

»Vorsicht Gorilla«

Die Chansons von Georges Brassens als Beispiel Französisch-Deutschen Kulturtransfers

Nils-Christian Terp

Abstract While Georges Brassens is an emblematic figure of French chanson and a national icon in France, his influence on German-speaking singer-songwriters is far less known. In this paper, I assess his influence in Germany, Austria and Switzerland via German language adaptations of his songs.

Keywords: song translation; Brassens; cultural transfer; French chanson; Liedermacher

Einleitung

Georges Brassens wurde 1921 im südfranzösischen Sète, unweit von Montpellier geboren. Eben dort hat er seit 1981 auf dem Cimetière Py seine Ruhestätte gefunden. Der hundertste Geburtstag wurde in Frankreich mit Ausstellungen, Hommage-Konzerten und der Auflage einer Briefmarke begangen. Schon anlässlich seines Tods 1981 sprachen mehrere Zeitungen von »La mort du poète« – Der Tod des Dichters.¹ Brassens hat über 200 Lieder verfasst, davon viele, die als unsterbliche Klassiker des französischen Chansons gelten.

Weit weniger bekannt ist, dass seine Lieder großen Einfluss auf eine Reihe deutscher Liedermacher hatten. Sie waren sowohl für Reinhard Mey als auch für Hannes Wader in ihrer Jugend die entscheidende Inspiration, selbst Lieder zu schreiben (vgl. Zastrow 2017: 35). Wader beschrieb diesen Einfluss in einem Interview aus dem Jahr 1976 wie folgt: »Dann hörte ich Georges Brassens. Der spielte Gitarre. Und sang dazu. Und zwar ganz normal, ziemlich schlecht [...] Und da hab' ich gedacht – das müsst' ich auch können. [...] das war so eine Initialzündung, die da bei mir abgelau-

¹ Vgl. hierzu: Archives Presse Georges Brassens; online unter: www.georges-brassens.fr/Georges-Brassens-en-couverture-2.html [Stand: 10.01.2025].

fen ist. Dieser Mann erzählte von sich, von seiner Situation in seiner Welt und – ich wollte das auch machen.« (Zit.n. Schenk/van der Kellen 2021)

In diesem Beitrag beleuchte ich Brassens' Einfluss auf die deutschsprachige Musik aus der Perspektive verschiedener Übersetzungen seiner Chansons ins Deutsche. Dabei konzentriere ich mich auf zwei Chansons, die zwei Pole des thematischen Spektrums von Brassens' Schaffen repräsentieren. Zum einen das immanent politische und für die damalige Zeit sehr explizite Chanson *Le Gorille* von 1952 und zum anderen *Le Parapluie*, ebenfalls aus dem Jahr 1952, das den eher spielerischen Teil des seines Werks repräsentiert.

Deutsches Chanson

Liedübersetzung ist ein sehr altes Phänomen, das natürlich von den Rahmenbedingungen der Zeit abhängt. Bei deutschen Übersetzungen im Bereich Rock und Pop war es gerade in den 60er Jahren üblich, sich sehr stark vom Originaltext zu entfernen und die Lieder stereotypischen Themen des deutschen Schlagers anzupassen.² Anders als Poplieder leben die Lieder von Georges Brassens nicht vornehmlich von Melodien, die man einfach als Vorlage verwenden könnte, sondern zeichnen sich durch ihre Texte aus, die in der Tradition des *chanson à texte* Geschichten mit dichterischem Anspruch erzählen und sich insofern von der kommerziellen Popmusik (bzw. in Frankreich der *variété*) abzuheben suchen (vgl. Lange 1986: 232–235). Bei der Übersetzung von Brassens' Chansons ist anzunehmen, dass ein besonderer Fokus darauf liegt, den Text so zu übertragen, dass die Zielversion nah am Original bleibt. Einfach ist es jedenfalls nicht, die Texte von Brassens zu übersetzen, denn sie sind mit bissigem Humor gespickt und voll von Anspielungen auf Geschichte und Literatur.

Auch wenn manche deutsche Musiker, darunter Reinhard Mey, der selbst eigene Lieder auf Französisch schreibt, den Begriff *chanson* verwenden, kann als deutsches Äquivalent zum Chansonnier der Liedermacher angesehen werden. Ein Liedermacher ist sowohl Autor, Komponist als auch Interpret seiner eigenen Texte und ist damit mit dem französischen *Auteur-Compositeur-Interprète* (womit man durchaus Brassens bezeichnen könnte) und dem englischsprachigen *Singer-Songwriter* verwandt. Sygalski (2011: 20f.) verweist auf den Ursprung des Begriffs im 19. Jahrhundert, aber auch auf seine Neukonturierung durch Wolf Biermann in den 60er Jahren, der den Liedermacher als künstlerischen Handwerker im Sinne

2 So wurde zum Beispiel das dystopische Folkstück *In the year 2525* des amerikanischen Duos Zager&Evans von 1969 unter der Feder des deutschen Produzenten und Sängers Jack White zu *Was wird sein in sieben Jahren?* einer Reflexion über die Tücken des alltäglichen Zusammenlebens gesungen vom Duo Nina&Mike (vgl. Terp 2024: 158–163).

Bertold Brechts sehen wollte. Unabhängig von der Frage der je eigenen Konturierung des Begriffs Liedermacher, kann bei den deutschen Liedermachern ab den 60er Jahren ein klarer französischer Einfluss festgestellt werden. Die Attraktivität des französischen Chansons für die deutschen Liedermacher stellt Dietmar Hüser (2008: 193) wie folgt dar:

Indem sie die Perspektive einfacher Menschen einnahmen und sich solidarisch mit sozial Benachteiligten zeigten, boten Brassens, Ferré, Brel und viele andere einst ein stattliches Repertoire an nonkonformistischen und anarchistisch-libertären Liedern, die das Politische und das Poetische harmonisch miteinander verbanden, dabei sehr populär waren und beim französischen Massenpublikum auf offene Ohren stießen. Viele derjenigen, die sich im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren mit politischen und gesellschaftskritischen Liedern beschäftigten, natürlich mit geringerer Resonanz, fanden die entscheidenden Inspirationsquellen im Nachbarland.³

Es war also ein Mangel an Bezugspunkten in der deutschen Musikgeschichte, der deutsche Liedermacher angeregt hat, einen Blick auf die andere Seite des Rheins zu riskieren.⁴ Nicht nur durch entsprechende Aussagen von Franz-Joseph Degenhardt, Walter Mossmann und Hannes Wader in Interviews kann dieser Einfluss als gesichert gelten. Auch in ihren Werken beziehen sich die Liedermacher immer wieder explizit auf die französische Tradition wie zum Beispiel Reinhard Mey (2004: 2) in seinem Lied *Douce France*: »100 Francs für eine Cola, drei mal 50 für Kultur//Aus der Juke-Box für den großen Georges, Trénet und Aznavour//Wie haben sie mich entzündet, überwältigt und bewegt//Hab' mein ganzes Taschengeld in ihren Liedern angelegt!«

Im Gegensatz zu anderen Ländern, mussten deutsche HörerInnen relativ lange auf das Erscheinen adaptierter Lieder von Georges Brassens warten. Mit *Lied für meine radikalen Freunde* hat Walter Mossmann (1979: 1) das erste eingedeutschte Brassens Lied veröffentlicht. Damit ist der deutsche Sprachraum im Vergleich zu Ländern wie Italien, Schweden, Finnland, Israel, Großbritannien und Spanien sehr spät dran gewesen, in denen bereits in den 60er und 70er Jahren zahlreiche adaptierte Versionen von Brassens' Chansons erschienen sind.⁵ Das Lied von Walter Mossmann ist ei-

3 Original Französisch, meine Übersetzung.

4 Auf ähnliche Weise analysiert Isabelle Marc (2013: 220) den Import von Brassens' Liedern nach Spanien, die dort ebenfalls ab den frühen 60er Jahren die Musiklandschaft verändert hätten: »Dans l'Espagne franquiste, la musique populaire, alors moins développée qu'en France, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, se nourrit logiquement des importations, qui agissent comme des facteurs d'innovation esthétique mais aussi socio-culturelle.«

5 Wie z.B. Beppe Chierici, der 1969 mit *Chierici canta Brassens* ein Album italienischer Coverversionen herausgebracht hat oder Claudina y Alberto Gambino, die 1972 ein ganzes Album spa-

ne Adaption des Stücks *Chanson pour l'auvergnat* von Georges Brassens (1954: 2), das die Bereitschaft einfacher Menschen besingt, anderen in der Not zu helfen: »Elle est à toi, cette chanson//Toi, l'Auvergnat qui, sans façon//M'as donné quatre bouts de bois//Quand dans ma vie il faisait froid«.⁶ Mossmann wandelt dies ab und besingt Menschen aus seinem eigenen Umfeld, die gemeinsam mit ihm demonstriert haben und sich gegen Polizeigewalt und für Gewerkschaften eingesetzt haben: »Dieses Lied ist für Ann-Marie//Wir haben zusamm'n demonstriert, als die//Polizei mit Gasgranaten schoß//und wir waren doch waffenlos«. Mossmann geht es sichtlich nicht darum, eine wörtliche Übersetzung vorzulegen. Vielmehr findet er Inspiration in Brassens' Stil, um eine eigene Hommage an Menschen vorzulegen, die ihm etwas bedeuten. Um diese und andere Übersetzungen zu analysieren, kommt man mit einem Ansatz, der von einer angestrebten wörtlichen Übersetzung ausgeht, nicht weiter.

Methodik zur Analyse der Liedübersetzungen

Die Chansons von Georges Brassens sind durch ihren beißenden Humor und ihren dichterischen Reichtum eine Herausforderung für ÜbersetzerInnen. Doch soll es hier nicht darum gehen, mögliche Hürden und ggf. Missverständnisse bei vorliegenden Übersetzungen aufzuzeigen. Dieser Beitrag konzentriert sich vielmehr darauf, wie durch die Einbettung der Chansons in einen anderen kulturellen Kontext zwangsläufig ein »anderer Text« (Ammann; Vermeer 1991: 251f.) entsteht und wie dieser Text sowie seine kulturellen Referenzen und Bezüge beschaffen sind. Seit Schleiermacher werden gemeinhin zwei Ansätze der Übersetzung unterschieden: »Entweder der Uebersezer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.« (Schleiermacher 1963: 47) In dieser Hinsicht können zwei Methoden unterschieden werden, eine, die Fremdes im Text bewahrt und so die Nähe zum Originaltext hält und eine, die den Originaltext der Sprach- und Lebenswelt der LeserInnen annähert.

Im vorliegenden Zusammenhang ist die Frage, ob die Liedermacher ihr Publikum Brassens annähern oder ob sie umgekehrt Brassens ggf. durch Abwandlung der kulturellen Referenzen den Deutschen HörerInnen näherbringen. Mit der Wahl der einen oder der anderen Herangehensweise verfolgen die Liedermacher, wie alle Personen, die Texte übersetzen, ein bestimmtes Ziel. Diesen Umstand beschreibt Hans

nischer Adaptionen, mit u.a. *Canción para el auvernés* herausgebracht haben. Eine bekannte englischsprachige Version ist *Brother Gorilla* von Jake Thackray von 1972.

6 Meine Übersetzung: »Es ist für dich, dieses Lied//Für dich Mann aus der Auvergne, der mir ohne zu zögern.//Vier Stücke Holz gab//Als es in meinem Leben kalt war«

J. Vermeer mit dem Begriff *Skopos*. Die von ihm begründete Skopostheorie betont die zentrale Bedeutung des Zwecks oder Ziels für den Vorgang des Übersetzens.

What are the conditions that make one decide in favour of the »assimilating« or the »alienating« approach to translation? If such conditions exist – and they must, because one has to make a decision (and one will have to answer for it if asked) – then skopos theory shows that literary translations are (in their own way) goal-oriented. [...] To state why you translate in a particular way is equivalent to stating which skopos you translate for. (Vermeer 1996: 41)

Mit Hilfe dieser Idee, also den Zweck der Übersetzung als primär zu setzen, entfernen wir uns in fruchtbarer Weise von dem Zwang, jegliche Übersetzungen vor der Folie eines als sakrosankt geltenden Originaltextes bewerten zu müssen. Die Skopostheorie sieht sich als universale Translationstheorie, die auf jeden Übersetzungs- und Texttyp angewandt werden kann, denn sie postuliert, dass jeder Übersetzungs vorgang gleichermaßen von einem Zweck oder Ziel geleitet sei. Diese Idee kann besonders sich besonders im Rahmen der Übersetzung von Liedern als nützlich erweisen, denn diese werden nicht immer mit dem Ziel übersetzt, ein Äquivalent in der Zielsprache zu produzieren. Neben diesem Ziel sind weitere wie Hommage, Parodie und viele andere Arten von Abwandlungen denkbar. Die hier gewählten Chanson-Übersetzungen werden vergleichend im Hinblick auf mögliche Ziele der Übersetzer⁷ untersucht. Eine Besonderheit der hier vorliegenden Übersetzungen besteht darin, dass Interpret und Übersetzer stets identisch sind.⁸ Der im Text identifizierte Skopos kann damit dem Interpreten zugeschrieben werden.

Le Gorille

Das Lied *Le Gorille* hat Brassens eigenem Bekunden nach 1943 begonnen, als er sich in Deutschland befand, wohin er zum Arbeitsdienst verschleppt worden war. (Sfez; Pierrat 2014: 136) Es erschien zuerst 1952 auf dem Album *Georges Brassens chante les chansons poétiques (... et souvent gaillardes) de Georges Brassens*. Der Begriff *gaillard* kann mit schlüpfrig oder anzüglich übersetzt werden und verweist auf eine Tradition des

7 Es handelt sich im vorliegenden Fall tatsächlich nur um männliche Musiker und Übersetzer. Es wäre eine Frage für einen anderen Kontext, wieso Georges Brassens' Musik wenig Musikerinnen inspiriert hat, sich mit seinem Werk durch Coverversionen und Adaptionen zu befas sen.

8 Dies ist besonders bei Adaptionen in der Pop- und Rockmusik der 60er und 70er Jahre fast nie der Fall, da hier eine Vielzahl von kommerziell orientierten LiedtexterInnen tätig war (vgl. Matheja 2007: 8–13).

volkstümlichen Lieds, die bis in die frühe Neuzeit zurückreicht und sich ursprünglich durch bewusste Provokation und Überschreitung moralischer Grenzen gegen die christliche Verhaltenslehre aufgelehnt hat. (Vgl. Gauthier 1990: 75f.)

Es gibt eine Reihe verschiedener Untergenres, aber neben der humoristischen Provokation ist ihnen gemein, dass sie meist als Lieder für gesellige (und häufig feucht-fröhliche) Anlässe gedacht waren. Oft ist der anzügliche Inhalt durch verhüllende Metaphern oder ausgelassene Reime nur angedeutet. Im Fall von *Le Gorille* stellt der explizite Bezug auf diese Tradition im Albumtitel eine Legitimationsstrategie der im Lied enthaltenen moralischen Überschreitung dar. Dennoch wurde das Stück 1952 zunächst nicht öffentlich gesendet und konnte erst 1955 zum ersten Mal von dem neu gegründeten Sender Europe 1 ausgestrahlt werden. (Vgl. Sfez; Pierrat 2014: 137)

Das Lied entspinnt seine Geschichte über 9 Strophen, die jeweils mit dem refrainartigen Ausruf »Gare au gorille« abschließen. Es beschreibt, wie eine Gruppe von Frauen im Zoo die Intimausstattung eines männlichen Gorillas betrachtet. Das Tier entkommt plötzlich aus seinem Käfig und alle Personen, abgesehen von einer 100-jährigen Dame und einem Richter in einer schwarzen Robe, laufen davon. Der brünstige Gorilla verschmäht die Dame und zerrt den Richter in ein Gebüsch, um ihn zu vergewaltigen. Die letzte Strophe enthüllt, dass derselbe Richter an jenem Tag einen Mann zur Guillotine verurteilt hat und nun, genau wie der verurteilte Verbrecher, vergeblich um Gnade fleht.

Ich werde im Folgenden zwei Versionen vergleichend betrachten, eine Version von Franz-Josef Degenhardt (1986: 7) mit dem Titel *Vorsicht Gorilla* (veröffentlicht auf dem Album *Junge Paare auf Bänken*) und eine *Der Gorilla* betitelte Version, die der österreichische Liedermacher und Autor Peter Blaikner (1993: 1) auf einem Album eigener Adaptionen (Albumtitel: *Ich bitte nicht um deine Hand*) veröffentlicht hat.

Neben dem oben erwähnten Lied von Moßmann stellen die Versionen von Degenhardt die ersten veröffentlichten deutschsprachigen Übersetzungen von Brassens' Chansons dar. In einem Text auf dem Albumcover äußerst sich Degenhardt zu seinen Übersetzungen und zu dem Einfluss, den Brassens auf sein eigenes Schaffen hatte:

[...] die Lieder von Georges Brassens haben mich immer begleitet, bis heute und immer wollte ich sie übersetzen und singen. Das ist ziemlich schwierig, weil – vieles ist unvorstellbar französisch, lebt von Anspielungen, manches setzt die Tradition der langen ungebrochenen französischen Chansonkunst voraus. Aber eben das macht diese Lieder eben auch zeitlos in dem Sinn, daß sie ein Leben lang und darüber hinaus gültig bleiben. (Degenhardt 1986: Abs. 2f.)

Hier findet sich ein wichtiger Hinweis für die Beliebtheit des französischen Chansons bei deutschen Liedermachern. Dieses bietet eine fortlaufende Tradition, in die

man sich einschreiben kann, wie sie in Deutschland durch den Kulturbrech, den die Nationalsozialisten herbeigeführt hatten, nicht (mehr) vorhanden war. Der behaupteten Zeitlosigkeit der Lieder begegnet Degenhardt nicht etwa dadurch, dass er das Lied möglichst nah am Text übersetzt, sondern indem er es in seine Zeit überträgt und mit ihren zentralen Themen und Fragen in Verbindung bringt. Bereits die erste Strophe von *Vorsicht Gorilla* macht deutlich, dass Degenhardt einen Ansatz wählt, der das Chanson räumlich in den deutschen Kontext verpflanzt:

Tabelle 1: Vergleich Degenhardt und Brassens, Strophe 1

| Vorsicht Gorilla (1986) | Le Gorille (1952) |
|--|---|
| Ein Wanderzirkus ging pleite in der kleinen schwäbischen Stadt, wo der Richter unsere Leute aus Mutlangen verurteilt hat. Die ließen zurück einen Affen im Käfig. Der Magistrat, der ließ ihn im Stadtpark begaffen, und da lebt' er auf Kosten vom Staat, dieser Gorilla. | C'est à travers de larges grilles Que les femelles du canton Contemplaient un puissant gorille Sans souci du qu'en-dira-t-on Avec impudeur, ces commères Lorgnaient même un endroit précis Que, rigoureusement, ma mère M'a défendu d'nommer ici Gare au gorille! |

Das von Brassens ursprünglich *Gorille vendetta* genannte Lied (vgl. Brassens 2007: 35) wird gemeinhin als engagiertes Chanson verstanden, das humoristisch-kritisch gegen die Todesstrafe Position bezieht. Diese wurde in Frankreich erst 1981 – genauer am 09. Oktober, also 20 Tage vor Brassens' Tod – abgeschafft. Brassens selbst hat in einem Interview geäußert, dass er das Lied eher als amüsante Geschichte ersann und später im Schreibprozess die moralische Komponente hinzukam (vgl. Sève/Brassens 1975: 48). Es ist allerdings diese aktivistisch-moralische Komponente, die Franz-Josef Degenhardt in seiner deutschen Version hervorhebt und ausbaut. Er nutzt das Lied zum politisch-aktivistischen Kommentar und greift in seiner Adaption ein Thema auf, das die Bundesrepublik in den 80er Jahren beschäftigte, die militärische Aufrüstung und die Stationierung von atomwaffenfähigen Pershing-II-Mittelstreckenraketen, die ab 1983 an drei deutschen Standorten durchgeführt wurde. In Zeiten bewaffneter Konflikte auf dem Europäischen Kontinent ist dieses Thema weiterhin hochaktuell. Im Gegensatz zu Brassens, der erst in der fünften Strophe den Richter auftreten lässt, dessen Figur dem Lied seinen eigentlich politischen Gehalt verleiht, legt Degenhardt Wert darauf, den politischen Kontext gleich in der ersten Strophe explizit zu machen. Er verlegt den Handlungsort in eine schwäbische Kleinstadt und erwähnt sogleich den Richter, der »unsere

Leute aus Mutlangen verurteilt hat«. Damit spielt er auf das Pershing-II-Depot auf der Mutlanger Heide am Ortsrand von Mutlangen an, das in den 1980er Jahren immer wieder Ziel von Protesten und Blockaden der Friedensbewegung wurde. Durch die Wahl des Possessivartikels in der ersten Person Plural identifiziert er sich selbst als Anhänger der Friedensbewegung und als musikalischer Verkünder ihrer Ideale. Degenhardt entschärft dabei nicht den zotig-derben Humor der Vorlage und beschreibt genüsslich, wie die Bewohner der braven schwäbischen Kleinstadt den Affen unzüchtig »angaffen« und enthüllt so die Doppelmoral der beschriebenen süddeutschen Gemeinschaft.

Ähnlich wie Brassens arbeitet Degenhardt mit Kreuzreimen. Diese sind aber nicht immer ganz konsequent, wie im obigen Beispiel der Reim von »pleite« auf »Leute«, was bereits darauf hindeutet, dass der Inhalt in dieser Adaption wichtiger ist als eine makellose Form.

Tabelle 2: Vergleich Degenhardt und Brassens, Strophe 2–3.

| Vorsicht Gorilla (1986) | Le Gorille (1952) |
|--|---|
| Dann ist es einer gewesen, womöglich ein Friedensfreund, oder er konnte nicht lesen; oder ›nen Penner, der nachts herumstreunt. Vielleicht war auch einer besoffen und gab dem Riegel ein Stoß. Der Käfig stand jedenfalls offen, also der Affe war los. Vorsicht Gorilla. | Tout à coup la prison bien close Où vivait le bel animal S'ouvre, on n'sait pourquoi, je suppose Qu'on avait dû la fermer mal Le singe, en sortant de sa cage Dit »c'est aujourd'hui que j'veux perdre!« Il parlait de son pucelage Vous aviez deviné, j'espére! Gare au gorille! |
| Gorillas sind Menschenaffen, vor allem gerade auch der war so wie ein Mensch beschaffen und liebte die Menschen sehr. Besonders im Frühjahr geriet er in Liebe zu ihnen, und dann gierte er immer wieder nach solchen mit Röcken an. Vorsicht Gorilla. | |

Wie Brassens greift Degenhardt auf Enjambements zurück, um eine Spannung aufzubauen, die ihrer Auflösung durch die nächste Zeile harrt. Dabei orientiert er sich oft nur lose an der Vorlage und übersetzt nicht Strophe für Strophe und schon

gar nicht Zeile für Zeile. Stattdessen übernimmt er nur gewisse Elemente und führt andere aus. Im obigen Beispiel elaboriert er den Ursprungstext derart, dass aus einer Strophe bei Brassens zwei bei Degenhardt werden. Der deutsche Liedermacher bietet zum Beispiel auf die Frage, warum der Käfig sich öffnete, vier mögliche Antworten an, wo bei Brassens nur ein lapidares »offenbar hatte jemand den Käfig nicht richtig zugemacht« findet.

Zu seinen Interpolationen gehören vielfältige politische Bezüge. Angefangen bei dem Affen, der »auf Kosten vom Staat« lebt, womit ein klassischer Vorwurf an die linkspolitische Szene referenziert wird, über den »Friedensfreund«, der möglicherweise in einem Sabotageakt den Käfig geöffnet hat, bis hin zur Wahrnehmung des entflohenen Tieres als »mal wieder einen Werbegag«. Mit letzterem kommentiert Degenhardt in seiner Version kritisch die Praxis, Tiere für Werbe- und Schauzwecke auszubeuten. Nach seinem Streifzug durch die Stadt erreicht der Gorilla in Degenhardts Version das Gerichtsgebäude und fällt dort einen Richter an. Anders als in der Vorlage, wo neben dem Richter eine hundertjährige Dame zugegen ist, gibt es keine mögliche Auswahl für den Gorilla. Damit wird die zottige Seite des Chansons etwas zurückgenommen, um die politische Botschaft stärker zu konturieren: »Da schrie der ziemlich verwirrte//Richter – so wie der G. I.//Als die Pershing zwei bei Heilbronn explodierte,//Mama – und dann war es vorbei«.

Ganz in der Tradition der *chanson gaillarde* belässt Degenhardt es hier bei einer bloßen Andeutung der Vergewaltigung des Richters durch den Gorilla. Der Vergleich mit der Explosion der Pershing II Rakete⁹ führt zurück zum Hauptthema der degenhardtschen Version, nämlich der Antiatom- und Friedensbewegung. Da dem Gorilla, wie eben erwähnt, in dieser Version keine Auswahl beschieden ist, erscheint er als schicksalhafter Rächer der Friedensaktivisten. Allerdings ist der Vergleich von Richter und Soldat nicht so einschlägig wie derjenige im Original. Dort schreit der Richter »maman« wie der Verurteilte, den er am selbigen Tag hatte hinrichten lassen. Auch wenn hier nicht die gleiche Kausalbeziehung besteht, kann der Richter aus Sicht der Aktivisten als Mitläufer der Militarisierung gesehen werden, indem er die Aktionen der Friedensbewegung behindert und kriminalisiert. Der Skopos der Übersetzung von Degenhardt zielt darauf, dem Lied eine eigene, seiner Zeit und seinen Erfahrungen entspringende politische Botschaft zu geben und dennoch dem Stil Brassens' in formaler Hinsicht und durch zottigen Humor treu zu bleiben. Damit ist er möglicherweise näher am Geiste Brassens' als die Übersetzung durch Peter Blaikner, die ganz im Gegenteil an vielen Stellen äußerst nah am Originaltext bleibt.

Ganz in diesem Sinne hat sich Peter Blaikner selbst zu seinen Übersetzungen geäußert, die 1989 im Suhrkamp Verlag erschienen sind und von denen er 1993 eine Auswahl auf CD eingespielt hat: »Ich wollte Brassens ins Deutsche übersetzen, um seine Chansons einem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen, ohne

⁹ Diese ereignete sich 1985 und kostete das Leben von drei US-Soldaten.

sie jedoch aus ihrer ursprünglichen Umgebung und aus ihrer poetischen Welt herauszureißen.« (Blaikner 2021: 1) Im Gegensatz zu Degenhardt überführt Blaikner die Lieder von Brassens nicht in einen deutschen Kontext, sondern bewahrt den ursprünglichen französischen Schauplatz.

Blaikners Ziel ist es also gerade nicht, dem Lied wie Degenhardt den Stempel seiner Zeit aufzudrücken, sondern – in schleiermachscher Terminologie – Georges Brassens in Ruhe zu lassen und die HörerInnen an ihn heranzuführen. Dies fängt schon bei der nüchternen Wahl des Titels an, für den hier (Blaiker 1993: 1) schlicht *Der Gorilla* gewählt wurde.

Tabelle 3: Vergleich Blaikner und Brassens, Strophe 1

| Der Gorilla (1993) | Le Gorille (1952) |
|---|-----------------------------------|
| Die Weibchen der Gemeinde standen | C'est à travers de larges grilles |
| Um einen Käfig dicht gedrängt | Que les femelles du canton |
| Um den Gorilla zu betrachten, | Contemplaient un puissant gorille |
| Der ziemlich stark war und potent | Sans souci du qu'en-dirà-t-on |
| Den Weibertratsch missachtend schielten | Avec impudeur, ces commères |
| Sie schamlos jene Stelle an, | Lorgnaient même un endroit précis |
| Die, weil's die Mutter es einst verboten, | Que, rigoureusement, ma mère |
| Ich hier nicht näher nennen kann | M'a défendu d'nommer ici |
| Vorsicht Gorilla! | Gare au gorille! |

Blaikner bewahrt den Stil der *chanson gaillarde* und übernimmt den andeutungs-haften Charakter des Originals, wenn es um jene Stelle geht, die »ich hier nicht näher nennen kann«. Seine Version übernimmt alle Strophen und die Protagonisten des Originalliedes, den Gorilla, die gaffende Menge, die alte Dame sowie den Richter. Wie in der französischen Vorlage findet sich ein Kreuzreim, der allerdings an vielen Stellen in Form von Assonanzen ausgestaltet ist. Der Vergleich der beiden Strophen lässt rasch erkennen, dass Blaikner fast jede Sinneinheit, wenn auch nicht jedes Wort, übersetzt. Diese Sinneinheiten verschiebt er bisweilen zwischen den Versen, so wie die »femelles du canton« die als »Weibchen der Gemeinde« die erste Strophe eröffnen. Um das Versmaß einzuhalten, und damit die singability (vgl. Franzon 2008: 389f.) zu gewährleisten, fügt er manchmal ein zusätzliches Wort ein, »puissant« wird zu »stark und potent«. Es wird deutlich, dass Peter Blaikner zwei Ziele mit seinen deutschen Übersetzungen von Brassens' Chansons verfolgt: Er will genau übersetzen und seinen HörerInnen und LeserInnen möglichst viel vom Original bieten und dabei zugleich einen Liedtext hervorbringen, der sich im Deutschen klangvoll singen lässt.

Dazu passt das Geleitwort, das Franz Josef Degenhardt Peter Blaikner für seine Veröffentlichung geschrieben hat und ihn für seine textliche Nähe zu Brassens lobt: »Er ist schon ein Großer, der Brassens, und du bist sein guter Künster.« (Zit.n. Blaikner 1993, Abs. 5) Anders als Degenhardt verkündet Blaikner keine eigenen Werte, er hat keine eigene politische Botschaft, die er dem Lied einschreiben möchte. Sein Skopos ist die Heranführung eines deutschsprachigen Publikums an Brassens unter Bewahrung der literarisch-ästhetischen Qualität der Lieder. Er verkündet Brassens und konzentriert sich daher auf eine getreue Wiedergabe der Inhalte und Form seiner Lieder, statt sie als Vehikel für eigenes Engagement zu benutzen.

Le Parapluie

Wie das eben besprochene Chanson *Le Gorille* stammt *Le Parapluie* von Brassens' Debütalbum von 1952. Der Text ist deutlich zahmer und berichtet von einem Spaziergänger, der während eines schweren Regengusses eine Frau ohne Regenschirm sieht. Er eilt zu ihr und bietet ihr an, den Schutz des Regenschirms zu teilen. Sie akzeptiert und beide laufen eine Weile zusammen, bis sie sich wieder trennen. Die Geschichte wird mit einem augenzwinkernden Charme vorgebracht und nimmt sich selbst nicht zu ernst, so dass sie ein gutes Beispiel für diese Art von Liedern in Brassens Werk abgibt. Interessanterweise ist es genau dieses Lied, das Peter Blaikner aus seinen Brassens-Übersetzungen ausgeschlossen hatte. Seiner Ansicht nach könne der zentrale Wortwitz zwischen »parapluie« « paradis» keine Entsprechung im Deutschen finden, weswegen er davon absah, das Chanson in einer deutschen Version zu singen (vgl. Blaikner 1992: 176f.).

Im Folgenden vergleiche ich zwei deutschsprachige Versionen dieses Lieds, eine von Leobald Loewe (2011: 6) unter dem Namen *Der (Rettungs-)Paraplü* und eine schweizerdeutsche Übertragung von Ruedi Stuber (2008: 6) schlicht *Rägeschirm* betitelte Version, womit als weiterer Parameter in die Analyse der Dialekt eingeführt wird.

Leobald Loewe übersetzt seit vielen Jahren Lieder von Georges Brassens und trägt diese auf seinen Konzerten zusammen mit seiner Frau vor. Damit verfolgt er ein strikt unkommerzielles Liebhaberprojekt und veröffentlicht die Lieder kostenfrei auf seiner Homepage. In einer selbstverlegten Druckausgabe seiner Texte äußert er sich zu seiner Übersetzungspraxis und benennt folgende Leitmaxime: »Möglichst viel von der Idee, vom Witz und Tenor des Originals zu erhalten und sie nicht mutwillig oder fahrlässig zu verfälschen, zu verwässern oder gar zu verbessern [...].« (Loewe 2016: 1)¹⁰

¹⁰ Mit dem Begriff »verbessern« spielt Loewe – wie er im Folgenden erklärt – auf Wolf Biermann an, dessen deutsche Version des Antikriegslieds *Le déserteur* von Boris Vian er wegen

Trotz dieses Bekenntnisses zur Texttreue zeigt sich schon beim Titel, dass Loewe selbst eigene Interpretationen in den Text einbringt. In seiner Textsammlung wird das Lied unter dem Titel (*Rettungs-)*Paraplü aufgeführt. Dieser Titel erklärt sich durch assoziative Verbindung mit der Bankenkrise, die 2011, als er den Text übersetzt hat, in aller Munde war: »Der Regen als Bankenkrise, der Paraplü als Rettungsschirm, die Gerettete, die wie ein Engel erscheint, im Rollentausch als Retterin Angela«. (Loewe 2018: 17) Interessanterweise hat Loewe damit einem der wenigen Lieder von Brassens, das keine expliziten politischen Anspielungen enthält, eine eigene und vielleicht auch eigenwillige politische Deutung verliehen. Im Vergleich etwa zu der oben besprochenen Übersetzung von Peter Blaikner fällt sogleich auf, dass Leobald Loewes Übertragung mit großer Konsequenz Entsprechungen für einzelne Verse findet, wie der Vergleich der ersten beiden Strophen seiner deutschen Version mit dem Original zeigt:

Tabelle 4: Vergleich Loewe und Brassens, Strophe 1–2 und Refrain

| Der (<i>Rettungs-</i>)Paraplü (2011) | Le Parapluie (1952) |
|--|---|
| Es goss in Strömen auf die Platten und sie ging schirmlos auf der »Rü«, sie wurde nass, ich aber hatte 'nen ausgeborgten Paraplü. | Il pleuvait fort sur la grande route Elle cheminait sans parapluie J'en avais un, volé sans doute Le matin même à un ami |
| Ich flog herbei um sie zu retten und bot beherzt mein Schirmchen an, sie strich das Nass aus ihrem netten Gesichtchen und sie sagte: »Gern!«. | Courant alors à sa rescousse Je lui propose un peu d'abri En séchant l'eau de sa frimousse D'un air très doux, elle m'a dit oui |
| Für ein Regenschirm-Stück 'n bisschen himmlisches Glück, wie ein Engel sah sie für mich aus, 'n bisschen himmlisches Glück für ein Regenschirm-Stück, das war kein schlechter Tausch für mich! | Un p'tit coin d'parapluie Contre un coin d'paradis Elle avait quelque chose d'un ange Un p'tit coin d'paradis Contre un coin d'parapluie Je n'perdais pas au change, pardi |

der eingefügten – aus seiner Sicht plumpen – Provokation durch Schimpfbegriffe ablehnt (vgl. Loewe 2016: 28).

Statt wie Blaikner Sinneinheiten zwischen den Zeilen zu verschieben, behält er meist ihren Platz in den einzelnen Versen bei oder schiebt sie zügig in Form eines Enjambements nach. Dadurch entsteht ein interessanter Effekt, denn einerseits nähert sich die deutsche Version syntaktisch dem Stil des Originals an, während sie in der Wahl der Begriffe teilweise eine große Freiheit aufweist. Dies findet sich bei einzelnen Sinneinheiten, wenn Loewe zum Beispiel »grande route« mit »Platten [...] auf der Rü« oder »un peu d'abri« mit »mein Schirmchen« wiedergibt oder schlicht den Begriff »Paraplu« eindeutschend übernimmt. So gelingt es meiner Ansicht nach, den Witz des französischen Originals zu übertragen, nicht zuletzt durch die findige Übersetzung im Refrain, der das oben von Blaikner benannte Problem umschifft und »Regenschirm-Stück« auf »himmlisches Glück« reimt.

Bei der mir vorliegenden Tonaufnahme¹¹ interpretiert er das Lied gemeinsam mit seiner Frau. Sie nehmen dabei einige interessante Veränderungen vor, die dem Lied einen etwas anderen Charakter geben. So wird das Personalpronomen in der ersten Strophe von seiner Frau gesungenen Strophe zu »ich« und damit wechselt die Perspektive. Der Refrain wird zwischen beiden Stimmen aufgeteilt, so dass der Eindruck entsteht, dass beide Beteiligten sich an der Begegnung erfreuen und es sich nicht bloß um eine männliche Phantasie handelt.

Abschließend komme ich auf eine schweizerdeutsche Version des Liedes zu sprechen. Diese stammt von Ruedi Stuber, der seit den 1970er Jahren in der Schweiz als Mundartdichter, Übersetzer und Sänger aktiv ist, und der 2008 ein komplettes Album mit seinen schweizerdeutschen Versionen von Brassens' Chansons veröffentlicht hat.

11 Kostenfrei verfügbar auf der Webseite des Sängers: <https://kowald.org/> [Stand: 10.01.2025].

Tabelle 5: Text Stuber, Schweizer- und Hochdeutsch, Strophe 1–2 und Refrain

| Rägeschirm (2008) | Regenschirm ¹² |
|---|--|
| S rägnet no gäng, s isch nid zum säge. Nass bis uf d Hutt chunnt si drhä. Ig mit mym Schirm lächle verläge, tue so, wie wenns my eigeit wär. | Es regnet immer noch, es ist nicht zum Sagen. Nass bis auf die Haut kommt sie daher. Ich mit meinem Schirm lächle verlegen, Tue so, als ob es mein eigener wäre. |
| S längt scho ne Blick – si het verstante Schirme gäh Schärme – gnue für zwöi. Si tröchnet s Gsicht, denn sy mir gange: Jetz schetz ig d Gwitterwulche nöi. | Ein Blick genügt, sie hat verstanden, Schirme geben Schutz – genug für zwei, Sie trocknete das Gesicht, dann gingen wir: Jetzt schätze ich die Gewitterwolken neu. |
| I gib chly Platz näb mr prys, und schwäbe im Paradies, I han e Ängu us Fleisch a myr Syte. Grosses Glück – chlyne Prys schwärm für mi ganz lys Jetz hani dr Bewys – das gits! | Ich gebe etwas Platz neben mir preis, Und schwebe im Paradies, Ich habe einen Engel aus Fleisch an meiner Seite. Großes Glück, kleiner Preis, Schwärm für mich ganz leise, Jetzt habe ich den Beweis, Das gibt es. |

Sein *Rägeschirm* hebt sich musikalisch von Brassens und von Loewe ab. Sind die anderen Versionen musikalisch schlicht gehalten und begnügen sich mit sich einer Gitarren- und Bassbegleitung, steht in dieser Version das Akkordeon stark im Vordergrund. Dies verleiht dieser Version einen schwungvollerem Charakter und einen Eindruck volkstümlicher Musik. Weiterhin zeichnet sich diese Version natürlich durch die Verwendung des Schweizerdeutschen aus.

Der Skopos seiner Übersetzung liegt entsprechend darin, zu zeigen, dass Brassens' Lieder angemessen auf Schweizerdeutsch wiedergegeben werden können. Daraus ist es nicht verwunderlich, dass der Text sich stärker von der Vorlage abhebt, als es bei Loewe der Fall war. Interessanterweise nennt der Text von Ruedi Stuber keinen Ort, vermutlich ist der Kontext durch die dialektale Sprachverwendung schon hinreichend gekennzeichnet. In einigen Fällen verstärkt Stuber bestimmte Sinneinheiten des Textes, so wird aus »sans parapluie« das ungleich drastischere »Nass bis uf d Hutt«. Ebenso wird aus der Feststellung, dass die Begleiterin etwas von einem Engel habe, ein leibhafter »Ängu us Fleisch«. Seine Version ist ein gutes Beispiel dafür, dass ein Lied, auch wenn zentrale Zeilen verändert werden, in Übersetzung funktionieren kann und seiner Vorlage gerecht wird. So kommt der »parapluie« im Refrain

12 Die Übersetzung ins Hochdeutsche ist von mir und soll lediglich der einfacheren Verständlichkeit des Inhalts dienen.

gar nicht vor, hier reimt er »I gib chly Platz näb mr prys« auf »Paradies« und erreicht damit eine ähnliche Wirkung, obschon der titelgebende Begriff entfällt. Dafür wird in der zweiten Strophe mit »Schirme gäh Schärme« ein interessantes Wortspiel eingebaut. »Schärme« (cf. Schweizerisches Idiotikon 1913: 1281) ist etymologisch von »Schirm« abgeleitet und bezeichnet im Schweizerdeutschen einen Unterstand (z.B. »Alpschärme« für Nutztiere im Gebirge) oder das Odbach allgemein und ist ein typisches Alltagswort in der deutschsprachigen Schweiz. Es zeigt sich, dass Stuber darauf Wert legt, dem Lied lexikalisch typisch Schweizerdeutsche Elemente zu verleihen, statt es Wort für Wort zu übertragen.

Grenzenloser Brassens

Musik überwindet Grenzen zwischen Ländern und Sprachen und verändert sich in diesem Prozess. Die Bedingungen dieses Transfers hängen an Faktoren wie der kulturellen und sprachlichen Distanz, dem zeitlichen Abstand und wie ich mich bemüht habe zu zeigen, der Intention bzw. dem Skopos des Übersetzers oder der Übersetzerin. Üblicherweise kommen bei Populärmusik der Produktionskontext und die damit verbundenen finanziellen Interessen hinzu. Im vorliegenden Fall hatten wir es dagegen mit Produktionen zu tun, die kein vornehmlich kommerzielles Ziel verfolgen, sondern jede auf ihre Weise, die Lieder von Brassens im deutschen Sprachraum verbreiten und bekannter machen wollen.

In den vorliegenden Übersetzungen wurde deutlich, dass der Skopos, also die Absicht des Übersetzers, eine wichtige Rolle spielt und den Zieltext entscheidend prägt. Es konnten drei sehr unterschiedliche Arten der Annäherungen an den großen Chansondichter aus der Provence aufgezeigt werden. Auf der einen Seite Franz Josef Degenhardt und Walter Moßmann, die im Geiste Brassens' seine Lieder als Vehikel für politische Botschaften nutzen und dabei stark in ihren Übertragungen stark in die Texte eingreifen. Auf der anderen Seite finden sich Peter Blaikner und Leobald Loewe, die Brassens' eigenen Stil und Humor auf Deutsch erfahrbar machen möchten und nur wenige Veränderungen vornehmen, die oft der Silbenstruktur und damit der *singability* geschuldet sind. Zwischen diesen beiden Polen könnte man Ruedi Stuber ansiedeln, der sich mit seiner dialektalen Version beizeiten recht weit vom Ursprungstext entfernt und nicht nur Brassens, sondern auch dem Schweizerdeutschen mit seinen Bearbeitungen eine Hommage erweist und dessen Geltung als Chansonsprache unter Beweis stellen will. Auch Jahrzehnte nach seinem Tod beeinflusst Brassens nicht nur in deutschsprachigen Ländern Musikerinnen und Musiker und seine Chansons erstrahlen, auch durch Übersetzungen, immer wieder in neuem Glanz.

Literatur

- Ammann, Margaret; Vermeer, Hans J. (1991): Der andere Text. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. In: TEXTconTEXT 6, 6, S. 251–260.
- Blaikner, Peter (1992): Brassens en allemand. In: Équivalences 22, 1–2, 23, 1, S. 171–182.
- Blaikner, Peter (2021): Brassens übersetzen. Reflexionen und Kostproben aus Anlass seines 100. Geburtstags. In: Archiv für Textmusikforschung 6, 1, S. 1–9.
- Brassens, Georges (2007): Œuvres complètes. Paris.
- Franzon, Johan (2008): Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. In: The Translator 14, 2, S. 373–99.
- Gauthier, Marie-Véronique (1990): Sociétés chantantes et grivoiserie au XIXe siècle. In: Romantisme, 68, S. 75–86.
- Hüser, Dietmar (2008): Le Rock 'n' Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires. In: Olivier Dard/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Américanisations et anti-américanismes comparés. Villeneuve d'Ascq, S. 175–197.
- Lange, André (1986): Stratégies de la musique. Lièges, Bruxelles.
- Loewe, Leobald (2018): Brassens chanté en Allemand: Chansons auf Deutsch von Georges Brassens und Anderen. Gelsenkirchen.
- Loewe, Leobald (2016): Chansons zum Anfassen: 40 Chansons nicht nur von Georges Brassens auf Deutsch und Französisch. Gelsenkirchen.
- Marc, Isabelle (2013): Musiques populaires transnationales: l'exemple de Brassens en Espagne. In: Stephanie Schwerter/Jennifer K. Dick (Hg.): Traduire, transmettre ou traduire – Réflexions sur la traduction en sciences humaines. Paris, S. 211–222.
- Matheja, Bernd (2007): 1000 Nadelstiche. Amerikaner & Briten singen deutsch 1955–1975. Hambergen.
- Schenk, Susanne von/Bei der Kellen, Ralf (2021): Der Chansonnier und die Deutschen. Deutschlandlandfunk Kultur; online unter: <https://www.deutschlandfunknkultur.de/100-geburtstag-von-georges-brassens-der-chansonnier-und-die-100.html> [Stand 10.01.2025].
- Schleiermacher, Friedrich (1963): Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Stuttgart, S. 40–56.
- Sève, André; Brassens, Georges (1975): André Sève interroge Brassens: toute une vie pour la chanson. Paris.
- Sfez, Aurélie/Pierrat, Emmanuel (2014): 100 chansons censurées. Paris.
- Staub, Friedrich/Tobler, Ludwig (1881ff.): Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Frauenfeld/Basel.

- Sygalski, Marc (2011): Das »politische Lied« in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989 am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhart Mey. Göttingen.
- Terp, Nils-Christian (2024): Ein Lied, viele Sprachen – Adaption und Übersetzung in der populären Musik der 1960er-Jahre. In: Benjamin Meisnitzer/Nadine Rentel/Stephanie Schwerter (Hg.): Mehrsprachigkeit – Herausforderungen, Sprecher-einstellungen und mediale Erscheinungsformen. Hannover, S. 145–166.
- Vermeer, Hans J. (1996): A skopos theory of translation (some arguments for and against). Heidelberg.
- Zastrow, Volker (2017): Musikalische Freundschaft – Begegnung – Rencontre. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16. Dezember 2017, S. 34–36.

Diskographie

- Blaikner, Peter (1993): Georges Brassens. Ich bitte nicht um deine Hand. Edition Tandem.
- Brassens, George (1952): Georges Brassens chante les chansons poétiques (... et souvent gaillardes) de Georges Brassens. Polydor.
- Brassens, George (1954): Les Sabots d'Hélène. Polydor.
- Degenhardt, Franz Josef (1986): Junge Paare Auf Bänken. Franz Josef Degenhardt Singt Georges Brassens. Polydor.
- Loewe, Leobald (o.J.): Brassens chanté en allemand. Selbstverlag; online unter: <https://www.kowald.org/> [Stand: 10.01.2025].
- Mey, Reinhart (2004): Nanga Parbat. EMI.
- Walter, Mossmann (1979): Frühlingsanfang. Trikont.

