

Elsa Jaubert-Michel 

Armél Guerne und Novalis' *Hymnen an die Nacht*: Wie man die Musik der Sprache übersetzt

»Um gut zu übersetzen bedarf es
viel Liebe, und ein Hingezogensein
das sich nicht erzwingen lässt.«

Armél Guerne¹

Denken und Handeln

Armél Guerne wurde 1911 in der Schweiz als Sohn eines Schweizer Vaters und einer französischen Mutter geboren. Nachdem die Ehe der Eltern 1918 geschieden wurde, zog er mit seinem Vater und seinem Bruder 1920 in die Nähe von Paris. Im Anschluss an sein Abitur ging er nach Syrien, wo er neun Monate lang als Französisch-Lektor tätig war. Nach seiner Rückkehr nach Paris 1930 begann er zu schreiben und begegnete wichtigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Sein erstes Buch, *Oraux*, wurde 1934 veröffentlicht. Zu dieser Zeit – Guerne war gerade 23 – begann er auch, aus dem Deutschen zu übersetzen.² Bald unterbrach jedoch der Zweite Weltkrieg sein literarisches Schaffen. 1942 wurde er, nachdem er auf eigene Faust einige Sabotageakte verübt hatte, vom britischen Widerstandsnetzwerk Prosper-PHYSICIAN rekrutiert und in kürzester Zeit zu dessen zweitwichtigstem Mann. Es gelang ihm, mehrere regionale Widerstandsnetzwerke ins Leben zu rufen, bevor er am 1. Juli 1943 von der Gestapo verhaftet wurde. Er kam erst ins Gefängnis nach Fresnes, anschließend ins Internierungslager Royallieu. Am 17. Januar 1944 startete einer jener Transporte, die im KZ Buchenwald enden sollten. Unterwegs in den Ardennen gelang es Armél Guerne jedoch, aus dem Zug zu springen und zu entkommen. Seine Flucht und sein Widerstand führten ihn erneut nach

1 Armél Guerne, *Les Romantiques allemands*, Paris 1956, S. 15.

2 Deutsch war für Guerne keine Muttersprache. In einem Brief an Gilbert Sigaux vom 5. November 1975 schrieb er, dass er Deutsch gelernt habe, »damit [er] Paracelsus, einen großen Lehrmeister, direkt im Original lesen konnte, anstatt in den lateinischen Übersetzungen, die ihn entstellen«. Armél Guerne, *Le Verbe nu*, Paris 2014, S. 13.

Paris; alsdann nach Spanien und nach Großbritannien. 1945 kehrte er nach Frankreich zurück.

Damit nahm eine lange und schaffensreiche schriftstellerische Karriere ihren Anfang: Armel Guerne schrieb und übersetzte in beeindruckendem Tempo. 1960 erstand er eine Windmühle in Tourtrès im Südwesten Frankreichs, die er renovierte und in die er 1964 endgültig einzog. Das Tempo seines literarischen Schaffens verlangsamte sich zwar ab 1971 aufgrund eines beginnenden Magengeschwürs, doch Guerne war im Grunde bis zu seinem Tod im Jahr 1980 produktiv. Armel Guerne hinterließ ein umfangreiches poetisches, essayistisches und vor allem Übersetzerisches Werk: Aus dem Deutschen übersetzte er neben Novalis auch Hölderlin, Grimm, Rilke, Canetti und Dürrenmatt; aus dem Englischen *Moby Dick* von Melville und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Des Weiteren finden sich Übersetzungen aus dem Tschechischen (Bass), dem Chinesischen (Laotse), dem Japanischen (Kawabata), dem Persischen (*Tausendundeine Nacht*), dem Griechischen und dem liturgischen Latein.

2003 kam Armel Guernes Nachlass ans IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen).³ Er umfasst 48 Archivkästen (Signatur GRN) und 62 Drucksachen aus dem Zeitraum zwischen 1942 und 1980, insgesamt mehr als sieben laufende Meter Archivmaterial. Der Nachlass enthält zahlreiche handschriftliche Versionen seiner verschiedenen Übersetzungen sowie Recherchematerialien, die der Übersetzung dienten.⁴ Ziel dieses Beitrags ist es, mit diesem reichen Material und anhand einiger Beispiele, seinem Übersetzungsprozess zu folgen und dadurch seine besondere Beziehung zu Novalis zu illustrieren.

- 3 Armel Guernes Archive, die in der entlegenen Windmühle zurückgeblieben waren, wurden von seinen engsten Nachbarn geborgen. Nachdem sie das Material lange in ihrer Obhut hatten, ohne Besitzansprüche darauf zu erheben, entschieden sie sich, den gesamten Bestand zu Konservierungszwecken dem IMEC anzuvertrauen. Einige Jahre später klärten die Neffen des Autors die rechtlichen Probleme in Bezug auf dessen Hinterlassenschaft und den Status der dem IMEC überlassenen Dokumente. So konnten Armel Guernes Archive vor der Zerstreuung bewahrt werden. Außerdem besteht eine Partnerschaft zwischen dem IMEC und dem Freundeskreis Armel Guerne (<http://armelguerne.eu/index.htm>) (7.5.2020).
- 4 Des Weiteren findet sich Material zu seinen Gedichten und eine ausgiebige Korrespondenz – sowohl geschäftliche mit zahlreichen Verlagen (u.a. Albin Michel, Desclée de Brouwer, Flammarion, Gallimard, Granit, Phébus und Seuil) als auch private, etwa mit Emil Cioran, Gilbert Sigaux oder Georges Schlocker.

Novalis' *Hymnen an die Nacht*

Am 13. Mai 1797, 56 Tage nach dem Tod seiner Verlobten Sophie, durchlebte Novalis eine intensive Angst und innere Not, gefolgt von einem Gefühl höchster Erfüllung, Freude und Ewigkeit, das in einer Vision von Sophie gipfelte. Diese mystische Erfahrung veranlasste ihn dazu, die Kraft der Nacht zu preisen, in einer Reihe von zunächst in freien Reimen verfassten Texten, den *Hymnen an die Nacht*. Einen Teil der Hymnen fasste er später in Prosa und ließ sie Friedrich Schlegel zukommen, der sie im August 1800 in seiner Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichte.

Armel Guernes Übersetzung der *Hymnen an die Nacht* wurde erstmals 1950 im Rahmen von Novalis' *Œuvres complètes* veröffentlicht. In den IMEC-Archiven finden sich einige handschriftliche Notizen in verschiedenen Heften und vier Manuskriptversionen seiner Übersetzung: ein undatiertes Bleistiftmanuskript, zwei jeweils auf November 1948 und August–Dezember 1948 datierte (also sehr zeitnah entstandene) Tintenmanuskripte sowie ein Typoskript mit der Anmerkung »übersetzt von August bis September 1948, fertiggestellt im Dezember 1949«. Alle vier Versionen weisen zahlreiche Korrekturen auf und ermöglichen es, Armel Guernes Arbeitsprozess nachzuverfolgen. Die veröffentlichte Übersetzung sowie eine sieben Jahre später in der Anthologie *Les Romantiques allemands* erschienene Neufassung können ebenfalls im IMEC eingesehen werden. Leider enthalten die Archive keinerlei Vorarbeiten zu dieser zweiten veröffentlichten Version, die sich von der ersten an vielen Stellen unterscheidet, was davon zeugt, dass der Text überarbeitet wurde. Darüber hinaus ist die undatierte Bleistiftversion der ersten Übersetzung – abgesehen von den Spuren von Überarbeitung und Zögern – relativ sauber. Es wäre sehr verwunderlich, wenn es sich um einen Erstentwurf handelte. Trotz dieser Vorbehalte ermöglicht es uns der Nachlass am IMEC, sechs Fassungen ein und desselben Textes miteinander zu vergleichen und stellt somit eine wertvolle Quelle für die Übersetzungsanalyse dar.

Dichtung als musikalische Erfahrung

Man kann kein Übersetzer sein, ohne Schriftsteller zu sein [...]. Denn das Wesentliche, das Problem und die Lösung dieses Problems, spielen sich ausschließlich im Sprachgut der Sprache ab, in der man die Übersetzung veröffentlicht. Im originalen Sprachgut, d.h. in der Sprache des Autors, sind die Probleme und die Beziehungen des Individuums zum Genie seiner Sprache bereits gelöst. Der

Text liegt vor. Er ist fixiert. [...] Doch die Erfordernisse der Sprache, in die wir das Werk übersetzen wollen: die zu findenden Entsprechungen, **Klang und Harmonie**, Bilder, Sinn – die Tausend Mittel, die man in den Dienst eines Werkes stellen kann – müssen im Inneren der eigenen Sprache aufgespürt und angewandt werden. Anders ausgedrückt: Man kann nicht übersetzen, wenn man nicht zuerst ein Schriftsteller ist. Und man kann – das versteht sich von selbst – keinen Dichter übersetzen, wenn man nicht zuallererst selbst Dichter ist.⁵

Übersetzung erfordert also eine Empfänglichkeit und Veranlagung für kreatives Schaffen, eine intime Kenntnis und lebendige Handhabung der Zielsprache. Das ist der erste Aspekt. »Man kann kein Übersetzer sein, ohne Schriftsteller zu sein«⁶ – und umgekehrt –, das ließe sich genauso gut sagen, denn für Armel Guerne musste ein wahrer Schriftsteller nach dem Vorbild der deutschen Romantiker immer auch ein Übersetzer sein.⁷

Der zweite Aspekt, der immer wieder in seinen Kommentaren auftaucht, ist die Metapher der Musik. Gut übersetzen heißt, »einen getreuen Gesang im Einklang mit dem Originaltext«⁸ hervorzubringen. Sidonie Mézaize schiebt, in Armel Guernes Übersetzungen seien »die Stimmen des Dichters und seines Übersetzers eins«⁹ und – aus Gründen, auf die wir später zurückkommen werden – absolut untrennbar. Bleiben wir jedoch vorerst noch bei der allgegenwärtigen Sprachmusik auf. Der Text von Novalis bietet sich für eine solche Betrachtung besonders gut an. In seiner Einleitung schreibt Guerne:

Die innere Welt der *Hymnen an die Nacht*, eine gleichzeitig fließende und weite lyrische Prosa, **aufgebaut auf komplexen Rhythmen, die insgeheim ihre Harmonien entfalten**, ist wie die Nacht selbst von unermesslicher Tiefe und mysteriöser Schlichtheit, die die französische Sprache (jedenfalls mein Französisch und meine Vorliebe für ihr wunderbares Wort) recht schlecht wiederzugeben

5 Armel Guerne, Auszug aus einem Radio-Interview mit Pierre Jeancard am 3. Juni 1975 – <https://www.armelguerne.eu/content/%c3%a0-propos-de-la-traduction-armel-guerne-entretiens-radiophoniques> (10.1.2023). Für alle Zitate gilt: Die durchgestrichenen Wörter spiegeln die Durchstreichungen des Autors in seinen Manuskripten wider; halbfett gesetzte Wörter oder Buchstaben sind Hervorhebungen von mir, EJ.

6 Guerne (Anm. 5).

7 Vgl. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris 1984.

8 Guerne (Anm. 1), S. 9.

9 Sidonie Mézaize, »Le traducteur médium«, in: *Les Cahiers du Moulin* 12 (2008), S. 6-7, hier S. 6.

vermag. [...] Das Kräftespiel ist von einer Sprache zur anderen nicht dasselbe, **die Musik ändert ihren Takt**; und da das Französische dem Wesen nach ein überaus strenges Instrument der Kontrolle des Geistes ist, ganz im Gegenteil zum Deutschen, das sich seinerseits einer gewissen **Melodie** hingibt, in der es seine Rechtfertigung findet, drängt uns die unerlässliche und primordiale getreue **musikalische Wiedergabe** zu einer unmerklich grandioseren, empathischeren **Orchestrierung** und zwangsläufig sogar zu einer gewissen Redundanz, die uns zwar von der scheinbaren ursprünglichen Schlichtheit entfernt, jedoch deren unvermeidliche Folge ist. Da es der Authentizität von Novalis' spiritueller Erfahrung, diesem einmaligen Weg der Wahrheit, zu der sein Genie Zugang fand, keinerlei Abbruch tut, darf ich den Leser, den diese Wahrheit interessiert, wohl in aller Bescheidenheit bitten, **sich von der Musik, die die Bilder unerschwinglich speist, führen zu lassen, während ihm gleichzeitig mental das diskrete Korrektiv einer leichten Schalldämpfung verabreicht wird, die ihn dem typisch germanischen Takt des Originals näher bringt.**¹⁰

Guerne empfindet die französische Sprache als extrem präzise und subtil, das Deutsche hingegen als schwerer und weniger harmonisch, aber auch weniger streng. Auch diesen Vergleich drückt er in musikalischen Bildern aus:

Ihre innere Harmonie ist zwar diskret, doch wohlklingend genug, dass man, wenn man auf Französisch denkt, nicht ständig von Harmonie zu träumen braucht, so wie es im Deutschen immerfort der Fall ist. Wie oft träumt Novalis in seinen *Fragmenten* nicht von einer wohlklingenderen Sprache als der seinen!¹¹

Getreu einer in seiner persönlichen Erfahrung und dichterischen Praxis fest verankerten inneren Überzeugung und gegen den Strom seiner Zeit glaubt Armel Guerne an das Genie der Sprachen und haucht dieser veralteten Theorie neues Leben ein, indem er sie mit einer ihm ganz eigenen »vergleichenden Sprachmusik-Wissenschaft« verbindet.

¹⁰ Armel Guerne, »Introduction«, in: Novalis, *Œuvres complètes*, Bd. I: *Hymnes à la nuit*, Paris 1975, S. 319.

¹¹ Armel Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, in: Novalis, *Les Disciples à Saïs – Hymnes à la Nuit – Chants religieux*, übers. von Armel Guerne, Paris 1980, S. 7-32, hier S. 23.

Dichtung – und Übersetzung – als mystische Erfahrung

Die IMEC-Archive enthalten Armel Guernes Notizen zu den *Hymnen an die Nacht*: eine Art Zusammenfassung des spirituellen Inhalts einer jeden Hymne, gefolgt von Überlegungen und Zitaten. Er notiert etwa:

Ganz zu schweigen von den zahlreichen Anspielungen an die Heilige Schrift: Der ganze Text, ohne dass er strenggenommen eine Paraphrase wäre, bezieht sich direkt oder indirekt darauf. In seinem brennenden religiösen Gefühl wollte Novalis eine absolut evangelische Sprache gebrauchen: Dichtung und Religion sind in seinen Augen nicht zu trennen.¹²

Diese Verknüpfung betont er ebenfalls in seinem Essay *Novalis ou la vocation d'éternité*, mit folgenden Worten: »Das Leben des Dichters ist stets vollendet und ähnelt in so mancher Hinsicht dem eines Heiligen.«¹³ Die »wahren Dichter sind immer Eingeweihte des Wortes«.¹⁴

Ich will damit sagen, dass Mystizismus alles Mögliche sein kann, also auch deutsch; dass sich das mystische Leben aber – das echte Leben, das Leben *par excellence* – nicht in irgendeine Sprache kleidet und es eine radikale Vorliebe für das Lateinische hat. Und dass dies sicherlich der Schlüssel ist, um zu begreifen, warum Novalis einen solchen Hang hatte, sein Deutsch bis in die Wortwahl hinein zu französisieren und sich, bis auf einige Ausnahmen, die seinem von Grund auf germanischen Brauchtum und Geschmack geschuldet sind, im Geiste als Lateiner aufzuführen. Ich will damit weiter sagen [...], dass der Übergang vom Deutschen zum Französischen weitaus schwieriger ist und vor oft mehr oder minder unlösbare Probleme stellt, während der Übergang in umgekehrter Richtung viel natürlicher vonstattengeht. Dass diese **mystischen Gründe** es sind, die **wie eine innere spirituelle Notwendigkeit keine (stets mehr oder weniger umsetzbare) Übersetzung, keine (schlicht undenkbare) Naturalisierung erforderlich machten, sondern in aller Legitimität das Erneut-Denken [re-pensée], auf Französisch, von Novalis' Denken**; dieses Denkens, das bisweilen nach Gesten und Bewegungen strebt, für die sein deutscher Anzug mal

12 Armel Guerne, »Hymnes à la nuit: notes« (am Ende der zweiten und letzten Seite des handschriftlichen Dossiers, ohne Durchstreichungen), GRN 23.7.

13 Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, S. 4, GRN 23.12.

14 Guerne (Anm. 11), S. 23.

zu weit, mal zu eng geschneidert ist. Es mag absurd erscheinen, und ich gebe gerne zu, dass es töricht klingt, aber es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Novalis' Werk in seinem Inneren bereits seine Daseinsberechtigung auf Französisch hatte (und nicht nur als Auszug aus etwas Fremdem) – ihm wohnt eine Art ursprüngliches Bedürfnis inne, dessen Befriedigung ihm etwas gibt, oder vielmehr: *zurückgibt*, im Gegenzug zu all dem, was ihm unter der ausschließlichen Verantwortung des Neu-Denkens das Erneut-Denken und durch die alleinige Schuld des Übersetzers die Übersetzung gleichzeitig nimmt. Etwas Unvermeidliches.¹⁵

Der Text erlaubt seinem künftigen Übersetzer, im Geist, im Herzen oder in der Seele seines Autors an jenen Moment zurückzugehen, an dem er in seinem Schöpfungsprozess, meistens ohne zu wissen warum, dieses anstatt jenem Wort wählte, um dieses oder jenes Bild oder Gedankenkonstrukt auszudrücken. In dieser Position dringt er nun seinerseits ins Innere des typisch französischen Genies und Kulturguts vor und findet seinerseits genau das Wort, das Bild, das rechte Mittel, es zu **fixieren** und **dafür zu sorgen, dass es genau das auslöst, was es in der Originalsprache im Empfinden des Lesers ausgelöst hat.**¹⁶

Klar ist, dass die Arbeit der bzw. des Übersetzenden darin besteht, zuerst den Ausgangstext zu verstehen und ihn im Anschluss in der Zielsprache verständlich zu machen. Und dieses Verständnis ist zunächst das Ergebnis einer Lektüre, das heißt, einer Deutung, die die Subjektivität der bzw. des Übersetzenden, die bzw. der den Sinn des Texts rekonstruiert, einbezieht.¹⁷ In Armel Guernes Übersetzungspraxis und theoretischen Überlegungen wird dieser Prozess aber noch weiter getrieben, denn für ihn ist Dichtung ein »Gesang des Wesens«. ¹⁸ Sie rührt an das Innerste. Um übersetzen zu können, muss man dieses Wesen nicht nur verstehen, sondern es sich ganz zu Eigen machen, zu diesem Wesen werden, den ursprünglichen Gemütszustand der Dichterin bzw. des Dichters wiederfinden, um ihn erneut zu leben, nachzuempfinden, und somit in der Lage zu sein, den Text erneut zu denken und ihn in aller Treue – einer subjektiven und dem Neutralitätsanspruch diametral entgegengesetzten Treue – neu zu formulieren. Es geht nicht mehr nur darum zu verstehen, um verständlich zu machen, sondern darum, nachzuspüren, um spüren zu lassen. Das Übersetzen

15 Ebd., S. 23f.

16 Guerne (Anm. 5).

17 Vgl. Charles Le Blanc, *Histoire naturelle de la traduction*, Paris 2019.

18 Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, S. 2, GRN 23.12.

von Novalis ist bei Guerne ein Prozess, der sein ganzes Wesen in eine tiefe empathische Beziehung einbindet und sich nicht auf eine Sprachaktivität reduzieren lässt: Es ist ein wahrhaftiges existentielles Abtauchen in das Denken und in die Seele des Autors, den er übersetzt, ein Prozess von einem raren und fast mystischen Anspruch der Vereinigung zweier Dichter, der den Übersetzer zweifelsohne verändert. Novalis hat im Herzen von Armel Guerne in der Tat einen speziellen Platz. Unter allen anderen hielt er ihn besonders in Ehren,¹⁹ aus ganz persönlichen Motiven, wo Leben und Dichtung untrennbar ineinander verflochten sind: »Ich habe sämtliche Schrecken der Besetzung zu spüren bekommen, Gefängnis, Todesdrohungen, und Novalis hat mir geholfen, das alles durchzustehen.«²⁰

Einige Beispiele seines Übersetzungsprozesses

An den in den IMEC-Archiven aufbewahrten sechs Versionen der *Hymnen an die Nacht* lässt sich der Entstehungsprozess der Übersetzung nachverfolgen, selbst wenn gewisse Etappen fehlen und die Korrekturspuren nicht immer ausreichen, um den Gedankengang des Dichters und die Beweggründe für seine übersetzerischen Entscheidungen nachvollziehen zu können.²¹ Ich möchte Guernes Schaffensprozess nun an fünf Auszügen aus den Hymnen I und VI in Prosa und Versform veranschaulichen.

Kennzeichnend für Novalis' Sprache sind Komplexität und zahlreiche Umstellungen, die ein Gefühl der Fremdheit erzeugen und das unmittelbare Verständnis erschweren, dem Text jedoch gleichzeitig eine gewisse Feierlichkeit verleihen. Guerne ist stets darauf bedacht, diesen Eindruck von Fremdheit zu bewahren, ebenso wie die dem Text

19 Georges Schlocker, »Armel Guerne ou l'évasion vers l'absolu«, in: Armel Guerne. *»Entre le verbe et la foudre«, suivi d'un hommage à Mounir Hafez*, Charleville-Mézières 2001, S. 132.

20 Armel Guerne, Auszug aus einem mit »Novalis« betitelten Interview mit Fernand Ouelette für Radio-Canada, 3. Juni 1975, in: Guerne (Anm. 2), S. 18.

21 Die Versionen sind chronologisch von 1 bis 6 nummeriert. Sie entsprechen folgenden Signaturen: Nr. 1 = GRN 23,3, undatiertes Bleistiftmanuskript; Nr. 2 = GRN 23,5, auf November 1948 datiertes Tintenmanuskript; Nr. 3 = GRN 23,4, auf August–Dezember 1948 datiertes Tintenmanuskript; Nr. 4 = Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und der Anmerkung »übersetzt von August bis Dezember 1948, fertiggestellt im Dezember 1949«. Es handelt sich um den 1950 bei Falaize veröffentlichten Text; Nr. 5 = GRN 23,18, *Œuvres complètes* I, 1975, Gallimard; Nr. 6 = Anthologie *Les Romantiques allemands*, 1956, Phébus, Neuaufl. 2004.

innewohnende Musikalität, die von dem Wechselspiel zwischen ternären und binären Rhythmen sowie zahlreichen Assonanzen und Alliterationen herrührt. Gehen Letztere bei der Übertragung verloren, bemüht sich der übersetzende Dichter, sie an anderer Stelle wieder einzuführen. So wird in Hymne I der Satz »In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen« nach und nach folgendermaßen übersetzt:

1. ~~Jusque là-bas je veux tomber~~ Jusque là je veux y tomber, en gouttes de rosée et à la cendre me mêler.
2. Jusque là je veux y tomber, en gouttes de rosée, là-bas, et à la cendre me mêler.
3. Jusque là je ~~veux y tomber~~ voudrais couler, en gouttes de rosée, ~~là-bas, et à~~ avec la cendre me ~~mêler~~ confondre.
4. En larmes de rosée je veux ruisseler tout ~~en-bas~~ là-bas et à la cendre me confondre.
5. En larmes de rosée je vais ruisseler tout en bas et à la cendre me confondre.
6. En larmes de rosée je veux ruisseler tout en bas et à la cendre me fondre.

Der Klang des deutschen Satzes bleibt fürs Erste unbeachtet; Guerne konzentriert sich auf den Wortsinn des Textes und sucht nach der passenden Formulierung für das Verb »hinuntersinken« und ebenfalls für »sich mischen«, was er spontan mit dem französischen Äquivalent *se mêler* übersetzt. Später legt er sich jedoch auf *confondre* und schließlich *fondre* fest, das eine weitaus intimere Vereinigung, die Idee eines Ineinander-Aufgehens ausdrückt, die das Verb *se mêler* nicht unbedingt impliziert. In der vierten Version tauchen die *larmes de rosée* auf, anstelle von *gouttes*, und sie scheinen ihrerseits nach einem neuen Verb für »hinuntersinken« zu verlangen, nämlich *ruisseler*. Damit wird nicht nur eine für Novalis typische Metapher eingeführt, sondern dank der [ʁ]-Alliteration, die die Bewegung des Abfließens unterstreicht, auch die verlorengegangene Musikalität. Nachverfolgen lässt sich diese musikalische Recherche auch in der Übersetzung von »**Wie arm und kindisch** dünkt mir das Licht nun – **wie erfreulich und gesegnet** des Tages Abschied«, von der es eigentlich nur zwei unterschiedliche Fassungen gibt, jedoch mit einer wie mir scheint entscheidenden Änderung in der Wortwahl, mit der es Armel Guerne gelingt, den Parallelismus zu übersetzen:

1., 2. und 3. Oh! combien pauvre et puérile à mes yeux, maintenant, la lumière! – et quelle joie, quelle bénédiction que l'Adieu du Jour!

4., 5. und 6. **Qu'elle** est donc pauvre et puérole à mes yeux la lumière, à présent! – Et **quelle** joie, **quelle** bénédiction que l'Adieu du Jour!

Guerne sucht fortwährend nach einem Ausdruck, der gleichzeitig Sinn, Rhythmus und Stilfigur wiedergibt. Auch am folgenden Satz wird das sehr deutlich: »Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang« (Hymne I). Seine Übersetzung wird viermal überarbeitet:

1. und 2. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: **brèves** joies et vains espoirs de **toute** / la **longueur** de / la vie, voici qu'ils viennent, vêtus de gris, comme une brume vespérale après le coucher du soleil.

3. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: **brèves joies et vains espoirs** les joies si **courtes** de toute une **longue** vie et ses vaines espérances, voici qu'elles viennent, vêtues de gris, comme une la brume **vespérale** du soir après le coucher du soleil.

4. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: de la **longue** vie **tout entière** les **vaines espérances et les brèves joies brèves** joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher du soleil.

5. und 6. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: de la vie **tout entière** les **brèves** joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher du soleil.

Auf der Suche nach Entsprechungen zu dem durch die Adjektive der Nominalgruppe »des ganzen langen Lebens kurze Freuden« zum Ausdruck gebrachten Gegensatz ändert der Dichter-Übersetzer mehrmals seine Formulierung. Nachdem er zunächst *la longueur de* einführt, um nichts von »ganzen« und »langen« einzubüßen, wählt er das Adjektiv *longue*, das er alsdann mit *courtes* anstatt *brèves* assoziiert und damit eine neue gegensätzliche Kombination ausprobiert, die der Struktur des deutschen Originals näher kommt. Nach der Korrektur der vierten Version scheint er schließlich zur treffendsten Formulierung gelangt zu sein, denn sie wird beibehalten: Er kommt auf das Adjektiv *brèves* zurück, schließt es nun jedoch direkt an die Adjektivgruppe *toute entière* an. Somit gelingt es ihm, gleichzeitig die Idee der Länge und der Totalität auszudrücken.

Dort, wo Novalis seinen Text in Versform verfasst hat, berücksichtigt Armel Guerne so gut als irgend möglich diese strengere Form und

zwingt auch sich zu einer gereimten Übersetzung – was die Aufgabe noch schwieriger macht. Die durch die Reime eingeführte Musikalität schien ihm offenbar unverzichtbar und daher zwangsläufig beizubehalten. Anhand des folgenden Versgedichts aus Hymne VI lässt sich ein Bild seiner Arbeit machen. Das zehnstrophige Gedicht weist ein regelmäßiges Schema auf: Kreuzreim gefolgt von Paarreim. Armel Guerne hält zwar die Reimform ein, lockert jedoch das strenge Schema: Während er den Paarreim des fünften und sechsten Verses beibehält, stehen die ersten vier Verse abwechselnd – je nachdem, welche Möglichkeit der Dichter-Übersetzer gefunden hat – in Kreuzreim, unarmendem Reim oder Paarreim. Hier die erste Strophe und ihre schrittweise Übersetzung:

Hinunter in der Erde Schoß,
 Weg aus des Lichtes Reichen,
 Der Schmerzen Wut und wilder **Stoß**
 Ist froher Abfahrt Zeichen.
 Wir kommen in dem engen Kahn
 Geschwind am Himmelsufer an.

1. und 2. Y descendre là-bas, dans le sein de la terre
 Les laisser loin, ces lieux où règne la lumière!
 La fureur des douleurs et leur sauvage **assaut**
 Signent l'heureux départ et s'en font les **hérauts**.
 – Et dans l'étroite barque on fait un prompt voyage
 Pour aborder bientôt au céleste rivage.
3. La fureur et l'assaut de nos souffrances
 Sont (les) signes de (la) bien joyeuse **partance**²².
4. und 5. Descendre **enfin** dans le sein de la terre,
 Laisser **enfin** les règnes de lumière!
 Le **choc** et l'**élan** des souffrances
 Sont les signes de gaie **partance**.
 – L'esquif étroit nous fait un prompt voyage
 Pour aborder bientôt au céleste rivage.
6. Laisser enfin ces règnes de lumière!

Die ersten beiden Versionen sind noch recht nah am deutschen Original, etwa in der Übersetzung von »hinunter«, für die Guerne anfangs fast dasselbe Wort wählt wie für »hinuntersinken« im ersten Entwurf des oben analysierten Auszugs aus Hymne I. In der dritten Fassung findet Guerne einen Reim auf *-ance* als Alternative für den ursprünglichen Reim auf *-aut*. Dieser eröffnet ihm nun eine neue Perspektive,

22 Bleistift-Notiz am unteren Blattrand.

der er in der vierten Fassung nachgeht. Auch findet er eine etwas weniger behäbige Übersetzung für »hinunter« und fügt das Adverb *enfin* hinzu, das im zweiten Vers wiederholt wird. Diese Wahl wird verständlich, wenn man den Titel der Hymne betrachtet: »Sehnsucht nach dem Tode« (*Désir de la mort*), den Guerne anfangs mit »Impatience en la mort« übersetzt. Mit der Abwendung von diesem Titel und der Einführung des Adverbs *enfin* gelingt es ihm, das Verlangen, diese Nuance, die er im Substantiv »Sehnsucht« spürte, auszudrücken und dank des gedrängteren Ausdrucks und der kürzeren Verben dem Novalis'schen Rhythmus näher zu kommen. Auch die Veränderungen am dritten Vers scheinen von der Idee der Prägnanz geleitet: anstatt *fureur* und *assaut* wählt der Übersetzer schlussendlich mit *choc* und *élan* zwei möglichst knappe und bündige, ein- oder zweisilbige Wörter. Der gesamte Schreibprozess dreht sich um Rhythmus und Musikalität. Die von Christine Lombez im Fall der Hymne IV festgestellten Verstöße gegen den Novalis'schen Rhythmus²³ scheinen mir eher Ausnahmen als die Regel zu sein. Doch bedürfte es zweifelsohne einer eingehenderen und umfassenden Untersuchung des Ensembles, um ein Urteil zu fällen.

Ein abschließendes Beispiel noch, welches dem Dichter sein Geheimnis lässt: Der Fall des Oxymorons »froh erschrocken« im folgenden Satz der ersten Hymne: »Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt.«

1. und 2. Obscurément, inexprimablement, nous nous sentons émus – voici, je vois en un **joyeux effroi** une figure grave qui se penche sur moi, **piété et douceur** pieuse et douce.
3. Obscurément, inexprimablement, nous nous sentons émus; – voici, je vois en un **joyeux effroi** une figure grave un visage songeur qui se penche sur moi, pieux et doux.
- 4., 5. und 6. Obscurément, inexprimablement, l'émotion nous emporte – et voici que **surpris, joyeux**, je vois un visage grave se pencher sur moi, pieux et doux.

Guerne gibt es im ersten Entwurf sehr getreu mit dem Oxymoron »joyeux effroi« wieder, verwirft diese Lösung später jedoch, ohne dass man nachvollziehen kann, was ihn zu dieser frappierenden Veränderung veranlasst hat. Vielleicht hängt sie mit anderen im restlichen Text getroffenen Entscheidungen zusammen.

23 Christine Lombez, *La seconde profondeur: La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Paris 2016, S. 139f.

Schlussbemerkung

Hat Armel Guerne aus Novalis einen ätherischen Denker, *un penseur éthéré*, gemacht? Muss man seinem Erneut-Denken »eine massive Fehlinterpretation von Novalis' Dichtung« vorwerfen, so wie Augustin Dumont es tut?²⁴ Hat Armel Guerne mit seinem überaus subjektiven Ansatz, der vorgibt, Novalis sich selbst zurückzugeben, indem er ihn »entgermanisiert«, »die Grenzen der Aufgabe, die dem Übersetzer – und sei er auch Dichter – zukommt, überschritten«?²⁵ Durchaus legitime Fragen. Man kann Guerne anlasten, das Original »verunstaltet« zu haben; er hätte gekontert, dass er nichts anderes getan hat, als es neu zu gestalten. Wahrscheinlich hätte er derlei Vorwürfe schlicht hinweggefegt, denn als echter Romantiker lehnte er jegliche Analyse ab, die Dichtung zerlegt, seziiert, oder wie Keats es ausdrückte »Wunder zerreißt«. ²⁶

Es ist eine bedrückende Vorstellung, dass über dem fabelhaften verbalen Ozean der deutschen Romantik [...] eine andere verbale Sintflut niedergegangen ist, eine Masse an Thesen, Studien, klugen Dissertationen, an akribischen Sezierungen und anatomischen Beschreibungen, an Analysen, Dosierungen, Erklärungen, Kommentaren: der enorme freudlose Morast all dessen, was man heute unter Wissen versteht, das keinen anderen Horizont hat als den der Bücher und keine andere Luft um sich herum, als die verbrauchte Luft, die man zwischen den erdrückenden Mauern der Bibliotheken und Universitäten atmet, wo der Tag grauer ist als sonst irgendwo auf der Welt und der Blick sich so schnell trübt und verdirbt. Die Meinung des einen, die Kritik eines anderen; aber die Texte, die sieht man nicht. Und sieht man sie doch, dann meistens in Häppchen und in Stückchen, zur Rechtfertigung von Ideen, Meinungen, Urteilen; und die armen verängstigten Originale bahnen sich wie sie können ihren Weg durch die langen und bis an die Zähne bewaffneten Reihen der intellektuellen Polizei des Augenblicks.²⁷

Über seine intime persönliche Erfahrung als Übersetzer hinaus war Armel Guerne zutiefst altruistisch und humanistisch: Sein Werk ist in Wahrheit ganz den Rezipierenden zugewandt, dem Geist zu Diensten.

24 Augustin Dumont, »Angoisse et extase de l'image transcendante dans les *Hymnes à la nuit*, ou Shakespeare à l'épreuve de Novalis«, in: *Études Germaniques* 263 (2011) H. 3, S. 623–660, hier S. 624.

25 Lombez (Anm. 23), S. 137.

26 »unweave a rainbow« (John Keats, *Lamia* (1820), übers. von Gisela Etzel, Leipzig 1910).

27 Guerne (Anm. 1), S. 15.

Sein Engagement als Übersetzer scheint unlösbar mit seinem Engagement in der Résistance verbunden; ihnen liegt dieselbe Dynamik zugrunde: ein Drang nach tiefer Befreiung. Übersetzen gehört für ihn zum Wesenskern des Seelenlebens, es bedeutet Weitergabe, Bereicherung und, mehr noch: »Dingen, die zwischen den Wänden ihrer ursprünglichen Sprache eingesperrt sind, Raum zur Entfaltung geben«. ²⁸ Und dies tut er, getreu seiner ganz subjektiven Vision. Er »steht zu seinem übersetzerischen Inventionismus und entfaltet daraus quasi eine ganze *Poetik*«. ²⁹

Diese Poetik ist es, die in Armel Guernes kostbarem Nachlass ergündet werden kann. Der vorliegende Beitrag berührt nur einen unendlich kleinen Teil davon und möchte dazu einladen, ihn zu erkunden und sowohl Forschenden als auch Dichterinnen und Dichtern zugänglich zu machen.

Aus dem Französischen von Katrin Heydenreich

28 Guerne (Anm. 5).

29 Lombez (Anm. 23), S. 149 [Hervorhebung im Original].