein ehemaliges Mitglied der Propaganda-Staffel in Paris zu den Mitarbeitern von Jacqueline Grappin. [Gerhard Heller hatte sich laut Hausmann (2004, S. 153) bereits zum Jahreswechsel 1945/1946 im französisch besetzten Baden-Baden niedergelassen. Patticia Oster (2008, S. 236, Anm. 17) hat Hellers Behauptung widerlegt, der zufolge die Idee zur Gründung der Zeitschrift seine eigene gewesen sei. In Hellers Erinnerungen heißt es: „J'envisageais donc avec un éditeur de Constance de créer une revue, pour publier des textes français traduits en allemand. Il nous fallait, évidemment, l'autorisation des services d'Occupation. Je les ai contactés fin 1945. Mon projet leur plut, mais ils le repritent à leur compte: éditant eux-mêmes une telle revue, ils m'en proposèrent la direction. J'ai donc, pendant deux ans, animé cette revue qui s'appelait ‚Lancelot, le messager de France'. Nous avons eu un assez grand succès auprès de tout un public, d'autant plus affamé que la littérature allemande elle-même renaissait lentement de ses cendres." In: Gerhard Heller: *Un Allemand à Paris 1940–1944*. Avec le concours de Jean Grand. Paris 1981, S. 191. Friedhelm Kemp zufolge war Gerhard Heller während des Krieges sowohl mit dem faschistisch gesinnten Autor Drieu La Rochelle als auch mit dem in der Résistance engagierten Autor und Publizisten Jean Paulhan befreundet. In: Friedhelm Kemp: *Lebenserinnerungen 1914 bis 1945*, S. 142] Er war gemeinsam mit Hans Paeschke, der später die Zeitschrift *Merkur* gründete, für Fragen der Übersetzung sowie für die Herstellung und den Vertrieb der Zeitschrift zuständig, nicht jedoch für die Textauswahl, die Jacqueline Grappin vorbehalten war. [Labbé (1984), S. 88] Der *spiritus rector* des *Lancelot* wiederum, Louis Aragon, entstammte der französischen Résistance. Diese heterogenen biographischen Hintergründe der Mitarbeiter und Förderer des *Lancelot* zeugen von den ambivalenten Mechanismen des Literaturbetriebs in den Besatzungszonen. Über die pazifistisch-humanistische Zielsetzung der Zeitschrift *Lancelot*, die der deutschen Bevölkerung mittels literarischer und politischer Beiträge den Wiederanschluss an die Tradition der europäischen Geistesgeschichte ermöglichen sollte, heißt es in einem Kommentar von Louis Aragon:

‚Lancelot', dans l'Allemagne désarçonnée et mystérieuse de la défaite, […] *a devant lui une tâche immense* […]. [C]*'est dans chaque allemand qu'il s'agit, avec acharnement, avec patience, d'aller réveiller l'homme, l'être humain. À ce point de la conscience, où ne parviennent ni la contrainte des lois, ni la force armée: mais la poésie, la pensée, l'expression des sentiments.* [Louis Aragon: „Kommentar zu *Lancelot* in der *Chronique du Comité national des écrivains*". In: L'Ordre. Édite par Emile Buré. Nr. 407 (1946). Zitiert bei Wackenheim (1987, S. 394f., Anm. 12) und Oster (2008, S. 238)]

Die Wiederbelebung humanistischer Werte in der deutschen Bevölkerung durch die Verbreitung lyrischer und philosophischer Werke steht Aragon zufolge im Zentrum des *Lancelot*. In seinen eigenen Versen, die als Motto auf dem Titelblatt der Zeitschrift fungieren, verknüpft sich dieses Bekenntnis zur Menschlichkeit mit einer grundsätzlichen Absage an Krieg und Gewalt:

La terre accouchera d'un soleil sans batailles.
Il faut que la guerre s'en aille.
Mais seulement que l'homme en sorte triomphant. [In deutscher Fassung (ohne Angabe des Übersetzers) steht das

Motto auf der Innenseite des Deckblattes: „Die Erde wird eine Sonne ohne Schlachten entbinden / Der Krieg muß uns endlich entschwinden / Wenn aus ihm nur der Mensch sieghaft aufersteht."]

Aragons Verse entfalten ihre Programmatik im Zusammenspiel mit den Charakteristika des titelgebenden *Lancelot*, der als Ritter von König Artus' Tafelrunde zum gemeinsamen kulturellen Gedächtnis von Deutschen und Franzosen gehört. In diesem Sinne soll die Figur des *Lancelot*, wie Patricia Oster betont, die beiden Völker an ihre Wurzeln erinnern, die in der „Vorstellung mittelalterlicher höfischer Ideale" [Oster (2008), S. 237] wie Treue, Friedfertigkeit und Hingabe liegen. [Ein die Programmatik der Zeitschrift erläuterndes Vorwort gibt es im *Lancelot* nicht.] In der Vignette auf dem Deckblatt der Zeitschrift wird Lancelot nicht als Kämpfender dargestellt, sondern als berittener Bote im Dienste der Verständigung, der statt eines Schwertes einen großen Schlüssel in der Hand hält. [Oster (2008), S. 237] Verweist der Schlüssel auf eine kommunikative ‚Öffnung' zwischen Deutschen und Franzosen, so betont das Motiv des Pferdes, das über einen tiefen Abgrund zu springen scheint, den Impetus zur Überwindung bestehender Differenzen zwischen den Völkern. Patricia Oster bezeichnet das ethische Selbstverständnis des *Lancelot*, das sich in den inhaltlichen und gestalterischen Elementen der Zeitschrift artikuliert, als einen „ritterlichen ‚pacte de générosité'". [Oster (2008), S. 234]

Das Bestreben des *Lancelot*, an die verschütteten humanistischen Werte der deutschen Bevölkerung anzuknüpfen, steht, wie Patricia Oster aufgezeigt hat, in diametralem Gegensatz zum Selbstverständnis einer anderen prominenten Zeitschrift der Nachkriegszeit mit dem Titel *Die Wandlung*. [Vgl. hierzu Oster (2008)] Hier werden, wie im Namen des Organs angelegt, angesichts der ideologischen Indoktrinierung der Deutschen unter der NS-Herrschaft ein radikaler Bruch und ein grundlegender gesellschaftlicher Neuanfang gefordert. Ungleich pessimistischer als die Aussagen aus dem Umfeld des *Lancelot* nimmt sich folglich auch die Perspektive des Philosophen Karl Jaspers aus, der im Geleitwort zur ersten Ausgabe der *Wandlung* im November 1945 bei den Deutschen nicht nur einen Mangel an bindenden Werten und moralischen Grundsätzen, sondern auch den vollständigen Verlust des kulturellen „Erinnerungsbesitzes" konstatiert. [Im Zusammenhang heißt es bei Karl Jaspers: „Wir haben fast alles verloren: Staat, Wirtschaft, die gesicherten Bedingungen unseres physischen Daseins, und schlimmer noch als das: die gültigen, uns alle verbindenden Normen, die moralische Würde, das einigende Selbstbewußtsein als Volk. […] Haben wir wirklich alles verloren? Nein, wir Überlebenden sind noch da. Wohl haben wir keinen Besitz, auf dem wir ausruhen können, auch keinen Erinnerungsbesitz; wohl sind wir preisgegeben im Äußersten; doch daß wir am Leben sind, soll einen Sinn haben. Vor dem Nichts raffen wir uns auf." In: Karl Jaspers: „Geleitwort". In: *Die Wandlung. Eine Monatsschrift* 1 (1945/46), S. 3–6, hier S. 3. Wieder abgedruckt in: Karl Jaspers: „Geleitwort für die Zeitschrift *Die Wandlung*". In: *Hoffnung und Sorge: Schriften zur deutschen Politik 1945–1965*. München 1965, S. 27–30, hier S. 27] Auf die Wiederbelebung historisch tradierter Erinnerungen zielt aber gerade die Figur des *Lancelot*. [Oster (2008), S. 231–248, hier bes. S. 244–246] Die opponierenden Programme der beiden Zeitschriftenprojekte *Lancelot* und *Die Wandlung* offenbaren die kontroversen und zum Teil unvereinbaren Vorstellungen darüber, welche Art der kulturpolitischen Neuorientierung im Nachkriegsdeutschland angemessen sei. Das heißt jedoch nicht, dass die (französisch-deutsche) Lyrikübersetzung in der Wandlung keine Rolle gespielt habe: Im sechsten Heft der *Wandlung* von 1946 finden sich beispielsweise zwei von Friedhelm Kemp übersetzte Gedichte Jules Supervielles. [Zweisprachig abgedruckt wurden Supervielles Gedichte „Puisque nos battements…" und „Pointe de Flamme". In der *Wandlung* sind außerdem Übersetzungen lyrischer Texte von Arthur Rimbaud („Les Effarés" – „Die Verzückten"; „Bateau Ivre" – „Trunkenes Schiff", Heft 4/1946 bzw. 11/1946), La Fontaine („Drei Fabeln", Heft 6/1946) und Guy de Maupassant („Les oies sauvages" – „Die Wildgänse", Heft 4/1948) erschienen.]

In der Lyrikvermittlung stützt sich das Demokratisierungsbestreben des *Lancelot* auch auf die Übersetzung von Résistance-Gedichten von Paul Eluard, Louis Aragon, Pierre Émmanuel und Robert Desnos. [Zur Rolle der Résistance-Lyrik im *Lancelot* vgl. Oster (2008), S. 241–242] Die Lektüre dieser Texte war nach Auffassung vieler Franzosen auch für die deutsche Bevölkerung geeignet, denn diese thematisierten, wie es in einem

Zeitschriftenbeitrag hieß, nicht nur

une révolte contre l'oppression momentanée de notre pays par le fascisme allemand, mais [aussi une révolte] *contre toute forme d'oppression politique* […]. *À la lumière de cette idée les poèmes de la Résistance française semblaient aussi valables pour un public allemand que pour un public français.* [„La Quinzaine culturelle de Constance". In: *La France en Allemagne*. Nr. 1 (Juli 1946), S. 20, o. Verf. Vgl. Wackenheim (1987), S. 392]

Die Verbreitung von Résistance-Lyrik in Deutschland wurde jedoch nicht von allen französischen Intellektuellen begrüßt. Einige von ihnen fürchteten, dass eine allzu intensive Beschäftigung mit dem Werk französischer Widerstandskämpfer die deutsche Bevölkerung ihrerseits anstacheln könnte, gegen die Besatzungsmacht aufzubegehren. [Vgl. den Beitrag von Jacqueline Grappin, in dem sie einen französischen Journalisten zitiert: „Je me demande quel but poursuivent ceux qui publient en zone française d'occupation en Allemagne une revue qui a pour dessein de montrer aux Allemands ce qu'a été la résistance française." Jacqueline Grappin: „‚Lancelot'; le messager français en Allemagne". In: *Lettres Françaises. Grand hebdomadaire littéraire, artistique, politique*. Nr. 133, 8. November 1946, S. 5] Trotz dieser kritischen Stimmen nahmen die Gedichte der Résistance und die Lyrik insgesamt einen herausgehobenen Part im *Lancelot* ein. In nahezu jeder Ausgabe wurden französische Gedichte aus verschiedenen Epochen in zweisprachiger Fassung abgedruckt: Angefangen bei den Troubadouren Guiraut de Borneil und Marcabru, über Autoren des 19. Jahrhunderts wie Marceline Desbordes-Valmore bis zu Lyrikern des 20. Jahrhunderts wie Louis Aragon, Jean Cayrol, Paul Eluard, Pierre Émmanuel, Eugène Guillevic, Charles Péguy und Jules Supervielle wurde dem Lesepublikum ein breites Spektrum französischer Literatur präsentiert. Um die Rezeption zu erleichtern und bestimmte ästhetische Aspekte zur Geltung zu bringen, waren die Übersetzungen oft von Vorworten begleitet, die die Gedichte in den Kontext der französischen Literaturgeschichte einordneten. Zu den Übersetzern des *Lancelot*, die nicht immer namentlich genannt werden, zählen neben Friedhelm Kemp auch Friedrich Hagen, Hans Paeschke, Lore Kornell und Franz von Rexroth. Die literarische Qualität ihrer Gedichtübersetzungen ist jedoch nicht unumstritten. Während Louis Aragon sich positiv zu Hans Paeschkes Übersetzung seines Gedichtes „Cantique à Elsa" [Louis Aragon: „Cantique à Elsa" („Preislied auf Elsa"). Übersetzung von Hans Paeschke. In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*. Heft 1 (1946), S. 36–59] geäußert hat, [Bei Aragon heißt es: „La qualité des traductions, pour autant que je puisse juger par celle du ‚Cantique à Elsa' (un défi et une réussite) y est tout à fait exceptionnelle. C'est un document de premier ordre pour la connaissance de la France, non pas un morceau d'agitation, mais un temoignage de la force intellectuelle de notre pays." In: Kommentar zu *Lancelot* in der *Chronique du Comité national des écrivains*. In: *L'Ordre*. Édité par Emile Buré. Nr. 407 (1946). Vgl. Wackenheim (1987), S. 394] sieht François Labbé die Fassungen französischer Lyrik im *Lancelot* aus der zeitlichen Distanz heraus eher kritisch:

[Les] *traductions sont assez archaïques dans leur forme: tournures de phrase démodées, inversions déroutantes et forcées, primauté accordée à la rime, emploi des temps inhabituel et vieillot… Heureusement les poèmes sont publiés dans les deux langues, mais ‚Lancelot' n'était pas uniquement destiné aux romanistes…* [Labbé (1984), S. 97]

Inwieweit tatsächlich eine Diskrepanz zwischen dem Vermittlungsanspruch der Übersetzungen und ihrer literarästhetischen Angemessenheit bestanden hat, wird exemplarisch anhand von Friedhelm Kemps Übersetzungen aus dem lyrischen Werk von Jules Supervielle (Kapitel 2.2) nachzuvollziehen sein, die 1946 mit einem Vorwort von Louis Aragon im *Lancelot* veröffentlicht worden sind. [Jules Supervielle: „Gedichte". Übertragen von Friedhelm Kemp. In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*. Heft 3 (1946), S. 36–47]
Neben den Zeitschriften spielten bei der Verbreitung französischer Lyrik auch die meist zweisprachigen Anthologien eine bedeutsame Rolle. [Zu französisch-deutschen und deutsch-französischen Geclichtanthologien von 1943 bis 1945 vgl. Hausmann (2009b)] François Labbés oben zitierte kritische Beobachtungen zu den

Lyrikübersetzungen aus der Zeitschrift *Lancelot* lassen sich auch auf einen Großteil der Anthologiebeiträge beziehen. Denn hier stehen ausschmückende und konventionalisierende Wendungen neben altertümlichen Ausdrücken und erzwungenen Reimpaaren. Diese Lyrikanthologien vollzogen neben den Zeitschriften den ersten Schritt im Vermittlungsprozess und boten den deutschen Lesern seit 1946 einen epochenübergreifenden Querschnitt französischer Lyrik, zu der die Verbindung zwölf Jahre lang stark eingeschränkt war. Einzig in der politisch neutralen Schweiz konnten auch während des Krieges einzelne Sammlungen französischer Lyrik in deutscher Übersetzung erscheinen. Dort kamen 1944 gleich drei Anthologien auf den Markt, deren Titel wie folgt lauten: *Nachdichtungen französischer Lyrik*, [Hans Kaeslin: *Nachdichtungen französischer Lyrik*. Zürich 1944. Es handelt sich um einen Privatdruck der Vereinigung *Oltner Bücherfreunde* in einer Auflage von 500 Exemplaren.] *Neues französisches Heldenlied* [*Nouvelle poésie epique de la France – Neues französisches Heldenlied*. Proben aus der Lyrik der französischen Widerstandsbewegung. In französischen Originalen von Jacques Destaing, Maurice Hervent, Paul Vaille, Louis Maste und anonymen Dichtern sowie in deutschen Nachdichtungen von Hans Mühlestein. Zürich/Genf [1944). Dieser Band ist im Verlag der Partei der Arbeiter erschienen. In der Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002) wird eine andere (gekürzte?) Ausgabe von Mühlesteins Anthologie aus dem Jahr 1946 genannt (S. 15), die in Singen/Hohentwiel in einem Umfang von 45 statt 51 Seiten bei der *Oberbadischen Druckerei und Verlagsanstalt* erschienen ist.] und *Frankreich erwacht*. [*Frankreich erwacht*. Französische Zeitgedichte übertragen von Hans Urs von Balthasar. Luzern 1944] Die erstgenannte, vom Schweizer Schriftsteller Hans Kaeslin herausgegebene Textsammlung basiert auf einer von Emil Staiger getroffenen Auswahl von Ronsard bis Verhaeren. In Kaeslins Übersetzungen, die großenteils in einem poetisierenden und altertümelnden Duktus gehalten sind, laufen die deutschen Reimpaarbildungen mitunter Gefahr, den Ausgangstext zu verzerren, wie in der deutschen Fassung von Emile Verhaerens Gedicht „Le vent“. Die erste Strophe des Originals lautet:

Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant Novembre;
Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,
En souffles lourds, battant les bourgs;
Voici le vent,
Le vent sauvage de Novembre. [Emile Verhaeren: „Le vent“. In: *Poésie complète* 4: *Les villages illusoires. Les Apparus dans mes chemins*. Édition critique établie par Michel Otten et présentée par Christian Angelet. Lüttich 2005, S. 125–129, hier S. 125]

In Kaeslins Fassung heißt es:

Auf der gedehnten öden Heide hornt
November,
Auf gedehnter öder Heide.
Der Wind brach los,
Ein Wind wie Messers Schneide.
Er reißt sich wütend selbst in Stücke.
Durch die verstreuten Weiler braust
Er hin
Und saust
Und bohrt sich pfeifend in des Strohdachs Lücke. [Emile Verhaeren: „Der Wind“. In: Kaeslin: *Nachdichtungen französischer Lyrik*, S. 48–50, hier S. 48] [Hervorhebung A. S.]

Der Übersetzer spielt in der deutschen Fassung auf die Redensart „etwas steht auf Messers Schneide“ an, die zwar das benötigte Reimwort liefert („Heide“/„Schneide“), inhaltlich jedoch nicht zum gegebenen Kontext passt. Um den Zwängen des Reimschemas zu entsprechen, wird der Ausgangstext konventionalisiert. [Manche Reimpaare aus Kaeslins Übersetzungen wirken fast unfreiwillig komisch, so z.B. in den Anfangsversen der deutschen Fassung von André Cheniers „Sternenflug“, in denen es heißt: „0 schöne Sommernacht, da Licht und Schatten / Sich, leise ineinanderspielend, gatten.“] Abgesehen von vergleichbaren stilistischen Inkongruenzen erweist sich Kaeslins Übersetzungspublikation aufgrund der zeithistorischen Umstände als bedeutsam, stellt sie doch eine der wenigen deutschsprachigen Anthologien französischer Dichtung dar, die während des Zweiten Weltkriegs in privater Initiative publiziert worden sind. [Vgl. die Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002), Einleitung, S. X; XIV]

Die zweite Anthologie mit dem Titel *Nouvelle poesie epique – Neues französisches Heldenlied* hat der Schriftsteller und Historiker Hans Mühlestein in eigener Übersetzung im Zürcher *Verlag der Partei der Arbeiter* herausgebracht. Seine *Proben der Lyrik der französischen Widerstandsbewegung* umfassen sowohl Gedichte von Louis Aragon (unter seinem Pseudonym Jacques Destaing) als auch von Autoren wie Maurice Hervent, Paul Vaille, Louis Maste und von anonymen Verfassern. Wie sehr sich diese Übersetzungspublikation als Zeitzeugnis versteht, lässt sich an einem Detail von Mühlesteins Fassung der den Gedichten vorangestellten „Dédicace à la France“ ablesen. Diese Widmung stammt von einem „Poète anonyme, en 1943 éditeur de l’ouvrage illégal ‚Le Musée Grevin:“, d.h. von Louis Aragon, der hier wie so oft anonym publiziert. Sie lautet:

Je vous salue, ma France, où le peuple est habile
A ces travaux qui font les jours émerveillés
Et que l’on vient de loin saluer dans sa ville
Paris, mon cœur, trois ans vainement fusillé! [Louis Aragon: „Dédicace à la France“. In: Mühlestein: *Nouvelle poésie épique – Neues französisches Heldenlied*, S. 6]

In Mühlesteins ‚Nachdichtung‘ aus dem Jahr 1944 wird der Bezug auf die Okkupation von Paris durch die Nationalsozialisten, die zum Entstehungszeitpunkt der Widmung seit drei Jahren andauerte, aktualisiert und auf vier Jahre heraufgesetzt:

Sei mir gegrüsst, mein Frankreich! Dein emsiges Volk ist am Werke,
Und schafft Tage des Glanzes. Von fernher kommt alles geschart,
Dich zu grüssen, zu grüssen Paris, das blutende Herz deiner Stärke,
Mein Herz, das vier Jahre hindurch vergeblich gemordet ward. [Ebd., S. 7]

Anstatt die französische Widmung als solche zu übersetzen, behandelt Hans Mühlestein sie wie ein Nachrichtenmedium, das über aktuelle politische Entwicklungen in Frankreich Auskunft gibt. In der zweisprachigen Gegenüberstellung von Original und Übersetzung wird damit die Geschichte der seit 1940 besetzten und 1944 befreiten Stadt Paris für den Leser ein Stück weit erfahrbar. [Im Rahmen einer Rezension zu Hans Urs von Balthasars Anthologie *Frankreich erwacht* in der *Schweizer Rundschau* wird die Publikation von Hans Mühlestein aufgrund ihrer Zweisprachigkeit lobend hervorgehoben. In: Emil Lerch: „Rezension zu *Frankreich erwacht*“. In: *Schweizer Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur*. Heft 6 (1945), S. 472–474, hier S. 473]

Neben den genannten Anthologien von Kaeslin und Mühlestein hätte im Jahr 1944 noch ein weiteres Übersetzungsprojekt mit französischer Lyrik realisiert werden sollen, das von Karl Epting, dem Direktor des Deutschen Instituts in Paris (1940–44), bei René Lasne und Georg Rabuse in Auftrag gegeben worden war. [Vgl. Hausmann (2009b), S. 196–202. Zum literarischen Leben in Frankreich unter der deutschen Besatzung vgl. R.O. Paxton, O. Corpet, C. Paulhan: *Archives de la vie littéraire sous l’occupation. À travers le désastre.* Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Hotel de Ville von Paris (Mai–Juli 2011). Paris 2011] Neben dem in der Provence als

Wachmann eingesetzten Lyriker Georg Schneider [Zu Georg Schneiders übersetzerischer und schriftstellerischer Tätigkeit siehe Hausmann (2009a), S. 85–93] hätten auch die Besatzungssoldaten Helmut Bartuschek, Gerhart Haug, Kurt Reidemeister, Wolf von Niebelschütz und Franz von Rexroth Übersetzungen beisteuern sollen. [Hausmann (2009b), S. 195f.] Vorbild für diese Publikation war die bereits 1943 bei den *Editions Stock* erschienene, zweisprachige *Anthologie de la poésie allemande des origines à nos jours*, ebenfalls von René Lasne und Georg Rabuse herausgegeben. [Vgl. dazu Hausmann (2009b), S. 191] Da die geplante Textsammlung jedoch nach der Befreiung Frankreichs und der darauffolgenden Schließung des Deutschen Instituts im August 1944 nicht abgeschlossen werden konnte, veröffentlichten die genannten Übersetzer in der Nachkriegszeit eigene Sammlungen französischer Lyrik. [Hausmann (2009b), S. 195–199. Vgl. auch: Arthur Rimbaud: *Illuminationen*. Mit einem Vorwort von Paul Verlaine. Übertragen und hrsg. von Gerhart Haug. Hamburg 1947. Sowie: *Mallarmé – Dichtungen*. In Auswahl übersetzt und hrsg. von Kurt Reidemeister. Krefeld 1948]
Als erster erschien der von Franz von Rexroth in Saarbrücken herausgegebene zweisprachige Band *Französische Lyrik aus acht Jahrhunderten* (1946). [*Französische Lyrik aus acht Jahrhunderten*. Französisch-deutsch. Hrsg. von Franz von Rexroth. Saarbrücken 1946. Neben eigenen Übersetzungen hat Franz von Rexroth auch ältere Übersetzungen aufgenommen, die u.a. von Stefan George und Rainer Maria Rilke stammen. Vgl. Franz von Rexroth (Hrsg.): „Vorwort". In: Ders.: *Französische Lyrik aus acht Jahrhunderten*, S. 5] Das Phänomen des Reimzwangs tritt bei Rexroth im Zusammenhang mit Inversionen auf, die das Verständnis des Ausgangstexts erschweren, wie in der Fassung von Paul Valérys Gedicht „Le bois amical" („Der Freundschaftswald"). In der zweiten Strophe heißt es dort:

Nous marchions comme des fiancés
Seuls, dans la nuit verte des prairies;
Nous partagions ce fruit des féeries
La lune, amicale aux insensés. [*Französische Lyrik aus acht Jahrhunderten*, S. 328]

Der letzte Vers wird bei Rexroth wie folgt wiedergegeben:

Wie Verlobte gingen wir dahin
Einsam in der grünen Nacht der Wiesen,
Frucht der Zauberspiele zu genießen,
Mond, der jenen Freund, die ohne Sinn. [Ebd., S. 329. Zum Vergleich die zweite Strophe von Helmut Bartuscheks Übersetzung mit dem Titel „Der freundliche Wald" aus der von ihm im Berliner *Aufbau-Verlag* herausgegebenen Anthologie *Der gallische Hahn. Französische Gedichte von der Zeit der Troubadours bis in unsere Tage* (1957; S. 265), ebenfalls im umarmenden Reim gestaltet: „Ganz alleine schritten wir dahin / Durch die grüne Auen-Nacht wie ein Pärchen; / Wir genossen, wie die Frucht im Märchen, / Einen Mond, recht nach der Träumer Sinn."]

An dieser Stelle wird zwar das Reimschema eingehalten, doch die Inversion bei gleichzeitiger elliptischer Verknappung erschwert das Verständnis merklich.
Friedrich Hans Hermanns Auswahl von Gedichtübersetzungen *Aus fünf Jahrhunderten französischer Poesie* (1947), [*Aus fünf Jahrhunderten französischer Poesie*. Nachdichtungen französischer Lyrik von Friedrich Hans Hermann. Freiburg im Breisgau 1947. Ähnlich wie bei Franz von Rexroth fehlen auch hier die zeitgenössischen Lyriker: Keiner der Autoren der beiden Sammlungen wurde nach 1885 geboren.] dem Vorwort zufolge zwischen 1939 und 1944 entstanden, versteht sich explizit nicht als Anthologie. Über die Entstehung der Textsammlung heißt es bei Hermann:

Ich entschied mich [...] *zu jedem einzelnen Text einerseits zufolge einer inneren Beziehung zu seinem Inhalt, andererseits gemäß meinen Möglichkeiten, daraus ein deutsches Gedicht zu gestalten, das als solches auch allein bestehen kann.* [...] *Es ist selbstverständlich, dass die so entstandene Sammlung nicht als Anthologie*

im üblichen Sinne betrachtet werden will; eine solche könnte sich wohl erst als Auslese der besten vorhandenen Nachdichtungen verschiedener Autoren ergeben. [*Aus fünf Jahrhunderten französischer Poesie*, S. 5]

Von besonderem Interesse ist in dieser Sammlung die fragmentarische Übersetzung von Paul Valérys Gedicht „La Jeune Parque", eines der anspruchsvollsten französischen Gedichte des 20. Jahrhunderts. Auch in Hermanns Valéry-Übersetzung gilt das Primat des Reimes, wie die Gegenüberstellung von Original und Übersetzung zeigt. In einer Ansprache der Parze an die Sterne, die „inévitables astres", heißt es bei Valéry:

Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de votre éternité,
Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté
Ma couche [Paul Valéry: „La Jeune Parque". In: *Aus fünf Jahrhunderten französischer Poesie*, S. 134. Offensichtliche Fehler in der Abschrift werden hier korrigiert wiedergegeben.]

In Hermanns Fassung lauten die Verse:

ihr Sterne [...]
Die ihr in Menschenbusen bis zur Zähre
Den Strahlenblitz der unbesiegten Speere
Machtvoll verschießt aus ewiggoldnem [sic] *Reihn,*
Ich steh vor meinem Hag mit euch allein [Paul Valéry: „Die junge Parze". In: *Aus fünf Jahrhunderten französischer Poesie*, S. 135. Georg Schneider, der Paul Valéry während des Zweiten Weltkriegs durch die Vermittlung des rumänischen Philosophen Pius Servien kennengelernt hatte, bemühte sich ebenfalls um eine Übersetzung der „Jeune Parque", schloss diese jedoch nicht ab. Zu Schneiders Valéry-Übersetzung vgl. Hausmann (2009b), S. 200–201. Schneiders im *Ellermann-Verlag* erschienene Sammlung *Kleine französische Anthologie* (1947) umfasst neben Texten von Lyrikern wie Victor Hugo, Stephane Mallarmé, Paul Verlaine und Arthur Rimbaud auch fünf Gedichte Valérys: „Helena", „Die Badende", „Gesicht", „Ein deutliches Feuer", „Orpheus". Im Vorwort beschreibt Schneider die prekären Bedingungen seiner Übersetzertätigkeit in Kriegszeiten: „Die Übertragungen dieser Gedichte entstanden in Südfrankreich. Während Lichtbüschel wie kristallene Zypressen dem kahlen Gestein der Provence entstiegen, stahl der Verfasser dieser Strophen dem militärischen Dienst jene Augenblicke ab, in denen diese Verse in einer anderen Sprache ihre neue Gestalt gewannen." In: *Kleine französische Anthologie*. Übersetzt, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Georg Schneider. Hamburg 1947, S. 20]

Ein altertümelndes Wort wie „Zähre" (Träne) wird beispielsweise als (unreines) Reimwort für den Begriff „Speere" eingesetzt. Darüber hinaus zeigt sich in diesem Textausschnitt eine Tendenz zur poetisierenden Ausschmückung, wenn der Begriff „mortels" mit „Menschenbusen" wiedergegeben und die Wendung „votre éternité" mit einem Farbadjektiv zu dem Ausdruck „ewiggoldene[] Reihn" [Die erste vollständige deutsche Übersetzung der „Jungen Parze" stammt von Paul Celan aus dem Jahr 1960. Vgl. dazu Pennone (2007), S. 248–319, hier S. 248] angereichert wird.
Unter den deutschsprachigen Lyrikern der Nachkriegszeit ist auch Karl Krolow als Herausgeber und Übersetzer französischer Gedichte mit Anthologien wie *Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik* (1948) [*Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik*. Deutsch von Karl Krolow. Hannover 1948] und *Die Barke Phantasie* (1957) [*Die Barke Phantasie. Zeitgenössische französische Lyrik*. Übertragen von Karl Krolow. Düsseldorf/Köln 1957. Im literarischen Feuilleton wurde Krolows Anthologie unterschiedlich bewertet. Während Heinz Piontek Krolows Übersetzungen als „bezwingende Entsprechungen" in einem „bewundernswerte[n] Deutsch" bezeichnete (Heinz Piontek: „Fremde Lyrik". In: *Zeitwende – Die neue Furche*. Hrsg. u.a.

von Wolfgang Böhme und Rudolf Alexander Schröder. Hamburg. Nr. 10 (1957), S. 708–709, hier S. 709), attestierte der Romanist Bernhard Böschenstein dem Übersetzer eine „mangelhafte Beherrschung des Französischen", die zu „Entstellungen des Sinnes" führe. Vgl. Bernhard Böschenstein: „Neue französische Lyrik". In: *Neue deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart* (1957), Heft 39, S. 649–650, hier S. 649] hervorgetreten. Krolow ging es beim Übersetzen französischer Lyrik nicht allein um die Vermittlung fremdsprachiger Gedichte, sondern auch um die Fortentwicklung der Lyrik im deutschsprachigen Raum. Von zentraler Bedeutung sind für ihn deshalb die von französischen Lyrikern ausgehenden Anregungen, die, wie es im Vorwort der Anthologie *Die Barke Phantasie* heißt, „am Ende der deutschen Lyrik der Jahrhundertmitte zugute kämen". [Karl Krolow: „Vorwort". In: Ders.: *Die Barke Phantasie*, S. 5–8, hier S. 8. Zum Einfluss französischer und spanischer Lyrik auf Krolows Schreiben vgl. Anderle (1977)] In seinem Aufsatz „Der Lyriker als Übersetzer zeitgenössischer Lyrik" (1960) betont Krolow rückblickend die Affinität vieler deutschsprachiger Lyriker zum Übersetzen:

Der Himmel, der kleine Himmel über dem deutschen Gedicht, wurde aufgerissen. […] *Nach Kriegsende sind wir in unserem Lande geradezu in einen Rausch des Übersetzens geraten. Die Begegnung des zeitgenössischen deutschen Lyrikers mit übersetzter fremdsprachiger Lyrik* […] *gehört zu den notwendig gewordenen Auseinandersetzungen.* [Karl Krolow: „Der Lyriker als Übersetzer zeitgenössischer Lyrik". In: Ders.: *Schattengefecht*. Frankfurt am Main 1964, S. 67]

Fungiert die Übersetzung bei Krolow in erster Linie als Rezeptionsmedium für ausländische Literatur, so tritt das Element des poetischen Dialogs zwischen Übertragung und Ausgangstext in den Hintergrund. Dementsprechend wird die Bedeutung des individuellen Zugangs des Übersetzers zum Original relativiert, wenn er sagt, das Übersetzen sei für den Lyriker eine Möglichkeit, „der eigenen Sensibilität zu entkommen", weil man sich dabei im „Vergessen der eigenen Person" [Krolow: „Der Lyriker als Übersetzer zeitgenössischer Lyrik", S. 72] übe. Dass sich der Übersetzer ganz dem Original zu überantworten und in ihm quasi zu verschwinden habe, verdeutlicht Krolow an anderer Stelle, wenn er den von Novalis geprägten Topos der Zweistimmigkeit der Übersetzung aufgreift und umdeutet. [Zu Novalis' Konzept der ‚verändernden Übersetzung' vgl. Kap. 1.2.3] Anders als in Novalis' Konzept der zweistimmigen ‚verändernden Übersetzung', soll die Stimme des Übersetzers bei Krolow gerade nicht als solche vernehmbar sein; sie weicht der Stimme des jeweils zu übersetzenden Originals:

Der schwindelerregende Wachtraum des Lyrikers, der Lyrik übersetzt hat, ist die Vorstellung, mit mehreren Stimmen gleichzeitig zu sprechen, mit vielen Stimmen, in verschiedenen Höhen und Tiefen, ausgenommen die Stimme, die seine eigene ist. [Krolow: „Der Lyriker als Übersetzer zeitgenössischer Lyrik", S. 83]

Krolows Forderung, der Übersetzer solle sich im Vollzug seiner Tätigkeit unsichtbar bzw. ‚unhörbar' machen, manifestiert sich auch in seinen eigenen französisch-deutschen Gedichtübersetzungen: Sie lassen kaum Anhaltspunkte für eine individuell akzentuierende, das Original um spezifische Bedeutungsdimensionen erweiternde Lesart erkennen. [Im Nachwort zu dem Band *Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik* bezeichnet Krolow sein Verfahren als einen „Ausgleich zwischen philologischer Akribie und weitherziger Paraphrasierung des Originals". In: Krolow: „Nachwort". In: Ders.: *Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik*, S. 132]

Von einem die Individualität des Übersetzers einschränkenden Übersetzungsverständnis wie dem Krolows grenzen sich Übersetzer wie Paul Celan, Ludwig Harig und Volker Braun dezidiert ab und stellen ihr eine – wenn auch je unterschiedlich akzentuierte – dialogische Herangehensweise entgegen. Genau dieses dialogische Prinzip der *poètes traducteurs* steht im Fokus der vorliegenden Arbeit. Davon unbenommen bleibt das Verdienst des Übersetzers Karl Krolow, das in der breitgefächerten Vermittlung französischer Gedichte besteht, die auch damals in Deutschland noch weitgehend unbekannte Lyriker wie Eugène

Guillevic, Jean Follain und Henri Michaux einschließt.
Seit Ende der fünfziger Jahre ist die Anzahl der Anthologien in der Bundesrepublik zurückgegangen. Werden für die Jahre 1941 bis 1950 allein einundzwanzig und für die Jahre von 1951 bis 1960 immerhin zehn französisch-deutsche Lyrikanthologien verzeichnet, [Ein besonders ambitioniertes Projekt aus den frühen Jahren der Bundesrepublik war die von Flora Klee-Palyi im Jahr 1953 herausgegebene zweibändige *Anthologie der französischen Dichtung von Nerval bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1953). In zwei Teilbänden bot sie sowohl den *Précurseurs* als auch den *Contemporains* ein Forum. Unter den 123 Übersetzungen dieses Bandes gibt es 103 Neuübersetzungen, die das historische Gewicht dieser Textsammlung begründen. Hier findet sich auch Kemps Übersetzung von Supervielles Gedicht „Échanges" mit dem Titel „Tauschen", die er bereits 1941 angefertigt hatte (vgl. Kemps Tagebucheintrag vom 5. September 1941). Pennone (2007, S. 16–19) vergleicht die „Échanges"-Übersetzungen von Friedhelm Kemp und Paul Celan miteinander.] so sind für die Zeit von 1961 bis 1970 nur noch sechs Sammlungen angegeben. [Vgl. die Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002), Einleitung, S. X] Der Publikationsschwerpunkt verlagert sich in dieser Zeit hin zu zweisprachigen Lyrikausgaben einzelner Autoren. [Vgl. die folgenden zweisprachig angelegten Ausgaben: René Char: *Poésies. Dichtungen* 1. Vorwort von Albert Camus. Hrsg. von Jean-Pierre Wilhelm unter Mitarbeit von Christoph Schwerin. Ins Deutsche übertragen von Paul Celan, Johannes Hübner und Jean-Pierre Wilhelm. Frankfurt am Main 1959; ders.: *Poésies, Dichtungen* 2. Hrsg. von Johannes Hübner. Ins Deutsche übersetzt von Gerd Henniger, Johannes Hübner und Lothar Klünner. Frankfurt am Main 1968; Paul Eluard: *Choix de poèmes*. *Ausgewählte Gedichte*. Französisch und Deutsch. Hrsg. von Johannes Hübner. Übersetzt von Friedrich Hagen, Gerd Henniger, Stephan Hermlin et al. Mit einer Einführung von Georges-Emmanuel Clancier. Berlin/Neuwied 1963; Henri Michaux: *Dichtungen, Schriften* 1. Aufgrund der von Henri Michaux unter Mitwirkung von Christoph Schwerin getroffenen Auswahl in Übertragungen von Kurt Leonhard und eigenen Übertragungen hrsg. von Paul Celan. Frankfurt am Main 1966; ders.: *Dichtungen, Schriften* 2. Aufgrund der von Henri Michaux unter Mitwirkung von Christoph Schwerin getroffenen Auswahl in Zusammenarbeit mit dem Autor übertragen von Kurt Leonhard. Frankfurt am Main 1971; Francis Ponge: *Lyren* (= *Ausgewählte Werke*, Bd. 1). Deutsch von Katharina Spann. Frankfurt am Main 1965.] Nach den epochenübergreifenden Überblicksdarstellungen der Anthologien zeigt diese Tendenz eine Individualisierung von Autor- und Übersetzerfigur an. Während einzelne Lyriker mit ihrem Werk in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, entwickeln literarisch besonders versierte Übersetzer und *poètes traducteurs* individuelle Übersetzungsstrategien, die sich im Spannungsfeld zwischen ihrer eigenen Poetik und dem zu übersetzenden Text situieren und die von Kemp bereits 1946 geforderte „Anverwandlung [und] Auseinandersetzung in schöpferischen Antwortleistungen" [Kemp: *Vom Übersetzen*, S. 152] zu realisieren suchen. Auch in diesem Kontext nimmt Kemp selbst eine wichtige Rolle ein: Hatte er in den Nachkriegsjahren als Pionier der französisch-deutschen Lyrikvermittlung in Zeitschriften und Anthologien publiziert, so veröffentlichte er 1957 seine Übersetzungen von Saint-John Perse, der drei Jahre später den Nobelpreis für Literatur erhalten sollte. [Vgl. Saint-John Perse: *Anabasis*. Französisch und deutsch. Mit einem Essay von T.S. Eliot. Unter Benutzung der Erstfassung von Walter Benjamin, Bernard Groethuysen und Herbert Steiner übertragen von Friedhelm Kemp. Neuwied/Rhein 1957.] In dieser Zeit begann auch Kemps Beschäftigung mit der Lyrik von Yves Bonnefoy. Vermittelt wurde der Kontakt durch den elsässischen Lyriker Claude Vigée, den Kemp bei einem literarischen Kolloquium im französischen Lourmarin im Jahr 1959 kennengelernt hatte. [Vgl. Kemps Brief an Emié vom 17. Dezember 1959. In: DLA: A: Kemp. – In Lourmarin schloss Kemp Bekanntschaft mit französischen Schriftsteller/innen, die er im Krieg zu übersetzen begonnen hatte, wie z.B. Pierre Émmanuel oder Yanette Delétang-Tardif] In einem Brief an Bonnefoy vom 31. Januar 1961 heißt es dazu:

[Je] *suis un lecteur assidu de vos livres depuis que votre ami Claude Vigée me les a recommandés, lors d'une rencontre à Lourmarin en juillet 59. Lentement, votre recueil ‚Hier régnant désert' m'a tellement fasciné que j'ai commencé à en traduire certains morceaux.* [In: DLA: A: Kemp]

Im Anschluss an diesen Brief begann eine intensive Korrespondenz zwischen Bonnefoy und seinem Übersetzer, in deren Rahmen auch Fragen zum Verständnis einzelner Verse diskutiert wurden. [Vgl. den Fragebogen zu dem Band *Hier régnant désert*, den Bonnefoy am 30. August 1961 mit Erläuterungen an Kemp gesandt hat. Die Seitenangaben beziehen sich auf Kemps Handexemplar der Erstausgabe, das folgende Widmung trägt: „Pour Friedhelm Kemp ces poèmes *Hier régnant désert* avec l'amitié d'Yves Bonnefoy Sarrebruck 25 février 1961 ". In: DLA: A: Kemp] Eine weitere Anregung, Bonnefoy zu übersetzen, war die Lektüre von H.U. Stettlers Übersetzung des Gedichts „Veneranda" [In: *Panorama moderner Lyrik.* Hrsg. von Günther Steinbrinker und Rudolf Hartung. Gütersloh [1960], S. 488] aus Bonnefoys Band *Hier régnant désert*, in der Kemp „einige Fehlübersetzungen" und „krasse Willkürlichkeiten" beobachtet hatte. „Dies reizte mich so", schreibt er rückblickend, daß ich mich selbst an einer Übersetzung versuchte. Es blieb dann nicht bei diesen Strophen und dem Zyklus, zu dem sie gehören, der ganze Band folgte nach, und die Gedichte sind inzwischen auch erschienen. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung". In: *Sprache im technischen Zeitalter* 21 (1967), S. 45–58, hier S. 56]
Die Rede ist hier vom Erstdruck seiner Bonnefoy-Übersetzung „Herrschaft des Gestern: Wüste" in der *Neuen Rundschau* von 1961, [Yves Bonnefoy: „Herrschaft des Gestern: Wüste". Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Die Neue Rundschau* 72 (1961), Heft 3, S. 611–635] auf den 1969 die zweisprachige Buchausgabe in der von Kemp selbst herausgegebenen Reihe *Contemporains* des *Kösel-Verlags* folgte. [Yves Bonnefoy: *Hier régnant désert – Herrschaft des Gestern: Wüste.* Deutsch von Friedhelm Kemp. München 1969] Kemps rege publizistische Tätigkeit im Bereich französischer Literatur, so lässt sich festhalten, zeugt von einer intensiven Beschäftigung mit Lyrikern verschiedener Epochen und sticht schon rein quantitativ aus der Übersetzungsfülle der Nachkriegszeit heraus. [In der Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* sind Kemp bis zum Jahr 1995 einhundertneunundsiebzig Einträge zugeordnet. Siehe die Bibliographie *Anthologien mit französischen Dichtungen* (2002), S. 193] Im deutschen Sprachraum gibt es keine zweite Vermittlerpersönlichkeit, die in ähnlichem Umfang den französisch-deutschen Literaturaustausch in Kriegszeiten mitgestaltet und nach Kriegsende an die Öffentlichkeit getragen hat. Vor dem hier aufgezeigten literaturhistorischen Hintergrund der französisch-deutschen Lyrikvermittlung vor und nach 1945 soll im Folgenden ein Spektrum von Übersetzungsstrategien analysiert werden, mit denen sich Kemp den lyrischen Werken von Supervielle, Baudelaire und Bonnefoy genähert hat. Dabei gilt es, neben dem Verfahren der Prosa-Übersetzung auch die Tendenz zur Konventionalisierung (Orthonymie) zu untersuchen. Erst anhand detaillierter Einzelanalysen erschließen sich Kemps Übersetzungsverständnis und die daraus resultierende Praxis und lassen sich von den Strategien Stefan Georges oder Paul Celans abgrenzen.

Zwischen Poetisierung und Transformation: Kemp als Übersetzer von Jules Supervielle, Charles Baudelaire und Yves Bonnefoy

Im Rahmen der französisch-deutschen Lyrikvermittlung nach 1945 nimmt der Übersetzer, Herausgeber und Literaturkritiker Friedhelm Kemp nicht nur eine herausgehobene, sondern auch eine in doppeltem Sinne widersprüchliche Rolle ein. Zum einen erfahren seine Übersetzungen eine auffallend heterogene Rezeption: Von der Feuilletonkritik stets enthusiastisch begrüßt, sind sie von der Forschung bislang nur am Rande wahrgenommen worden. Zum anderen erweist sich Kemps Übersetzertätigkeit selbst als ambivalent, da seine umfangreichen theoretischen Reflexionen zur Problematik der Lyrikübersetzung nicht immer bruchlos in die übersetzerische Praxis überführt werden. Lassen sich viele seiner Verfahren und Strategien unmittelbar an die schriftlich fixierten Grundüberzeugungen rückkoppeln, weichen andere merklich von ihnen ab. Diese werkinternen und werkexternen Widersprüche stehen im Fokus des folgenden Kapitels, das sich an die zeithistorische Kontextualisierung von Kemps bereits während des Zweiten Weltkriegs einsetzender Übersetzertätigkeit anschließt. Indem Beispiele aus seiner Übersetzerpraxis mit Selbstaussagen konfrontiert und in ihrem Wechselverhältnis erhellt werden, soll erstmals ein vielschichtiges Porträt dieses Pioniers der

französisch-deutschen Lyrikvermittlung entstehen. Dabei werden die Disparitäten zwischen der theoretischen und der praktischen Dimension seines Übersetzungswerkes an aussagekräftigen Beispielen aufgezeigt und problematisiert.

In der Feuilletonkritik [Vgl. auch Hanns Grössel: „Längerer Brief an Friedhelm Kemp zu seinem 70. Geburtstag". In: *Akzente*. Dezember 1984, Heft 6, S. 481–487; Helmut Mayer: „Friedhelm Kemp – Ein Leser wie Dichter ihn erträumen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7. Dezember 2009, S. 32; Norbert Miller: „Friedhelm Kemp als Übersetzer". In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 19 (2005), S. 251–262] gilt Friedhelm Kemp, dessen übersetzerisches Werk vier Jahrhunderte und weit über dreißig französische Lyriker umfasst, seit langem als einer der produktivsten und versiertesten Übersetzer französischer Lyrik nach 1945. [Für seine Lyrikübersetzungen aus dem Französischen erhielt Kemp u.a. folgende Preise: *Übersetzerpreis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (1963); *Joseph-Breitbach-Preis* (1998); *Horst-Bienek-Preis* (2007, gemeinsam mit Yves Bonnefoy); *Medaille München leuchtet – Den Freunden Münchens in Silber* (2010)] Stellvertretend sei hier der Literaturkritiker Rolf Vollmann zitiert:

Der Allerbekannteste in der Welt der Lyrik? Friedhelm Kemp, gar keine Frage; groß auch als Übersetzer, jeder Leser Baudelaires […] k*ennt seine Prosaübertragungen, wer auf Unbekannteres aus ist, seinen Saint-John Perse* […]. [Rolf Vollmann: „Sonette satt, ungefähr 600 Stück" [Zu: *Das europäische Sonett* (2 Bände), hrsg. von Friedhelm Kemp, Wallstein 2002]. In: *Die Zeit* vom 30. April 2003, S. 46]

Bereits 1963 hat Fritz Usinger in seiner Laudatio die „innere Einheit" und die „geistige Geschlossenheit" [Fritz Usinger: „Übersetzerpreis – Rede auf den Preisträger". In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1963. Darmstadt 1963, S. 46–55, hier S. 47] von Kemps übersetzerischem Werk hervorgehoben, dem er Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit zuschreibt:

Ist ein Übersetzer […] *ein Autor, der sich selbst manifestiert? Kann er es im Bereich der Übersetzung, und hat er* […] *ein Recht dazu? Dies alles sind Zweifel, die nicht ohne eine Begründung auftreten* […]*, und gerade in Friedhelm Kemp haben wir einen Übersetzer, der uns die positiven Antworten dazu in der überzeugendsten Weise demonstriert.* [Ebd.]

Die hier angenommene Nähe zwischen übersetzerischem und dichterischem Schaffen in Kemps Werk wurde in den vergangenen Jahrzehnten weder überprüft noch mit Kemps Selbstaussagen in Beziehung gesetzt. Die Forschung hat Kemp bislang entweder sehr einseitig als Verfasser der Prosaübertragungen von Baudelaires *Fleurs du mal* wahrgenommen. [Wittbrodt (1995), S. 135f.] ihn in Abgrenzung von prominenten *poètes traducteurs* wie z.B. Paul Celan vorschnell auf die Rolle des ‚sinntreuen Übersetzers' festgelegt [Vgl. Pennone (2007), S. 19] oder ihn gänzlich ignoriert. [Ausnahmen bilden die Ausführungen zu Kemps Jaccottet-Übersetzungen bei Christine Lombez (2003, S. 112–117) sowie zu Kemps Bonnefoy-Übersetzungen bei Weiand (2007 bzw. 2011)] Diese Rezeptionspraxis wird den Verdiensten Kemps, einem der „kenntnisreichsten wie reflektiertesten Übersetzer der Gegenwart", [Apel/Kopetzki (2003), S. 124] nicht gerecht. [Friedhelm Kemp hat seit 1939 literaturwissenschaftliche Studien und Beiträge publiziert. Vgl. Friedhelm Kemp: *Bibliographie 1939–1984*. Bearbeitet von Margot Pehle. Marbach am Neckar 1984] Dabei ist durchaus darauf hingewiesen worden, dass Kemps Beiträge zum Übersetzen wegen ihrer „engen Verbindung von Theorie und Praxis sehr ernstgenommen werden" müssten. [Apel/Kopetzki (2003, S. 102) beziehen sich hier auf Kemps Aufsatz „Das Übersetzen als literarische Gattung" (in: *Sprache im technischen Zeitalter* 21 (1967), S. 45–58)]

In der Nachbemerkung zu seinen als Lesehilfe konzipierten Prosaübertragungen von Baudelaires *Fleurs du mal* (1962) unterstreicht Kemp seine zweifach empfundene Verpflichtung, als Übersetzer dem „Dichter und seinen Lesern einen echten Dienst zu erweisen". [Friedhelm Kemp: „Nachbemerkung des Übersetzers". In: Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal – Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Mit einem Nachwort von Karl Maurer. Frankfurt am Main/Hamburg 1962, S. 281–283, hier S. 282] Im

gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang sieht Kemp die Verantwortung des Übersetzers in der Sensibilisierung des Zielpublikums für sprachliche und kulturelle Unterschiede, wie in der Dankesrede zum *Joseph-Breitbach-Preis* (1998) deutlich wird:

[Es] *wäre nichts dringlicher als* […] *die Wahrnehmung des Fremden, des Fremdartigen, der irreduziblen Andersheit zu kräftigen. Sobald das, was man uns als interkulturelle Vermittlung anpreist, sich mit vermeintlichen Gemeinsamkeiten zufrieden gibt, laufen wir Gefahr, einander aufs Gründlichste zu verfehlen. Eine wahrhaft fruchtbare Verständigung unter den Völkern, zwischen den Kulturen erfolgt meiner Überzeugung nach nur durch ein schärferes Erkennen der Unterschiede, der Verschiedenheiten, die unsichtbar zu werden drohen, wenn die gegenseitige Sprachkenntnis weiter ab- statt zunimmt, oder wenn eine Allerwelts-Einheitssprache das seelisch-geistige Gepräge der einzelnen Nationen verwischt*. [Friedhelm Kemp: „Dankesrede anlässlich der Entgegennahme des *Joseph-Breitbach-Preises*". In: *Kränzewinder*, a.a.O., S. 58]

Die Differenzen zwischen den Sprachen und Kulturen im Medium der Übersetzung zu vergegenwärtigen, anstatt sie zu verschleiern oder einzuebnen – so ließe sich Kemps Zielsetzung zusammenfassen.
Im Folgenden werden Gedichtübersetzungen Friedhelm Kemps aus verschiedenen Schaffensperioden (von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die sechziger Jahre hinein) analysiert – zum Teil auch in Abgrenzung zu den Fassungen anderer Übersetzer. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Umsetzung seiner theoretisch dargelegten Programmatik gerichtet mit dem Ziel, Reflexion und Praxis wechselseitig zu erhellen. Eine methodische Schwierigkeit ergibt sich aus dem Umstand, dass Kemps Äußerungen zu Fragen der Lyrikübersetzung eine Zeitspanne von über vierzig Jahren umfassen. Vertritt Kemp einige seiner Grundpositionen – wie das Primat der Anschaulichkeit – mit großer Konsequenz, so unterliegen andere Kriterien der Modifikation, die es entsprechend nachzuzeichnen gilt.
Charakteristisch für Kemps Übersetzungsverständnis ist die konsequent proklamierte Abwehr normativer Maßstäbe – sie steht repräsentativ für die Haltung vieler deutschsprachiger Lyrikübersetzer der Nachkriegszeit. In seinem Aufsatz „Das Übersetzen als literarische Gattung" (1967) erkennt Kemp in der Übersetzbarkeit eines Textes eine relative, „veränderliche Proportion" und bestimmt damit das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung als ein dynamisches, das durch die je individuellen geschichtlichen, gesellschaftlichen und sprachlichen Faktoren beeinflusst wird. Demzufolge ließe sich das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext „nicht als etwas Statisches, sondern immer zugleich als eine Spannung, einen Prozeß begreifen". [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 46] Kemp setzt sich mit dieser Äußerung in offenen Widerspruch zu konservativ geprägten Positionen wie der des Romanisten Hugo Friedrich, der noch 1965 eine uneingeschränkte, d.h. text- und kontextunabhängige Gültigkeit von Schleiermachers Übersetzungsmaximen behauptet hat. [Vgl. Kap. 1.4.1] Mehr als dreißig Jahre später bekräftigt Kemp seine antinormative Haltung, wenn er sagt, „ein Gedicht [könne] immer neu, immer anders übersetzt, abgespiegelt, porträtiert, abgewandelt, anverwandelt, verfremdet, travestiert, parodiert werden". [Kemp: „Einige Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten". In: *Kränzewinder*, a.a.O., S. 45–52, hier S. 47] In den zwei zitierten Schriften stellt Kemp zum einen den normativen Anspruch von Übersetzeridealen per se in Frage, zum anderen nimmt er den Übersetzer implizit in die Entscheidungspflicht, welchen Aspekt des jeweiligen Gedichtes er in der Übersetzung nachbilden möchte. Aus der Affirmation des je individuellen Zugangs zum Originaltext leitet Kemp die Vorstellung einer werkbezogenen Übersetzerpoetik ab, „die statt in abstracto alles zu umgreifen und gelten zu lassen, entschieden parteiisch aus dem einen Punkt der Betroffenheit durch ein einziges Gedicht, eine Strophe, einen Vers heraus argumentierte". [Ebd., S. 49] Ob und in welchem Maße Kemp selbst zu solchen textspezifischen Übersetzungsstrategien gefunden hat, wird zu überprüfen sein.
Hat sich Friedhelm Kemp immer wieder explizit gegen überzeitliche Ideale beim Übersetzen ausgesprochen, so lassen sich aus seinen Übersetzungen bzw. aus seinen theoretischen Schriften doch bestimmte Maßstäbe

ableiten, nach denen er sein Vorgehen ausrichtet. Die Frage nach der Realisierung der gesetzten Ziele wird im Folgenden leitend sein, zumal Kemp eine solche Überprüfung selbst angeregt hat:

[Meine Übersetzungen wären] *daraufhin zu prüfen, ob sie die von mir geforderte Bedingung, daß jede Übersetzung die Spanne und den Abstand zum Original fühlbar mitliefere, erfüllen*. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 58]

Diese Art der Überprüfung legitimiert sich jedoch seiner Ansicht nach nur unter der Voraussetzung, dass man seine deutschen Gedichtfassungen nicht „naiv als vollkommene Eindeutschung, als Gebilde, die durch und durch für sich selbst gelten wollen", [Ebd.] rezipiere, sondern mit Blick auf ihren spezifischen Status als übersetzte Texte.
Die von Kemp angeführte Prämisse für einen Abgleich zwischen theoretischer Vorgabe und praktischer Umsetzung erfordert zunächst eine Erläuterung seiner methodischen Differenzierung verschiedener Übersetzungsformen: Ausgehend von der durch Schleiermacher systematisch erfassten Dichotomie zwischen der Einbürgerung des Originals in den zielsprachlichen Kontext und der Beibehaltung seiner sprachlichen und kulturellen Fremdheit [Vgl. zum Paradigma der Sprachverfremdung Kap. 1] kontrastiert Kemp zwei Begriffskonzepte: Die „Nachdichtung" im Sinne einer Einbürgerung (oder „Eindeutschung") strebe danach, ein „möglichst vollkommenes deutsches Gedicht, einen quasi autonomen literarischen Text" zu gestalten. [Kemp: „Vom Übersetzen französischer Dichtung", S. 18] Abgegrenzt wird die „Nachdichtung" von der „Übertragung", die ihren spezifischen Status explizit ausstellt und auf künstlerische Eigenständigkeit verzichtet: „Fremde Eigenheit", so Kemp, „[wird in der Übertragung] nicht aufgehoben, [sondern kommt] als sie selber gebrochen und im Abstand zur Erscheinung." [Ebd.] Über Schleiermacher hinausgehend unterscheidet Kemp im Bereich der „Nachdichtung" zwischen dem Verfahren der „hybride[n] Übersetzung", [Ebd., S. 22] das er in Hölderlins Sophokles-Übersetzung oder in Rudolf Borchardts Dante- und Troubadour-Übersetzungen verwirklicht sieht, und dem der „Umdichtung". [Hier nennt Kemp z.B. Kleists Fassung von La Fontaines Fabel „Die beiden Tauben" als Beispiel. In: Kemp: „Vom Übersetzen französischer Dichtung", S. 19] Anfang der sechziger Jahre zeigt sich Kemp gegenüber der ‚hybriden Übersetzung' als dem „Denkmal einer einmaligen Begegnung zwischen zwei Geistern" noch skeptisch:

Für das Fußvolk der Übersetzer […] *sind das scheu anzustaunende Eroberungszüge, die Umwertungen gleichkommen und über unser Handwerk ins Unbetretbare hinausgreifen*. [Ebd., S. 22]

Strebe die Nachdichtung nach „Ebenbildlichkeit" zum Original, setze sich die Übertragung allein die „Abbildlichkeit" zum Ziel. [Ebd., S. 18] Letztere charakterisiert Kemp im Anschluss an Pierre Jean Jouve [Friedhelm Kemp: „Treue der Übersetzung?" In: *Hölderlin-Jahrbuch* 24 (1984/85), S. 207–217, hier S. 207] mit einer Metapher aus der Porträtmalerei als „skizzenhafte Umrisszeichnung" [Kemp: „Vom Übersetzen französischer Dichtung", S. 24] und artikuliert damit implizit eines seiner zentralen Anliegen, das er in der bescheiden anmutenden Prosaübertragung befriedigt sieht – dieses lässt sich mit den Begriffen ‚Anschaulichkeit' oder ‚Sinntreue' bezeichnen. Kemp erläutert die Zielsetzung dieser Übersetzungsform, wenn er sagt, die Übertragung im Sinne einer Skizze „sollte nach größter Treue des Sinnes trachten; jeder Gedanke sollte seine Schärfe, jedes Bild seine sinnliche Deutlichkeit behalten". [Ebd.]
Der methodisch-kritische Stellenwert, den das Streben nach Anschaulichkeit für Kemps Übersetzungsverständnis hat, zeigt sich an seinen Baudelaire-Übertragungen sowie an den von ihm selbst untersuchten fremden Übersetzungen. Neben der Anschaulichkeit sind drei weitere Tendenzen für Kemps Übersetzungspraxis prägend: In seinen frühen Übersetzungen, die in den ersten Nachkriegsjahren veröffentlicht wurden, finden sich Beispiele für poetisierende Strategien, die das Original stilistisch überhöhen und durch zusätzliche Adjektive ausschmücken. Diese Tendenz nimmt seit den sechziger Jahren merklich ab. Seine Übersetzungen aus den lyrischen Werken von Yves Bonnefoy bzw. von Jules Supervielle

zeugen zudem von semantisch relevanten, das Ausdruckspotential des Originals schmälernden Tilgungen, die sich mit dem Phänomen der Orthonymie als einem Vorgang der (unbewussten) Konventionalisierung erklären lassen. In Einzelfällen manifestieren sich bei Kemp auch Ansätze zum dialogischen Verfahren der Interaktion, die mit einer Umakzentuierung seiner übersetzungspoetologischen Prämissen seit dem Ende der sechziger Jahre einhergehen (Kap. 2.2.4). Da Kemp beim Übersetzen jedoch nur selten eigene Lesarten des Ausgangstexts gestaltet, lässt er sich, im Gegensatz zu den drei anderen Übersetzern des für die vorliegende Studie ausgewählten Korpus, nicht als *poète traducteur* bezeichnen; zumal sein eigenes lyrisches Werk sehr schmal ist: In der Anthologie *De profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren* (1946) hat Kemp fünf eigene Gedichte veröffentlicht, die während des Zweiten Weltkriegs entstanden sind. [Friedhelm Kemp: Gedichte [„Auf das Jahr 1944“; „De profundis clamamus, domine terrorum“; „Wintertod – In memona Felix Swoboda“; „Schwichtige doch dieses Übermaß“; „Eigentum“]. In: *De profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren*. Hrsg. von Gunter Groll. München 1946, S. 198–205. Diese Publikation wird in Kemps Bibliographie (1939–1984) nicht genannt. Zu Friedhelm Kemps 90. Geburtstag erschien außerdem der folgende Gedichtband: Friedhelm Kemp: *Einmal für immer. Gedichte*. Hrsg. von der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste*. Mit vierzehn Typographien von Josua Reichert. Waakirchen-Krottenthal 2004] In der gleichen Anthologie finden sich außerdem die drei Gedichte „Es gilt“, „Freilich“ und „Immer“, die Kemp unter dem Pseudonym Friedrich Umbran publiziert hat. [Friedrich Umbran: „Gedichte“. In: *De profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit*, S. 431–434, Auch diese drei Gedichte werden in Kemps Bibliographie (1939–1984) nicht angeführt. Für den Hinweis auf Kemps frühe Gedichtveröffentlichungen danke ich herzlich Hans T. Siepe. Zum Hintergrund von Kemps Publikation unter Pseudonym vgl. die Erläuterungen in folgender Anthologie, in der zwei Gedichte von Friedrich Umbran erneut abgedruckt worden sind: *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten*. Hrsg. von Bernhard Albers. Aachen 1995, S. 62f.] Dass Kemp sich selbst zuallererst als Übersetzer und Literaturvermittler und weniger als Autor gesehen hat, belegen seine Reflexionen zum Begriff der Autorschaft. Rückblickend und von sich selbst in der dritten Person sprechend, heißt es bei Kemp:

Autorschaft? Für wen? Für niemand anders zunächst als für sich, um sich ein wenig deutlicher zu werden, als dieser Mittelpunkt, der jeder junge Mensch für sich ist. Und als den er sich doch nur empfindet, wenn er sich mitteilt. Reden genügt nicht, da sind gleich zuviel Gegenredner, Besserwisser, Alleswisser. Also schreibt er: Briefe, Gedichte; also übersetzt er, anverwandelt sich, was ihn anmutet, bewirbt sich um Aufnahme in eine andere Familie, um Zutritt zu einer Brüderschaft der Stark-, der Neugesinnten. Aus Notdurft, mit wachsender Lust an einer immer freieren Genauigkeit; im Fortgang wird es fast ein unwillkürliches Tun, über dem man, stolpernd, strauchelnd, ins Laufen, ins Springen gerät. Aus Anteilnahme, teilhabend, Teil werdend, so hofft man. Man nimmt, man gibt; und ahnt doch früh schon: auf ein Werk ist es bei Dir nicht abgesehen. [In: Friedhelm Kemp: „Aus gehörigem Abstand. Schrägblick auf den Übersetzer als Autor“. In: *Bibliographie Friedhelm Kemp 1939–1984.* Bearbeitet von Margot Pehle. Marbach am Neckar 1984, S. 13–16]

Im letzten Satz dieser Reflexion – hier spricht Kemp sich selbst mit Du an – wird deutlich, dass er zwischen dem „Werk“ eines Schriftstellers und seinem eigenen literarischen Schaffen als Übersetzer und Literaturvermittler differenziert. Demnach sieht er sich selbst nicht als einen übersetzenden Lyriker bzw. als *poète traducteur*. Wie sich Kemps Selbstverständnis als Übersetzer in seiner Praxis niederschlägt, soll in den folgenden Kapiteln anhand von Textbeispielen nachgezeichnet werden. Dabei rückt zunächst das Phänomen der Poetisierung in den Blick.

Die Tendenz zur Poetisierung

In Kemps frühen, vorwiegend in Zeitschriften und Anthologien veröffentlichten Übersetzungen französischer Lyrik, die zum Großteil schon während des Zweiten Weltkriegs entstanden sind, zeigen sich Tendenzen der Poetisierung, seien diese explikativer oder ausschmückender Art. Ob die Definition – der Poetisierung als „intentionale Stilerhöhung im Bereich von Wortwahl und Syntax bis hin zur Verkitschung“ [Schreiber (1993), S. 273] auf Kemps Übersetzungen zutrifft, soll im Folgenden an ausgewählten Beispielen überprüft werden. Zunächst lassen sich verschiedene Einzelstellen in den Blick nehmen, die Kemp besonders aufwendig gestaltet hat, zum Beispiel in seiner Fassung von Paul Eluards Gedicht „Ta chevelure d'orange“. Der vierte Vers lautet in Original und Übersetzung:

Eluard: „La forme de ton cœur est chimérique“ [Paul Eluard: „Ta chevelure d'orange“. In: Ders.: *Œuvres complètes* 1. Préface et chronologie de Lucien Scheler. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris 1968, S. 166]
Kemp: „Die Form deines Herzens ist Wunder und Fabel“ [Paul Eluard: „Dein apfelsinenes Haar“. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: Carl August Weber (Hrsg.): *Dichtung der Gegenwart: Frankreich*. München 1947, S. 147]

Kemp überführt das französische Adjektiv *chimérique* in das Substantiv-Paar „Wunder und Fabel“. Auf diese Weise weckt er zwar Assoziationen an geheimnisvolle Traum- und Märchenwelten, tilgt jedoch den ambivalenten Aspekt des Trügerischen, Undeutlichen und Unfassbaren, der im französischen Begriff *chimérique* angelegt ist. [Wie deutlich sich Kemps Ausschmückung im übertragenen Vers niederschlägt, zeigt der Vergleich zu der Übersetzung Gerd Henningers: „Die Form deines Herzens ist schemenhaft.“ In: Paul Eluard: *Choix de poèmes*. *Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. von Johannes Hübner. Neuwied 1963, S. 103. Unabhängig von der Frage, ob Henninger mit dem Adjektiv schemenhaft, das die Betonung eher auf das Gespenstisch-Unwirkliche des Herzens legt, eine angemessene Lösung gefunden hat, wird die gegensätzliche Herangehensweise der beiden Übersetzer deutlich.]
Auch in seiner Übersetzung von Louis Aragons Gedicht „Les lilas et les roses“, das die Besetzung von Paris durch die Nationalsozialisten am 14. Juni 1940 evoziert, greift Kemp zu einer poetisierenden Strategie. Der neunte Vers lautet im Original bzw. in der Übersetzung:

Aragon: „Le triomphe imprudent qui prime la querelle“ [Louis Aragon: „Les lilas et les roses“. In: Ders.: *Œuvres poétiques complètes* 1. *Préface de Jean Ristat*. Édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant, avec, pour ce volume, la collaboration de Daniel Bougnoux, François Eychart, Marie-Thérèse Eychart, Nathalie Limat-Letellier et Jean-Baptiste Para. Paris 2007, S. 714]
Kemp: „Den Taumel des Triumphes voran ob Schlacht und Stürmen“ [Louis Aragon: „Der Flieder und die Rosen“. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: Carl August Weber: *Dichtung der Gegenwart: Frankreich* (1947), S. 68]

Kemp spaltet den Begriff *querelle* (dt. „Fehde, Streit“) in den zweigliedrigen Ausdruck „Schlacht und Stürme“ auf und verknüpft das Motiv der kriegerischen Auseinandersetzung mit der Vorstellung einer entfesselten Naturgewalt. Auf diese Weise verstärkt er die dem Original inhärente Kriegs-Motivik und steigert die Dramatik des Verses. [Ungleich spröder nimmt sich dagegen die Übersetzung von Ernst Waldinger aus, in der es heißt: „Den törichten Triumph, der unsern Zwist verdrängt“. In: Louis Aragon: „Der Flieder und die Rosen“. Deutsch von Ernst Waldinger. In: *Die Fähre*, Heft 1 (1946), S. 550]
Die Tendenz zur Intensivierung des poetischen Ausdrucks manifestiert sich auch in Kemps Übersetzung von Supervielles Gedicht „Des deux côtés des Pyrenées“ (1939) über den Spanischen Bürgerkrieg aus dem Zyklus „Poèmes de la France malheureuse“. Der Beginn des Originals lautet:

DES DEUX CÔTÉS DES PYRÉNÉES

Un son plus triste de guitare
Qu'il se venait des doigts d'un mort
A traversé l'Andalousie

Et s'achemine vers le Nord.
C'est une musique transie
Mais qui cherche à se faire entendre,
Et se voudrait encore tendre
Quand c'est un râle au fond du sort.

Espagne, est-ce bien toi dans ces fusils qui brillent,
Est-ce ainsi que l'on meurt, par paquets inégaux,
Que vont dire tes saints de pierre et tes taureaux
Pour se tirer dessus ce grand air de famille…
Et de tous les côtés l'on ne voit que des frères,
Mêmes sourcils épais et visages austères
Mille âmes mélangées à du sang tout pareil
Où s'enlise et grésille un unique soleil. […] [Jules Supervielle: *Œuveres poétiques complètes*. Paris 1996, S. 407]

In Kemps Übersetzung heißt es:

ZU BEIDEN SEITEN DER PYRENÄEN

Guitarre klagend und betrübter,
Als spiele eines Toten Hand,
Durch Andalusien klang es leise
Und zieht gen Norden in das Land.
Ist eine sterbensmüde Weise,
Doch will sie noch zu Ohren dringen
Und möchte zart und zärtlich klingen,
Die schon verröchelt in des Schicksals Sand.

Bist du das, Spanien, du in diesen blanken Läufen,
Und stirbt man so, zerrissen, stückweis und zerschlagen,
Was werden deine steinern Heiligen und deine Stiere sagen?
Daß die Erschossenen so sehr den Schützen gleichen…
Auf allen Seiten sind nur Brüder rings zu schauen,
Die gleichen strengen Mienen, Gestrüpp der gleichen Brauen,
Und tausend Seelen sind demselben Blut vermischt,
Wo eine einzige Sonne im roten Sand verzischt. […] [Jules Supervielle: „Zu beiden Seiten der Pyrenäen". Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*. Heft 3 (1946), S. 41]

Die ausschmückende Tendenz von Kemps Übersetzung erlaubt nicht nur die Rekonstruktion des Reimschemas der ersten Strophe (abcbcddb), sondern auch die Gestaltung eines eingängigen Rhythmus. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Verdopplung bzw. Verdreifachung der Adjektive; ein Verfahren, das Kemp in der ersten Strophe gleich zweimal anwendet. Der elegische Ton des Eingangsverses „un son plus triste de guitare" wird bei Kemp durch die Hinzufügung eines Partizips intensiviert:

Guitarre klagend *und betrübter* [Hervorhebung A. S.].

Auch in Vers 7 wird diese Strategie fortgeführt Hier Original und Übersetzung im Vergleich (V. 5–7):

C'est une musique transie
Mais qui cherche à se faire entendre

Et se voudrait encore tendre

Ist eine sterbensmüde Weise,
Doch will sie noch zu Ohren dringen
Und möchte zart und zärtlich *klingen* [Hervorhebung A. S.]

Hier gliedert Kemp das französische Adjektiv „tendre“ in die Bedeutungsdimensionen „zart“ und „zärtlich“ auf und fügt dem deutschen Vers auf diese Weise etwas Spielerisches hinzu, das dem für ein Klagegedicht betont nüchternen Duktus des Originals entgegensteht. Auch hier zeichnet sich ein Streben des Übersetzers nach rhythmischem Gleichmaß ab: Während in der ersten Strophe des Originals achtsilbige Verse (octosyllabes) dominieren, weisen die Verse 5 bis 7 in Kemps Fassung jeweils 9 Silben auf.
In der zweiten Strophe dient die Strategie der Intensivierung weniger der poetischen Ausschmückung als der Anschaulichkeit. Originalvers und Übersetzung lauten:

Supervielle: „Est-ce ainsi que l’on meurt, par paquets inégaux“
Kemp: „Und stirbt man so, zerrissen, stückweis und zerschlagen“

Kemps Fassung stellt dem Ausdruck „par paquets inégaux“ (dt. „in ungleichen Bündeln“) drei Adjektive entgegen und betont damit die grauenerregende Verstümmelung der Kriegsopfer. Anders als in der ersten Strophe von „Des deux côtés des Pyrenées“, wo sich die hinzugefügten Adjektive als poetisierende Füllwörter allein im Hinblick auf das Reimschema rechtfertigen lassen, ist hier die Form der freieren Übersetzung dem Original angemessen.
Neben Ergänzungen um des Reimes und des Rhythmus willen finden sich bei Kemp auch Versuche, den Ausgangstext zu konkretisieren; so auch in seiner Fassung der „Pyreées“: Um die im Original vorgegebene Form des dreistufigen Reims auf „Hand“ (V. 2) und „Land“ (V. 4) abzuschließen, fügt Kemp das Reimwort „Sand“ (V. 8) hinzu und expliziert damit die im Original abstrakt gehaltene Szenerie. In der gleichen Übersetzung zeigt sich jedoch auch ein Fall, in dem sich Kemps Verfahren der Konkretisierung am Gesamtzusammenhang des Originals orientiert und damit größtmögliche Anschaulichkeit bei gleichzeitiger motivischer Korrespondenz mit dem Ausgangstext anstrebt. Die Verse 11 bis 13 lauten:

Que vont dire tes saints de pierre et tes taureaux
Pour se tirer dessus ce grand air de famille…
Et de tous les côtés l’on ne voit que des frères [Jules Supervielles: *Œuvres poétiques complètes*, S. 407]

Was werden deine steinern Heiligen und deine Stiere sagen?
Daß die Erschossenen so sehr den Schützen gleichen …
Auf allen Seiten sind nur Brüder rings zu schauen

Kemp konkretisiert die im Original abstrakt angelegten Motive von Schusswechseln („se tirer dessus“) und Familienähnlichkeiten („ce grand air de famille“), wenn er die Täter („Schützen“) und Opfer („Erschossene”) des Spanischen Bürgerkriegs als Menschen benennt, die sich „gleichen“. In Kemps Fassung dienen die Begriffe „Schützen“ und „Erschossene“ als Präfigurationen der „Brüder“ (V. 13), die stellvertretend für das gesamte spanische Volk stehen. Auf diese Weise intensiviert die deutsche Übersetzung die paradoxe Situation des Bürgerkriegs, in der sich ein Volk selbst bekämpft.
Die hier dargestellte Tendenz poetischer Ausgestaltung mündet in den sechziger Jahren in ein Streben nach Anschaulichkeit, das auf allzu starke Eingriffe in den Originaltext verzichtet.

Das Streben nach Anschaulichkeit

Bereits in seiner frühen übersetzungstheoretischen Schrift „Vom Übersetzen französischer Dichtung“ (1962) erhebt Kemp die Anschaulichkeit des übersetzten Textes zum entscheidenden Distinktionsmerkmal, dem er eine höhere Priorität zuschreibt als der Rekonstruktion formaler Gedichtelemente. Kritisch bewertet Kemp folglich diejenigen Übersetzungen, die seiner Meinung nach den Aspekt der Anschaulichkeit angesichts von „Silbenzwang und Reimnot“ [Kemp: Nachbemerkung zu *Die Blumen des Bösen* (1962), S. 282] preisgeben, sich an „das unübersehbar Zutageliegende“ halten und dafür „schiefe Bilder, ungenaue Gedanken [und] falsche Satzkonstruktionen“ in Kauf nehmen. [Kemp: „Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten“, S. 45] Beispielhaft lässt sich der Konflikt zwischen Anschaulichkeit und Formtreue anhand eines von Kemp 1962 durchgeführten Vergleichs zwischen Stefan Georges 1901 in Reimen verfasster Übersetzung von Baudelaires *Fleurs du mal* und seiner eigenen Prosaübertragung (1961) aufzeigen. In der Vorrede zur ersten Ausgabe der *Blumen des Bösen* hatte George betont, seine Übersetzung sei von der „ursprünglichen reinen freude am formen“ geprägt und wolle „weniger eine getreue nachbildung als ein deutsches denkmal“ schaffen. [Stefan George: „Vorbemerkung“. In: Ders.: Baudelaire. *Die Blumen des Bösen. Umdichtungen* (= *Sämtliche Werke*, Bd. 13/14). Hrsg. von der Stefan-George-Stiftung. Stuttgart 1983, S. 5] Hier zeichnet sich schon die Diskrepanz zwischen Kemps und Georges Zielsetzungen ab, die sich anhand der ersten Strophe von Baudelaires Sonett CXI „Femmes damnées“ („Verdammte Frauen“) nachvollziehen lässt:

Charles Baudelaire:

FEMMES DAMNÉES

Comme un bétail pensif sur le sable couchées,
Elles tournent leurs yeux vers l’horizon des mers,
Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées
Ont de douces langueurs et des frissons amers. [Charles Baudelaire: *Œuvres complètes* 1. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1975, S. 113]

Übersetzung von Stefan George:

VERDAMMTE FRAUEN

Wie rinder sinnend auf den uferkieseln
So blicken sie zum fernen himmelsrand
Mit sanftem sehnen und mit fieberrieseln
Verschlingt sich fuss mit fuss und hand mit hand. [George: Baudelaire / *Die Blumen des Bösen*, S. 135]

Kemps Äußerungen zu Georges Übersetzung fokussieren die Frage nach der detailgetreuen Wiedergabe der Gedichtszenerie und der Beibehaltung der vom Original vorgegebenen Stilhöhe. So heißt es in Bezug auf den vierten Vers: „‚verschlingt sich hand mit hand‘ ist schön und genau“ – doch, so fügt Kemp einschränkend hinzu: „‚fuß mit fuß‘ sagt eigentlich etwas zuviel“. [Kemp: „Vom Übersetzen französischer Dichtung“, S. 25] Offensichtlich ist es Kemp nicht nur um das sinnliche Erfassen der beschriebenen Vorgänge zu tun, sondern auch um die Berücksichtigung des Informationsumfangs, den das Original seinem Leser offeriert. Kritik äußert Kemp ansonsten an gerade den Stellen, wo er die im Gedicht entworfene Szenerie verfälscht oder ihre Details getilgt sieht:

ärgerlich, und nur aus Georges asketischer Mißachtung aller „zarten Empirie“ begreiflich, sind […] *die harten „uferkiesel“, auf denen die Arme ruhen müssen, ohne daß man im übrigen erfährt, ob es sich um Meerkiesel oder um die eines Baches, eines Flusses handelt.* [Ebd., S. 26]

Neben der Anschaulichkeit spielt für Kemp auch die Wahrung der Stillage des Originals eine entscheidende

Rolle – gerade die sieht er jedoch von George missachtet, der, wie Kemp ausführt, in seinen Übersetzungen „vor allem auf Würde und Hoheit erpicht [war], wobei er, was dem widerstrebte, meist überhöhte und veredelte". [Ebd., S. 25] Diese Tendenz der Nobilitierung erkennt Kemp beispielsweise in der Wortwahl von „rinder" (bétail") und von „sinnend" („pensif"). [Ebd., S. 26]
Kemps eigene, 1960 auf Anregung von Walther Killy [Ebd., S. 24] begonnene und 1962 veröffentlichte Prosaübersetzung der *Fleurs du mal*, die er Georges Umdichtung entgegenstellt, motiviert sich gerade aus der von ihm angestrebten „größte[n] Treue des Sinnes, bei der jeder Gedanke […] seine Schärfe und jedes Bild seine sinnliche Deutlichkeit behalten [solle]". [Ebd.] In diesem Sinne setzt er seine Prosaübertragung „Verdammte Frauen" der George-Fassung entgegen:

Wie Vieh, nachdenkliches, so ruhn sie auf dem Sand und wenden ihre Augen nach dem Horizont der Meere; und ihre Füße suchen, ihre Hände greifen sich in süßem Sehnen und mit bitterem Schaudern. [Baudelaire: *Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Mit einem Nachwort von Karl Maurer. Frankfurt am Main 1962, S. 209]

In Abgrenzung zu Georges Fassung hat Kemp nun Begriffe gewählt, die seiner Meinung nach dem Vokabular des Originals näher kommen: Der bei George als zu gewählt kritisierte Begriff „Rinder" weicht dem herkömmlicheren des „Viehs" und das Adjektiv „sinnend" wird durch „nachdenklich" ersetzt. Außerdem übersetzt Kemp „le sable" wörtlich mit „Sand" und tilgt das von George als Reimwort eingesetzte Kompositum „ Uferkiesel".
In dem fast dreißig Jahre später entstandenen Aufsatz „Einige Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten" (1990) beschäftigt sich Kemp erneut mit deutschen Übersetzungen von Baudelaires *Fleurs du mal* (diesmal mit dem Sonett „Spleen LXXV") und richtet auch hier ein besonderes Augenmerk auf die Elemente von Sinnlichkeit und Anschaulichkeit, die er unter dem Begriff von „Baudelaires Realismus" zusammenfasst. [Friedhelm Kemp: *Charles Baudelaire und das Christentum*. Marburg/Lahn 1939] Kemp zufolge wird in Georges gereimter Übersetzung die realistische Komponente „unanschaulich behandelt". [Kemp: „Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten", S. 51] Im Original heißt es:

SPLEEN

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts. [Baudelaire: *Œuvres complètes* 1, S. 72]

Die Übersetzung von Stefan George lautet:

TRÜBSINN (1901)

Der regen-mond scheint alle welt zu hassen
Aus seiner urne giesst er kalten graus
Auf eines nahen friedhofs bleiche sassen
Und sterben auf die nasse vorstadt aus.

Mein magres tier mit ruheloser posse
Am estrich hin nach einem lager sieht
Mit trüber stimme fröstelnd in die gosse
Die seele eines toten dichters flieht.

Der brummbass klagt mit den verkohlten scheiten
Die fistelnd die verschnupfte uhr begleiten
Und im gemisch von schmutzigen parfümen

– Die überbleibsel einer krankenstube –
Pikdame und der schöne karobube
Sich toter liebestage düster rühmen. [George: *Baudelaire / Die Blumen des Bösen*, S. 87]

Impliziert George durch das gewählte Verfahren der Umdichtung gerade einen Verzicht auf Genauigkeit in der bildlichen Wiedergabe, stuft Kemp diese als unverzichtbares Element ein und kritisiert folglich die ‚Unanschaulichkeit' von Georges Gedichtversion:

In seiner ‚Umdichtung' […] *ist die Katze abhanden gekommen, (denn das „magre tier" könnte ebenso gut ein Hund sein); „bourdon" und „gouttière" sind falsch übersetzt (letztere wohl dem Reim zuliebe; aber der Dichter befindet sich doch eher in einer Dachstube, von der aus man die Gosse nicht wahrnimmt); der Herzbube hat sich in den unerheblicheren Karobuben verwandelt und die wassersüchtige Kartenschlägerin, die diese Mansarde vorher bewohnt hat, hat einer Krankenstube Platz gemacht; wobei man zudem noch versucht ist, die „überbleibsel einer krankenstube" als Apposition zu dem „gemisch von schmutzigen parfümen" zu lesen, statt sie auf die Spielkarten zu beziehen.* [Kemp: „Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten", S. 51]

In diesen Sätzen wird deutlich, welche Schwerpunkte Kemp als Übersetzungskritiker setzt: Ihm geht es weniger um Baudelaires Behandlung der Sonettform als um die möglichst originalgetreue Rekonstruktion der düster-morbiden Faubourg-Szenerie. Auch Margot Melenk betont das Fragmentarische von Georges Übersetzung, wenn sie dieser einen „kaleidoskopartigen Charakter" bzw. eine ‚disparate' Behandlung der Bildelemente attestiert:

Aus den ersten beiden Versen ist in der phantasievollen Folge von Bildfragmenten die Einheit eines Zimmers (3.1–2) schwer herauszulesen. Die Parfüme sind von dem Kartenspiel gelöst, verselbständigt, und das Kartenspiel selbst fehlt ganz: „Pikdame und der schöne Karobube" treten unvermittelt gleich in eigener Person auf. [Melenk (1974), S. 94]

Gerade diese Details versucht Kemp in seiner Prosaübertragung zu bewahren:

SPLEEN

Der Regenmonat, auf die ganze Stadt erbost, gießt finstre Kälte in großem Schwall aus seinem Krug dem bleichen Volk des nahen Kirchhofs und Sterblichkeit hernieder auf die nebelgrauen Vorstädte.

Meine Katze, die sich auf den Fliesen eine Streu sucht, regt ruhlos ihren räudig dürren Leib; die Seele eines

alten Dichters irrt in der Traufe, mit den Jammerlauten eines frierenden Gespensts.

Dumpf klagend tönt die schwere Glocke, und das halbverrauchte Scheit begleitet im Falsett die heisere Standuhr, während in einem Kartenspiel voll schmutziger Gerüche

– Verhängnisvolle Erbschaft einer wassersüchtigen Alten – der schöne Herzbube und Piquedame schauerlich von ihrer toten Liebe plaudern. [Baudelaire: *Les fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Mit einem Nachwort von Karl Maurer. Frankfurt am Main 1962, S. 123]

Nicht alle übersetzerischen Entscheidungen Kemps lassen sich aus der Abgrenzung von der George'schen Fassung ableiten. Wird „Mon chat" wörtlich mit „Meine Katze" wiedergegeben, so wählt Kemp für „bourdon" die Wendung „schwere Glocke" anstelle des von George bevorzugten „brummbass[es]". Diese Entscheidung scheint jedoch keine zwangsläufige, sondern eine interpretative zu sein; denn „bourdon" kann sowohl im Sinne eines „basse continue de divers instruments" [*Hachette Dictionnaire enryclopédique*. Grand format. Édité sous la responsabilité d'Emmanuel Fouquet. Paris 2001, S. 201] aufgefasst werden – was Georges Neologismus „brummbass" semantisch durchaus zu stützen scheint – als auch im Sinne der von Kemp bevorzugten „grosse cloche à son grave". [Ebd.] Der Blick ins Wörterbuch schmälert die Plausibilität von Kemps Urteil, George habe „falsch übersetzt". [Kemp: „Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten", S. 51] Rückblickend spricht Kemp seiner Form der Prosaübersetzung eine größere Aktualität zu als der gereimten Nachdichtung:

Ich war überzeugt, daß eine Prosaversion heute, wie eine Radierung oder eine Lithographie (statt eines Gemäldes) geeigneter sei, das, was der Dichter hier evoziert, eindringlich wiederzugeben, als ein bemühtes Reimgebilde. [Ebd., S. 52]

Kemp strebt also kein deutschsprachiges Baudelaire-Sonett, sondern einen rhythmisch durchgeformten Text an, der den Leser bei seiner Annäherung ans Original begleitet:

Als keineswegs unergiebiger Ersatz für die durch die Preisgabe von Metrum und Reim erlittenen Verluste erwies sich die Möglichkeit, Satzführung und Satzgliederung im Deutschen so durchzubilden, dass sie, mit einer Art säuberlicher Schattenhaftigkeit sich begnügend, für das Ohr poetische Qualität gewannen. [Ebd., S. 46]

In der präzisen Ausgestaltung der Großstadtmotive von Baudelaires Sonett „Spleen" lässt sich Kemps Ideal der Anschaulichkeit schlüssig nachvollziehen.
Nicht nur in den Baudelaire-Übersetzungen, auch in seinen Fassungen der Gedichte des Lyrikers Yves Bonnefoy (geb. 1923) schlägt sich Kemps Streben nach Anschaulichkeit nieder. Nachdem Kemp 1959 von Claude Vigée auf Yves Bonnefoy aufmerksam gemacht worden war, [Vgl. dazu Friedhelm Kemp: „„Alles ist nett zu sagen"". In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 11 (1997), S. 369–378, hier S. 371] stieß er in einer internationalen Lyrikanthologie auf die erste deutsche Übersetzung von Bonnefoys Gedicht „Veneranda" aus dem Band *Hier régnant désert* (1958), angefertigt von H.U. Stettler. Das Original lautet:

VERANDA I

Il vient, il est le geste d'une statue,
Il parle, son empire est chez les morts,
Il est géant, il participe de la pierre,
Elle-même le ciel de colère des morts.

Il saisit. Il attire et tient sur son visage,
Lampe qui brûlera dans le pays des morts,

L'infime corps criant et ployé de l'orante,
Il le protège de l'angoisse et de la mort. [Bonnefoy: „Hier régnant désert". In: Ders.: *Poèmes*. Préface de Jean Starobinski. Paris 2007, S. 142]

Bonnefoys Gedicht „Veneranda" (dt. „Anbetungswürdige") steht in dem Zyklus „Le visage mortel" („Das tödliche Antlitz") in einem größeren Zusammenhang anderer Gedichte mit dem gleichen Titel. Im ersten der insgesamt drei gleichnamigen lyrischen Texte wird das für den gesamten Band emblematische Motiv der „orante", der betenden Frau, eingeführt, das auf urchristlichen Wandgemälden in den römischen Katakomben als Symbol für die im Frieden Gottes lebende Seele steht. [Vgl. Yves Bonnefoy: *Beschriebener Stein und andere Gedichte*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 2004, S. 348] Bei Bonnefoy heißt es: „L'orante est seule dans la salle basse très peu claire" (V. 1). [Bonnefoy: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1969), S. 28–29] Sein Gedicht evoziert die Figur nicht in der charakteristischen Haltung mit geöffneten Armen, sondern in einer niedrigen Kammer, vermutlich in kniender Haltung. An diese Vergegenwärtigung schließt „Veneranda I" an, wo in der zweiten Strophe vom „infime corps criant et ployé de l'orante" die Rede ist. Anders als in der traditionellen christlich-antiken Wandmalerei erscheint die „orante" hier als Leidende, von Angst und Tod Bedrohte. Bei H.U. Stettler heißt es:

VENERANDA

Er naht; Gebärdenspiel der Standfigur,
Er spricht. Sein Bannkreis: bei den Toten;
Riesenwuchs, von Steinen stammend,
Vom Zorngebälk der Toten.

Er greift. Auf seinem Antlitz lagert,
Lüster für das Land der Toten,
Der Gnom, ein Schrei, vom Morden matt:
Er schafft ihm Schutz vor Angst und Toten. [*Panorama moderner Lyrik. Gedichte des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Günther Steinbrinker und Rudolf Hartung. Gütersloh [1960], S. 488]

Kemp berichtet, ihn hätten die „Fehlübersetzungen" und „krasse[n] Willkürlichkeiten" in der deutschen Fassung von Stettler in solchem Maße gereizt, dass er sich zu einem eigenen Übersetzungsversuch herausgefordert gefühlt hätte. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 56] Tatsächlich kann man Stettlers Fassung angesichts sinnentstellender Eingriffe, lexikalischer Irrtümer, [Bei der Wahl des Begriffs „Zorngebälk" als Entsprechung für die Wendung „ciel de colère" wurden die Begriffe „charpente" (Gebälk) und „ciel" (Himmel) miteinander vertauscht.] Tilgungen und holperiger Wendungen nur als misslungen bezeichnen: Die deutsche Fassung vermag ihrem Leser das Original nicht einmal ansatzweise nahezubringen. Am gravierendsten erscheint die Tilgung der Figur der *orante* (der Betenden) bzw. ihre Ersetzung durch den Begriff „Gnom". Dieser Eingriff suggeriert im Deutschen eine schauerphantastische Szenerie, die im Original nicht angelegt ist. Schwer nachvollziehbar ist auch die Entscheidung des Übersetzers, das auf den zerbrechlichen Körper („l'infime corps") der Betenden bezogene Adjektiv „ployé" mit der Wendung „vom Morden matt" wiederzugeben. Aus der im Original knienden Betenden wird bei Stettler ein mordendes Fabelwesen. Kemps Fassung, die 1961 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht wurde, lautet wie folgt:

VENERANDA I

Er kommt, er ist Gebärde eines Standbilds,
er spricht, sein Reich ist bei den Toten,
er ist Riese, hat teil am Stein,

an dem steinernen Zorn-Himmel der Toten.

Er greift. Er hebt und hält sich vors Gesicht,
Lampe, die brennen wird im Land der Toten,
den winzigen, den schreiend krummen Leib der Beterin,
er schirmt ihn vor der Angst und vor dem Tod. [Bonnefoy: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1961), S. 623]

In Abgrenzung zu den willkürlich erscheinenden Veränderungen in Stettlers deutscher Fassung bemüht sich Kemp um Präzision und Anschaulichkeit. Heißt es in Vers 3 und 4 des Originals: „[Il] participe de la pierre, / Elle-même le ciel de colère des morts", bewahrt Kemp den doppelten Bezug des Steins zum Personalpronomen „il" und zum „ciel de colère", wofür er eine Wiederholung des Motivs in Kauf nimmt:

er ist Riese, hat teil am Stein,
an dem steinernen *Zorn-Himmel der Toten* [Hervorhebung A. S.].

In der deutschen Fassung der ersten Strophe behält Kemp zudem sämtliche anaphorische Strukturen bei („Il vient"; „il est geste"; „il parle"; „il est géant"): „Er kommt"; „er ist Gebärde"; „er spricht"; „er ist Riese". Plastisch übersetzt hat Kemp auch das bereits erwähnte, für Bonnefoys „Veneranda"-Gedichte zentrale Motiv der „orante":

den winzigen, den schreiend krummen Leib der Beterin (V. 7).

Wie nah sich der Übersetzer mit seiner deutschen Fassung ans Original zu halten versucht, wird auch in der wörtlichen Entsprechung des Partizips „criant" („schreiend") deutlich.
Problematisch wird die Tendenz zur Anschaulichkeit, wenn Kemp sie nicht mit dem jeweils zu übertragenden Gedicht und seinen stilistischen Eigenheiten abgleicht, sondern sie zu einem textunabhängigen Ideal erhebt und damit seinem eigenen Primat einer nicht normativen, sondern strikt werkbezogenen Übersetzerpoetik zuwiderhandelt. Je nachdem, welchen Text er im Deutschen gestalten will, entspricht oder widerstrebt seine Übersetzerstrategie der textinternen Dynamik des Originals. Trotz seiner theoretisch fundierten und konsequent vertretenen Ablehnung normativer Konzepte bildet Kemp in seiner Übersetzungspraxis mit dem Streben nach Anschaulichkeit offensichtlich ein kontextunabhängiges Ideal heraus. Anstatt das Bemühen um die präzise Wiedergabe detailreicher Motive, wie er es in den Prosa-Übertragungen aus dem Werk Baudelaires praktiziert hat, als ein autoren- bzw. textspezifisches anzusehen, überträgt er dieses Primat auf die deutschen Fassungen der Gedichte Yves Bonnefoys. Zwar kann sich eine Übersetzung wie die von Bonnefoys „Veneranda" dank ihrer Genauigkeit gegenüber der eines weniger souveränen Übersetzers wie H.U. Stettler profilieren. Wie sich anhand weiterer deutscher Bonnefoy-Fassungen zeigen wird, birgt Kemps Streben nach Anschaulichkeit jedoch auch die Gefahr, ungewöhnlich abstrakte und sperrige Bildsequenzen zu konkretisieren und die spezifische Ausdruckskraft des Originals zu nivellieren. Dieser Tendenz wird im Folgenden nachgegangen.

Die Mechanismen der Orthonymie

Das Phänomen der Konventionalisierung und Einebnung spezifischer Elemente des Ausgangstexts haben die Linguisten Chevalier und Delport unter dem Begriff der „Orthonymie" untersucht. [Vgl. Kap. 1] Auch Friedhelm Kemp diskutiert die Gefahr, dass ein Übersetzer die Individualität eines Textes schmälert, indem er ungewöhnliche Ausdrücke durch idiomatische Wendungen ersetzt.

Wer sich mit Griffen in den Vorrat des Eingebürgerten, Durchgesetzten, des Üblichgewordenen begnügt, wo er sich dem älteren oder neueren Dichter doch eben um seiner Originalität und Andersartigkeit willen

zugewandt hat, der ist bald mit Recht vergessen. Wer das Idiom, in das hinein er übersetzt, über Gebühr, über das Maß des Geduldeten hinaus verfremdet, läuft Gefahr, den Leser, den er doch zu diesem Dichter verführen möchte, abzuschrecken. [Kemp: „Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten", S. 47]

Formuliert Kemp mit eigenen Worten die seit Schleiermacher diskutierte Frage, ob der Leser dem Autor oder der Autor dem Leser angenähert werden solle, so zielt seine Argumentation auf eine Kompromisslösung, die in jeder Übersetzung neu gefunden werden müsse. Obwohl Kemp in seinen theoretischen Schriften ein Sensorium für die Spezifika des Originals beweist, lassen einige seiner Übersetzungen darauf schließen, dass er seinen Forderungen gerade dann zuwiderhandelt, wenn er die Anschaulichkeit der deutschen Fassung durch sperrige Wendungen gefährdet sieht. Konfrontiert das Original seinen Leser mit allzu ungewöhnlichen Motiven, so tendiert Kemp dazu, diese Elemente einzuebnen. Die aus diesem Verfahren resultierende Diskrepanz zwischen Kemps theoretischen Forderungen und ihrer praktischen Umsetzung soll mit Hilfe einiger Textbeispiele erläutert werden.
Das Phänomen der Orthonymie im Sinne einer Entkonkretisierung des im Original angelegten Verweisungszusammenhangs manifestiert sich in Kemps Übersetzung von Jules Supervielles Gedicht „Lourde", das dieser gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in seiner Heimat Uruguay verfasst hat. Er war 1939 nach längeren Aufenthalten in Frankreich erneut nach Uruguay gereist, wo er, vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht, bis 1945 blieb. Sein Gedicht „Lourde" lautet wie folgt:

LOURDE

à A. Ruano Fournier [Der Widmungsträger des Gedichts „Lourde", Agustin Ruano Fournier, seit 1940 mit Supervielle bekannt, gehörte der Universität von Montevideo an und unterstützte 1944 Supervielles Plan, dort eine Reihe von Vorträgen zu halten. Vgl. Supervielle: *Œuvres poétiques complètes*, S. 903]

Comme la Terre est lourde à porter! L'on dirait
Que chaque homme a son poids sur le dos.
Les morts, comme fardeau,
N'ont que deux doigts de terre,
Les vivants, eux, la sphère.
Atlas, ô commune misère,
Atlas, nous sommes tes enfants,
Nous sommes innombrables,
Toute seule est la Terre
Et pourtant et pourtant
Il faut bien que chacun la porte sur le dos,
Et même quand il dort, encore ce fardeau
Qui le fait soupirer au fond de son sommeil,
Sous une charge sans pareille!
Plus lourde que jamais, la Terre en temps de guerre,
Elle saigne en Europe et dans le Pacifique,
Nous l'entendons gémir sur nos épaules lasses
Poussant d'horribles cris
Qui dévorent l'espace.
Mais il faut la porter toujours un peu plus loin
Pour la faire passer d'aujourd'hui à demain. [Supervielle: *Œuvres poétiques complètes*, S. 422f.]

Supervielles Gedicht „Lourde" liest sich als Variation auf den Mythos des Titanen Atlas, der das

Himmelsgewölbe auf Kopf und Schultern zu tragen hat. [Vgl. Eintrag „Atlas“ in: Edward Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übersetzung von Rainer Rauthe. Stuttgart 2001, S. 117f.] In seiner Version des Mythos rekurriert es auf die vor allem in der Malerei verbreitete Darstellung von Atlas als Träger der Weltkugel, wenn er dessen Rolle den Menschen – als den Nachkommen des Giganten („Atlas, ô commune misère, / Atlas, nous sommes tes enfants“, V. 6–7) – zuschreibt. Sie laden sich das Gewicht des Globus und damit das Leiden an der Vergänglichkeit der irdischen Existenz auf:

Comme la terre est lourde à porter! L'on dirait
que chaque homme à son poids sur le dos (V. 1–2).

Die Sprechinstanz differenziert die Lebenden und die Toten, indem sie Letzteren eine (säkularisierte) Form von Erlösung zuspricht, die darin besteht, dass diese nicht mehr die Last der Weltkugel zu stemmen haben, sondern nur noch das Erdreich über ihrer Grabstätte:

Les morts, comme fardeau,
N'ont que deux doigts de terre,
Les vivants, eux, la sphère (V. 3–5).

In Supervielles Gestaltung der Atlas-Figur verknüpft sich die zeitenthobene Dimension des Mythos mit einem expliziten Gegenwartsbezug, der in Vers 15 den zweiten Teil des Gedichts einleitet. Variiert und intensiviert dieser die Aussage des Eingangsverses („Comme la terre est lourde à porter!“), so betont er die Steigerung des menschlichen Leids in Zeiten des Krieges („Plus lourde que jamais, la terre en temps de guerre“), dessen zentrale Schauplätze er geographisch voneinander abgrenzt:

[La terre] *saigne en Europe et dans le Pacifique* (V. 16).

Mit seiner doppelten Blickrichtung situiert sich der Sprecher am Entstehungsort des Gedichtes: in Südamerika. Von diesem – aus europäischem Blickwinkel – dezentrierten Beobachtungspunkt aus verfolgt er die Kriegsereignisse und verweist mit dem Begriff „Pazifik“ auf den Überfall der Japaner auf die amerikanische Flotte in Pearl Harbour (Hawaii) am 7. Dezember 1941, der zum Kriegseintritt der USA führte. Die Schlussverse verknüpfen die Zeitzeugen-Perspektive des französischen Schriftstellers Supervielle mit dem mythologischen Atlas-Motiv und münden in einen Appell an die Schicksalsgemeinschaft der vom Krieg betroffenen Menschen.
Im dritten Heft der Zeitschrift *Lancelot. Der Bote aus Frankreich* von 1946 eröffnet Kemps Übersetzung „Bürde“ eine Reihe von fünf Supervielle-Gedichten, von denen zwei einen konkreten Zeitbezug aufweisen. In seinem vorangestellten Kommentar unterstreicht Louis Aragon zum einen die Bedeutung, die das „amerikanische[] Exil“ für das poetische Werk Supervielles hatte, zum anderen benennt er den Entstehungszeitraum der ausgewählten Gedichte von 1939 bis 1945 [Louis Aragon: „Kommentar zu Jules Supervielle“. In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich.* Heft 3 (1946), S. 36–37, hier S. 36] und unterstreicht damit den für das Textverständnis bedeutsamen historisch-geographischen Entstehungskontext. Genau dieser wird in Kemps deutscher Gedichtfassung durch die Tilgung einzelner Schlüsselwörter abgeschwächt:

BÜRDE [Die Übersetzung des Gedichttitels „Lourde“ (dt. „schwer“) mit dem Begriff „Bürde“ belegt Kemps Streben nach Anschaulichkeit: Das im Original auf den Begriff „terre“ (V. 1, 15) bezogene Adjektiv wird im Deutschen durch ein Substantiv ersetzt, das einen altertümlichen Beiklang hat. Durch diese Ersetzung wird der Gedichttitel einerseits konkretisiert, andererseits wird der Bezug zwischen dem Titel und den Versen im Vergleich zum Original abgeschwächt.]

Für A. Ruano Fournier

Wie schwer ist die Erde zu tragen! Als ging jeder menschliche Rücken

Krumm unter die Last ihrer Kugel gebückt.
Unten die Toten drückt
Nur ein wenig lockere Erde,
Die Lebenden stemmen den ganzen Ball.
Atlas, o deine und unsre Beschwerde,
Atlas, wir sind deine Kinder,
Unzählige überall,
Und es ist eine einzige Erde;
Und dennoch, dennoch nicht minder
Muss jeder sie tragen auf seinem Rücken,
Selbst im Schlafe noch spürt er sie drücken
Und stemmt in den Tiefen des Schlummers mit Keuchen
Die Last ohnegleichen.
Schwerer als je diese Erde des Krieges,
Europa im Blute und blutende Meere,
Wir hören sie ächzen, indes fast die Schultern versagen,
Ihre Schreie verschlingen
Den Raum, den sie gräßlich durchschlagen.
Doch gilt es, die Last zu behalten und vorwärts zu dringen,
Um die Erde von heute ins Morgen zu bringen. [Jules Supervielle: „Bürde". Übertragen von Friedhelm Kemp. In: *Lancelot. Der Bote aus Frankreich*. Heft 3 (1946), S. 39]

Kemp ersetzt in seiner Fassung die Bezeichnung „Pazifik" (V. 16) durch den abstrakteren Ausdruck „Meere" und entkonkretisiert auf diese Weise die im Original angelegte Kriegsszenerie. Dadurch wird der Gesamtzusammenhang des Gedichts enthistorisiert. Die sowohl nach Osten als auch nach Westen gerichtete Doppelperspektive des Sprechers, der die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs von Uruguay aus verfolgt, wird bei Kemp auf den Blick nach Europa und die angrenzenden Meere reduziert. Die Verwendung des Gattungsbegriffs Meere weitet die Verheerungen des Krieges ins Globale, aber damit auch ins Zeitlose aus: Bleiben Europa und die Meere als alleinige Referenzpunkte zurück, so geht der dem Original inhärente, konkrete Bezug zu den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs verloren. Auf diese Weise schwächt die deutsche Fassung die für Supervielles Gedicht charakteristische Verschmelzung von Zeitkritik und mythischer Überlieferung. Gleichzeitig verstärkt Kemp das Blut-Motiv, indem er das Substantiv „Blut" in Form des Adjektivs „blutende" wiederholt und damit auf ein poetisierendes Stilmittel zurückgreift, das im Original in der Form nicht vorliegt.
Neben der Entkonkretisierung, wie sie anhand von Kemps Supervielle-Übersetzung Bürde dargelegt wurde, manifestiert sich das Phänomen der Orthonymie auch in einer Tendenz zur Konventionalisierung, wie seine Übersetzung von Yves Bonnefoys Gedichtzyklus „Menaces du Témoin" aus dem Band *Hier régnant désert* (1958) zeigt, die unter dem Titel *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1961/1969) veröffentlicht worden ist. Bonnefoys Gedicht lautet wie folgt:

MENACES DU TÉMOIN

I
Que voulais-tu dresser sur cette table,
Sinon le double feu de notre mort?
J'ai eu peur, j'ai détruit dans ce monde la table
Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort
Puis j'ai vieilli. Dehors, vérité de parole

Et vérité de vent ont cessé leur combat.
Le feu s'est retiré, qui était mon église,
Je n'ai même plus peur, jene dors pas.

II
Vois, déjà tous chemins que tu suivais se ferment,
Il ne t'est plus donné même ce répit
D'aller même perdu. Terre qui se dérobe
Est le bruit de tes pas qui ne progressent plus.
Pourquoi as-tu laissé les ronces recouvrir
Un haut silence où tu étais venu?
Le feu veille désert au jardin de mémoire
Et toi, ombre dans l'ombre, où es-tu, qui es-tu?

III
Tu cesses de venir dans ce jardin,
Les chemins de souffrir et d'être seul s'effacent,
Les herbes signifient ton visage mort.

Il ne t'importe plus que soient cachés
Dans la pierre l'église obscure, dans les arbres
Le visage aveuglé d'un plus rouge soleil,

Il te suffit
De mourir longuement comme en sommeil,
Tu n'aimes même plus l'ombre que tu épouses,

IV
Tu es seul maintenant malgré ces étoiles,
Le centre est près de toi et loin de toi,
Tu as marché, tu peux marcher, plus rien ne change,
Toujours la même nuit qui ne s'achève pas.

Et vois, tu es déjà séparé de toi-même,
Toujours ce même cri, mais tune l'entends pas,
Es-tu celui qui meurt, toi qui n'a plus d'angoisse,
Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas?

V
Le vent se tait, seigneur de la plus vieille plainte,
Serai-je le dernier qui s'arme pour les morts?
Déjà le feu n'est plus que mémoire et que cendre
Et bruit d'aile fermée, bruit de visage mort.

Consens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise
Quand l'ange de ta nuit viendra clore le port
Et qu'il perdra dans l'eau immobile du port
Les dernières lueurs dans l'aile morte prises?

Oh, souffre seulement de ma dure parole
Et pour toi je vaincrai le sommeil et la mort,
Pour toi j'appelerai dans l'arbre qui se brise
La flamme qui sera le navire et le port
Pour toi j'élèverai le feu sans lieu ni heure,
Un vent cherchant le feu, les cimes du bois mort,
L'horizon d'une voix où les étoiles tombent
Et la lune mêlée au désordre des morts. [Bonnefoy: „Menaces du témoin". In: Ders.: *Poèmes*. Préface de Jean Starobinski. Paris 2007, S. 117–121]

Der aus fünf Gedichten bestehende Zyklus „Menaces du témoin" eröffnet Bonnefoys Gedichtband *Hier régnant désert* mit einer Inszenierung des Verlorenseins, der Ausweglosigkeit und der Absenz: Die Erde entzieht sich (vgl. II, V. 3), die Wege verlöschen (vgl. II, V. 1), das vom Sprecher-Ich adressierte Du ist ein von sich entfremdetes (vgl. IV, V. 1). Die Gleichzeitigkeit von innerer Einsamkeit und äußerer Ödnis wird im Begriff „désert" kondensiert, wenn es heißt:

Le feu veille désert au jardin de mémoire (II, V. 9).

Im Adjektiv „désert" (dt. „einsam, verlassen") klingt auch die Bedeutung des homonymen Substantivs „le désert" (dt. „Wüste") mit an. [Das Adjektiv „être désert" und das Substantiv „le désert" sind sowohl homophon als homograph.] In seinem Zyklus „Menaces du témoin" vergegenwärtigt Bonnefoy die Wüste als verdorrten „jardin de mémoire" (II, V. 7), als einen Ort, an dem das Absterben der Pflanzenwelt („cimes du bois mort" (V, V. 14)) und das Sterben des Du („Il te suffit / De mourir longuement comme en sommeil" (III, V. 7–8)) sich gegenseitig bespiegeln:

Les herbes signifiaient ton visage mort (III, V. 3).

Von der ersten Strophe an wird das allgegenwärtige Todes-Motiv mit einem Ritual korreliert, bei dem das vom lyrischen Ich angesprochene Du auf einem Altartisch eine doppelte Flamme entzündet, „le double feu de notre mort" (I, V. 2). Im Mittelpunkt dieses Vorgangs steht weniger die Verehrung einer göttlichen Instanz als die Affirmation der Vergänglichkeit menschlichen Lebens. [Vgl. Naughton (1984), S. 98] Diese Form der Resignation des Du geht einher mit der Abwesenheit von Angst (vgl. I, V. 8; IV, V. 7) und mit Gefühllosigkeit (vgl. III). Das Korrelat zu dieser emotionalen Erstarrung stellt das erloschene Feuer dar, das in der Vergangenheit als Orientierungspunkt (I, V. 7) fungiert hatte und nun im „Garten der Erinnerung" (II, V. 7) überdauert, bevor es schließlich, im Rahmen eines zweiten Rituals, vom Sprecher-Ich erneut aufgerufen wird: Das in der ersten Strophe initiierte Motiv der doppelten Flamme setzt sich hier in weiteren zweigliedrigen Wendungen fort, die zunächst den Verlust des Feuers („Deja le feu n'est plus que mémoire et que cendres" (V, V. 3)) und dann die mit seinem Wiederaufflammen verbundenen Hoffnungen ausstellen: „La flamme qui sera le navire et le port" (V, V. 12). Figurierte das Doppelfeuer am Zyklusbeginn als Zeichen des Todes, so steht es am Schluss für die ersehnte Überwindung von Schlaf und Tod (V, V. 10). Wie gefährdet diese Zukunftsvision ist, zeigt sich an der gegenläufigen, von Aufwärts- und Abwärtsbewegungen geprägten Binnenstruktur der letzten Strophe des Schlussgedichts (V, V. 13–16):

Pour toi, j'élèverai le feu sans lieu ni heure

Un vent cherchant le feu, les cimes du bois mort,
L'horizon d'une voix où les étoiles tombent
Et la lune mêlée au désordre des morts. [Bonnefoy: *Poèmes*, S. 121]

Zwei widerstrebende Kräfte begegnen sich hier: Das Sprecher-Ich initiiert mit seinem ‚Aufruf' die im Verb „élever" angelegte Aufwärtsbewegung der neu entzündeten Flamme (V. 1), die sich zunächst im Motiv des aufkommenden Windes, der Baumwipfel (V. 2) und des Horizonts fortsetzt, bevor in den beiden Schlussversen eine Abwärts- und damit eine Gegenbewegung einsetzt. Das Hinabstürzen der Gestirne („les étoiles tombent") bildet den prekären Höhepunkt eines Orientierungsverlusts, der sich schon einige Zeilen zuvor abgezeichnet hat, da die Sterne offensichtlich ihre Leit- und Trostfunktion eingebüßt haben:

Tu es seul maintenant malgré ces étoiles (IV, V. 1).

Nicht nur die Sterne, auch der Mond wird von der finalen Abwärtsbewegung erfasst und bleibt dem Totenreich verhaftet:

la lune mêlée au désordre des morts (V, V. 16).

Die Zuversicht, die sich im Appell des Sprecher-Ich an das Feuer, den Wind, den Horizont und den Mond niederschlägt, wird ins Futurische verlegt („J'élèverai le feu […], un vent […], L'horizon […], Et la lune" (V, V. 13–16) und steht damit bis zuletzt unter Vorbehalt, zumal der letzte Vers mit einem Todes-Motiv („désordre des morts") endet. Der erste Zyklus von Bonnefoys zweitem Gedichtband schließt mit Evokation des Mondes, der nicht am Himmel auf-, sondern im Totenreich untergeht. Kemps Fassung lautet:

DROHUNGEN DES ZEUGEN

I
Was wolltest du errichten über diesem Tisch?
Wars nicht in einem Feuer unser beider Tod?
Ich hatte Furcht, in dieser Welt zerstörte ich den Tisch,
den rot und nackten; der da geht, der Wind, ist tot.

Dann kam das Alter. Draußen, wahres Wort und
des Windes Wahrheit stritten länger nicht.
Das Feuer wich zurück, das meine Kirche war,
abhanden kam mir selbst die Furcht, ich schlafe nicht.

II
Sieh, schon verschließen sich die Wege, die du gingst,
nicht einmal dieser Aufschub bleibt dir noch,
verloren hinzuwandern. Erde, die nicht trägt,
ist deiner Schritte Hall am gleichen Ort.

Was ließest du den Dornen jene hohe Stille,
in der du kamst? Unkenntlich wuchs sie zu.
Im Garten der Erinnerung hält vereinsamt das Feuer Wacht,
und du, Schatten im Schatten, wo bist, wer bist du?

III
Du kommst nicht mehr in diesen Garten,
des Leidens Pfade und Alleinseins löschen hin,
die Kräuter zeigen dein erstorbenes Gesicht.

Nicht mehr kümmerts dich, daß sie versteckt sind dort,
im Stein die dunkle Kirche, in den Bäumen
erblindet einer Sonne röteres Gesicht.

Dir aber
genügt ein langes Sterben wie im Schlaf,
und selbst das Dunkel, in das du einsinkst, liebst du nicht.

IV
Du bist allein jetzt, unerachtet dieser Sterne,
nah ist die Mitte dir und ist dir fern,
du gingst, du kannst noch gehen, nichts mehr ändert sich,
die gleiche Nacht stets, und sie endet nicht.

Und sieh, schon bist du von dir selbst getrennt,
stets dieser gleiche Schrei, du aber hörst ihn nicht,
bist du der Sterbende, du ohne Angst,
bist du verloren denn, du der nicht sucht?

V
Der Wind verstummt, Meister der ältesten Klage,
werd ich der Letzte sein, der für die Toten sich waffnet?
Schon ist das Feuer nur Erinnerung noch, nur Asche,
Laut eines Flügels, der sich schloß, Gesichts, das erlosch.
Bist du bereit, das Eisen nur zu lieben eines grauen Wassers,
wenn jetzt der Engel deiner Nacht kommt und den Hafen
schließt und im regungslosen Wasser des Hafens
den letzten Schein verliert, der sich im toten Flügel fing?

Oh, wolle nur an meinem harten Worte leiden
und ich für dich will siegen über Schlaf und Tod,
für dich will ich im Baum, der bricht,
die Flamme rufen, die das Schiff und die der Hafen sein wird.

Für dich will ich das Feuer aufrufen ohne Ort und Stunde,
einen Wind, der dieses Feuer sucht, und Wipfel dürren Holzes,
und einer Stimme Horizont, an dem die Sterne stürzen,
und dann den Mond, der aus dem Wust der Toten steigt. [Erstabdruck: Yves Bonnefoy: „Drohungen des Zeugen“. In: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1961), S. 611–613. Danach aufgenommen in: Yves Bonnefoy: *Hier régnant désert. Herrschaft des Gestern: Wüste*. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 1969, S. 7, 9]

Kemp nimmt in seiner Übersetzung „Drohungen des Zeugen“ zwei Eingriffe vor, die nicht nur die Semantik

der jeweiligen Verse, sondern die Charakteristika von zwei für den Gesamtzyklus relevanten Motiven beeinflussen und diese, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in mehrfacher Hinsicht konventionalisieren. Zunächst tilgt Kemp in der ersten Strophe das in die Ritual-Szene eingebettete Motiv der doppelten Flamme („le double feu de notre mort"), da er die Verdopplung nicht auf das Feuer selbst, sondern auf Ich und Du bezieht:

Was wolltest du errichten über diesem Tisch?
Wars nicht in einem Feuer unser beider Tod? (I, V. 1–2).

Kemp unterlegt also Bonnefoys Todes-Motiv eine Dimension der Erlösung und des Trostes, indem er den gemeinsamen Tod „in *einem* Feuer" (Hervorhebung A. S.) als unhintergehbare Vereinigung von Ich und Du inszeniert. Gerade diese Perspektive, die dem Tod einen Teil seines Schreckens nimmt, stellt eine Verharmlosung von Bonnefoys Gedicht dar. Entsprechend der euphemistischen Umdeutung ist der übersetzte Vers „Wars nicht in einem Feuer unser beider Tod?" mit Rilkes „Liebes-Lied" in Verbindung gebracht und affirmativ als „Rilke-Echo" [Bei Weiand (2011, S. 189) heißt es: „Aus dem *double feu* wird ‚ein' Feuer, aus *notre mort* die Emphase von unser ‚beider' Tod. Rhythmisch ist die Übersetzung isometrisch, zweimal Alexandriner, und damit erhabener in Diktion und Wirkung als die Folge von elf, dann von zehn Silben bei Bonnefoy. In dieser formvollendeten Ausrundung klingt bei Kemp ein Rilke-Echo an. Gemeint ist das „Liebes-Lied" aus der Sammlung *Neue Gedichte* (1907/08)."] bezeichnet worden. Bei Rilke heißt es:

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine *Stimme zieht* [Rainer Maria Rilke: „Liebes-Lied". In: Ders.: *Gedichte 1895 bis 1910* (= *Werke*, Bd. 1). Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main/Leipzig 1996, S. 450] (V. 8–10, Hervorhebung original).

Unabhängig davon, ob die intertextuelle Assoziation zwingend ist oder nicht, zeigt sich an ihr in jedem Fall, wie tiefgreifend der interpretative Eingriff ist, den Kemp in seiner Übersetzung vornimmt. Bonnefoys ungewöhnliches Motiv des „double feu de notre mort" wird im Deutschen durch eine tradierte Imagination der Liebesvereinigung ersetzt, womit ein Irritationsmoment des Originals entfällt. An die Stelle von Bonnefoys neuartiger Bildlichkeit tritt in der Übersetzung ein etablierter Topos der Liebeslyrik. Kemps Eingriff lässt sich daher weniger als Umsetzung einer eigenständigen Lesart verstehen denn als eine konventionalisierende, Bonnefoys Vers an traditionelle Formen der Liebesdichtung rückbindende Interpretation, die den melancholisch-resignativen Impetus des Originals und dessen herausfordernde Hermetik tilgt.
Nicht nur zu Beginn der deutschen Fassung von „Menaces du témoin" wird ein individuell geprägtes Motiv durch ein konventionelles ersetzt, sondern auch an deren Ende, in Teil V, in dem Bonnefoy eine verfremdete Mond-Metaphorik gebraucht. In Original und Übersetzung heißt es:

Pour toi j'élèverai le feu sans lieu ni heure,
Un vent cherchant le feu, les cimes du bois mort
L'horizon d'une voix où les étoiles tombent
Et la lune mêlée au désordre des morts. [Bonnefoy: *Poèmes*, S. 121] (V. 13–16)

Für dich will ich das Feuer aufrufen ohne Ort und Stunde,
einen Wind, der dieses Feuer sucht, und Wipfel dürren Holzes,
und einer Stimme Horizont, an dem die Sterne stürzen,
und dann den Mond, der aus dem Wust der Toten steigt. [Bonnefoy: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1969), S. 9]

Indem Kemp die von Bonnefoy vorgenommene Verfremdung des Mond-Motivs aufhebt; tilgt er die für die Schluss-Strophe des Zyklus prägende Ambivalenz der Aufwärts- und Abwärtsbewegung: In seiner Fassung ist der Mond vom Sturz der Sterne ausgenommen und steigt über dem „Wust der Toten“ (V. 16) auf. Kemp greift hier auf eine literarisch tradierte Mond-Motivik zurück und ebnet auf diese Weise ein spezifisches Element des Originals ein, das gerade nicht den Aufstieg des Mondes, sondern dessen Verhaftetsein im Menschlich-Vergänglichen fokussiert. [Bonnefoys englische Übersetzer versuchen auf je unterschiedliche Weise, diesen Akzent beizubehalten. Bei Anthony Rudolf heißt es: „Moon merging with the chaos of the dead“ (in: Bonnefoy: *Yesterday's wilderness kingdom – Hier régnant désert*. Translated from the french by Anthony Rudolf. With a foreword by John E. Jackson. London 2000, S. 19). Die Fassung von Galway Kinnell und Richard Pevear lautet: „And the moon stained with the disorder of the dead“ (in: Yves Bonnefoy: *Early Poems 1947–1959*. Translated from the french by Galway Kinnell and Richard Pevear. Athens 1991, S. 181).] Während Bonnefoys Zyklus mit der Evokation der Toten („morts“) endet, schließt Kemps Fassung mit dem Mondaufgang und vollzieht damit bereits die Bewegung des ‚Aufrufens‘ des Sprecher-Ichs, die im Original jedoch ins Futurische verlegt ist. Heißt es im Original: „Pour toi j'élèverai […] la lune“, so wird das Zukünftige eines Vorgangs betont, der noch nicht begonnen hat. Gerade diese Differenz zwischen der Ankündigung und dem Vollzug des Mondaufgangs ist es, die die deutsche Fassung nivelliert und damit ein Spannungsmoment des Gedichtzyklus ausspart. Kemps euphemistische Umdeutung der Mond-Motivik widerstrebt nicht nur der resignativen Grundstimmung des Zyklus „Menaces du témoin“, sondern auch der Gesamtstruktur des Gedichtbandes *Hier régnant désert*. In dessen letztem Zyklus „À une terre d'aube“ findet zwar eine Wendung ins Hoffnungsvolle statt, diese ist jedoch nicht mit dem Mond, sondern mit dem Sonnenaufgang in der Morgendämmerung verbunden. [Vgl. Bonnefoys Gedicht „Aube, fille des larmes“, in dem es heißt: „Aube, soulève, prends le visage sans ombre, / Colore peu à peu le temps recommencé“ (V. 10–11). In: Bonnefoy: Poèmes, S. 165] Mit seiner impliziten Kontrastierung zwischen Gestern und Heute bzw. zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird diese tageszeitliche Verortung schon im Bandtitel *Hier régnant désert* angekündigt. Hat Kemp in seinen theoretischen Schriften selbst auf die zyklische Zusammengehörigkeit von Bonnefoys Texten hingewiesen, [So heißt es bei Kemp über die Bedeutung des lyrischen Zyklus bei Bonnefoy: „Bilder, Zeichen, Wörter – ja, nur im Durchgang wollen sie jeweils gelten. Ihre Bedeutungen verfärben, verschieben sich von Vers zu Vers, von Gedicht zu Gedicht, von Zyklus zu Zyklus; nicht, weil sie nun etwas anderes sagen, sondern indem sie es anders sagen, in anderer Nachbarschaft, auf etwas anderes hin unterwegs.“ In: Friedhelm Kemp: Nachwort. In: Bonnefoy: *Beschriebener Stein*, S. 339–345, hier S. 342f. Zu zyklischen Kompositionsprinzipien in lyrischen Texten vgl. Graf (2011), bes. S. 15–32] so verwundert die Umakzentuierung des Mond-Motivs in Drohungen des Zeugen, zumal sie nicht nur für den betreffenden Zyklus, sondern für den gesamten Band die genannten Konsequenzen hat.

Auch Paul Celan hat damit begonnen, diesen Zyklus zu übertragen, allerdings liegen von ihm nur einzelne, unvollständige Entwürfe vor, die unpubliziert geblieben sind. [Wann diese Fragmente entstanden sind, lässt sich nach der derzeitigen Materiallage nicht eindeutig klären: Seit Ende 1958 war Celan im Besitz des genannten Bandes, den Bonnefoy Celan und seiner Frau mit folgender Widmung zugeeignet hat: „Pour Paul et Gisèle Celan ces quelques poèmes, HIER RÉGNANT DÉSERT avec toute l'amitié d'Yves Bonnefoy, 26 novembre 1958“. Die Widmung befindet sich auf der inneren Titelseite. In: Celan Bibliothek DLA. Die fragmentarischen Übersetzungen, die Celan mit Bleistift in sein Buchexemplar von Hier régnant désert eingetragen hat, wurden von der Celan-Forschung bislang nicht analysiert. Allgemein zu Celans entwurfartigen Übersetzungsfragmenten aus dem Werk von Yves Bonnefoy und der methodischen Problematik, die mit ihrer Analyse einhergeht, siehe Kap. 3.4] Zum Vergleich werden im Folgenden die von Celan übersetzten Verse zitiert und auf ihre Implikationen hin befragt.

I
Was wolltest du auf diesem Tisch hier
richten
so

wenn nicht das Doppelfeuer, zur Feier
unsres Tods?
Mir wurde Angst, dem Tisch, dem rötlich-nackten,
Ich fürchtete mich
in dieser [entspricht V. 1–4]

Dann ward ich alt. Und draußen: wahres Wort
und wahrer Wind bekämpften sich nicht mehr
Das Feuer wich, das mir die Kirche war
Ich habe keine Angst mehr, ich schlafe ~~auch~~
Ich ängstig mich nicht *nicht ~~mehr~~,*
mehr, [entspricht V. 5–8]

V
Es schweigt der Wind, er war der Herr der Klage
Sollt ich der letzte sein, der für die Toten ficht?
Schon ist das Feuer nichts als Asche und
Erinnern [Diese drei Zeilen sind in Celans Exemplar von Bonnefoys Band *Hier régnant désert* mit dem Bleistift unterhalb des Originals notiert. In: Celan Bibliothek DLA] [entspricht V. 1–3]

Für dich richt ich das Feuer, ortlos und
stundenfrei
den Wind zum Feuer hin [Diese beiden Zeilen stehen in Celans Buchexemplar oberhalb des Originaltexts. In: Celan Bibliothek DLA] [entspricht V. 13f.]

Zwei Tendenzen sind in Celans Übersetzungsentwurf erkennbar, die sich beide an seine (Übersetzungs-)Poetik rückbinden lassen. Zum einen ist dies die wörtliche Nachschrift bei der Wiedergabe des Feuer-Motivs in der ersten Strophe („double feu de notre mort"; I, V. 2); es lautet bei ihm „das Doppelfeuer, zur Feier unsres Tods". [Auch die englischen Bonnefoy-Übersetzer wählen eine wörtliche Übertragung und halten sich näher an das Original: Bei Rudolf heißt es „the double fire of our death" (Bonnefoy: *Yesterday's wilderness kingdom*, S. 15), und die Fassung von Kinnell/Pevear lautet: „the twofold fire of our death" (Bonnefoy: *Early poems 1947–1959*, S. 173)] Im Vergleich zu Kemp hält sich Celan enger an das Original und bewahrt die Zweigliedrigkeit des Feuer-Motivs. Auch in der fünften Strophe wird diese duale Komponente von Celan stärker herausgearbeitet, als dies bei Kemp oder selbst im Original der Fall ist, wenn es heißt:

Schon ist das Feuer nichts als Asche und Erinnern.

Celan bildet im betreffenden Vers ein Begriffspaar, das in seiner Verknüpfung von Konkretum („Asche") und dem Abstraktum („Erinnern") eine große Ähnlichkeit aufweist zu Wendungen aus seinem eigenen lyrischen Werk wie *Mohn und Gedächtnis* (Bandtitel), „Bei Wein und Verlorenheit" (Gedichttitel) oder „Gold und Vergessen" (Wendung). [Vgl. *Mohn und Gedächtnis* (Celan: KG, S. 25); „Bei Wein und Verlorenheit" (Celan: KG, S. 126); „Gold und Vergessen" in „Argumentt1m e silentio" (Celan: KG, S. 86)] Seine Affinität zu der Kombination von konkreten und abstrakten Begriffen spitzt die von Bonnefoy angelegte Paarbildung von „Asche" und „Erinnern" noch einmal zu. Der Einsatz der Neologismen in der Wendung „[das Feuer] ortlos und stundenfrei" (V, V. 13) verweist wiederum auf Celans Streben nach neuen Wortbildungen, das sich auch in vielen seiner vollendeten Übersetzungen niederschlägt. Obwohl diese Einzelbeobachtungen angesichts des

fragmentarischen Charakters von Celans Übersetzungsentwürfen unter Vorbehalt stehen, lässt sich festhalten, dass Celan seine Übersetzerstimme auch in diesen Skizzen mit Hilfe verschiedener Strategien markiert und dabei oft zu anderen Lösungen kommt als Friedhelm Kemp.

Umdichtung und Transformation

Ob und in welchem Umfang Friedhelm Kemp neben den poetisierenden Übersetzungen und den nach Anschaulichkeit strebenden, ‚sinntreuen' Prosaübertragungen von Baudelaires Sonetten auch eigensinnigere, das französische Original transformierende Übersetzungen geschaffen hat – diese Frage wurde von der Forschung bislang kaum diskutiert, sondern vorschnell verneint. Auch Kemps theoretische Auseinandersetzung mit dialogischen Übersetzungsverfahren ist meines Erachtens zu Unrecht marginalisiert worden. [Wittbrodt (1995), S. 17] Tatsächlich hat sich Kemp immer wieder mit den Methoden des freieren Übersetzens beschäftigt, seine Perspektive auf dieses Verfahren mit den Jahren fortentwickelt und in nicht unerheblichem Maße modifiziert. Im Nachwort zu seinen Baudelaire-Übertragungen (1962) vertrat Kemp noch eine strikt ablehnende Haltung gegenüber „jede[r] angemaßte[n] Herrlichkeit" [Kemp: Nachbemerkung zu *Die Blumen des Bösen* (1962), S. 282. Der Teilsatz „in der Hoffnung freilich, durch den Verzicht auf jede angemaßte Herrlichkeit dem Dichter und seinem Leser einen echten Dienst zu erweisen" wurde in der Neuauflage von Kemps Baudelaire-Übersetzungen durch eine abgeschwächte Formulierung ersetzt: „in der Hoffnung freilich, durch diese Zurückhaltung dem Dichter und seinen Lesern einen Dienst zu erweisen". Hier zeigt sich bereits eine punktuelle Modifikation von Kemps skeptischer Haltung gegenüber freien Übersetzungen. In: Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen – Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, hrsg. und kommentiert von Friedhelm Kemp. München [9] 2002, S. 416] vonseiten des Übersetzers, dessen Werk keinerlei Anspruch darauf erheben dürfe, als „eigenständige[s] poetische(s] Gebilde zu gelten". [Kemp: Nachbemerkung zu *Die Blumen des Bösen* (1962), S. 282] Zu diesem Zeitpunkt schien Kemp noch eine strikte Bescheidenheitsethik zu vertreten, die im Bereich der Lyrikübersetzung nicht unproblematisch ist. Nur wenige Jahre später, in einem Aufsatz von 1967, revidierte Kemp seine Haltung und sprach literarischen Übersetzungen unter bestimmten Bedingungen eine „künstlerische Berechtigung" oder zumindest eine „bescheidene dichterische Qualität" zu. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 58] Wie motiviert sich diese Neubewertung? Kemp selbst verweist in diesem Zusammenhang auf seine Übersetzung von Bonnefoys Gedicht „La voix de ce qui a détruit" aus dem Band *Hier régnant désert*, die für ihn eine Sonderstellung einnimmt, da er bei ihr – so meine These – die ästhetischen Möglichkeiten freierer Übersetzungsstrategien auszuloten versucht. Als einziges Gedicht fehlte die Übersetzung von „La voix de ce qui a détruit" im Vorabdruck seiner deutschen Fassung *Herrschaft des Gestern: Wüste* in der *Neuen Rundschau* von 1961. [Auch in Kemps Vortrag „Die Kunst der Übersetzung" im Rahmen seines Poetik-Lektorats an der Ludwig-Maximilian-Universität in München im Sommersemester 1962, das ihm Anlass gab, sich mit einer Reihe anderer Gedichte des genannten Bandes näher auseinanderzusetzen, blieb der Text unerwähnt. Erstdruck des Vortrags: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Oktober 1962. Anschließend Abdruck in: *Die Kunst der Übersetzung. Achte Folge des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke*. Hrsg. von der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, München 1963. Unter dem Titel „Vom Übersetzen französischer Dichtung" findet sich der Vortrag auch in der Textsammlung *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*. Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung Nr. 24. Pfullingen 1965, S. 18–38] Erst die zweisprachige, im *Kösel-Verlag* erschienene Buchausgabe von 1969 umfasste das komplette Manuskript. War das genannte Gedicht in der N*euen Rundschau* stillschweigend ausgelassen worden, [In: *Neue Rundschau* 72 (1961), S. 611–635. Der Textfolge des Bandes *Hier régnant désert* entsprechend, müsste die Übersetzung von „La voix de ce qui a détruit" auf Seite 634 stehen, zwischen dem zweit- und drittletzten Gedicht („Hier, immer hier" und „Die gleiche Stimme, immer")] so erläutert Kemp das Zustandekommen dieser Lücke in dem bereits erwähnten Vortrag von 1967:

In [*Hier régnant désert*] *steht gegen Ende ein kurzes dreistrophiges Gedicht, das mir gehörige Schwierigkeiten bereitet hat. Ich sah nicht, wie es herüberzuholen wäre; ich verstand es auch nicht, und in meiner Ratlosigkeit entschloß ich mich, es vorläufig unübersetzt zu lassen*. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 56]

Die intensive Reflexion über die (vorläufige) Unübersetzbarkeit von Bonnefoys Gedicht zeugt von Kemps ausgeprägtem Problembewusstsein und widerspricht der zitierten Naivitätsthese Friedmar Apels. [Apel/Kopetzki (2003), S. 124] Auf einem Fragebogen an Bonnefoy schreibt Kemp zu diesem Gedicht:

73: ce poème est presque intraduisible si l'on veut garder la légèrete du rythme et l'exactitude de la pensée. Jusqu'ici toute tentative fut vaine. Pourriez-vous consentir que je l'écarte – bien à regret – de la traduction? [DLA: A: Kemp. Die Ziffer 73 benennt hier die Seitenangabe des Gedichtes in der französischen Erstausgabe von Bonnefoys Band *Hier régnant désert*, der 1958 im Verlag *Mercure de France* in Paris erschienen ist.]

In seinem Brief vom 7. September 1961 erteilt Bonnefoy seinem Übersetzer die Erlaubnis, das betreffende Gedicht auszulassen. [DLA: A: Kemp] Bevor Kemp sich schließlich doch an einer Übertragung des folgenden Gedichtes „La voix de ce qui a détruit" versucht hat, bat er den Autor selbst um Auskunft: „einmal näher erläutert", so heißt es, „gewann das Gedicht im Zusammenhang des Buches rasch Sinn und Verstand". [Ob Bonnefoy seine Auskünfte zu „La voix de ce qui a détruit" mündlich oder schriftlich gegeben hat, lässt sich aus Kemps Formulierung nicht eindeutig bestimmen. In der erhaltenen Briefkorrespondenz zwischen Bonnefoy und seinem deutschen Übersetzer aus den Jahren 1961 bis 1987 findet sich keine diesbezügliche Angabe.] Im Original lautet es:

La voix de ce qui a détruit
Sonne encor dans l'arbre de pierre,
Le pas sur la porte ordinaire
Peut encor refuser la nuit.

D'ou vient l'Œdipe qui passe?
Cependant il a gagné.
Une sagesse immobile
Devant lui a succombé,

Le Sphinx qui se tait demeure
Dans le sable de l'Idée,
Le Sphinx qui parle se déforme
A l'informe Œdipe livré. [Bonnefoy: *Poèmes*, S. 173]

Im Anschluss an die Programmatik seiner ersten lyrischen Publikation, *L'Anti-Platon* (1947), konfrontiert Yves Bonnefoy in „La voix de ce qui a détruit" den Bereich abstrakter philosophischer (Wahrheits-)Konzepte mit der empirischen Wirklichkeit des Menschlich-Diesseitigen und wählt für diese Konfrontation die Ödipus-Mythe als Folie. Die erste der drei jeweils vierzeiligen Strophen setzt, ohne expliziten Bezug zum mythischen Stoff, mit dem Auftritt zweier abstrakt agierender Entitäten ein: „La voix" (V. 1) und „Le pas" (V. 3) stehen in einer das gesamte Gedicht dominierenden parallelen Struktur zueinander: „La voix de ce qui a détruit / Sonne encor dans l'arbre de pierre. / Le pas sur la porte ordinaire / Peut encor refuser la nuit" (V. 1–4). Der zweimalige Einsatz des Wortes „encor" (V. 2, 4) versetzt die Szenerie in eine zeitlich ambivalente Perspektive, die sich zwischen den Polen ‚immer noch' und ‚gerade noch' aufspannt: In Vers 2 verstärkt das retrospektive „encor" den Nachhall der ‚zerstörerischen Stimme', die im Fortgang des Gedichts als Stimme der Sphinx identifiziert wird. Im Übergang zur zweiten Strophenhälfte wandelt sich der retrospektive zu einem prospektiven, auf die kurze Frist vor Einbruch der Nacht hindeutenden Fokus. Diesem kann allein der „pas

sur la porte ordinaire“ (V. 3) Einhalt gebieten.
Wird Ödipus in der zweiten Strophe als einzige mythologische Figur beim Namen genannt, so spiegelt sich darin die herausgehobene Rolle, die ihm im Gedichtzusammenhang insgesamt zukommt – die Sphinx wird hingegen erst in der letzten Strophe als solche identifiziert. Nicht nur an dieser Stelle markiert Bonnefoy die Distanz zwischen seinem Gedicht und dem Mythenstoff: Indem er der Figur des Ödipus einen bestimmten Artikel beigibt („l'Œdipe“), lässt er ihn quasi als menschlichen Typus auftreten.
Ödipus, der Fremde, ist der Sphinx, die in einer metonymischen Verschiebung als „sagesse immobile“ vergegenwärtigt wird, diametral entgegengesetzt: „D'où vient l'Œdipe qui passe?“ (V. 5), heißt es von Ödipus, der sich in zweifachem Sinne als ‚Vorübergehender' erweist: Er kommt einerseits als Reisender aus Korinth nach Theben und wird andererseits als schwacher, der Vergänglichkeit unterworfener Mensch dargestellt. Ebenso wie Ödipus erhält auch die Sphinx eine doppelte Attribuierung: Heißt es in Vers 7 bis 8: „Une sagesse immobile / Devant lui a succombé“, so liest sich das Adjektiv „immobile“ nicht nur als Indikator der Totenstarre, die den Körper der Sphinx nach ihrem Selbstmord erfasst hat, sondern auch als Verweis auf die Unverrückbarkeit der von ihr repräsentierten Wahrheit, Der Begriff der „sagesse immobile“ lässt sich zudem mit Bonnefoys Kritik an in sich abgeschlossenen philosophischen Konzepten verbinden, die, wie er in seinem Aufsatz „Les tombeaux de Ravenne“ (1980) ausführt, dem Menschen den Zugang zur Welt der sinnlichen Erscheinungen verstellen:

Voici ce monde sensible. En vérité bien des obstacles en ont de toujours masqué l'acces, Le concept n'est qu'un parmi d'autres. [Bonnefoy: „Les tombeaux de Ravenne“. In: *L'Improbable et autres essais suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Paris 1996, S. 13–30, hier S. 24. Auch in Bonnefoys Gedichtserie *L'Anti-Platon* (1947) beansprucht das unmittelbare Erleben sinnlicher Eindrücke einen größeren Einfluss auf den Menschen als die Rezeption philosophischer „Ideen“. Im ersten Gedicht der Serie heißt es: „Ce rire couvert de sang […] pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche.“ In: Bonnefoy: *Poèmes*, S. 33. Vgl. Naughton (1984), S. 94]

Um als Sterblicher die Macht der Sphinx zu brechen und den auf Theben lastenden Fluch aufzuheben, muss Ödipus folgendes Rätsel lösen:

Was ist es, das am Morgen auf vier Füßen geht, am Mittag auf zwei und am Abend auf drei? [Vgl. den Eintrag „Ödipus“. In: Edward Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übersetzung von Rainer Rauthe. Stuttgart 2001, S. 385f.]

Diese Rätselfrage wird bei Bonnefoy jedoch nur rückblickend thematisiert, wenn von Ödipus' Sieg über die Sphinx die Rede ist („Cependant il a gagné / Une sagesse immobile / Devant lui a succombé“, V. 6–8). Das adversative Verhältnis zwischen Sphinx und Ödipus, zwischen göttlicher Weisheit und menschlicher Fehlbarkeit, wird durch das bereits in der ersten Strophe eingeführte Strukturelement des Parallelismus (V. 9/11) intensiviert. In Form einer Antithese wird die Verwandlung der Sphinx evoziert, deren Starrheit in dem Moment der Auflösung anheimfällt, in dem Ödipus die Rätselfrage löst:

Le Sphinx qui se tait demeure
Dans le sable de l'Idée.
Le Sphinx qui parle se déforme
À l'informe Œdipe livré. (V. 9–12, Hervorhebung A. S.)

In dieser Strophe spitzt Bonnefoy seine Kritik am konzeptuellen Denken zu und verweist mit Hilfe der Majuskel auf die Ideenlehre Platons. Die enge Verknüpfung zwischen Schweigen und Starrheit sowie zwischen Sprechen und Auflösung hat Daniel Leuwers betont:

[Le Sphinx] *a perdu tout son pouvoir depuis le passage d'Œdipe. Il n'est plus le détenteur jaloux de l'Idée,*

que son silence lui attribuait, car les mots de l'humain partage ont maintenant prévalu […]. *La voix du Sphinx succombe et fait place à celle d'Œdipe. La figure omnisciente s'effondre au profit de celui qui assume en aveugle son destin et dont le salut ne lui a ouvert que ce destin risqué, aux prises avec le meurtre et la menace incestueuse.* [Leuwers (1988), S. 22]

In der mythologischen Konstellation wird ein göttliches Wesen von einem sterblichen Menschen besiegt; in Bonnefoys Gedicht unterliegt die Sphinx als metaphysische Instanz dem Menschlich-Vergänglichen, das der „informe Œdipe", der unfertige, unabgeschlossene Ödipus vertritt. In seinem berühmt gewordenen Brief an Howard L. Nostrand von 1963 skizziert Bonnefoy die Differenz zwischen seiner eigenen Vorstellung des Vergänglichen als der höchsten Wahrheit und der Deklassierung empirischer Erscheinungen bei Platon:

Ce que j'avais envie de tenir pour le plus réel, c'était ce que Platon tenait, lui, pour le néant le plus pur: la réalité de hasard, l'instant fugitif, l'informe. [Yves Bonnefoy: „Lettre à Howard L. Nostrand". In: Richard Vernier: *Yves Bonnifoy ou les mots comme le ciel*. Tübingen/Paris 1985, S. 109–118, hier S. 115. Hier sei auf das 25. und 26. Kapitel von Platons *Phaidon* verwiesen, in dem von der Unveränderlichkeit des „wahre[n] Seins" in Abgrenzung von der Veränderlichkeit des sinnlich Wahrnehmbaren die Rede ist. In: Platon: *Sämtliche Dialoge*. Bd. 2. Hrsg. von Otto Apelt et al. Hamburg 1998, S. 65f.]

Bonnefoys Eintreten für das Unfertige und Unvollkommene verknüpft das Gedicht auch mit der ‚ars poetica' des Gedichtbandes, das sich gegen ästhetisierende Traditionslinien der französischen Lyrik wendet. [Vgl. den programmatischen Titel von Bonnefoys Gedicht „L'imperfection est la cime" in: Bonnefoy: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1969), S. 26–27]
Die dargelegte Lesart des Gedichts „La voix de ce qui a détruit" illustriert exemplarisch Bonnefoys 1972 erhobene Forderung, die Einzeltexte seiner Gedichtbände nicht nur in ihren jeweiligen (zyklischen) Zusammenhängen wahrzunehmen, sondern sie auch an sein poetologisches Grundverständnis rückzubinden:

[Je] *n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome* […], *ce que j'écris, ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment: car ces derniers n'existent pour moi, dès leur début, que dans leur relation avec tous les autres, si bien qu'ils n'ont de raison d'être et même de sens que par ce que ces autres tendent à être et à signifier en euxmêmes.* [Yves Bonnefoy: *Entretiens sur la poésie*. Neuchatel 1981, S. 19f.]

Da Friedhelm Kemp die Dominanz zyklischer Strukturen in *Hier régnant désert* selbst wiederholt betont hat, soll bei der Analyse seiner Übersetzung ein besonderes Augenmerk auf die Berücksichtigung der intertextuellen Dependenzen zwischen „La voix de ce qui a détruit" und den anderen Gedichten des Bandes gerichtet werden. [Vgl. Kemp: „Vom Übersetzen französischer Dichtung", S. 35, sowie Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 56] Als Leitfaden fungieren darüber hinaus auch Kemps eigene Erläuterungen zu seiner Auseinandersetzung mit Bonnefoys Ödipus-Gedicht. Die Übersetzung von Friedhelm Kemp lautet:

Stimme derer, die uns verdarb,
tönt noch im Baum aus Stein.
Trat wer zur Tür herein,
verwirft er draußen die Nacht.

Woher der Rätselrater,
der vorbeikommt? Er gewann.
Starr lag im Sand eine Weisheit,
die auf sein Wort zersprang.

Im reinen Geiste die Sphinx
bleibt, wenn sie schweigt.
Der sie zu reden zwingt,
unfertig ein Mensch, fertigt sie ab. [Bonnefoy: *Herrschaft des Gestern: Wüste* (1969), S. 59]

In Kemps eigenen Äußerungen fällt zunächst auf, dass Bonnefoys Rekurrenz auf die Ödipus-Mythe unkommentiert bleibt. Zwar ist von einem „spruchhaft vorgetragenen abstrakten Gedanken" die Rede, doch wird dieser nicht näher bestimmt. Eine größere Wichtigkeit schreibt der Übersetzer stattdessen der Spannung zwischen dem abstrakten Gedankengang und dessen Gestaltung in „kinderliedhaften Strophen" zu. Das von Kemp beobachtete „erleichtert Gelöste, das fast Hingeträllerte" wird jedoch von ihm weder am Text belegt, noch lässt es sich in den Gesamtzusammenhang des von Motiven der Leere und Ödnis geprägten Gedichtbandes mit seiner melancholisch-reflexiven Grundstimmung einordnen. Es ist deshalb nur schwer nachvollziehbar, warum Kemp die Besonderheit des Gedichtes gerade darin sieht, „daß Hochabstraktes, Anspielungsreiches hier locker vorgebracht wird, als sei am Ende alles, nach so vielen dunklen und schweren Quälungen, ein wie [sic] gedankenloser Refrain im Munde eines Kindes". [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 56f.] Sieht Kemp ein inneres Spannungsmoment zwischen gnomischem und liedhaftem Ausdruck, so wird dieses in seiner deutschen Fassung zumindest nicht erkennbar, da er gerade die syntaktischen Strukturen verändert, die im Original eine liedhafte Eingängigkeit vermitteln könnten: die Parallelstrukturen und die sie verstärkenden Strukturwörter. Die Tilgung der Parallelismen der ersten Strophe („La voix de ce qui a détruit" / „Le pas sur la porte ordinaire", V. 1/3) geht mit einem weiteren Eingriff einher, dessen Notwendigkeit sich nicht aus dem Verständnis des Originaltextes erschließt, sondern eher auf Kemps – offensichtlich textübergreifend verfolgtes – Streben nach Anschaulichkeit zurückzuführen ist: Der im Original abstrakt agierenden „voix de ce qui a détruit" ordnet Kemp ein direktes Objekt bei, eine Art Sprecher-Wir, und transitiviert dadurch das im Original intransitiv gebrauchte Verb „détruire", wenn es heißt „Stimme derer, die uns verdarb" (V. 1). Zudem legt er das ursprünglich unbestimmte Genus der sich hinter der Stimme verbergenden Sprechinstanz auf ein Femininum fest, das schon hier auf die Sphinx vorausweist. [Ein Blick auf die Übersetzung von Naughton (1984) zeigt, dass ein solcher Eingriff hätte vermieden werden können: „The voice of destruction / Still resounds within the stony tree" (S. 94), heißt es in der englischen Fassung; im Deutschen wäre eine äquivalente Wendung möglich gewesen: „Die Stimme der Zerstörung / tönt noch im Baum aus Stein."]
Genau wie in Vers 1 die Abstrakta veranschaulicht und dadurch vereindeutigt werden, so weicht das Abstraktum „le pas sur la porte ordinaire" (V. 3) einer personifizierenden und damit konkreteren Wendung („Trat wer zur Tür herein"). Nach den Parallelismen in Vers 1 und 3 löst Kemp auch die antithetisch gesetzten Parallelen in Vers 9 und 11 („Le Sphinx qui se tait demeure" / „Le Sphinx qui parle se déforme") auf, indem er einen Subjektwechsel vollzieht, der den Fokus der letzten Strophe von der Sphinx auf Ödipus verschiebt. Nicht die Sphinx zeigt sich in der deutschen Fassung als Agens, sondern ihr Widersacher: Nicht die Sphinx spricht, sondern Ödipus zwingt sie zum Sprechen, nicht die Sphinx verwandelt sich („se déforme"), sondern sie wird von Ödipus besiegt oder, in dem etwas flapsigen Wortlaut der deutschen Fassung, ‚abgefertigt'. In der überlieferten Mythe hingegen stürzt sich die Sphinx von den Burgmauern in die Tiefe.
Welche Erklärung lässt sich für Kemps gravierenden, den Selbstmord der Sphinx tilgenden Eingriff finden, der offensichtlich dem Bemühen des Übersetzers um einen liedhaften Duktus widerstrebt? Die Antwort auf diese Frage liefert der Übersetzer selbst, wenn er der Bewahrung des Wortspiels („se déforme / informe") der letzten Strophe eine besondere Priorität zuschreibt. Tatsächlich scheint seine Lösung „unfertig ein Mensch, fertigt sie ab" insofern angemessen zu sein, als sie die bereits erwähnte ‚ars poetica' von Bonnefoys Gedichtband wieder aufgreift. Diese besteht in der Überzeugung,

daß das Fertige, das Vollendete, das vollkommen Schöne etwas Dämonisches, etwas geradezu Tödliches sei. Darum heißt es in einem anderen Gedicht [i.e. *L'imperfection est la cime*, A. S.]*, die Schönheit gehöre zerstört, zerschlagen, wie hier die Sphinx, das magisch verschlossene Wesen, das in der Begegnung mit dem unfertigen Menschen zerspringt und so das gehemmte Leben wieder freigibt*. [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 57f.]

Kemp rechtfertigt seine Lösung im Rückbezug auf andere Gedichte des Bandes und versucht, zentrale Grundgedanken des Autors in der deutschen Version beizubehalten.
Ein weiterer Eingriff vonseiten Kemps, der auf die phonetische Ausschmückung durch den Einsatz von Gleichklängen abzielt, tilgt die mit Bonnefoys Konfrontation zwischen Diesseitigem und Jenseitigem unauflöslich verbundene Kritik an der Ideenlehre Platons, wenn es heißt:

Im reinen Geiste die Sphinx
bleibt, wenn sie schweigt. [V. 9–10; Hervorhebung A. S.)

Weicht das Signalwort „Idee" in Vers 10 der abstrakten Wendung „im reinen Geiste", geht ein für Bonnefoys lyrisches Gesamtwerk entscheidender Bezugspunkt verloren.
Friedhelm Kemp setzt sich im Kommentar zu seiner Bonnefoy-Übersetzung mit den verschiedenen sprachlichen und inhaltlichen Aspekten auseinander – nur zu seiner Gestaltung des Ödipus-Motivs äußert er sich nicht, obwohl er diesem Element besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Erneut zeigt sich hier ein Widerspruch zwischen der theoretischen Vorgabe und ihrer praktischen Umsetzung. Anstatt Ödipus wie im Originaltext in den Versen 5 und 12 auftreten zu lassen, ersetzt Kemp den Eigennamen durch zwei Begriffe, mit denen er die Figur in zweifacher Hinsicht konkretisiert: Mit Hilfe eines archaisierenden Stilmittels, des *epitheton*, bezeichnet er Ödipus zunächst als „Rätselrater" und schließt damit andere mögliche Attribute wie „König von Theben" oder „Vatermörder" aus. Einerseits muss dieses Verfahren erstaunen, da Kemp eine solche „interpretierende Wortwahl" [Kemp kritisiert die „interpretierende Wortwahl" z.B. anhand einer Übersetzung von Marcel Jouhandeaus „Ehechroniken". In: Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 47] in anderen Zusammenhängen als unzulässig kritisiert hat. Andererseits rückt die Konstellation zwischen Sphinx und Ödipus auch bei Bonnefoy das Rätsel ins Zentrum, weswegen Kemps Eingriff durchaus motiviert erscheint. Auf die spezifizierende Lesart der Ödipus-Figur folgt in Vers 12 eine universalisierende, die Ödipus als „Menschen" erfasst. Auch diese interpretierende Übersetzungsgeste wirkt im Zusammenhang mit dem von Kemp nachgestalteten Wortspiel „unfertig – fertigt sie ab" durchaus schlüssig: Als „Rätselrater" steht Ödipus der überirdischen Macht der Sphinx gegenüber, an deren Rätsel die Bürger Thebens bislang gescheitert waren. Wenn Ödipus als vergänglicher, ‚unfertiger Mensch' einen Sieg über die „sagesse immobile" der Sphinx erringt, wird die im Original angelegte Dialektik zwischen der Sphäre des. Vergänglichen und dem philosophisch-abstrakten Bereich endgültiger Wahrheiten noch einmal zugespitzt. Darüber hinaus verstärkt Kemps Wahl des Begriffs „Mensch" den Bezug zwischen Bonnefoys Gedicht und dem zugrunde liegenden Mythenstoff, da er nicht nur die Figur des Ödipus bezeichnet, sondern gleichzeitig auch das Lösungswort für das von der Sphinx aufgegebene Rätsel (V. 6) nennt.
Angesichts dieses transformierenden Verfahrens lässt sich Kemps Übersetzung, ungeachtet der zum Teil gravierenden Eingriffe, als poetische Inszenierung der mythischen Rätselfrage lesen. Hatte Kemp in seinem Aufsatz von 1967 gefordert, dass „jede Übersetzung die Spanne und den Abstand zum Original fühlbar" [Kemp: „Das Übersetzen als literarische Gattung", S. 58] machen solle, so scheint seine Übersetzung von „La voix de ce qui a détrait" diese Forderung zu erfüllen. Sie entfernt sich zwar immer wieder deutlich vom Original, nähert sich ihm jedoch wieder an und bereichert auf diese Weise seine semantischen Dimensionen. Dieser sinnpotenzierende „Verweisungscharakter", [Ebd.] den die Übersetzung in ihrem prozesshaften „Sich-Hinspannen auf das Original" [Ebd., S. 46] entfaltet, gilt Kemp als Kriterium für den künstlerischen Eigenwert einer Übersetzung. In seiner Übersetzung von Bonnefoys Gedicht „La voix de ce qui a détruit" agiert Kemp

im doppelten Wortsinn als „Dichterübersetzer“ – eine Bezeichnung, die Kemp zufolge auf denjenigen zutrifft, „der sich erkühnt, einen Dichter zu übersetzen“, oder „als Übersetzer eines Dichters sich unausweichlich genötigt sieht, selber dichterisch zu verfahren“. [Friedhelm Kemp: Treue der Übersetzung, S. 208] Wie die Untersuchung der verschiedenen Phasen von Kemps Übersetzertätigkeit gezeigt hat, unterliegt seine zunächst strikt ablehnende Haltung gegenüber transformierenden Übersetzungen einer erheblichen Wandlung. In seiner Praxis ist eine freie, dialogische Übersetzung wie die von Bonnefoys Ödipus-Gedicht trotzdem die Ausnahme geblieben.
Blickt man über den in meiner Studie anvisierten Zeitraum hinaus, so wird deutlich, dass Kemps Affinität zu übersetzerischen Transformationen und Interaktionen weiter zugenommen bzw. seine Zustimmung zu sinntreuen Übersetzungen auffällig abgenommen hat. [Ebd., S. 207] So hat er beispielsweise eine 1919 von Theodor Däubler unter dem Titel „Empfindung“ verfasste freie Umdichtung von Rimbauds Gedicht „Sensation“, die nicht als Übersetzung, sondern als Original ausgegeben wurde, lobend erwähnt, ohne an der radikalen Vereinnahmung des französischen Textes durch den Übersetzer Anstoß zu nehmen. Kemp toleriert damit die von Däubler vollzogene poetische ‚Eroberung‘ Rimbauds, welche er in früheren Jahren als respektlos und unhaltbar verurteilt hätte:

Was uns in Däublers Gedichtbuch vorliegt, soll als von ihm stammend gelesen werden; es ist von ihm. [Ebd., S. 213]

Auch wenn sich in Kemps übersetzerischem Schaffen ein Changieren zwischen der Werktreue und dem Wagnis übersetzerischen ‚Eigensinns‘ beobachten lässt, bleibt das Verfahren der Interaktion seit spätestens 1967 als ambivalentes Fernziel bedeutsam. Anders als Paul Celan, dessen dialogisches Übersetzungsprinzip sich aus seiner Poetik ableitet, fühlt sich Kemp allerdings stets auf das Placet des jeweiligen Autors angewiesen; [Auch der englische Übersetzer Richard Pevear hat sich, durch den direkten Austausch mit Yves Bonnefoy ermutigt, z.T. für freiere Übersetzungsformen entschieden: „Yves Bonnefoy […] read the first versions of *Hier régnant déserte* […] and offered many corrections and suggestions. As a result, the translations are sometimes freer than they might otherwise have been.“ In: Richard Pevear: Note. In: Bonnefoy: *Early poems 1947–1959*, S. vii.] dementsprechend zaghaft tastet er sich an transformierende Übersetzungsstrategien heran. Dieses Bedürfnis nach Legitimation manifestiert sich auch in Kemps Auseinandersetzung mit Novalis’ Konzept der ‚verändernden Übersetzung‘, wenn es heißt:

[Von Novalis’ ‚zweistimmigem Sprechen‘] *kann der Übersetzer redlicherweise nur träumen. Es sei denn, der mitlebende und befreundete Autor ermächtige ihn dazu, „par un acte de confiance“ und der von Rahel Varnhagen geforderten Wirkungsäquivalenz zuliebe. Doch ohne diesen Traum des auseinanderhaltenden Zusammenbringens und der umgestaltenden Anverwandlung gäbe es kein Commercium von Land zu Land, von Zeit zu Zeit, gäbe es weder unsere eigene noch die Weltliteratur*. [Kemp: „Die Übersetzung als Erfindung und Aneignung“, S. 32. Rahel Varnhagen hat in einem Gespräch ihr Missfallen an den verschiedenen deutschen Versionen der zuerst von Goethe übersetzten Ode Manzonis auf den Tod Napoleons, „Il cinque maggio“, geäußert. Auf die Betonung der Schwierigkeiten einer im gleichen Silbenmaß wie das Original gehaltenen Übersetzung soll sie geantwortet haben: „Dies Verfahren nehm’ ich nun schon von je nicht als Bedingung an, der ich irgend etwas aufopfern ließ; – obgleich ich unter ihr schon Meisterstücke gesehn habe: – das ist mir ganz gleichgeltend mit solchem Verfahren, als wollte Einer aus irgend einer beliebigen Sprache etwas in unsere übersetzen, und verlangte, ich soll zufrieden sein, und die Übersetzung für richtig halten, wenn etwa soviel R vorkämen, als im Original; oder die Zeilen für’s Aug’ eben so lang, kurz oder kräuselig aussehn. Ich will, daß mein Geist gezwungen sei, sich in denselben Richtungen zu bewegen, wie im Original; daß mein Gemüth auf eben die Weise affizirt wird, wie dort. Die Mittel hiezu nehme der Dichterübersetzer aus dem Vermögen unserer Sprache: keine andere Ähnlichkeit darf ich, und kann ich fordern.“ In: Rahel Varnhagen von Ense: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Dritter Theil* (1834). Fotomechanischer Nachdruck. Gesammelte Werke, Bd. 3. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E.

Steiner. München 1984, S. 340. Mit dem Terminus „Dichterübersetzer“ zielt Varnhagen hier nicht auf das Phänomen des *poète traducteur*, sondern bezeichnet in einem grundsätzlicheren Sinne einen Übersetzer von (anspruchsvoller) Lyrik.]

Kemp erkennt zwar die „umgestaltende[] Anverwandlung“ als Vorbedingung der internationalen Literaturvermittlung an, doch seine Skepsis gegenüber frei transponierenden Übersetzungen bleibt in der moralischen Bewertungskategorie der ‚Redlichkeit‘ weiterhin virulent. [Ebd., S. 32]
In radikaler Weise formuliert Kemp hingegen seine Abwehr der von ihm vormals reklamierten Bescheidenheit des Übersetzers: „Man wird uns rasch auf unsere Unzulänglichkeiten kommen. Entspringen diese aber nicht sehr häufig der Ängstlichkeit, der Feigheit, der mißverstandenen Treue?“ [Kemp: Treue der Übersetzung, S. 216] Ausgehend von seiner Kritik einer falsch verstandenen Selbstbescheidung des Übersetzers nähert sich Kemp einem neuen Verständnis übersetzerischer Treue, das in der Frage kulminiert:

Ist Treue […] *nicht recht eigentlich Erfinden?* [Ebd., S. 217]

Auch wenn Kemp sich nur unter Vorbehalt und in Rücksprache mit dem betreffenden Autor auf die Verfahren eines ‚erfinderischen‘ Übersetzens eingelassen hat, zeugen seine Reflexionen von einer steten Auseinandersetzung mit verschiedensten Übersetzungsstrategien und ihrer jeweiligen Legitimation. In diesem Sinne lassen sich auch die Widersprüche zwischen Kemps theoretischen Vorgaben und ihrer praktischen Umsetzung auf sein Streben nach der je adäquaten Herangehensweise an den französischen Ausgangstext zurückführen. Uneingeschränkt gilt dabei seine Forderung, in der Übersetzung kein statisches Gebilde zu sehen, sondern einen je individuellen, potentiell unabschließbaren Prozess.

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