

Die provenzalische Renaissance in Deutschland.
Übersetzung und Edition von Frédéric Mistral's *Mirèio* um
1900

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie*
in der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen
Universität Wuppertal

vorgelegt von
Melanie Stralla
aus
Solingen

Wuppertal, im Mai 2019

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20190918-131950-7

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20190918-131950-7>]

DOI: 10.25926/jdy5-mw39

[<https://doi.org/10.25926/jdy5-mw39>]

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Mai 2019 von der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal als Dissertation angenommen.

Mein Dank gebührt zunächst der Erstbetreuerin meines Dissertationsprojektes, Frau Professor Dr. Ursula Kocher, für ihre konstruktive Kritik und die intensive Auseinandersetzung mit meiner Arbeit. In vielen Gesprächen hat sie es verstanden, mir neue wissenschaftliche Impulse zu geben. So hat sie maßgeblich dazu beigetragen, dass mein Vorhaben innerhalb der gesetzten Frist fertiggestellt werden konnte.

Meinem Zweitbetreuer, Herrn Professor Dr. Claude Mauron, möchte ich dafür danken, mir den Zugang zur provenzalischen Sprache, Literatur und Kultur ermöglicht zu haben. Ohne seine unermüdliche Unterstützung während der letzten acht Jahre wäre die Idee für dieses Projekt nicht entstanden.

Dem Graduiertenkolleg 2196 Dokument – Text – Edition der Bergischen Universität Wuppertal danke ich für die Möglichkeit, mein Dissertationsvorhaben in einem interdisziplinären Umfeld verfolgt haben zu können. Die unterschiedlichen Perspektiven auf meine Arbeit haben dazu beigetragen, sie zu schärfen und gleichzeitig um neue Aspekte zu erweitern. Mein besonderer Dank gilt dem Sprecher des Kollegs, Herrn Professor Dr. Jochen Johrendt, sowie dem wissenschaftlichen Koordinator, Herrn Dr. Rüdiger Nutt-Kofoth, für die Auseinandersetzung mit meinen Forschungsfragen und rasche Hilfe bei jedweden Problemen.

Herrn Professor Dr. Jean-Yves Masson danke ich für seine wertvollen Hinweise. Zudem möchte ich Herrn Joël Suppo, Bürgermeister von Maillane, Herrn René Moucadel, Adjoint des Bürgermeisters, Frau Eugénie Damiani-Gros, Adjointe des Bürgermeisters und Kulturbeauftragte, Herrn Henri Moucadel, Lehrbeauftragter für provenzalische Literatur an der Universität Avignon, und Frau Claire Laurenzio, Sammlungsverantwortliche des Musée Frédéric Mistral in Maillane, für den Zugang zu für diese Arbeit unentbehrlichen Dokumenten danken. Auch

Frau Michèle Pallier, Mitglied der Académie de Nîmes und Herrn Remi Venture, Direktor der Médiathèque d'Arles, danke ich dahingehend vielmals.

Herrn Marcus Feldbrügge danke ich für sein Interesse an meinem Projekt und das Lektorat.

Frau Katharina Stäblein möchte ich für die fruchtbare Zusammenarbeit sowie für ihre Unterstützung in allen Lebenslagen danken.

Mein allergrößter Dank gebührt jedoch meinen Eltern, die mit ihrer Begeisterung für Frankreich den Grundstein für meinen bisherigen Lebensweg gelegt und mich immer bedingungslos unterstützt haben. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Generic : Merci pour le début, j'écrirai la fin.

Wuppertal, im August 2019

« Je crois qu'il y a *une* langue européenne :
c'est la traduction. »

– Emmanuel Macron

Inhaltsverzeichnis

1. Fragestellung und Vorbemerkungen	7
2. Die provenzalische Renaissancebewegung.....	14
2.1 Historische Einordnung.....	16
2.2 Der Felibrige	18
2.3 Frédéric Mistral als Führungsfigur	30
3. Wirkung der provenzalischen Renaissance in Deutschland	38
4. Methodische Grundlagen und Thesen der Arbeit	62
4.1 Die Analysemethode nach Toury.....	67
4.2 ‚On Describing Translations‘ (Lambert/van Gorp)	77
4.3 Selbstübersetzung bei Frédéric Mistral.....	80
4.4 Zusammenhang von Übersetzung und Edition	87
5. Betty Dorieux-Brotbeck: <i>Mireia</i>	91
5.1 Biographie.....	91
5.2 Das Übersetzungsprojekt	97
5.3 Die Edition	105
5.4 Übersetzungsanalyse Ü ₁	108
5.4.1 Präludium zum Kampf.....	110
5.4.2 Das Lied von Magali.....	117
5.4.3 Das Gebet Mirèios	124
5.4.3.1 Exkurs: Parallelen zum Gebet Gretchens in Goethes <i>Faust</i>	127
5.5 Weiblichkeit und räumliche Distanz als Rejektionsfaktoren?	134
6. August Bertuch: <i>Mirèio</i>	140
6.1 Biographie.....	140
6.2 Das Übersetzungsprojekt	143
6.3 Die Edition	153
6.4 Übersetzungsanalyse Ü ₂	163
6.4.1 Präludium zum Kampf.....	163
6.4.2 Das Lied von Magali.....	168
6.4.3 Das Gebet Mirèios	182
6.4.4 Exkurs: Durch Kritik bedingte Textänderungen in Bertuchs <i>Mirèio</i> -Übersetzung ..	184
6.5 Performativität und Rezeption: Aufnahme der Bertuch-Ausgaben	191
7. Franziska Steinitz: <i>Mirèio</i>	211
7.1 Biographie.....	211
7.2 Das Übersetzungsprojekt	213
7.3 Die Edition	215

7.4 Übersetzungsanalyse Ü ₃	218
7.4.1 Präludium zum Kampf.....	218
7.4.2 Das Lied von Magali.....	222
7.4.3 Das Gebet Mirèios	227
8. Schlussfolgerungen und Ausblick.....	234
8.1 Zusammenführende Betrachtungen	234
8.2 Übersetzung und Edition als Arbeit am Werk	237
8.3 Grundlagen einer deutschen Provenzalismusforschung	242
Literaturverzeichnis	244

1. Fragestellung und Vorbemerkungen

Liegt der internationale Erfolg Frédéric Mistrals einzig und allein in der Qualität seines literarischen Gesamtwerkes begründet? Dass dem nicht so ist, hat die Forschung zu Mistral und dem um ihn entstandenen Dichterkreis Felibrige hinreichend gezeigt; hinter der Verbreitung der neuprovenzalischen Literatur im 19. Jahrhundert standen die gemeinsamen Bemühungen eines Bundes aus Literaten und Unterstützern, welche über verschiedenste Kanäle auf die Bekanntmachung der Werke Mistrals und anderer Provenzalen zielten. Das Engagement beschränkte sich dabei keinesfalls auf Frankreich, das Heimatland Mistrals, und benachbarte romanische Länder wie Spanien oder Italien – ohne den enormen Einsatz von deutscher Seite wäre Mistral im Jahr 1904 nicht mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet worden. Die Entstehung seines unermüdlichen Anhängerkreises in Deutschland lässt sich wiederum nicht ohne Rückgriff auf die deutschen Übersetzungen von Mistrals Hauptwerk *Mirèio* erklären, denn diese machten die neuprovenzalische Dichtung in Deutschland bekannt und bildeten so den Ausgangspunkt der deutschen Anstrengungen für die provenzalische Sache. Trotz ihrer Bedeutung für die Expansion der provenzalischen Renaissance, in deren Kontext dieses erste Epos Mistrals einzuordnen ist, ist nur wenig über die deutschen *Mirèio*-Übersetzungen sowie über ihre Verfasserinnen und Verfasser bekannt. Die Analyse der Übersetzungen von Betty Dorieux-Brotbeck (¹1880), August Bertuch (¹1893) und Franziska Steinitz (1906) in vorliegender Arbeit soll dazu beitragen, die internationale Verbreitung der neuprovenzalischen Werke als einen Erfolgsfaktor der literarischen Bewegung rund um Mistral und den Felibrige näher zu beleuchten.

Einhergehend mit der lange verbreiteten Ansicht, dass die Übersetzung nicht mehr sei als ein ‚Abklatsch‘ des Originals – der Übersetzer also hinter dem Autor zurückzutreten habe –, finden sich heute zu den drei in dieser Arbeit behandelten Übersetzerinnen und Übersetzern bis auf bruchstückhafte Erwähnungen und ungefähre Lebensdaten weder in der französischen noch in der deutschen Forschungsliteratur ausführliche Informationen. Gleiches gilt für andere Verbreiter der provenzalischen Renaissance in Deutschland. Wenn überhaupt, so tauchen deutsche Mittler mit Beziehungen zum von Mistral angeführten

Dichterkreis Felibridge, dem Organ der provenzalischen Renaissance, in der einschlägigen Literatur mit einem eher negativen Image auf (vgl. Thibaudet 1930). Das Ausmaß ihres Einsatzes für Mistral, den Felibridge und den Erfolg der provenzalischen Schriften in den deutschsprachigen Ländern wird dabei grundsätzlich verkannt. Dabei waren die Beziehungen zwischen dem Felibridge und den deutschen Provenzalisten in ihrer Fruchtbarkeit und Effektivität einzigartig; davon zeugen die zahlreichen deutschsprachigen Publikationen zur (neu-)provenzalischen Materie, die vornehmlich in den Jahren 1870 bis 1914 entstanden. Findet überhaupt eine Beschäftigung mit deutschen Publikationen aus dem Kontext der provenzalischen Renaissance statt, so wird nicht auf die Verbindungen der einzelnen Akteure untereinander eingegangen (so z. B. Bazant 2013). Auch Fabre (2015: 80) bezeichnet einzelne Deutsche als engagierte Propagandisten der provenzalischen Sache, versäumt es aber, ihre persönlichen Beziehungen zueinander aufzuzeigen. Gerade diese Relationen zwischen den einzelnen Akteuren sind es aber, die maßgeblich zum Bekanntwerden der provenzalischen Renaissance in Deutschland und ebenso zum Erfolg oder Misserfolg der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen beigetragen haben. Die einführenden Kapitel dieser Arbeit nehmen daher die provenzalische Renaissance und ihre Wirkung in Deutschland in den Blick.

Zunächst wird die Entwicklung der provenzalischen Literatur vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert skizziert. Im Vordergrund stehen jedoch die Gründung und das Wirken des Dichterkreises Felibridge und insbesondere die Konstruktion Frédéric Mistral als dessen Führungsfigur (Kapitel 2: Die provenzalische Renaissancebewegung). Die Gruppe der deutschen Provenzalisten nimmt eine Sonderstellung in den ‚außenpolitischen‘ Beziehungen des Felibridge ein und wird im Hinblick auf diese spezielle Position eingeführt (Kapitel 3: Wirkung der provenzalischen Renaissance in Deutschland). Dabei folgt die Darstellung der Deutschen in ihren Beziehungen zum Felibridge der Hypothese, dass es sich bei den deutschen Provenzalisten um ein organisiertes Netzwerk handelte, welches sich gezielt für die provenzalische Renaissance einsetzte. Es wird der Frage nachgegangen, ob die deutschen Übersetzerinnen und Übersetzer zum Kreis der deutschen Provenzalisten zu zählen sind und ob der Erfolg oder Misserfolg ihrer Übersetzungen mit der Zugehörigkeit zur Gruppe in Verbindung stand. Eine ausführliche Analyse des Netzwerks der deutschen Provenzalisten, ihrer

literarischen Erzeugnisse und Aktionen steht bisher noch aus. Diese Arbeit möchte einen ersten Beitrag dazu leisten, indem sie im Analyseteil die drei zu Lebzeiten Mistral erschienenen deutschen Übersetzungen *Mirèios* in den Mittelpunkt stellt.

Die Übersetzung durch Betty Dorieux-Brotbeck liegt in zwei Auflagen (1880, 1884) vor. August Bertuchs Übersetzung erschien in sechs Auflagen (1893, 1896, 1900, 1905, 1910, 1914), Franziska Steinitz' Text in einer Auflage (1906). Mögliche Veränderungen der Übersetzungstexte Dorieux-Brotbecks und Bertuchs müssen somit mittels Kollationierung in den Blick genommen werden. Der Paralleldruck von provenzalischem und französischem Text in den französischen *Mirèio*-Editionen wird als Grundlagentext der Übersetzungen besondere Betrachtung finden. Es handelt sich um zwei nebeneinanderstehende Fassungen, welche vom Autor Mistral selbst produziert wurden. Die Werkkonstruktion hat von Mistral's Seite aus im Hinblick auf eine zweisprachige Edition stattgefunden und auch für den Entstehungsprozess der deutschen Übersetzungen ist anzunehmen, dass die Übersetzerinnen und der Übersetzer auf beide Textfassungen zurückgegriffen haben.

Eine übersetzungskritische Herangehensweise an das Korpus unter dem Anlegen heutiger Maßstäbe kann vor dem Hintergrund, dass Übersetzungen altern, nicht zielführend sein. Die Übersetzungen müssen in ihrer historischen Faktizität betrachtet werden, denn dies allein ermöglicht die Einschätzung ihrer Bedeutung für die provenzalische Renaissancebewegung; qualitative Urteile wären subjektiv und damit nicht zuträglich. In der Übersetzungsanalyse (Kapitel 5, 6 und 7) werden daher die in Kapitel 4 vorgestellten Methoden aus dem Bereich der *Descriptive Translation Studies* (insbesondere die von Gideon Toury, José Lambert und Hendrik van Gorp entwickelten Untersuchungstechniken) angewandt. Sie stellen die Betrachtung des Übersetzungstextes losgelöst vom Ausgangstext an den Anfang der Analyse. Während es diese Herangehensweise ermöglicht, Übersetzungsprobleme aufzudecken, die durch eine herkömmliche Ausgangstextanalyse unter Umständen im Dunkeln geblieben wären, verlangt sie gleichzeitig ein chronologisches Vorgehen und gliedert so den Analyseteil der vorliegenden Arbeit. Da vorab keine abzuprüfenden Übersetzungsprobleme festgelegt werden, sondern der Fokus darauf liegt, die einzelnen

Übersetzungstexte auf ihre spezifischen Besonderheiten hin zu untersuchen, können sich in den jeweiligen Übersetzungen unterschiedliche Schwerpunkte in der sprachlichen Ausgestaltung der Texte sowie in den Problemen, welche die Übersetzerinnen bzw. der Übersetzer wahrgenommen haben, zeigen. Daher werden in den Kapiteln 5.4, 6.4 und 7.4 aufeinanderfolgend drei exemplarische Textstellen des Epos analysiert:

- Ein Ausschnitt aus dem Kampf zwischen Vincèn, dem Deuteragonisten des Epos, und Ourrias, seinem Widersacher (Gesang V, Str. 24–33). Die Textstelle ist in der für *Mirèio* typischen siebenzeiligen Strophe abgefasst und daher in ihrer Form für den Großteil des Epos repräsentativ. Als konstitutives Element des Epos ist der Kampf auch auf der Inhaltsebene eine besonders aussagekräftige Episode.

- Das ‚Lied von Magali‘ (Gesang III, Str. I–XII), ein lyrisches Gedicht, welches vom typischen Versbau *Mirèios* abweicht und allein dadurch bereits eine Herausforderung für die Übersetzerinnen und den Übersetzer darstellte. Abgesehen davon verweist diese Textstelle implizit auf die Troubadourlyrik als Vorgänger der neuprovenzalischen Dichtung und ist somit ein Schlüsselement des Epos.

- Das Gebet *Mirèios* zu den heiligen drei Marien (Gesang X, Str. I–XVIII), welches in seiner Form ebenfalls vom typischen Schema des Epos abweicht; zugleich geht es dem Märtyrertod der Heldin voraus und verweist damit auf den Höhepunkt der Handlung.

Abseits der Übersetzungsanalyse wird ein besonderes Augenmerk auf die Übertragung der im Ausgangstext eingesetzten visuellen Gestaltungsmittel in die deutschen Editionen gelegt, denn die Textgestalt prägt den Gesamteindruck und die Aussage der Editionen. Zudem gibt sie, ähnlich wie der allgemeine Aufbau der Ausgaben, Aufschluss über die intendierte Funktion der Übersetzungen im Zielsystem.

Spezifische Aspekte der Aufnahme der *Mirèio*-Übersetzungen im deutschen Sprachraum sowie in Frankreich werden anhand der Betrachtung zeitgenössischer Kritiken nachgezeichnet. Während die Besprechungen der ersten Übersetzung eher negativ ausfallen und für die letzte beinahe vollständig ausbleiben, wird August Bertuchs Übersetzung intensiv besprochen und gelobt. Es soll

nachvollzogen werden, welche Faktoren abseits des Übersetzungstextes zum Entstehen dieses disparaten Bildes beigetragen haben. Zudem werden die Analyseergebnisse im Hinblick auf den zeitgenössischen Forschungsdiskurs zur provenzalischen Materie eingeordnet. Betty Dorieux-Brotbecks Übersetzung wurde nicht ausschließlich aus fachlichen Gründen abgelehnt – auf den Genderaspekt sowie die geographische Situation der Übersetzerin als Faktoren der Ablehnung durch die Kritiker geht Kapitel 5.5 (Weiblichkeit und räumliche Distanz als Rejektionsfaktoren?) ein. Analog ist auch der Erfolg von August Bertuchs Übersetzung nicht ausschließlich auf der Textebene zu suchen; Kapitel 6.4.4 (Exkurs: Durch Kritik bedingte Textänderungen in Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung) und 6.5 (Performativität und Rezeption: Aufnahme der Bertuch-Ausgaben) betrachten Aspekte der Rezeption, die sowohl im literarischen Diskurs als auch in der lebensweltlichen Wirklichkeit zu suchen sind: Die durch Kritiken angeregte Umarbeitung von Bertuchs Übersetzungstext sowie die von ihm veranstalteten Rhapsodien, bei denen er seine Übersetzungen der Werke Mistral in den Mittelpunkt stellte, trugen massiv zur Anerkennung seiner Übersetzungsleistung bei. Zu Franziska Steinitz' Übersetzung lassen sich in den einschlägigen zeitgenössischen Fachzeitschriften keinerlei Besprechungen finden; es ist zu vermuten, dass das Feld durch die sehr wohlwollend aufgenommene Übersetzung Bertuchs seit 1893 schon besetzt war.

Im Rahmen einer Diskussionsrunde an der RWTH Aachen am 10. Mai 2018 konstatierte Karlspreisträger Emmanuel Macron: „Wenn man an Europa denkt, dann muss man auch an Übersetzungen denken. An Missverständnisse, Unvollkommenheiten.“ Diese Aussage betrifft das hier vorgestellte Korpus in besonderem Maße, denn die besprochenen Texte fordern von potentiellen Leserinnen und Lesern ein gewisses Maß an Ambiguitätstoleranz, sowohl auf der Ebene des Übersetzungstextes, der zwangsläufig durch Unvollkommenheiten und Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet ist, als auch was die mit den Texten in Verbindung stehenden widersprüchlichen Beziehungen der deutschen und der provenzalischen Literaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert angeht – getrieben von dem Wunsch, der provenzalischen Literatur zu neuer Anerkennung und Verbreitung zu verhelfen, verlief die Zusammenarbeit der Provenzalisten beidseits des Rheins nicht ohne Missverständnisse, die meist auf Stereotypisierungen des europäischen Nachbarn nach dem deutsch-französischen

Krieg zurückzuführen sind. Unter Umständen ist es aber gerade die besondere Fragilität dieser Beziehungen, welche die Zwischenkriegsjahre zu einer besonders fruchtbaren Zeit des kulturellen Austauschs zwischen der Provence und den deutschsprachigen Ländern gemacht hat.

Vorbemerkungen zum Gebrauch spezifischer Termini und Symbole sowie zu den verwendeten Referenzausgaben:

In vorliegender Arbeit findet der Terminus ‚Provenzalisch‘ Verwendung, um die Varietät der ‚langue d’oc‘ zu bezeichnen, welche in den historischen Grenzen der Provence, der heutigen Region ‚Provence-Alpes-Côte d’Azur‘, anzusiedeln ist. Die der Untersuchung zugrundeliegenden zeitgenössischen Quellen sprechen ausschließlich vom ‚Provenzalischen‘ oder der ‚provenzalische Sprache‘, was schlicht daran liegt, dass der Terminus einer alle Varietäten des Midi umspannenden ‚langue d’oc‘ bzw. des ‚Okzitanischen‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert noch nicht in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen war; der seit den 1950er Jahren in der Forschung immer weiter verbreitete Begriff des ‚Okzitanischen‘ kann hier also mit Blick auf die Historizität der untersuchten Dokumente nicht greifen. Die Verwendung des Begriffs ‚Provenzalisch‘ ergibt sich zudem aus der Fokussierung auf die Beziehungen zwischen den provenzalischen Dichtern aus dem Gründerkreis des Felibrige und den Deutschen. Diese wurden während ihrer Reisen in den Heimatort Mistrals, Maillane, und die umliegende Region in erster Linie mit der prestigeträchtigen Varietät des ‚provençal rhodanien‘, die von Mistral gesprochen wurde, konfrontiert und exportierten diese, inklusive der dazugehörigen Orthographie ‚mistralienne‘, in ihren Schriften und Lehrveranstaltungen nach Deutschland. Der Konflikt, der praktisch seit der Gründung des Felibrige unter den Vertretern des Provenzalischen und denen des Okzitanischen als einer vornehmlich intellektuellen Bezeichnung für das Languedokische der Region von Montpellier bis Toulouse (vgl. Blanchet 1999: 16) bestand, war für die deutschen Provenzalisten daher nicht von Bedeutung.

Die deutschen Übersetzungen *Mirèios* werden in dieser Arbeit als Fassungen eines einzigen, komplexen und dynamischen Werks ‚*Mirèio*‘ angesehen. Diese

Auffassung löst sich von der Autorzentrierung und der absoluten Definition des Werkes über eben diesen und geht davon aus, dass verschiedene Kontributoren (also neben dem Ursprungsautor auch Übersetzerinnen und Übersetzer, Editorinnen und Editoren) an der Dynamisierung und Fortschreibung eines Werkes teilhaben. Die Übersetzungen stehen damit weniger in einem hierarchischen Verhältnis zum Ausgangstext, sondern werden in ihrer Funktion als Teil des Gesamtwerkes wahrgenommen (zum Konzept des dynamischen Werkes vgl. Stäblein/Stralla 2019).

In der Übersetzungsanalyse wird das Zeichen ‚ungefähr, aber nicht genau gleich‘: \approx verwendet, wenn ich lineare Übersetzungen des provenzalischen Ausgangstextes anfertige, um den lexikalischen Gehalt einer Textstelle für einen Vergleich mit den analysierten Übersetzungen bereitzustellen.

Der provenzalische Ausgangstext wird aus der 1900 durch Eduard Koschwitz veranstalteten *Mirèio*-Edition zitiert; als letzte in Zusammenarbeit mit Mistral entstandene Ausgabe liefert sie ausschließlich den provenzalischen Text ohne französische Übersetzung. Die Studienausgabe enthält mit Strophen- und Versnummerierung aber den am besten referenzierbaren Text, darüber hinaus findet darin die Orthographie Anwendung, die auch im Wörterbuch Mistrals, dem *Tresor dóu Felibrige*, festgelegt wurde. Die in vorliegender Arbeit herangezogene französische Übersetzung durch Frédéric Mistral, welche den Ausgangstext in den zeitgenössischen in Frankreich erschienenen Ausgaben unverändert begleitete, stammt aus einem Handexemplar der bei Charpentier im Jahr 1888 erschienenen *Mirèio*-Ausgabe. Diese bzw. eine ähnliche Edition könnte rein hypothetisch allen drei Übersetzerinnen und Übersetzern vorgelegen haben.

Im Sinne der Kohärenz findet für feststehende Begriffe, die aus dem Provenzalischen ins Deutsche übernommen worden sind (Felibrige, Feliber, Tresor etc.), anstelle der häufig zu lesenden, französierten Schreibweise die provenzalische Orthographie Verwendung.

2. Die provenzalische Renaissancebewegung

Das Kapitel führt in den Kontext ein, der den Nährboden für die Entstehung der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen darstellte. Der Einsatz der provenzalischen Autoren für ihre Regionalsprache und -kultur wird in den historischen Kontext eingeordnet, indem die literarische Tradition Südfrankreichs bis zur Gründung des Dichterkreises Felibrige nachgezeichnet wird. Das Wirken des Bundes und vor allem die Konstruktion des Dichters Frédéric Mistral als seiner Führungsfigur werden beleuchtet, da Struktur und Aktivitäten des Felibrige sowie die Person Mistrals maßgeblich das breite Interesse am Neuprovenzalischen begründeten und auch das auswärtige Engagement für die provenzalische Sache beförderten. In bisherigen Betrachtungen wurde der Fokus allerdings nur selten auf die Sogwirkung der Organisation über die östlichen Landesgrenzen hinaus auf das europäische Ausland gelegt.¹ Während im ausgehenden 19. Jahrhundert überall in Europa der Nationalismus erstarkte, agierte eine in ihren Anlagen deutlich regionalisierende Sprachbewegung grenzübergreifend und vereinte französische und ausländische Schriftsteller, Gelehrte und weitere Interessierte, die unterschiedlichen Berufsgruppen angehörten, in der Arbeit für eine Regionalsprache und ihre Literatur. Die in ihrer Intensität einzigartigen Beziehungen des Felibrige mit den deutschen Provenzalisten sind jedoch bis heute unbeachtet geblieben. Im Folgenden werden dementsprechend Ursprung und Ablauf der provenzalischen Renaissance rekapituliert sowie die Porträts ihrer Hauptvertreter gezeichnet, bevor der Fokus im anschließenden Kapitel auf das Ausstrahlen eben dieser Renaissance nach Deutschland und die dortigen Konsequenzen gelegt wird.

Die Geschichte der provenzalischen Renaissance und des Felibrige ist vor allem von Emile Ripert (*La Renaissance Provençale 1800-1860*, 1918; *Le Felibrige*, 1924) ausführlich dargelegt worden. Auch Claude Mauron geht in seiner Mistral-Biographie (*Frédéric Mistral*, 1993) auf die Umstände der Gründung des Feliberbundes im Jahr 1854 sowie dessen Entwicklungen in den darauffolgenden

¹ Martina Niedhammer bespricht in ihrem Artikel ‚Der Felibrige und die okzitanische « Renaissance » in Ostmitteleuropa‘ (2015) die tschechische Übersetzung *Mirèios* durch Sigismund Bouška sowie seine Beziehung zu Mistral.

Jahrzehnten ein. Die dort ebenfalls besprochene Verbindung zwischen den provenzalischen Dichtern und ihren katalanischen Nachbarn wurde jüngst von Georg Kremnitz (*Katalanische und Okzitanische Renaissance – Ein Vergleich von 1800 bis heute*, 2018) in die sich in beiden Regionen vollziehenden Renaissancebewegungen soziohistorisch eingeordnet. In Bezug auf das Konzept der literarischen Renaissance weist Hans Robert Jauß darauf hin, dass die Wortbedeutung

den Anschein der selbsttätigen Wiederkehr erweckt und oft verkennen läßt, daß literarische Tradition sich nicht selbst tradieren, eine literarische Vergangenheit also auch nur wiederkehren kann, wo eine neue Rezeption sie in die Gegenwart zurückholt, sei es, daß eine veränderte ästhetische Einstellung sich Vergangenes im gewollten Rückgriff wieder aneignet, sei es, daß von dem neuen Moment der literarischen Evolution auf vergessene Dichtung ein unerwartetes Licht zurückfällt, das etwas in ihr finden läßt, was man zuvor nicht in ihr suchen konnte. (Jauß 1975: 144)

Die von Jauß genannten Möglichkeiten, literarische Traditionen wiederzubeleben, indem Vergangenes wiederaufgenommen oder neu interpretiert wird, treffen auf das im Folgenden beschriebene Phänomen nicht zu. Es handelt sich bei der provenzalischen Renaissance, die auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren ist, nicht um ein Wiederaufleben einer literarischen Tradition (im vorliegenden Fall der Troubadourdichtung), sondern um das Wiederaufleben der Literaturproduktion in provenzalischer Sprache, welche intertextuelle Bezüge auf vergangene literarische Traditionen selbstverständlich nicht ausschließt. So schrieben sich die neuprovenzalischen Poeten zwar in die Entwicklungslinie der provenzalischen Dichtung ein und verwiesen damit explizit auf die glorreiche Zeit der Troubadoure, um die Bedeutsamkeit ihrer Sprache und ihres Vorhabens zu unterstreichen, doch handelt es sich bei den aus ihrem Kreis hervorgegangenen literarischen Produktionen nicht um Nachahmungen oder Neuinterpretationen der mittelalterlichen Sangesdichtung, sondern um moderne, an den Geschmack der Zeit angepasste literarische Werke in Versen und in Prosa. Die Wiederentdeckung und Aufbereitung der Troubadourlyrik hatte bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattgefunden und somit die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass im Rahmen der provenzalischen Renaissance eine modernere literarische Produktion in der Regionalsprache ‚Provenzalisch‘ stattfinden konnte. Eduard von Jan (1959: 11) konstatiert dahingehend, dass es der Romantik vorbehalten blieb,

die Dichtung der Trobadors auf Grund der erschlossenen Quellen wieder erstehen zu lassen und damit die Lebenskraft des provenzalischen Sprach- und Kulturgutes zu neuer Blüte zu erwecken. Neben französischen und italienischen

Forschern waren es in erster Linie deutsche Gelehrte und Dichter, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts halfen das zu schaffen, was man die provenzalische Renaissance nennt. Die Brüder Schlegel wiesen voller Begeisterung auf die Schätze der provenzalischen Literatur hin, und Friedrich Diez (1794–1876), der Begründer der romanischen Philologie in Deutschland, erblickte in den Troubadours die Vorläufer der zeitgenössischen romantischen Bewegung.²

Die Wiederaufnahme der Troubadourlyrik in einem ihr aufgeschlossenen Rezeptionskontext bildete also die Voraussetzung für die anschließend selbstständige Produktion in der Regionalsprache im Rahmen der provenzalischen Renaissance. So empfand es auch der Kopf der provenzalischen Renaissance-Bewegung, Frédéric Mistral:

Comme documentation philologique et historique, lors de notre départ (1848, 50, 54), Raynouard, Fauriel, Diez, etc. nous étaients inconnus. Ç'a été peut-être une bonne fortune pour notre œuvre, car nous avons échappé ainsi à cette imitation des Troubadours [...] et nous sommes restés les purs interprètes de la poésie populaire qui vivait autour de nous.³ (Mistral in Mauron Cl. 1993: 111)

2.1 Historische Einordnung

Die Blütezeit der Troubadourlyrik im 12. und 13. Jahrhundert wurde durch die Albigenserkriege (1209–1229) beendet. Das Feudalsystem Südfrankreichs, welches bis dato die Mäzene der Troubadoure gestellt hatte, wurde zerstört.⁴ Koschwitz (1894: 8) legt den Niedergang der lyrischen Produktion in der Koine-Sprache der ‚langue d’oc‘ mit Verweis auf den ‚letzten Troubadour‘ Guiraut

² Auch Germaine de Staël hatte die Franzosen in *De l'Allemagne* (1813) dazu aufgefordert, sich ihrer eigenen mittelalterlichen Literatur zuzuwenden, anstelle die lateinischen und griechischen Literaturen und Mythen zu imitieren: „C'est dans le Nord que la chevalerie a pris naissance, mais c'est dans le midi de la France qu'elle s'est embellie par le charme de la poésie et de l'amour. Les Germains avaient de tout temps respecté les femmes, mais ce furent les Français qui cherchèrent à leur plaire ; les Allemands avaient aussi leurs chanteurs d'amour (Minnesinger), mais rien ne peut être comparé à nos trouvères et à nos troubadours; et c'était peut-être à cette source que nous devions puiser une littérature vraiment nationale.“ (Staël-Holstein 1871: 11) [Im Norden hat das Rittertum seinen Ursprung, aber im Süden Frankreichs hat es sich mit dem Charme der Poesie und der Liebe verschönert. Die Germanen hatten zu jeder Zeit Respekt vor den Frauen, aber es waren die Franzosen, die sich bemühten, ihnen zu gefallen; die Deutschen hatten auch ihre Liebessänger (Minnesänger), aber nichts ist mit unseren Trouvères und mit unseren Troubadours vergleichbar; und für eine wirklich nationale Literatur hätten wir vielleicht an dieser Quelle schöpfen müssen. Übersetzung MS]

³ Als philologische und historische Dokumentation waren uns zu unserem Beginn (1848, 50, 54) Raynouard, Fauriel, Diez, etc. unbekannt. Das ist für unser Werk vielleicht eine glückliche Fügung gewesen, weil wir so dieser Imitation der Troubadoure entgangen sind [...] und wir sind die reinen Interpreten der Volkspoesie, die um uns lebte, geblieben. (Übersetzung MS)

⁴ Das Klischee des Troubadours als Spielmann, welcher von Hof zu Hof zog, um seine Liebeslyrik vorzutragen, wurde von Henri-Irénée Marrou in *Les troubadours* (1971) ausführlich widerlegt.

Riquier auf das Jahr 1294 fest. Seitdem verlor das Provenzalische stetig seinen Status als Literatursprache, was vor allem mit strukturellen Entscheidungen wie dem Edikt von Villers-Cotterêts (1539), welches das Französische als Verwaltungssprache festsetzte, sowie der französischen Revolution ab 1789 und der damit einhergehenden sprachlichen Gleichschaltung der Regionen vorangetrieben wurde. Dennoch versiegte die literarische Produktion in verschiedenen Ausprägungen der ‚langue d’oc‘ seit dem 13. Jahrhundert nie vollständig. Zu nennen sind hier vor allem die Dichter, welche sich bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Toulouse zu der ‚sobregaya companhia dels set trobadors de Tolosa‘ zusammenschlossen, um Dichterwettbewerbe abzuhalten und ‚lo gai saber‘, der fröhlichen Wissenschaft (des Dichtens), zu frönen. Im 16. Jahrhundert traten Bellaud de la Bellaudière (1522–1588) aus Grasse, der mit seinen *Obros et Rimos provençalos* (1595) eine Gedichtsammlung veröffentlichte, und Goudouli (1579–1649) aus Toulouse, dessen dichterische Produktion Oden, Eklogen und Sonette umfasste, hervor. Koschwitz (1894: 14) verweist zudem auf François de Cortète (1586–1647) aus Agen, der Hirtendramen verfasste. Im 17. Jahrhundert schuf Claude Brueys (1570–1636) aus Aix-en-Provence mit seinem *Jardin deys Musos provensalos* (1628) eine Sammlung, die Gedichte und Komödien enthält, und der Kapellmeister Nicolas Saboly (1614–1675) aus Montoux komponierte sogenannte *nouvè*, provenzalische Weihnachtslieder (darunter das bekannte ‚La cambo me fai mau‘), die sich regelmäßigen Wiederauflagen erfreuten und bis heute in der Provence bekannt sind. Im 18. Jahrhundert machte sich der Pfarrer Jean-Baptiste Favre (1718–1788) als Satiriker einen Namen. Koschwitz führt über ihn aus:

Favre war einer der provenzalischen dichtenden Abbés, die vor Ausbruch der Revolution die neuen Ideen in sich aufgenommen hatten, und die ihre Satire gegen die eignen Standesgenossen und die Grossen der Zeit richteten. (Koschwitz 1894: 15)

Hinzu traten neben weiteren Klerikern aber auch weltliche Dichter wie die Brüder Cyrille (1750–1824) und Auguste (1759–1835) Rigaud aus Montpellier. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts veröffentlichte schließlich der Friseur Jasmin (1798–1864) aus Agen zahlreiche lyrische Dichtungen (u.a. *Las Papillotos*, 1833–1863) und erfreute sich damit großem Ruhm. Dem Felibrige schloss er sich allerdings aufgrund individueller Ressentiments gegenüber den Poeten aus Avignon nicht

an,⁵ ebenso wenig wie Victor Gelu (1806–1885) aus Marseille. Antoine-Blaise Crousillat (1814–1899) aus Salon-de-Provence, der 1864 seine erste Gedichtsammlung *La Bresco* veröffentlichte und Anhänger antiker Dichtkunst war, wurde hingegen Teil des Felibrige. Diese Aufzählung kann selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sie soll vielmehr ein Panorama der literarischen Erzeugnisse, welche in den Jahrhunderten seit dem Niedergang der Troubadourlyrik im Süden Frankreichs entstanden sind, bieten. Die hier erwähnten Produktionen blieben jedoch immer auf die jeweiligen Dialektgebiete ihrer Verfasser beschränkt und konnten so keine Wirkung erzielen, die über diese sprachlich-geographische Begrenztheit hätte hinausweisen und damit ähnlich der Lyrik der Troubadoure auf andere Länder und Regionen ausstrahlen können. Erst mit der Gründung des Felibrige 1854 wurden bis dato nicht umsetzbare literarische Einheitsbestrebungen konkretisiert. Die tragende Rolle spielte dabei vor allem ein von den provenzalischen Poeten Joseph Roumanille, Théodore Aubanel und Frédéric Mistral gebildetes Dreigestirn.

2.2 Der Felibrige

Im Folgenden wird die Entstehung des Dichterbundes Felibrige nachvollzogen, indem zunächst seine drei bedeutsamsten Mitglieder vorgestellt werden. Ihr dichterisches Talent entwickelten diese unabhängig voneinander, bis sie ihre Kräfte für die Anerkennung der neuprovenzalischen Literatur im Jahr 1854 bündelten. In den Folgejahren der Gründung des Felibrige entwickelten sich in der Provence regelrechte Pilgerstätten, zu denen Interessierte kamen, um mit den provenzalischen Dichtern in direkten Kontakt zu treten und nähere Informationen über ihre Lebens- und Schaffensumstände sowie über ihre Werke zu erhalten.

Joseph Roumanille (1818–1891) darf als derjenige bezeichnet werden, der den Anstoß für die provenzalische Renaissancebewegung im 19. Jahrhundert gegeben hat. Der Gärtnerssohn aus Saint-Rémy-de-Provence hatte schon zu Schulzeiten

⁵ Bereits während seiner Pensionatszeit in Avignon hatte der junge Frédéric Mistral sich bewundernd mit einigen Versen an Jasmin gewandt. Dieser hatte ihm jedoch niemals geantwortet, was Mistral laut eigener Aussage Zeit seines Lebens dazu anhielt, auf Zuschriften an ihn mit aufmunternden Worten zu reagieren (vgl. Mauron Cl. 1993: 54f.).

begonnen, in französischer Sprache zu dichten, jedoch verstand sein näheres Umfeld nur Provenzalisch, und so entschied er sich schon früh dafür, in der Regionalsprache zu schreiben und damit für ihre Aufwertung einzutreten. Sein erster Gedichtband *Li Margarideto* („Die Maßliebchen“) erschien 1847, nachdem er bereits in der provenzalisch-französischen Zeitschrift *Lou Tambourinaire et le Ménestrel* sowie in *Lou Bouil-Abaiisso*, welche beide in Marseille erschienen, veröffentlicht hatte. Roumanille ging neben seiner Dichtertätigkeit verschiedenen Berufen nach, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen; so arbeitete er als Hauslehrer, als Korrektor in einer Druckerei und schließlich als Buchhändler und Verleger. Die Buchhandlung, die er seit 1855 in Avignon führte, wurde zum „Verlagsmittelpunkt für die gesamte neuprovenzalische Dichtkunst“ (Koschwitz 1894: 24) und somit zentral für die Verbreitung der neuprovenzalischen Literatur sowie für die Akquise neuer Mitglieder und Unterstützer des Felibrige. Eduard Koschwitz schildert das Wirken des Verlegers und Buchhändlers sowie die Bedeutung der *Librairie Roumanille* wie folgt:

[...] kein Fremder, der von der neuen Litteratur gehört, wanderte an seinem Laden vorüber, ohne einzutreten und ohne von der liebenswürdigen Art des treuherzigen Dichters und seiner Familie erquickt zu werden. Im Schaufenster der Roumanill'schen Buchhandlung entdeckte der Prinz Bonaparte-Wyse (1826–1892) 1861 das erste provenzalische Buch, das er kennen lernte (*Mirèio*), und der Ankauf dieses Buches gewann ihn selbst der provenzalischen Dichtkunst [...]. Die deutschen Romanisten, die vor mir zu Roumanille gepilgert waren, Böhmer [...] und Schuchardt, fand ich bei ihm und seiner Familie am 6. Jan. 1891 in bester Erinnerung, an dem festlichen Tage der Fertigstellung der ersten *Aiòli*-Nummer, die mir als erstem Abonnenten feierlich überliefert wurde. (Koschwitz 1894: 24f.)

Auch Ripert gibt diese Anekdote über Bonaparte-Wyse (mit Korrektur des Jahres auf 1859) wieder und bezeichnet ihn als den „premier pèlerin de la rue Saint-Agricol“⁶ (Ripert 1934: 47). Tatsächlich war die Buchhandlung Roumanilles (ähnlich wie das Haus Mistral's in Maillane, s.u.) eine Pilgerstätte, in welcher der Erstkontakt zum Felibrige aufgenommen werden konnte. Der interessierte Reisende erhielt dort nähere Informationen und wurde, wenn Roumanille es für nützlich erachtete, zu Mistral nach Maillane weitergeleitet:

C'est ici le point de contact du Félibrige mistralien avec l'homme de la rue, avec le lettré, avec celui qui passe sur le trottoir et regarde à l'étalage les livres nouveaux et puis s'en va, avec celui qui entre dans la boutique pour s'informer mieux, qui engage la conversation avec le libraire, qui trouve en ce libraire un

⁶ ersten Pilger der rue Saint-Agricol (Übersetzung MS)

poète, un poète qui montre au-delà d'Avignon à tous les curieux de grande poésie la route de Maillane, celle qui passe par Saint-Rémy.⁷ (ibid.: 8)

In diesem Sinne bezeichnete Ripert die Buchhandlung sogar als ‚Herz‘ des ‚Organismus Felibrige‘ (vgl. ibid.: 7).

Théodore Aubanel (1829–1886) war neben seiner Tätigkeit als Dichter wie Roumanille im Buchwesen Avignons tätig. Er übernahm dort im Jahr 1851 mit seinem Bruder Charles die Familiendruckerei, welche als ‚Papstdruckerei‘ über ein besonderes Prestige verfügte. Als angesehenes Mitglied der stark katholisch geprägten Gesellschaft Avignons legte die Familie Aubanel Wert darauf, den moralischen Ansprüchen der Allgemeinheit nicht zuwiderzuhandeln. Die Editions-geschichte der Werke Aubanels weist auf seinen inneren Konflikt hin: Er befand sich stets im Zwiespalt zwischen seiner offiziellen Funktion als Inhaber der Papstdruckerei in einer katholischen Stadt und den Themen, die er dichterisch verarbeiten wollte. Da die katholische Kritik seinen ersten Gedichtband *La Miougrano entre-duberto* (‚Der halbgeöffnete Granatapfel‘) im Jahr 1860 aufgrund der darin enthaltenen Liebeslyrik heftig kritisiert hatte,⁸ wurde die zweite Gedichtsammlung Aubanels, *Li Fiho d'Avignoun* (‚Die Mädchen Avignons‘) erst nach seinem Tod im Jahr 1886 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; zu Lebzeiten wurden lediglich 300 Exemplare gedruckt und an Bekannte abgegeben. Gleiches galt für einen weiteren Gedichtband, *Lou Rèire-Soulèu* (‚Die Rückstrahlung der Sonne‘, 1899) sowie für das Drama *Lou Pan dóu Pecat* (‚Das Brot der Sünde‘, 1902), von dem im Jahr 1882 bereits 200 Exemplare ohne öffentlichen Verkauf verteilt worden waren. Das Drama *Lou Pastre* (‚Der Hirte‘, 1947), die Geschichte der Vergewaltigung einer jungen Frau durch einen Hirten auf dem Mont Ventoux, wurde schon 1866 geschrieben, erschien jedoch erst 1947. Ähnliches gilt für das Drama *Lou Raubatòri* (‚Die Entführung‘), welches 1872 fertiggestellt und erst 1948 veröffentlicht wurde.

⁷ Hier ist der Berührungspunkt zwischen dem Felibrige Mistrals und dem Mann von der Straße, und dem Gelehrten, und demjenigen, der auf dem Gehweg vorbeischreitet und die Auslage mit den neuen Büchern betrachtet und dann fortgeht, und demjenigen, der in das Geschäft eintritt, um sich genauer zu informieren, der ein Gespräch mit dem Buchhändler beginnt, der in diesem Buchhändler einen Dichter findet, einen Dichter der allen, die auf große Poesie neugierig sind, über Avignon hinaus die Straße nach Maillane weist, die Straße, welche durch Saint-Rémy führt. (Übersetzung MS)

⁸ René Dumas (1987: 135–139) hat darauf hingewiesen, dass die Verurteilung von Aubanels Dichtung durch die *Revue des bibliothèques paroissiales* nicht auf eine tatsächliche Brisanz des Stoffes zurückzuführen ist, sondern auf die zeitgenössischen Moralvorstellungen der katholischen Kirche.

Der spätere Kopf des Felibrige, Frédéric Mistral, wurde am 8. September 1830 in Maillane, Bouches-du-Rhône, geboren. Als Sohn eines Gutsbesitzers wuchs er behütet auf, zog ausgedehnte Streifzüge durch die Natur jedoch dem Schulbesuch vor. Sein Vater schickte ihn daher für den Besuch des Collège in das rund 20 Kilometer entfernte Avignon, zunächst in das Pensionat Millet, dann, ab 1845, in die Pension Dupuy. Dort kam er in Kontakt mit dem siebenundzwanzigjährigen Hauslehrer Joseph Roumanille, der zu diesem Zeitpunkt bereits Kontakte zu anderen in der Regionalsprache schreibenden Autoren geknüpft hatte (vgl. Mauron Cl. 1993: 57).⁹ Nach dem Abitur studierte Mistral Jura in Aix-en-Provence und schloss das Studium mit der ‚licence‘ ab. Während seiner Studienzeit, in der das Regionalbewusstsein in der Provence erwachte, besuchte Mistral revolutionäre Clubs. Nach dem Studium entschied er sich gegen eine Anwaltskarriere und kehrte auf den elterlichen Hof in Maillane zurück, um sich als Privatier ausschließlich der provenzalischen Literatur zu widmen.

Mistral lernte Aubanel über Roumanille kennen, der wie Aubanel im katholischen Milieu Avignons verkehrte. Der Zusammenschluss der Dichter im Felibrige ab 1854 kündigte sich bereits in den Jahren 1852 und 1853 an, in denen die sogenannten *roumavàgi*, Kongresse der in der ‚langue d’oc‘ schreibenden Dichter, stattfanden. Die erste Zusammenkunft wurde von Joseph Roumanille in Arles organisiert, die zweite von Jean-Baptiste Gaut, Journalist und Bibliothekar, in Aix-en-Provence. Die Treffen dienten sowohl dem Vortrag literarischer Kreationen vor Publikum als auch dem Austausch über weiterreichende Fragen wie beispielsweise eine gemeinsame Orthographie für Publikationen in der Regionalsprache. Während die Gruppe um Roumanille (aufgrund der geographischen Ansiedlung ihrer Mitglieder als Avignoner Schule bezeichnet) auf eine Vereinheitlichung der Sprache in ihren Publikationen abzielte, damit diese eine weite Verbreitung finden konnten, bestand eine Gruppe aus Marseille darauf, Sprache und Form der Produktionen jedem Autor selbst zu überlassen. Als prominentester Vertreter dieser Gruppe war Victor Gelu zudem davon überzeugt, dass das Provenzalische aussterben würde und ein literarischer Aufschwung basierend auf dieser Sprache somit nicht möglich sei. Doch nicht nur

⁹ Claude Mauron (1993: 55) hat auf die geographischen (Saint-Rémy-de-Provence – Maillane), familiären (die Mütter Roumanilles und Mistrals kannten sich gut) und affektiven (beide waren von schwacher Gesundheit, ihre Mütter sprachen ausschließlich Provenzalisch, ihre Väter waren beide Soldaten gewesen) Parallelen zwischen den jungen Männern hingewiesen.

ideologische, auch qualitative Unterschiede unter den Dichtern traten während der Treffen zutage; die Publikation des Sammelbandes *Roumavàgi deis Troubaires* (1854) durch Gaut, der die in Aix vorgetragenen und anlässlich des Kongresses zugesandten Beiträge darin versammelt hatte, wurde insbesondere von Mistral kritisch gesehen:

Il est incontestable qu'il s'est lu un certain nombre de pièces mauvaises... notre recueil sera considéré, et peut-être à juste titre, comme l'écoulement impur d'une foule de poéteraux rachitiques.¹⁰ (Brief Mistral an Jean-Baptiste Gaut vom 2. September 1853, zitiert nach Mauron Cl. 1993: 106)

Mit dieser Einschätzung sollte Mistral Recht behalten; Eduard von Jan unterstreicht in seiner Bewertung zudem den nicht zu unterschätzenden Aspekt der Überführung der mündlich vorgetragenen Beiträge in das Medium ‚Buch‘:

[...] mußte Gaut hier eben sämtliche poetischen Darbietungen des Kongresses abdrucken und das verwirrende Vielerlei, das beim mündlichen Vortrag noch erträglich gewesen sein mag, wird beim Lesen zur Qual. (von Jan 1959: 21)

Die Übersicht, welche Mistral im Hinblick auf die Qualität schriftstellerischer Leistungen in der Regionalsprache bereits im Alter von 23 Jahren bewies, sollte ihn unter anderem zum Oberhaupt des Dichterbundes machen, der am 21. Mai 1854 aus der Avignoner Schule hervorging. Auf Schloss Font-Ségugne in Châteauneuf-de-Gadagne, dem Sommersitz der Familie Giéra¹¹, wurde der Felibrige gegründet. Mit dem Anspruch, qualitativ hochwertige Poesie zu produzieren, grenzten sich die Dichter des Felibrige von den übrigen, in Aix-en-Provence und Marseille versammelten Schriftstellern ab.¹² Schlechthin jegliche literarische Kreationen in provenzalischer Sprache zu versammeln, wie es nach dem Kongress in Aix geschehen war, kam nicht in Frage.

Um die Zusammensetzung der Gründungsmitglieder des Felibrige ranken sich einige Mythen: Mistral gibt 1874 im *Armana prouvençau*, dem Sprachrohr des

¹⁰ Es ist unbestritten, dass einige schlechte Stücke vorgetragen wurden... Unser Sammelband wird, und das vielleicht zu Recht, als unreiner Ausfluss einer Ansammlung von schlechten, unterentwickelten Dichtern angesehen werden. (Übersetzung MS)

¹¹ Der Notar Paul Giéra (1816–1861) und sein Bruder Jules (1825–1898) stammten aus Avignon und stellten Font Ségugne wie auch ihr Stadtpalais in der Rue Banasterie für Treffen der Avignoner Schule zur Verfügung.

¹² Mistral's Urteil über diese Dichter fiel hart aus. So schrieb er an Roumanille: „C'est avéré maintenant, il n'y a rien à faire avec l'école aixoise ou marseillaise [...] ils ne sauraient sortir du banal et du français traduit, du patois et des grossièretés. (Brief Mistral an Roumanille vom 21. Januar 1854, zitiert nach Mauron Cl. 1993: 106) [Jetzt hat es sich gezeigt, man kann mit der Aix-er und der Marseiller Schule nichts anfangen [...] sie werden es nicht schaffen, aus dem Banalen und dem übersetzten Französisch, aus dem *patois* und den Plumpheten herauszutreten. Übersetzung MS]

Felibrige, neben ihm selbst Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Anselme Mathieu (1828–1895), Paul Giéra, Alphonse Tavan (1833–1905) und Jean Brunet (1822–1894) als Anwesende vom 21. Mai 1854 an. Claude Mauron (1993: 108ff) hat hingegen nachgewiesen, dass Mathieu und Brunet erst im Nachgang und aus Gründen der Geschichtsbildung der Liste hinzugefügt worden sind. Der ‚harte Kern‘ bestand zum Entstehungszeitpunkt des Bundes aus den fünf Felibern Mistral, Roumanille, Aubanel, Giéra und Tavan. Die aus dem Kreis der Avignoner Schule hervorgegangenen literarischen Werke folgten einer Orthographie, die, obwohl ursprünglich von Roumanille entwickelt, als *mistralienne* bezeichnet wird und stark phonetisch orientiert ist. Sie steht noch heute in Opposition zur sogenannten *graphie classique*, welche vor allem von Vertretern aus dem languedokischen Raum entwickelt wurde (zunächst von Antonin Perbosc und Prosper Estieu, später von Louis Alibert über die Societat d’Estudis Occitans, dem Vorgänger des Institut d’Estudis Occitans). Diese ist etymologisch aufgebaut, orientiert sich an der „altokzitanischen Kodifikation“ (Kremnitz 1974: 208) und visierte seit ihrer Entwicklung den gesamten okzitanischen Sprachraum an (vgl. *ibid.*: 211).¹³

Über die Etymologie des Wortes ‚felibre‘, aus dem sich ‚felibrige‘ nach den Gesetzmäßigkeiten der provenzalischen Wortbildung als Derivation ableiten lässt (vgl. Mauron Cl. 1993: 107), ist viel gemutmaßt und gestritten worden. Mistral selbst erklärte vorzugsweise, dass er das Wort aus einem Sprechgesang, den er von einer alten Frau aus Maillane gehört haben will, entnommen habe. Dieser enthielt die Phrase ‚emé li sèt felibre de la Lèi‘ (‚mit den sieben Felibern des Gesetzes‘). Was die Etymologie des Wortes angeht, gibt es wiederum mannigfaltige Erklärungen: Einerseits eine Verschiebung der Worttrennung (dann hätte die Phrase ursprünglich ‚emé li sepher [Griechisch für ‚Buch‘], libre de la lèi‘ gelautet); andererseits die Herkunft aus dem Spätlateinischen *fellibris*, von *fellare* (lat. ‚saugen‘), woraus sich die Ableitung ‚Säugling‘, ‚Schützling‘, ‚Lernender‘ und schließlich die ‚sieben Spezialisten des Gesetzes‘ abgeleitet habe. „Cette explication est celle que Mistral fournit en priorité [...]“¹⁴ (*ibid.*) und so

¹³ Die Frage, ob nun die Orthographie *mistralienne* oder *classique* angewendet werden sollte, hat ihre Brisanz bis heute nicht verloren und wird stellenweise sogar zum Analysekriterium in wissenschaftlichen Publikationen erhoben: „Nous retiendrons ici seulement les romans rédigés en graphie mistralienne [...]“ (Desiles 2015)

¹⁴ Diese Erklärung führte Mistral bevorzugt an [...]. (Übersetzung MS)

findet sie sich ebenfalls in zahlreichen deutschen Publikationen, welche den Felibrige zum Thema haben, wie z.B. in Eduard Koschwitz' Vortrag ‚Über die provenzalischen Feliber und ihre Vorgänger‘ (1894), in der von Nikolaus Welter verfassten Biographie *Frederi Mistral, der Dichter der Provence* (1899) und in drei Auflagen von August Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung (1900, 1905 und 1910). In den Auflagen von 1900 und 1905 gibt Bertuch dazu folgende Erklärung:

Das Wort Feliber wird von zahlreichen Amateur-Etymologen von ‚faire des livres‘, Bücher machen, abgeleitet, was gänzlich falsch und dem Geiste der provençalischen Sprache entgegen ist. Die neuprovençalischen Dichter gaben sich diesen Namen auf den Vorschlag Mistrals, der das Wort in einer alten provençalischen Legende in der Bedeutung von ‚Schriftkundiger‘ gefunden hatte. Von den aufgestellten mannigfachen Hypothesen sind vielleicht die zutreffendsten die Herleitung vom spanischen *feligrés*, ursprünglich *fili ecclesiae, doctores legis*, oder die vom spätlateinischen *felibris* oder *fellebris*, der Pflegling, verwandt mit *fellare*, säugen, und mit *filius*. – *Felibris* soll, wie *alumnus*, aktive und passive Bedeutung gehabt haben und *felibre* würde demnach eben so wohl dem Begriffe von Pflegling, als demjenigen von Pfleger (der Musen) entsprechen.¹⁵ (Bertuch 1900: XVIIIff., Hervorh. im Original)

Nikolaus Welter geht weniger auf die etymologische als auf die legendarische Komponente der Bezeichnung ein:

Mistral war es, der den Gedanken zu dem Bunde gegeben hatte, und er fand auch den Namen für die neue Verbrüderung. Er fühlte, daß es hierzu einer Bezeichnung bedürfe, die bis dahin noch nicht gebraucht worden war, und deren unklarem Inhalte und unbegrenzter Tragweite der Reiz des Unbekannten, des Geheimnisvollen anhaftete. Nun hatte er einst aus dem Munde einer alten Frau, Martha genannt, ein Lied gehört, *L'Ouraisoun de St.-Anséume*, betitelt, worin der Knabe Jesus vorgeführt wird, wie er im Tempel mit den sieben Auslegern des Gesetzes, (*emé li sèt Felibre de la lèi*) disputierte. – Was wollte dieser Name besagen? Die alte Martha wußte es nicht; Mistral selbst und keiner nach ihm hat es genau erfahren können. Trotz all der Ableitungen und Erklärungen, die man versucht hat, ist die richtige Herkunft und die eigentliche Bedeutung des Wortes noch nicht ergründet worden. Aus dem Zusammenhang der eben citierten Stelle geht aber hervor, daß es ungefähr gleichbedeutend sein muß mit ‚Lehrer, Schriftgelehrter‘. (Welter 1899: 41f.)

Die erste in deutscher Sprache erschienene Übersetzung durch Betty Dorieux-Brotbeck hatte hingegen in der Einleitung durch Gustav Dorieux eine Episode angeführt, die auf einer falschen Etymologie gründet und zur Legendenbildung beigetragen hat:

Was die Wörter ‚Félibrige‘ und ‚Félibres‘ anbelangt, so erzählt Hr. Firminus Boissin in seinem, weiter oben angeführten, trefflichen Werke [*Frédéric Mistral et les félibres*, MS], bei welcher Gelegenheit die südfranzösischen Dichter diese Benennung angenommen haben; es war in Folge einer gemeinsamen Lektüre etlicher Stellen aus dem Evangelium, die von einem der alten Schriftsteller des Landes in provenzalische Verse umgearbeitet worden waren. Die ganz einfache

¹⁵ In der 1910 erschienenen Auflage findet sich die Erklärung nicht mehr in der Einleitung, sondern in der Erläuterung zur Feliberanrufung im sechsten Gesang.

Ableitung dieser Wörter zeigt, in meinen Augen, klar deren Bedeutung an: ‚Félibres‘ kommt von ‚facere librum‘ her; ‚Félibrige‘ erklärt sich durch seine Endung, heißt daher eine Versammlung derer, die Bücher machen. (Dorieux 1880: XLIX)

Während das zur Organisation passende Vokabular ‚felibre‘ (Dichter, der dem Bund angehört), ‚felibrige‘ (der Bund selbst), ‚felibreja‘ (Handlung des Dichtens, die durch ein Mitglied des Felibrige ausgeführt wird), ‚felibrejado‘ (feierliche Zusammenkunft der dem Bund angehörenden Dichter), ‚felibren‘ (die Feliber betreffend), ‚felibrencamen‘ (auf Art und Weise der Feliber), ‚felibresse‘ (weibliches Mitglied des Bundes), ‚felibrihoun/felibrihouno‘ (Sohn/Tochter eines Felibers) in unmittelbar zeitlicher Nähe zur Gründung des Bundes entwickelt wurde, gab sich der Felibrige erst im Jahr 1862 Statuten. Diese beinhalteten allerdings bis auf die Ernennung des *capoulié* (des ‚Chefs‘, zu dem Mistral ernannt wurde), eines Sekretärs und eines Schatzmeisters sowie der Einführung einer Gemeinschaft von 50 Felibern, die als *majourau* bezeichnet wurden, keine strukturierenden Maßnahmen (vgl. Mauron Cl. 1993: 153) und so führte erst eine Neuorganisation des Bundes im Jahr 1876 zu einer tatsächlichen Gruppierung und Gliederung der Mitglieder im In- und Ausland. Bei der Zusammenkunft am 21. Mai 1876 in Avignon wurden eine jährliche sowie eine siebenjährige Versammlung im Rahmen der Blumenspiele, einem Dichterwettbewerb, vereinbart, die immer am 21. Mai, dem Tag der Sainte Estelle, stattfinden sollten. Sämtliche Mitglieder des Felibrige waren von diesem Zeitpunkt an in einer hierarchischen Pyramide erfasst, die Claude Mauron wie folgt beschreibt:

Au sommet trônaient toujours le capoulié et quarante-neuf dignitaires, désormais réunis en ‚Consistoire‘ et pourvus du titre de majourau, ‚majoral‘ [...]. Venaient ensuite les félibres ‚mainteneurs‘ rassemblés dans des ‚Maintenances‘, sortes de ‚sections‘ [...] calquées sur les aires dialectales. Enfin, à la base, les félibres d’une même localité pouvaient s’organiser en ‚Écoles‘, cercles de discussion et [...] d’enseignement.¹⁶ (Mauron Cl. 1993 : 242)¹⁷

Koschwitz (1894: 30f.) weist auf einen Status hin, der besonders für auswärtige Sympathisanten des Felibrige von Interesse war:

¹⁶ An der Spitze thronten noch immer der *capoulié* und neunundvierzig Würdenträger, von nun an im ‚Konsistorium‘ versammelt und mit dem Titel *majourau*, ‚majoral‘, ausgezeichnet [...]. Es folgten die Feliber ‚mainteneurs‘ [≙ Beschützer, MS], zusammengeschlossen in ‚Maintenances‘, einer Art von ‚Sektionen‘ [...] welche auf den Dialektgebieten basierten. Schließlich konnten sich an der Basis die Feliber eines Ortes in ‚Schulen‘ zusammenschließen, Diskussions- und [...] Lehrzirkeln. (Übersetzung MS)

¹⁷ Die Auslegung der neuen Statuten sollte die Feliber vor allem in Bezug auf die deutschen Mitglieder und das Konzept der *mantenênço* beschäftigen, vgl. dazu Kapitel 3.

Bei den großen Blumenspielen werden vom Consistorium auch die *Sòci* (auswärtigen Ehrenmitglieder) und *ajudaire* (Gönner) ernannt, mit welchen Titeln Gelehrte und Schriftsteller ausgezeichnet wurden, die, ohne dem Feliberbunde angehören zu können, sich um seine Sache verdient gemacht haben. (Hervorh. im Original)

Bei der Sitzung im Jahre 1876 wurde neben der Provence, dem Languedoc und Aquitanien auch Katalonien zu einer *mantenènço* erklärt; aufgrund der sprachlichen Nähe zwischen dem Katalanischen und dem Provenzalischen hatte der Felibrige bereits seit seiner Gründung Beziehungen zu den katalanischen Dichtern unterhalten. Als der katalanische Dichter Damaso Calvet im Jahr 1860 nach Frankreich reiste und Mistral persönlich traf, intensivierten sich diese Verbindungen. Die Ode ‚I troubaire catalan‘ (1861), die Mistral verfasste, verweist auf die gemeinsame historische Vergangenheit beider Regionen zur Zeit der Troubadoure. Während des Exils Victor Balaguers (1824-1901)¹⁸ in Avignon schenkten die Katalanen den Felibern im Jahr 1867 die *Coupo Santo*, einen silbernen Kelch, für welchen sich Mistral mit den Strophen ‚La Coupo Santo‘ auf eine Melodie von Nicolas Saboly bedankte. Sie wurden zur regionalen Hymne der Provence und werden dort bis heute zu offiziellen Anlässen gesungen. Ab 1876 wurden also katalanische Schriftsteller in den Felibrige integriert; das Konsistorium bestand von diesem Zeitpunkt an aus 29 Provenzalen und 21 Katalanen, doch die katalanische *mantenènço* sollte nicht funktionieren.¹⁹ Es bestand von Seite der Katalanen kein Interesse daran, sich der Dachstruktur des Felibrige anzuschließen und sich somit gewissermaßen unterzuordnen. Mistral relativierte daher im Jahr 1881 die Zusammensetzung des Konsistoriums mit einer List: er rief ein katalanisches Konsistorium mit 50 Mitgliedern sowie ein provenzalisches Konsistorium bestehend aus 50 *majourau* ins Leben. Da das katalanische Konsistorium aber niemals zusammentrat, erledigte sich das Problem beinahe von selbst (vgl. Mauron Cl. 1993: 243f.). Im Jahr 1894 schätzt Koschwitz die Mitglieder des Felibrige zwar auf „mehrere Tausend“ im gesamten Midi (Koschwitz 1894: 31), doch ähnlich epigenetischer Prozesse, die in den ersten Lebensjahren entscheidende Weichen für das Funktionieren des menschlichen

¹⁸ Der katalanische Dichter war politisch engagiert und an der Verschwörung des Progressisten General Juan Prim beteiligt; er befand sich von 1865 bis 1867 im Exil in der Provence, wo er in Avignon von Jean Brunet aufgenommen wurde. Die Unterbringung bei einem Mitglied des Felibrige führte naturgemäß zu einer Intensivierung der Beziehungen zwischen den katalanischen und den provenzalischen Dichtern.

¹⁹ Während die Katalanen diesen ‚Sonderstatus‘ aufgrund der historischen, geographischen und sprachlichen Nähe zu den Provenzalen zuerkannt bekamen, sollten die Deutschen vergeblich auf eine *mantenènço* hoffen.

Organismus stellen, scheinen die in der Zeit von 1854 bis 1867 getroffenen bzw. nicht getroffenen strukturellen Entscheidungen dazu geführt zu haben, dass die Handlungsfähigkeit des Felibrige auch nach seiner Neustrukturierung stark eingeschränkt blieb und die Ziele, die sich der Bund gesteckt hatte, nicht erreicht werden konnten. Nicolas Berjoan führt als offensichtliche Misserfolge an: Die Unfähigkeit, ein föderales System auf französischem Boden voranzutreiben, die vergeblichen Versuche, das französische Schulministerium von der Integration der ‚langue d’oc‘ in den Schulunterricht zu überzeugen, sowie die Querelen zwischen den provenzalischen und den languedokischen Schriftstellern um die Frage einer einheitlichen Orthographie (vgl. Berjoan 2011: 135), welche bis heute nicht gelöst sind und dazu geführt haben, dass die ‚graphie mistralienne‘ sowie die ‚graphie classique‘ nebeneinander existieren (siehe dazu Kremnitz 1974). Für die Umsetzung dieser Anliegen wäre eine breite Unterstützerschaft sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf politischer Ebene nötig gewesen, der Felibrige schaffte es jedoch nicht, diese zu erreichen. Wohlbemerkt handelt es sich hierbei vornehmlich um Absichten (sprach-)politischer Natur, die nichts über den literarischen Einflussbereich des Felibrige aussagen. Was die Verbreitung neuprovenzalischer Literatur anging, so waren die Strategien des Bundes durchaus erfolgreich.

Der *Armana provençau*, den Eduard von Jan (von Jan 1959: 28) als

einen Almanach nur in provenzalischer Sprache [...], einen richtigen Hauskalender, der sich an alle provenzalisch Sprechende, Gebildete und weniger Gebildete wenden und damit der *causo* dienen sollte

beschreibt, wurde ab 1855 zum Publikationsorgan des Felibrige. Was die übrigen literarischen Veröffentlichungen aus dem Kreise der Feliber anging, so verfolgten sie von Anfang an eine bestimmte Publikationsstrategie:

Die Veröffentlichungen, die im Buchhandel erschienen und gleichsam den künstlerischen Rechenschaftsbericht der einzelnen Mitglieder darstellten, sollten [...] mit gegenüberstehender französischer Übersetzung versehen werden. Nur auf diese Weise war es möglich, das französische Lesepublikum und auch einen großen Teil der einheimischen Leser, die das Provenzalische nur mangelhaft beherrschten, für das neuerwachte Schrifttum zu interessieren. Ein derartiges Zugeständnis an die Zentralisation des Geisteslebens war nun einmal unumgänglich notwendig und auch Roumanille hat sich trotz seiner grundsätzlich entgegengesetzten Anschauung der praktischen Einsicht gebeugt. (ibid.: 32)

Diese pragmatische Einstellung des Felibrige hinsichtlich der Veröffentlichung seiner Schriften wird oftmals als Eingeständnis der Abhängigkeit vom

Französischen gewertet (vgl. Kremnitz 2018: 68). Doch anstelle die den Werken beigegebene Übersetzung ausschließlich als Ausdruck einer sprachlichen Dominanz des Französischen über das Provenzalische zu sehen, kann sie auch als Notwendigkeit des französischen literarischen Systems gewertet werden, in welches sich die provenzalische Literatur natürlicherweise eingeschrieben hat.²⁰ Anstelle regionalisierend vorzugehen und sich auf einen verhältnismäßig geringen Leserkreis im Süden Frankreichs zu beschränken, bewies der Felibrige von Beginn an Aufgeschlossenheit gegenüber dem gesamtnationalen und internationalen Buchmarkt – nur so konnten die Schriften und Ideen der provenzalischen Renaissance Verbreitung finden. Die Übersetzung ist also weniger ein Symbol der Unterordnung unter die Nationalsprache Französisch als ein inhärentes Merkmal der Renaissancebewegung, die sich naturgemäß ausdehnen musste, um ihre Wirkung zu entfalten.

Anhand des literarischen Erfolgs des berühmtesten Felibers, Frédéric Mistral, lässt sich die Stellung der neuprovenzalischen Literatur im französischen Literatursystem am eingängigsten beschreiben. Wenn Casanova (2016: 24) Mistral als „écrivain français“ bezeichnet, dann in dem Sinne, dass er in das französische literarische System eingebunden war und dementsprechend auch nach dessen Voraussetzungen handelte. Die Dominanz der französischen Sprache ist nicht zwingend der wichtigste Faktor im literarischen System; dort wirken ebenso kritische Diskurse, Publikationsorgane und weitere soziokulturelle Einflussfaktoren (vgl. Even-Zohar 1979: 297), welche den Ausschlag für die Beigabe einer französischen Übersetzung gegeben haben können. Mistrals Zugehörigkeit zum literarischen System Frankreichs vollzog sich sowohl auf der Realebene (Unterstützung seines Erstlings durch Alphonse de Lamartine, Einbindung des Autors Mistral in den französischen literarischen Diskurs durch Befürworter und Gegner, als er bspw. für die *Académie française* vorgeschlagen wurde) als auch auf der Textebene seiner literarischen Produktionen (Prägung des Autors durch den literarischen Kontext seiner Zeit). Der Moment der

²⁰ Das französische literarische System wird in dieser Arbeit als ein Polysystem nach Even-Zohar (1979: 290) aufgefasst. Als dieses wird es durch die Einflussfaktoren Institution, Repertoire, Produzent, Konsument, Markt und Produkt (vgl. Even-Zohar 1997: 19) sowie kontextgebundene Normen (vgl. Buzelin 2018: 340) bestimmt. Gleichzeitig ist es heterogen und dynamisch, d.h. es drängen immer wieder literarische Erzeugnisse aus der Peripherie des Systems in sein Zentrum, in dem sich höchst kanonisierte Texte befinden (vgl. dazu auch Kapitel 4).

Veröffentlichung *Mirèios* war zudem günstig, denn die literarische Öffentlichkeit Frankreichs wartete seit langem auf ein Epos:

On attendait une épopée. Depuis *La Chanson de Roland*, à vrai dire, chacun de nos siècles l'avait attendu en vain. Ronsard, Voltaire en avaient raté deux. Lamartine avait rêvé de la sienne, mais n'en avait écrit que des fragments, *Jocelyn* et *La Chute d'un Ange*. Hugo ne fulgurait qu'en morceaux épiques. A la suite de Joseph Delorme,²¹ Baudelaire orientait la poésie française vers autre chose. Le sort en semblait donc jeté: le XIX^e siècle n'aurait pas plus son épopée que les autres.²² (Mauron Ch. 1989 : 222f.)

Es handelt sich bei der französischen Übersetzung *Mirèios* also nicht nur um eine Strategie, mittels der französischen Sprache in das (mit Paris und dem ersten Besuch bei Lamartine im Jahr 1858 sprichwörtliche) Zentrum des literarischen Systems vorzudringen; sie war auch zwingend notwendig, damit *Mirèio* zum Epos für die gesamte französische Nation werden konnte. Darüber hinaus war die Hinzufügung einer Übersetzung im Paralleldruck dem Umstand geschuldet, dass viele potentielle Leser in der Provence nicht mehr über ausreichendes Vokabular und Sprachfertigkeit verfügten, um einen provenzalischen Text ohne Schwierigkeiten zu verstehen. Die Autoren der vorangegangenen Periode, d. h. seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, kümmerten sich entweder nicht um diesen Umstand oder beantworteten das Problem mit Fußnoten bzw. einem Glossar am Ende ihrer Publikationen. Mistral hingegen befand mit Recht, dass diese Vorgehensweise nicht mehr ausreichend war (vgl. Mauron 2012).

Spätestens ab Erscheinen seines Erstlings *Mirèio* (1859), der Publikation, die den Paralleldruck von provenzalischem Text und einer französischen Übersetzung etablierte, wurde Frédéric Mistral auch nach außen zur Führungsfigur der provenzalischen Renaissancebewegung.

²¹ D. h. nach dem Erscheinen des Gedichtbandes *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) des französischen Autors und Kritikers Charles-Augustin Sainte-Beuve.

²² Man wartete auf ein Epos. Um ehrlich zu sein, hatte jedes unserer Jahrhunderte seit der *Chanson de Roland* vergeblich darauf gewartet. Ronsard und Voltaire hatten zwei verfehlt. Lamartine hatte von seinem geträumt, hatte davon aber nur Fragmente geschrieben, *Jocelyn* und *La Chute d'un Ange*. Hugo blitzte nur in epischen Stücken auf. Im Anschluss an Joseph Delorme richtete Baudelaire die französische Poesie in eine andere Richtung aus. Das Schicksal schien also besiegelt: Das 19. Jahrhundert würde auch nicht sein Epos erhalten. (Übersetzung MS)

2.3 Frédéric Mistral als Führungsfigur

Intern war Frédéric Mistral jedoch bereits von der Gründung des Felibrige an sein unbestrittenes Oberhaupt. Und obwohl die Funktion des *capoulié*, die er seit 1862 innehatte, von diesem Zeitpunkt an bis heute regelmäßig neu besetzt wurde (im Jahr 1888 übernahm Joseph Roumanille als zweiter *capoulié* nach Mistral das Amt), blieb Mistral der geistige Führer der provenzalischen Renaissance und die wichtigste Anlaufstelle sowohl für provenzalische als auch für auswärtige Unterstützer der *causo*. Auf die Stilisierung Mistrals zum spirituellem Führer und zur Galionsfigur der Felibrige-Bewegung weist Casanova hin, indem er die Episode, welche sich zur *Fête de la Sainte Estelle* im Jahr 1913 in Aix zugetragen hat, beschreibt: Studenten hatten die Pferde aus der Kutsche Mistrals ausgespannt, um diese selbst zu ziehen, und skandierten während sie die Stadt durchquerten, dass Götter nicht von Pferden gezogen werden sollten (vgl. Casanova 2016: 63). Die Begeisterung, die der Dichter bei der provenzalischen Bevölkerung hervorrief, bezeugen ebenfalls Szenen aus dem Jahr 1894, in welchem Mistral einer Theateraufführung von König Ödipus im Theater von Orange beiwohnte sowie bei einer *corrida*²³ im vollbesetzten Amphitheater von Nîmes den Vorsitz innehatte. Das Publikum begrüßte ihn beiderorten mit lautstarken Jubelrufen (vgl. Mauron Cl. 1993: 306).

Casanova fasst zusammen, dass das Bild, welches den Dichter aus Maillane als Oberhaupt des Felibrige und der gesamten provenzalischen Literaturszene konstituierte, Resultat einer Selbst- und Fremdotszenierung war, die nur aus einem sehr speziellen, ländlich-aber gläubischen Umfeld hervorgehen konnte (vgl. Casanova 2016: 63). Dass die Führungsfigur Mistral und mit ihr die gesamte paternalistisch geprägte Struktur des Felibrige jedoch auch im Ausland anerkannt, ja sogar verehrt wurde, lässt darauf schließen, dass die Inszenierung der Figur des ‚Maître‘ unabhängig von einer speziell provenzalischen Sozialisierung auf

²³ Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts existierten in Südfrankreich sowohl die sogenannten *courses provençales* mit Stieren aus der Camargue, die nach dem Spektakel in ihre Herden zurückkehrten, als auch *corridas* nach spanischem Vorbild, bei denen Toreros gegen spanische und in Frankreich gezüchtete Stiere spanischer Rasse kämpften; am Ende dieses Kampfes stand die Tötung des Stieres. Das Ritual, bei dem verhandelt wird, ob der Torero zum gefeierten Helden avanciert, eventuell irreversible Schäden davonträgt oder sogar stirbt, war Teil der südfranzösischen Kultur. Die *corrida*, der Mistral am 14. Oktober 1894 in Nîmes vorsah, war ein Protest gegen eine ministerielle Anordnung, mit der die Tötung des Stieres (*mise à mort*) untersagt worden war.

fruchtbaren Boden fallen konnte. Denn wie Casanova (ibid.) ebenfalls richtig bemerkt, folgte die Konstruktion der Person Mistral als Kopf der Felibrige-Bewegung dem allgemeinen romantischen Zeitgeist. Im Vergleich mit den vorhergegangenen Jahrhunderten entstanden in Deutschland und Frankreich des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts besonders viele literarische Gruppen. Gleichsetzungen wie die der Figur des ‚Meisters‘ Stefan George und des ‚Maître‘ Mistral würden allerdings jeglicher Substanz entbehren. Der Felibrige war mitnichten ein kleiner Kreis von Getreuen, der sich um eine charismatische Führungspersönlichkeit geschart hatte, oder gar eine „literarische Sekte“, wie sie Svea Dawani erkannt haben will:

Erinnert man sich an die Mystik, die bei der Namensgebung des Dichterkreises eine Rolle spielte, an die magische Zahl sieben, die ihren Aufbau bestimmt, zieht man Riten und Symbolik hinzu, sowie die hierarchisch-patriarchalische Struktur, die von Mistral dominiert wird, so erscheint der Felibrige als literarische Sekte. Ein enger Kreis von Eingeweihten, ein weiterer von Aspiranten und Förderern – die Begrenzung der felibreschen Renaissance ist auch hierin angelegt. (Dawani 1986: 79)

Diese mystifizierende und verengende Darstellung mag einer einseitigen Quellenlage geschuldet sein,²⁴ sie verkennt jedoch völlig, dass eine Sekte sich abseits rituell geprägter Strukturen auch über einen Personenkult oder ein Heilsversprechen definiert. Die breite Rezeption und Unterstützung, die der Felibrige im französischen In- und europäischen Ausland erfahren hat, wird hier völlig ignoriert. Die mehreren tausend Mitglieder (vgl. Martel 2004: 45), welche die Organisation zählte sowie der intensive Briefwechsel, den Mistral sowie andere Mitglieder des Bundes wie Léon de Béruc-Pérussis, ‚Außenminister‘ des Felibrige, mit ausländischen Unterstützern pflegten, sprechen, anders als es die obige Beschreibung vermuten lässt, für einen durchaus aufgeschlossenen Feliber-Bund. Wie bereits in Kapitel 2.2 gesehen, entwickelte sich die Organisation zudem nicht als Kult um eine einzelne Person, sondern aus dem

²⁴ Im Literaturverzeichnis (Dawani 1986) finden sich allein 19 Titel von Robert Lafont, der dem ‚languedokischen Wissenschaftsdiskurs‘ zuzurechnen ist, jedoch keine Stimmen von provenzalischen Wissenschaftlern. Casanova (2016: 73f.) führt zu der in den 1950er Jahren aufkommenden Polemik zwischen dem languedokischen bzw. okzitanischen und dem provenzalischen Lager aus: „Lafont élabore une critique occitaniste qui tente d’affronter le Felibrige ou plutôt le félibrisme des années postmistraliennes, cette figure inaccessible et intouchable du Maître en grande majesté. [...] Charles Mauron répond en effet à Lafont dans une série d’articles [...]“. [Lafont entwickelt eine okzitanistische Kritik, die versucht, den Felibrige bzw. vielmehr den Felibrismus der Jahre, die auf Mistral folgten, dieser unerreichbaren und unanastastbaren Figur des majestätischen Maître, entgegenzutreten. [...] Charles Mauron antwortet Lafont in einer Serie von Artikeln [...]. Übersetzung MS]

Zusammenschluss einer Gruppe von gleichgesinnten Literaten, deren gemeinsames Ziel die Förderung der provenzalischen Sprache und Literatur war. Die Geschicke des Felibrige waren so, anders als im Fall kleinerer literarischer Kreise, immer auf mehrere Schultern verteilt. Die Entscheidung für Mistral als Repräsentant des Bundes nach außen war vor allem eine pragmatische. Der Erfolg seines Erstlings *Mirèio* suchte seinesgleichen und die wohlwollende Besprechung durch Alphonse de Lamartine im *Quarantième entretien* seines *Cours familier de littérature* hatte ihn im Jahr 1859 auf literarischer Ebene zu einer Führungsfigur stilisiert, da er auf eine Stufe mit Homer gehoben worden war: „[...] elles [les pages de Lamartine, MS] mettaient, sans plus, au rang d’Homère, le jeune Maillanais hier inconnu.“²⁵ (Mauron Ch. 1989: 224).²⁶ Zudem waren Schul- und Ausbildung des jungen Dichters exzellent; im Gegensatz zu manchen seiner engsten Vertrauten verfügte der 32-Jährige über eine große Gewandtheit in Griechisch und Latein (vgl. Mauron Cl. 1993: 48), was ihn zum idealen Repräsentanten einer ernstzunehmenden Dichterschule machte.

Diestituierung Mistrals als Führungsfigur war von langer Hand vorbereitet worden; so ist das Lob Mistrals durch den Professor für französische Literatur, Saint-René Taillandier, in seinem Vorwort zu Roumanilles Gedichtband *Li Prouvençalo* (1852), auf einen Hinweis Roumanilles zurückzuführen (vgl. *ibid.*: 103). Tatsächlich charakterisiert Taillandier an dieser Stelle noch vor der Gründung des Felibrige treffend die beiden Männer, ohne welche die provenzalische Renaissance nicht denkbar gewesen wäre:

M. Mistral est un de ceux qui ont pris le plus à coeur cette restauration du pur langage d’autrefois: artiste zélé et critique plein de sens, il sait juger ses confrères avec franchise. Si cette école s’organise avec suite et produit d’heureux fruits, ce sera en grande partie à la sollicitude de M. Mistral qu’en reviendra l’honneur ; il est le conseiller, le censeur, le juge sympathique et sévère de cette entreprise, dont M. Roumanille est l’âme.²⁷ (Taillandier 1852: xxxiii)

²⁵ Die Seiten Lamartines wiesen dem gestern noch unbekanntem jungen Mann aus Maillane augenblicklich den Rang eines Homer zu. (Übersetzung MS)

²⁶ Auf die falsche Darstellung der Lebens- und Schaffensumstände Mistrals durch Lamartine hat Charles Mauron (*ibid.*) ebenfalls hingewiesen. Dies tat der begeisterten Aufnahme des Epos jedoch keinen Abbruch, im Gegenteil; das Bild des einfachen Bauern, der in der ihm einzig zugänglichen Sprache dichtete, war der Erstaufnahme des Stoffes durchaus zuträglich.

²⁷ Monsieur Mistral ist einer von denjenigen, welche sich die Wiederherstellung der reinen Sprache von früher am meisten zu Herzen genommen haben; als beflissener Künstler und bedachter Kritiker weiß er seine Kollegen mit Offenheit zu beurteilen. Wenn diese Schule es schafft, sich zu organisieren und glückliche Früchte produziert, wird die Ehre großen Teils der Fürsorge Monsieur Mistrals gebühren; er ist der Berater, der Zensor, der sympathische und strenge Richter dieser Unternehmung, von der Monsieur Roumanille die Seele ist. (Übersetzung MS)

Während Roumanille als Seele der Unternehmung hier die Funktion zugeschrieben wird, andere auf beinahe metaphysischer Art hinsichtlich des gemeinsamen Ziels zu inspirieren, kommt Mistral der handelnde Part zu. Er tritt sowohl als wohlwollender Berater als auch als strikter Zensor auf und ist, ob nun sympathisch oder streng, letztlich der Richter über die Handlungen seiner Mitstreiter, der so das Fortbestehen der Bewegung sichert. Dass Taillandier bzw. Roumanille diese Führungsqualitäten bei Mistral schon im Alter von 22 Jahren beobachteten, machte ihn zum idealen Anführer einer Renaissance, die als langfristiges Projekt angelegt war und die Weitsicht erforderte, über die der junge Dichter verfügte.

Im direkten Vergleich mit den anderen beiden literarischen ‚Schwergewichten‘ und Mitbegründern des Felibrige, Joseph Roumanille und Théodore Aubanel, war es wohl vor allem das Attribut der ‚Freiheit‘, welches Mistral zum idealen Anführer des Bundes machte. Freiheit auf einer lebensweltlichen Ebene, da er durch den Wohlstand seines Vaters finanziell abgesichert war und sich so, ohne vom Tagesgeschäft einer regulären Arbeit (wie Roumanille und Aubanel sie neben ihrer Dichtertätigkeit ausüben mussten) abgelenkt zu werden, auf seine Poesie und die Belange des Felibrige konzentrieren konnte, denn

[...] der Aufbau einer eingeschränkten Produktion für literarische Insider (production restreinte), eine anti-ökonomische Ökonomie, [setzt] ihrerseits finanzielle Reserven voraus. Rentiers können sie sich am ehesten leisten. (Joch/Wolf 2005: 4)

Schließlich geistige Freiheit, da er nicht wie seine beiden Mitstreiter katholischen Moralvorstellungen unterworfen war und seine Texte daher ohne den Zwang, äußerlichen Ansprüchen genügen zu müssen, entstehen konnten. Da Roumanille und Aubanel in der Ausübung ihrer Berufe beide auf die katholische Kundschaft Avignons angewiesen waren, konnten sie es sich nicht leisten, selbige zu verärgern. So trugen sich die beiden Dichter in den Anfangsjahren der seit 1855 jährlich durch die Feliber herausgegebenen Zeitschrift *Armana provençau* mit einigen Bedenken hinsichtlich des Inhalts und verwiesen auf die moralischen und religiösen Einstellungen der Gesellschaft (vgl. Mauron Cl. 1993: 111). Mistral hingegen nahm keine Rücksicht auf eventuelle soziale Konventionen und überzeugte die anderen davon, dass für einen echten Durchbruch größer gedacht werden musste:

Souvenez-vous que de ce cadre étroit, il ne sortira jamais rien de grand et de vraiment beau. La poésie n'est pas là. Du moment que le beau, l'amour et la liberté sont exclus d'un livre, ce livre est fade à coup sûr.²⁸ (Brief Mistral's an Roumanille vom 26. Januar 1856, zitiert nach Mauron Cl. 1993: 111f.)

Unter Mistral's Federführung wurde das Projekt des *Armana* schließlich ein Erfolg.

Was die deutsche Begeisterung für Mistral und den Felibrige angeht, so ist den *tudesc* (Provenzalisch für ‚die Deutschen‘) schon früh eine gewisse Faszination für separatistische Tendenzen im Felibrige nachgesagt worden (vgl. Thibaudet 1930: 168f.), eine Vorstellung, die weiterhin Verbreitung findet (vgl. Niedhammer 2015: 309) und auf die in Kapitel 3 noch einzugehen sein wird. Gegen den Vorwurf des Separatismus musste sich der Felibrige fortlaufend verteidigen (vgl. Mauron Cl. 1993: 273) und tatsächlich ist der Bund nicht frei von solchen Tendenzen gewesen; die offizielle Linie war jedoch eine wesentlich moderatere, allenfalls föderalistisch orientierte, wie Théodore Aubanel in seiner Rede zu den Blumenspielen von Forcalquier vom 11. bis zum 14. September 1875 betont:

Avès pòu, belèu, o menaire dóu gouvèr, avès pòu d'aquéu glàri que li badau o li marrias fan passa de tèms en tèms davans vòsti parpello esbarlugado. Avès pòu, parai, que fuguen separatisto?... Nàutri separatisto? Tenès, l'acusacioun me farié rire se noun me fasié ferni! Nàni! Li Prouvençau, es-ti mai besoun de l'afourti, soun de la grandò Franço, e n'en saran toujours! E dóumaci l'aman, l'adouran, aquelo Franço benesido, talo que li siècle e Diéu l'an facho, voulèn que, se souvenènt de si rèire e de soun passat de glòri, lou Bretoun parle libramen la lengo bretonenco, lou Basco la lengo basco e lou Prouvençau la prouvençalo. E que mau i'a, vejan? e quete dangié?²⁹

Wie Philippe Martel ausführt, zielte das Engagement Mistral's anstelle separatistische Pläne zu verfolgen schlussendlich vielmehr auf die Einbindung des Provenzalischen in den Schulunterricht, verbunden mit dem Hinweis darauf, dass die sprachlichen Kompetenzen der von Haus aus zweisprachigen provenzalischen

²⁸ Denken Sie daran, dass aus diesem engen Rahmen niemals etwas Großes und wirklich Schönes entstehen wird. Die Poesie ist nicht da. Wenn das Schöne, die Liebe und die Freiheit aus einem Buch ausgeschlossen werden, ist dieses Buch auf jeden Fall reizlos. (Übersetzung MS)

²⁹ Haben Sie vielleicht Angst, o Lenker des Staates, haben Sie Angst vor diesem Phantom, das die Dummen oder die Schlechten von Zeit zu Zeit vor Ihren getäuschten Augenlidern vorbeischieben. Sie haben Angst, nicht wahr, dass wir Separatisten sein könnten? ...Wir, Separatisten? Schauen Sie, dieser Vorwurf würde mich zum Lachen bringen, wenn er mich nicht erschauern ließe! Nein! Die Provenzalen, ist es noch nötig es zu bekräftigen, sind Teil des großen Frankreich, und werden es immer sein! Und noch mehr, wir lieben es, wir verehren es, dieses gesegnete Frankreich, so wie die Jahrhunderte und Gott es gemacht haben, wir wollen, während wir uns an seine Könige und seine glorreiche Vergangenheit erinnern, dass der Bretoner frei die bretonische Sprache spricht, der Baske die baskische Sprache und der Provenzale die provenzalische. Und was ist daran schlecht, sehen Sie etwas? Und welche Gefahr? (Übersetzung MS)

Kinder durchaus von Nutzen sein können (vgl. Martel 2004: 53). Die sogenannte ‚lateinische Idee‘ vom Zusammenschluss der meridionalen Länder Italien, Spanien (mit besonderem Fokus auf Katalonien) und Frankreich (insbesondere dem Midi), die vor allem in der Zeit von 1870 bis 1890 propagiert wurde, scheiterte schließlich daran, dass die Organisation nicht in politische Geschehnisse eingreifen konnte bzw. wollte. Obwohl verschiedenste Lager Mistral gern in der Politik gesehen hätten (vgl. Mauron Cl. 1993.: 305f.), hatte der Dichter dies immer abgelehnt, um sich ganz der Poesie widmen zu können. Ein ähnliches Motiv stand hinter seiner Ablehnung, der *Académie française* beizutreten; er befand, dass die französische Poesie ihre Autoren isoliere, indem sie sie auf einen Thron setze, während die provenzalische Poesie aus dem Volk und für das Volk entstanden sei (vgl. *ibid.*: 306).

Als Auslöser der deutschen Begeisterung für den Felibrige ist eine Mischung verschiedener Faktoren anzunehmen: Neben den föderalistischen Tendenzen der Organisation, welche den Deutschen aufgrund der Tradition des Föderalismus in ihrem Heimatland sicher nicht unattraktiv schienen, sind der unbestrittene literarische Erfolg Mistrals und seine natürliche Postur als Oberhaupt der Bewegung, sein ‚besonderes Charisma‘ („charisme particulier“, *ibid.*: 305), nicht zu unterschätzen. Zudem war Mistral, wie auch andere Persönlichkeiten des Felibrige, eine Person ‚zum Anfassen‘. Man konnte mit ihm im Arbeitszimmer seines Privathauses oder während eines gemeinsamen Essens mit seiner Ehefrau ins Gespräch kommen, was einen Teil der Faszination für ihn ausmachte.³⁰ Nicht nur für von weitem angereiste Bewunderer, auch für die jungen Dichter des Felibrige war Mistral ein väterlicher Freund, dessen Ratschläge über die rein

³⁰ Dass diese Nahbarkeit von den ausländischen Anhängern des Felibrige sehr geschätzt wurde, lässt sich neben den an Mistral adressierten Briefen (vgl. v. a. Kapitel 6) auch an den Reiseberichten, die einige von ihnen veröffentlicht haben, ablesen. Der Berliner Journalist Siegfried Samosch (1846–1911) erwähnt in seinem Buch *Auf friedlichen Kriegspfaden und Abseits der Heerstraße* (1907), das in den Jahren 1898 und 1903 unternommene Reisen beschreibt, zwei Besuche bei Mistral in Maillane und unterstreicht dabei vor allem die Bescheidenheit des Dichters. Nikolaus Welter (1871–1951), Dichter aus Luxemburg und ebenfalls Mitglied des Netzwerks der deutschen Provenzalisten (vgl. Kapitel 3), schildert seinen Leserinnen und Lesern in seinem Bericht *Hohe Sonnentage – Ein Ferienbuch aus Provence und Tunesien* (1912), einen privaten Moment mit dem Dichter und seinen Hunden Barbocho und Jan Toutouro: „Mistral ist bekanntlich ein großer Hundefreund. Sein erster Liebling, der schwarze Pan-Perdu war ihm zugelaufen. ‚Aus geheimnisvoller Sympathie‘, wie der Dichter rühmt [...].“ (Welter 1912: 121). Im Gespräch der beiden Männer über die Möglichkeit der Reinkarnation wird deutlich, dass Mistrals Blick auf die Deutschen durchaus von Stereotypen geprägt war: „Ja, Sie sind wie alle Deutschen. Sie glauben an nichts. Es bleibt aber so vieles, was wir niemals verstehen können. Und wer weiß, ob die Seelenwanderung doch kein bloßer Mythos ist.“ (*ibid.*: 122f.).

professionelle Ebene hinausgingen und dem auch persönliche Dinge anvertraut wurden.³¹ Für Ausländer kam, spätestens ab der Neustrukturierung des Felibrige 1876, die Möglichkeit hinzu, aktiv an der *causo* teilzuhaben und dadurch allemal persönliche Vorteile, wie z.B. Titel oder Prestige im Heimatland, zu erlangen.

Auf literarischer Ebene erlebte Mistral Hoch- und Tiefphasen: Dem enormen Erfolg *Mirèios* folgte eine Niederlage; sein zweites Epos *Calendau* (1866) wurde von der Kritik nicht gut aufgenommen, was einerseits auf die Konstruktion des Werkes, andererseits auf die stilistisch komplexe sprachliche Ausgestaltung zurückzuführen ist. Während der Tiefphase, die sich an diesen Misserfolg anschloß, konzentrierte sich Mistral vor allem auf die Arbeit am *Tresor dóu Felibrige* (1878-1886), seinem mehrbändigen Wörterbuch des Provenzalischen,³² dem *Armana* und anderen Zeitschriften, in denen er meist unter Pseudonym veröffentlichte. Mit der Gedichtsammlung *Lis Isclo d'Or* („Die Goldinseln“, 1876) fand er zurück in die literarische Produktion. Der Aufbau des Bandes sowie seine Publikation in zwei unterschiedlichen Formaten hatte zum Ziel, die verlorene Leserschaft zurückzugewinnen:

Il recherchait [...] un large succès, ce qui est attesté par une pratique de la dédicace appliquée à presque toutes les pièces, et par un double tirage, d'entrée, avec un petit nombre d'in-8° vendus 7,50 francs et un millier d'exemplaires in-12 au prix beaucoup plus abordable de 3,50 francs [...]. Et par l'accumulation de pièces diverses, on pouvait toucher un public pour qui les épopées de longue haleine constituaient des œuvres difficiles.³³ (Mauron Cl. 1993: 230f.)

Die Rechnung ging auf; *Nerto* (1884) war ein erneuter Erfolg für Mistral, nach der Tragödie *La Reino Jano* („Königin Johanna“, 1890) und dem *Pouèmo dóu Rose* („Das Gedicht von der Rhone“, 1897) erhielt er schließlich 1904 den

³¹ So schreibt Mistral an den 32 Jahre jüngeren Paul Mariéton, ab 1885 Chefredakteur der *Revue félibréenne*: „Pas trop de mélancolie. Remontez votre âme. La vie humaine n'est pas gaie. Mais il faut l'égayer pour aller devant sans trop de fatigue.“ (s.d.). [Nicht zu viel Melancholie. Muntern Sie sich wieder auf. Das menschliche Leben ist nicht heiter. Aber man muss es erheitern, um ohne zu große Ermüdung voran zu schreiten. Übersetzung MS]. Jules Ronjat, 34 jünger als Mistral, bittet in einem Brief vom 21. Juli 1907 um den Segen Mistrals für seine Hochzeit mit Ilse Loebell, der Nichte August Bertuchs, die am 5. Oktober desselben Jahres stattfinden sollte (vgl. Thomas 2017: 194f.).

³² Der *Tresor* bildet zwar ein Panorama der verschiedenen Dialekte der ‚langue d'oc‘ ab, bleibt dabei aber ein normatives Werk, das auf die Festigung des *provençal rhodanien* als Referenzsprache des Felibrige abzielt (vgl. Bouvier 1979: 34).

³³ Er suchte [...] einen großen Erfolg, was sich an einer Widmungspraxis, die auf beinahe alle Stücke angewendet wurde, und einer von Anfang an doppelten Auflage mit einer kleinen Anzahl im Oktavformat, die zu je 7,50 Francs verkauft wurden, und tausend Exemplaren im Duodezformat mit dem wesentlich erschwinglicheren Preis von 3,50 Francs, ablesen lässt [...]. Durch die Zusammenstellung verschiedener Stücke konnte man außerdem eine Leserschaft erreichen, für die Epen mit langem Atem schwierige Werke darstellten. (Übersetzung MS)

Literaturnobelpreis. Mit dem Preisgeld richtete er das bis heute bestehende ethnographische *Museon Arlaten* in Arles ein. Auch seine Autobiographie *Memorie raconte* („Erinnerungen und Erzählungen“, 1906) und der Gedichtband *Lis Oulivado* („Die Olivenernte“, 1912) erfreuten sich reger Aufnahme.

Der Dichterbund Felibrige entwickelte unter der Führung Mistrals und vor allem nach seiner Neustrukturierung im Jahr 1876 eine starke Popularität, sowohl in Frankreich als auch im Ausland. Verantwortlich dafür waren nicht nur die literarischen Erfolge seiner Mitglieder, sondern auch die charismatische Persönlichkeit Mistrals und die Gelegenheit für Außenstehende, an der provenzalischen Renaissance mitzuwirken. Wie dies trotz der angespannten politischen Lage zwischen Deutschland und Frankreich im ausgehenden 19. Jahrhundert vonstattenging, soll im Folgenden beschrieben werden.

3. Wirkung der provenzalischen Renaissance in Deutschland

Um die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Übersetzungen von Mistral's *Mirèio* in ihren Entstehungskontext einordnen zu können, muss zunächst geklärt werden, was den Anstoß zu ihrer Ausarbeitung gegeben hat. Dabei spielen die zeitgenössische Berichterstattung über Mistral und die provenzalische Renaissance in Deutschland eine tragende Rolle. Sie ging im 19. Jahrhundert maßgeblich von einem Netzwerk deutscher Provenzalisten aus, welches in seinen Wechselbeziehungen zu den provenzalischen Dichtern und insbesondere zu Frédéric Mistral umrissen werden soll. Erfolg und Misserfolg der Übersetzung konnten von der Zugehörigkeit des jeweiligen Übersetzers bzw. der jeweiligen Übersetzerin zu diesem Netzwerk abhängen. Die Sonderstellung der deutschen Arbeiten zur provenzalischen Materie wird im Vergleich mit ähnlichen Konstellationen (die Beziehungen Mistral's zu anderssprachigen Editoren und Übersetzern) deutlich: Allein die Menge der Publikationen zeigt, dass die provenzalische Renaissance in Deutschland auf besonders fruchtbaren Boden gefallen ist. Die dort als Echo der provenzalischen Poesie entstandenen Beiträge (Übersetzungen, Editionen, Biographien) hatten wiederum eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Verbreitung der provenzalischen Literatur sowie für ihre Verstetigung im literarischen Kanon.

Während die Neuorganisation des Felibrige im Jahr 1876 an mancher Stelle gewissermaßen als der Anfang vom Ende der Durchschlagskraft des Bundes bezeichnet wird (vgl. Kremnitz 1981: 75) und andere auf die Unfähigkeit des Felibrige hinweisen, in internationalen Beziehungen die Oberhand zu behalten (vgl. Berjoan 2011: 134 in Bezug auf Katalonien und Italien und die vergeblichen Versuche, dort ‚Zweigstellen‘ des Felibrige zu etablieren), so ist bisher unbeachtet geblieben, welche Sogwirkung der Felibrige nach der Restrukturierung und nach dem deutsch-französischen Krieg in den deutschsprachigen Ländern entfaltete. In der dortigen Literar- und Wissenschaftsgemeinschaft entstand die starke Faszination für den Felibrige erst rund zehn Jahre nach Festlegung der neuen Statuten. In seiner Intensität ist das Interesse der Deutschen am Felibrige mit keinem anderen Land, zu dem der Dichterbund Beziehungen unterhielt,

vergleichbar. Durch die Ausklammerung der Fernwirkung der provenzalischen Renaissance in den deutschsprachigen Ländern entstand allerdings bisher ein verzerrtes Bild der literarischen ‚Exportkraft‘ des Felibrige.

Ähnlich enge Verbindungen des Dichterbundes ins Ausland gab es allenfalls nach Katalonien, wobei die Kooperationspartner dort, wie im originär provenzalischen Felibrige selbst, Schriftsteller waren, die in der Regionalsprache schrieben, so z.B. die in Kapitel 2 bereits erwähnten Dichter Balaguer und Calvet. In Deutschland rekrutierten sich die Interessierten zunächst aus der Wissenschaftsgemeinde, und zwar aus dem gerade in Entstehung befindlichen Fach der Romanischen Philologie.³⁴ Während die ‚Altmeister‘ August Wilhelm Schlegel (*Observations sur la langue et la littérature provençales*, 1818) und Friedrich Diez (*Über die Minnehöfe*, 1825; *Die Poesie der Troubadours*, 1826; *Leben und Werke der Troubadours* 1829) über ein halbes Jahrhundert zuvor auf die vergessene Lyrik der Troubadoure aufmerksam gemacht hatten, entdeckten die modernen Professoren die neuprovenzalische Literatur für sich. Als Ursprung dieses Interesses ist dabei Eduard Böhmers *Die provenzalische Poesie der Gegenwart* (1870) zu nennen. Rund zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des Buches und dem deutsch-französischen Krieg greifen Professoren, Übersetzer, Schriftsteller und Kaufleute Böhmers Anregungen auf und reisen in die Provence, um sich von der neuprovenzalischen Sprache und Literatur ein eigenes Bild zu machen. Dabei sind es die Übersetzer, die den ersten Kontakt zu Mistral herstellen (der erste Brief August Bertuchs an Frédéric Mistral wurde am 21. März 1889 geschrieben). Eduard Koschwitz,³⁵ der bei Böhmmer promoviert hatte, reiste im Jahr 1890/91 in die Provence, wo er Frédéric Mistral persönlich kennenlernte. Betty Dorieux-Brotbeck, die bereits seit 1875 in Kontakt mit Mistral stand, stellt aufgrund des großen zeitlichen Abstands zu Bertuch und den anderen Deutschen eine Ausnahme dar, die sich durch ihre besondere geographische Lokalisation erklären lässt: Die Übersetzerin war mit einem Franzosen verheiratet und lebte in Nizza. Sie war daher durch das französische literarische System geprägt und so auf Mistral aufmerksam geworden; obwohl ihre Übersetzung in Deutschland durchaus wahrgenommen wurde, kam das merkliche Interesse an der provenzalischen

³⁴ Zur Geschichte der Romanischen Philologie in Deutschland vgl. Kalkhoff, Alexander M. *Romanische Philologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Institutionengeschichtliche Perspektiven*. Tübingen: Narr, 2010.

³⁵ Zu diesem Zeitpunkt Professor für Romanische Philologie an der Universität Greifswald.

Renaissance in den deutschsprachigen Ländern erst mehr als zehn Jahre später auf. So stellt bereits der Wohnort der Übersetzerin einen externen Grund dafür dar, warum Dorieux-Brotbeck nicht zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten zu zählen ist; was interne, d.h. ihre Übersetzung betreffende Gründe angeht, so werden diese in Kapitel 5 behandelt.

Um die Annahme, dass die provenzalische Renaissance in Deutschland in besonderem Maße Fuß fassen konnte, zu belegen, lohnt sich ein Blick auf die Anzahl der Übersetzungen, die zu Mistral's Lebzeiten im europäischen Ausland erschienen sind.³⁶ Die erste katalanische Übersetzung von *Mirèio* durch Francesc Pelagi Briz erschien 1864 in Barcelona (J. Llorens), nachdem sie bereits 1861 in der Zeitschrift *La Corona* erstveröffentlicht worden war. Die zweite katalanische Übersetzung *Mirèios* erschien erst nach dem Tod Mistral's im Jahr 1917. *Nerto* wurde durch den Pfarrer Jacint Verdaguer 1885 in Barcelona (Verdaguer) veröffentlicht, die zweite Übersetzung durch Guillem Colom folgte erst mit großem zeitlichen Abstand 1928. *Lis Isclo d'Or* erschien erstmals 1910 (Barcelona: Gili), übersetzt durch Maria-Antònia Salvà, auch in diesem Fall folgte die zweite Übersetzung erst 1930. *Lou Pouèmo dóu Rose* erschien 1900 in Barcelona (Biblioteca de l'Atlantida), übersetzt durch Joseph Soler i Miquel. Die Übersetzungen von *Calendau* und den *Memòri e raconte* erschienen erst in den 1930er Jahren. So fiel die Produktion von Übersetzungen zu Lebzeiten Mistral's in Katalonien mit vier Veröffentlichungen deutlich geringer aus als in Deutschland, wo in diesem Zeitraum insgesamt neun Übersetzungen entstanden: *Mireia* (1880) übersetzt von Betty Dorieux, *Nerto* (1891), *Mirèio* (1893), *Goldinseln* und *Kindheitserinnerungen* (beide 1908) von August Bertuch, *Gedichte* (1900), *Mirèio* (1906) und *Letzte Ernte* (1913) von Franziska Steinitz sowie *Calendau* (1909) von Hans Weiske.³⁷ Zwar mag es in Katalonien aufgrund der sprachlichen Nähe zum Provenzalischen weniger Anlass für Übersetzungen gegeben haben; doch variieren die Zahlen weder in den übrigen romanischen noch in den nordischen Ländern stark, sondern sind ähnlich gering: England kommt mit drei

³⁶ Berücksichtigt wurden hier nur die tatsächlich erschienenen, nicht die ausgearbeiteten, aber letztendlich nicht veröffentlichten Übersetzungen. Teilübersetzungen sind ebenfalls nicht in die Übersicht eingegangen.

³⁷ Der Oberlehrer Dr. Hans Weiske gab die *Terre provençale* Paul Mariétons für den deutschen Schulunterricht heraus (Leipzig: Raimund Gerhard, 1910) und übersetzte neben Mistral's *Calendau* auch Werke anderer provenzalischer Autoren wie Charloun Riéu und Marius Jouveau, zu denen er enge persönliche Beziehungen unterhielt, ins Deutsche (vgl. Jouveau 1993: 81).

Übersetzungen *Mirèios* (C. Grant, 1867; H. Crichton 1868; Harriet W. Preston, 1872) und einer der *Memòri e raconte* (C. E. Maud, 1907) zu Lebzeiten Mistrals nur auf insgesamt vier übersetzte Werke. In Schweden finden sich eine Übersetzung *Mirèios* (Carl Rupert Nyblom, 1904) und eine des *Pouèmo d'ou Rose* (1901); in Italien eine Übersetzung der *Mirèio* (Mario Chini, 1905) und eine *Nerto*-Übersetzung (Maria Licer, 1900). In Portugal entstanden ebenfalls zwei *Mirèio*-Übersetzungen (F.R. Gomej junior, 1910 und João Aires d'Avezedo und Manuel Teles, 1912). Dänemark zählt eine *Mirèio*-Übersetzung (Oscar V. Andersen 1907) und eine Übersetzung der *Mèmoni e raconte* (Oscar V. Andersen, 1907). Polen (Adam Mankowski, 1897), Ungarn (Gabor Andor, 1905) und Spanien (D. Celestino Barallat, 1868) kommen jeweils auf nur eine *Mirèio*-Übersetzung. Deutschland kam im Bereich der Produktion literarischer Übersetzungen aus dem Neuprovenzalischen also schon rein quantitativ gesehen eine Sonderrolle zu und auch die deutschsprachigen wissenschaftlichen Publikationen zu provenzalischer Sprache und Literatur häuften sich seit den 1890er Jahren. Zu nennen sind hier vor allem die Biographien, die Nikolaus Welter zu den Führungsfiguren der provenzalischen Renaissance verfasste: *Jòusè Roumanille. Leben und Werke* (1898/99), *Frederi Mistral. Der Dichter der Provence* (1899) und *Theodor Aubanel. Ein provenzalischer Sänger der Schönheit* (1902) sowie die Studienausgabe *Mirèios* (1900) von Eduard Koschwitz, die auf Veranlassung des Felibrige entstand:

Après la publication de ma *Grammaire historique de la langue des félibres* (1894), des amis du Félibrige me demandèrent soit une anthologie ou un manuel, soit l'édition d'un ouvrage néo-provençal préparé pour l'usage des personnes qui désirent s'initier sérieusement à la lecture de la littérature félibréenne.³⁸ (Koschwitz 1900: III)

Die zahlreichen Besprechungen der provenzalischen Renaissance und insbesondere der Werke Mistrals in der deutschen Tagespresse stehen in großem Maße in direkter Verbindung mit den Vortragsreisen August Bertuchs, auf die in Kapitel 6.5 (Performativität und Rezeption: Aufnahme der Bertuch-Ausgaben) noch einzugehen sein wird: Sie belegen, dass die neuprovenzalische Literaturproduktion im deutschen literarischen Leben nicht völlig unbekannt und

³⁸ Nach der Publikation meiner *Grammaire historique de la langue des félibres* (1894) baten mich Freunde aus dem Felibrige um eine Anthologie oder ein Arbeitsbuch, oder eine Ausgabe eines neuprovenzalischen Werkes für den Gebrauch durch Personen, die sich ernsthaft mit der Lektüre der felibresken Literatur vertraut machen möchten. (Übersetzung MS)

durchaus auch außerhalb der Universitäten ein Begriff war, da die deutschen Provenzalisten sich bemühten, den Felibrige und seine Dichter der literarischen Öffentlichkeit näher zu bringen; dennoch handelte es sich im Hinblick auf den gesamten deutschen Literaturbetrieb um ein Randphänomen.

Dass *Mirèio* heute dessen ungeachtet als ‚Universalwerk‘ betrachtet wird (vgl. Pelletier/Riives 2010), ist vor allem auf die rege Übersetzungsarbeit zurückzuführen, die das Werk zu Lebzeiten des Autors und auch nach seinem Tod im Jahr 1914 (wenn auch mit größeren zeitlichen Abständen zwischen den Übersetzungen) auslöste.³⁹ Kanonische Werke brauchen Übersetzungen, um fortzubestehen (vgl. Weinmann et. al. 2010: 7): In den Übersetzungen aktualisiert sich der Text und wird so ‚überlebensfähig‘ in einer neuen Sprache, in einer neuen Zeit, in einem neuen Milieu. Ralf Zschachlitz bemerkt treffend, dass ein kanonischer Text kein zeitloses Konstrukt ist, sondern vielmehr ein Text, der sich wiederholt neu interpretieren und auf diesem Wege aktualisieren lässt:

Si le terme de canon littéraire doit encore avoir un sens de nos jours, c'est dans cette actualisation et réactualisation, dans le dialogue avec l'original qu'il faut le chercher: la qualité durable d'un texte canonique ne réside pas dans une quelconque durée éternelle hors du temps, mais tout au contraire dans l'‚éternelle‘ réinterprétation ou plutôt ‚réinterprétabilité‘.⁴⁰ (Zschachlitz 2010: 134f.)

Die Übersetzungsgeschichte *Mirèios* legt den Vorgang einer ‚Kanonisierung durch Übersetzung‘ (ibid.: 135) nahe, d. h. eine mehrfache Reaktualisierung des Werkes durch den stets erneuerten Dialog zwischen Ausgangs- und Zielsprachentext. Dialogizität als die wiederholte (es fällt bei Übersetzungsabständen von bis zu dreißig Jahren schwer von ‚permanent‘ zu sprechen) Auseinandersetzung zwischen Original und Übersetzung scheint ein Merkmal kanonischer Werke zu sein. Sie besteht m. E. nicht ausschließlich in der Fähigkeit des Originals, durch Elemente wie z. B. die Handlung, die Protagonisten oder bestimmte Motive atemporal jede Gesellschaft jedweder Zeit ansprechen zu können. Dialogizität wird zu großen Teilen durch den Willen der

³⁹ In Deutschland sind posthum erschienen: Eine Übersetzung von Hans Roesch für den Kreis der Nobelpreisfreunde (1966) sowie eine Übertragung ins Berndeutsche von Hans Rudolf Hubler (1999).

⁴⁰ Wenn der Begriff des literarischen Kanons heute noch einen Sinn haben soll, dann muss man ihn in dieser Aktualisierung und Reaktualisierung, im Dialog mit dem Original suchen: Die beständige Qualität eines kanonischen Textes liegt nicht in einer irgendwie gearteten ewigen Dauer außerhalb der Zeit, sondern ganz im Gegenteil in der ‚ewigen‘ Reinterpretation oder eher ‚Reinterpretabilität‘. (Übersetzung MS)

Akteure des Aufnahmekontextes ausgelöst, erneut an den Ausgangstext heranzutreten und ihn zu bearbeiten, wobei der Ansporn dafür auch in werkexternen Faktoren, d. h. in den Gegebenheiten des Aufnahmekontextes selbst liegen kann (wissenschaftliches Interesse, monetäres Interesse, persönliche Verbindung des Übersetzers/der Übersetzerin zum Text oder Autor). An dieser Stelle kommt zum Tragen, dass der Dialog in der Übersetzung ein grundsätzlich konstruktiver ist; so konstatiert Zschachlitz in Bezug auf die Übersetzungen von Paul Celan:

[...] si Celan a choisi ou accepté de traduire des poèmes ou textes littéraires, on peut partir du principe qu'il ne s'opposait pas à l'œuvre à traduire. Dans les traductions, c'est donc un rapport de dialogue constructif qui s'établit entre les langues et les cultures. Ici, le regard critique porté sur les textes n'aboutit pas à un refus complet, il s'agit d'une actualisation des contenus au sens de dialogue toujours renouvelé entre l'original et la traduction, rapport de réactualisation qui contribue à la canonisation par traduction.⁴¹ (Zschachlitz 2010: 135)

Abseits der Aktualisierung des Werkes durch den Dialog zwischen Übersetzung und Ausgangstext haben *Mirèio*-Editionen, Besprechungen und Biographien über den Autor dazu beigetragen, das Werk in der Öffentlichkeit zu halten und seinen universellen Status zu festigen.

Das Bemühen der deutschen Provenzalisten, die provenzalische Literatur in Deutschland bekannt zu machen, ist in Frankreich nicht unbemerkt geblieben. In einem Artikel über den Felibrige in der *Grande Encyclopédie*, welcher als Teil der Einleitung ebenfalls Eingang in die Marburger *Mirèio*-Ausgabe von Koschwitz fand, geht Paul Mariéton (1862–1911), enger Vertrauter Mistral's, Herausgeber der *Revue félibréenne* von 1885 bis 1909 und ab 1888 *chancelier* des Felibrige, auf die deutschsprachigen Neuprovenzalisten ein:

[...] MM. Böhmer, Koschwitz, Sachs, Schneider, etc. aident et encouragent par leur exemple l'étude des langues et des littératures modernes de la France méridionale. À côté de ces romanistes savants, M. Bertuch, traducteur de la *Mirèio* et de la *Nerto* de M. Mistral, M. Fastenrath, fondateur des jeux floraux à Cologne, M. Welter, auteur d'une biographie de M. Mistral, d'autres encore,

⁴¹ [...] wenn Celan entschieden oder akzeptiert hat, Gedichte oder literarische Texte zu übersetzen, kann man davon ausgehen, dass er sich dem zu übersetzenden Werk nicht entgegenstellte. In den Übersetzungen handelt es sich also um ein konstruktives Dialogverhältnis, welches sich zwischen den Sprachen und den Kulturen ausbildet. Hier führt der kritische Blick auf die Texte nicht zu einer kompletten Ablehnung, es handelt sich um eine Aktualisierung der Inhalte im Namen eines stets erneuerten Dialogs zwischen dem Original und der Übersetzung, ein Reaktualisierungsverhältnis, welches zur Kanonisierung durch Übersetzung beiträgt. (Übersetzung MS)

travaillent, avec succès, à augmenter dans leur pays le nombre des lecteurs et des amateurs de la littérature félibréenne.⁴² (Mariéton in Koschwitz 1900: XVII)

Wie Mariéton an dieser Stelle unterstreicht, stammten die deutschen Provenzalisten aus unterschiedlichen Schichten; es handelte sich um keinen geschlossenen, universitären Kreis, denn neben Professoren (Eduard Böhmer, Eduard Koschwitz) setzten sich auch Lehrer (Karl Sachs, Bernhard Schneider), Übersetzer (August Bertuch), Kulturagenten (Johannes Fastenrath) und Schriftsteller (Nikolaus Welter) für die neuprovenzalische Literatur ein.

Doch kann dieses Zitat allenfalls als Skizze dienen; das tatsächliche Ausmaß der Bewegung auf deutschem Sprachgebiet bleibt hier, wie auch in anderen verstreuten Quellen, die deutsche Unterstützer des Felibrige nennen, völlig im Dunkeln. Um nachzuvollziehen, wie viele und vor allem welche Deutsche in Kontakt mit dem Felibrige standen, ist die in den *Archives Mistral* im südfranzösischen Maillane eingelagerte Korrespondenz Frédéric Mistrals die verlässlichste Quelle. Unter den rund 60.000 Briefen, die zumeist nur einseitig überliefert sind,⁴³ befinden sich rund 200 Briefe deutscher Korrespondenzpartner. Doch kann nicht jeder Briefeschreiber zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten gezählt werden. Das wichtigste Kriterium stellt die Verbindung der Personen untereinander dar, welche in den Briefen an Mistral durch die Erwähnung von persönlichen Treffen, brieflichem Austausch oder aber gemeinsam besuchten Veranstaltungen zum Ausdruck kommt; eine Untersuchung dieser Relationen steht im Detail aber noch aus. Vorerst müssen andere Dokumente die persönlichen Beziehungen der Netzwerkmitglieder untereinander belegen. Neben Telegrammen und Postkarten, wie sie Mistral von Seiten der Provenzalisten im Anschluss an die Vorträge Bertuchs erhielt (vgl. Kapitel 6.5), ist vor allem ein Dokument ausschlaggebend, das Mistral und seiner Ehefrau anlässlich ihrer Silberhochzeit von Seiten der deutschen Provenzalisten zugesandt

⁴² [...] Die Herren Böhmer, Koschwitz, Sachs, Schneider etc. unterstützen und ermutigen durch ihr Beispiel die Untersuchung der modernen Sprachen und Literaturen Südfrankreichs. An der Seite dieser gelehrten Romanisten arbeiten Herr Bertuch, Übersetzer der *Mirèio* und der *Nerto* Monsieur Mistrals, Herr Fastenrath, Gründer der Blumenspiele von Köln, Herr Welter, Autor einer Biographie über Monsieur Mistral, und noch andere mit Erfolg daran, in ihrem Land die Anzahl der Leser und der Liebhaber der felibresken Literatur zu erhöhen. (Übersetzung MS)

⁴³ Eine erfreuliche Ausnahme stellt der Briefwechsel zwischen Eduard Koschwitz und Frédéric Mistral dar. Jean-Paul Picaper beschreibt in seinem Artikel ‚Preußisch-provenzalische Freunde‘, wie der Architekt und Humanist Burkhardt Schmidt an die Briefe Mistrals an Koschwitz gelangt war. Sie wurden schließlich 2006 durch Picaper den *Archives Mistral* übergeben und die bis dato dort einseitige, aus den Briefen Koschwitz’ an Mistral bestehende Korrespondenz, wurde um die Antworten Mistrals ergänzt.

wurde. Es handelt sich um ein aufwändig mit Verzierungen bedrucktes, zweifarbigen Album mit Abmessungen von 40 cm Länge und 32 cm Breite sowie dem Titel: „Au Mèstre venera Frederi Mistral pèr la fèsto de si noço argentalo emé Na Mario nascudo Rivière lou 27 de Setèmbre 1901“.⁴⁴ Der Name Mistrals ist dabei deutlich größer gedruckt als der Name seiner Frau. Das Originaldokument, das an Mistral verschickt wurde, ist von insgesamt 19 Personen unterschrieben worden, die Lefèvre mit einigen orthographischen Unsauberkeiten aufführt; die im Rahmen meiner Recherchen bisher nicht zuordenbaren Personen sind mit einem Asterisk gekennzeichnet: *Abnen (H.), Carl Appel, A. Bertuch, E. Boehmer, Bräutigam (L.-S.), Johannes Fastenrath, Cordelia Haltenhoff,⁴⁵ Oscar Hennicke, Eduard Koschwitz, Wilhelm Kreiten, Emil Levy, Heinrich Morf, Karl Sachs, Siegfried Samosch, Hermann Suchier, Vierordt (H.),⁴⁶ Nikolaus Welter und *J.M. Wolff. Der vollständige Text des Albums lautet:

Mèstre venera!

Festejas au-jour-d’uei, pèr la Gràci de Dièu, lou vint-e-sieisen retour dóu jour ounte vous sias amouiera.

Aquelo fèsto se dèu dire uno fèsto de famiho, ounte es la coustumo que lou roudelet entime dí parènt e dis ami s’acampon à l’entour d’aquéli que festejon, pèr ié pourgi tourna-mai lou testimòni courau de la part que de-longo prenon emai an presso i gau e peno d’aquéli que soun tant estrachemen uni pèr li nous dóu maridage. Permetès que nàutri peréu venguen nous apoundre à-n-aquéu roudelet famihau e jougne nòsti vot de bonur i vot d’aquéli qu’eston lou mai proche de vosti cor ! Nàutri peréu avèn passa lou lindau de voste oustau amistous à l’oste, d’aquel oustau, toco dóu roumavage pèr tóuti lis ami de la pouèsio prouvençalo reviéudado pèr vosto obro, e que soun charme misterious nous a tambèn touca; e dins lis ouro que nous fuguè douna d’esta au vostre avèn pres uno visto em’uno counceigudo inóublidablo di fòrti fundamento ounte repauso lou bonur de voste oustau, moute uno superbo tradicioun de famiho, uno coumunioun entimo e afeciounado dis espous dins li pensié e li pantai d’ambedous e la pïouso óusservanço dis usage terrenau an crea un siau e segur recatadou di Muso, fach à meraviho pèr enaura vosto obro pouëtico counsacrado à la pichoto patrio e pourgi pèr aquelo obro uno perdurable jouïssènço à tóuti lis ami de la blouso e veraio pouèsio.

⁴⁴ Dem verehrten Meister Frédéric Mistral zur Feier seiner Silberhochzeit mit Marie, geborene Rivière, den 27. September 1901. (Übersetzung MS)

⁴⁵ In Genf geboren, war Cordelia Haltenhoff nachgewiesenermaßen im Wintersemester 1878/79 sowie im Wintersemester 1886/87 Assistentin an der *Faculté des Lettres* der Universität Genf.

⁴⁶ Es handelt sich vermutlich um Heinrich Vierordt (1855–1945), promovierter Germanist und Schriftsteller aus Karlsruhe, der mit dem ersten Weltkrieg stark nationalistische Züge entwickelte und sich später auch mit dem Nationalsozialismus identifizierte.

Posque este jour, ounte vous e vosto venerado mouié vesès en-rèire, dins la fierta de vosto joio entimo, uno vido famihalo longo e benesido, posque este jour s'escoula pèr vous en touto gau, e posque lou bonur que fin qu'aro vous es esta larga tant aboundous demoura vostre, franc de touto ànci e de tout trebau, dins uno longo tiero de bèllis annado !

Lou 27 de Setembre 1901.

Vòstis oste e amiraire di país de la Lengo d'Alemagno.⁴⁷

Abseits der herzlichen Glückwünsche ist dieser Text jedoch in den Kontext der Beziehungen zwischen Felibern und deutschen Provenzalisten zum Zeitpunkt der Zuschrift einzuordnen: Erst zwei Monate zuvor hatten die Deutschen Mistral über ihre Pläne zur Gründung einer *mantenènço* in Deutschland in Kenntnis gesetzt und feststellen müssen, dass die provenzalischen Dichter ihnen diesen Status nicht zuerkennen wollten. Der Sachverhalt hatte den engsten Zirkel der Vertrauten um Mistral massiv beschäftigt. In einem Brief an den Dichter vom 8. Juli 1901 erklärt August Bertuch, dass Eduard Koschwitz bei einem gemeinsamen Treffen mit Nikolaus Welter die Idee gehabt habe, eine deutsche *mantenènço* zu gründen:

„[...] en nommant d'emblée Koschwitz Assessor, Welter Sendi et votre serviteur Majourau. Fastenrath à Cologne, Boehmer à Lichtenthal, Hennicke et Bräutigam à Brème et d'autres encore ont immédiatement déclaré leur adhésion. Mais voilà que surgit une objection constitutionnelle que je tiens à résoudre avant d'accepter définitivement une nomination si flatteuse. Si ma mémoire ne me trompe pas, le nombre des Majourau est limité et comme il sera sans doute au complet prévu par le statut, toute nouvelle nomination serait une infraction à

⁴⁷ Verehrter Meister! Sie feiern heute, Dank der Güte Gottes, die sechszwanzigste Wiederkehr des Tages, an dem Sie geheiratet haben. Dieses Fest verdient es, Familienfest genannt zu werden, zu dem es Brauch ist, dass der enge Kreis aus Verwandten und Freunden sich um die versammelt, die feiern, um dort noch einmal herzlich zu bezeugen, dass sie seit langem Anteil nehmen, auch wenn sie die Freuden und Leiden derjenigen, die so eng durch die Knoten der Ehe verbunden sind, schon begleitet haben. Erlauben Sie, dass auch wir uns an diesen engen Familienkreis anschließen und unsere Glückwünsche an die Glückwünsche derer anfügen, die Ihrem Herzen am Nächsten sind. Auch wir haben die Schwelle Ihres gastfreundlichen Hauses überschritten, Pilgerziel für alle Freunde der provenzalischen Poesie, die durch Ihr Werk wiederbelebt wurde und deren mysteriöser Charme uns ebenfalls berührt hat. Und in den Stunden, die wir bei Ihnen verbringen durften, haben wir einen Einblick und einen unvergesslichen Eindruck bekommen von dem starken Fundament, auf dem das Glück Ihres Hauses beruht, wo eine vorzügliche Familientradition, eine intime und zugewandte Verbindung zwischen den Eheleuten in Gedanken und Träumen beider, sowie die fromme Beobachtung der einheimischen Bräuche einen ruhigen und sicheren Rückzugsort für die Musen erschaffen haben, wunderbar gemacht, um Ihr poetisches Werk zu ehren, das der kleinen Heimat gewidmet ist, und um durch dieses Werk allen Freunden der reinen und wahren Poesie eine nachhaltige Freude zu liefern. Möge dieser Tag, an dem Sie und Ihre verehrte Frau zurückblicken, mit dem Stolz Ihres privaten Glückes, und einem langen und gesegneten Familienleben, möge dieser Tag für Sie voller Freude sein, und möge das Glück, das Ihnen bisher in solcher Fülle zugeflossen ist, Ihres bleiben, frei von jeder Angst und jeder Pein, in einer langen Abfolge schöner Jahre. 27 September 1901. Ihre Gäste und Freunde aus den deutschsprachigen Ländern. (Übersetzung MS)

celui-ci. Veuillez, cher Maître, m'éclairer par un mot sur cette question préalable et m'envoyer un exemplaire des Statuts de Félibrige [...].⁴⁸ (Brief Bertuchs an Mistral vom 8. Juli 1901, Hervorh. im Original)

Mistral holt in dieser Frage den Rat von Pierre Devoluy, zu dieser Zeit *capoulié* des Felibrige, und Leon de Berluc-Pérussis (1835–1902), dem inoffiziellen ‚Außenminister‘ des Bundes (vgl. Rostaing 1955: 16), ein. An Devoluy schreibt er am 9. Juli 1901:

Veici aro uno coumunicacioun impourtanto de M. Aug. Bertuch, tradutour de *Nerto* e de *Mirèio* en alemand e grand proupagaire de la Causo. M'es avis qu'acò s'amerito counsideracioun, car i'a veramen, de l'autro man dóu Ren, un fourniguié de prouvençalisto fidèu que, groupa en mantenènço, fourmarien uno forço que n'es pas de traire eila. Soulamen, i'a peréu, coume sabès, l'incounveniènt de faire dire que lou Felibrige es mantengu pèr li Tudesc.⁴⁹ (Brief Mistral's an Devoluy vom 9. Juli 1901)

In Devoluy's Antwort vom 31. Juli wird deutlich, dass unbedingt vermieden werden muss, die Nähe zu den Deutschen zu plakativ zu zeigen:

Ai reçaupu vosto bello letro emé la d'En Bertuch. Fai gau de vèire li Tudesc tant afouga pèr nosto Causo, e siéu en tout e pèr tout de voste avejaire. Soulamen esti poussible de groupa en mantenènço li sòci que soun pas dóu Miejour e, lou mai, lis Alemand que tènou pèr la forço la terro de Metz e ié desracinon tant que podon la lengo roumano d'oui, nous impauson uno frontiero d'armistice e li chauchovèio li mai estransinanto. Sabe proun que nòstis ami Bertuch, Koschwitz, Hennicke... nous amon, mai coume disès li Franchimand l'auran bello de nous jita la pèiro ! Es uno causo escabissouso e delicato. L'Estatut felibren es mut sus li ‚Mantenènço‘ estrangiero e fesso lou noumbre di majorau. Crese, iéu, que tout s'adoubarié se li prouvençalisto alemand se groupavon souto

⁴⁸ [...] während von Anfang an Koschwitz zum Assessor, Welter zum Sendi und Ihr Diener [Bertuch selbst, MS] zum Majourau ernannt wird. Fastenrath in Köln, Böhmer in Lichtenthal, Hennicke und Bräutigam in Bremen und noch andere haben direkt ihren Beitritt erklärt. Aber da tritt ein konstitutionelles Hindernis auf, das ich lösen möchte, bevor ich eine so schmeichelhafte Ernennung definitiv akzeptiere. Wenn meine Erinnerung mich nicht täuscht, ist die Anzahl der Majourau begrenzt, und da sie durch die Statuten ohne Zweifel komplett besetzt sein werden, wäre jede neue Ernennung ein Verstoß gegen eben diese. Würden Sie, lieber Maître, mir durch ein Wort Ihrerseits bei dieser vorstehenden Frage weiterhelfen und mir ein Exemplar der Statuten des Felibrige zusenden [...]. (Übersetzung MS)

⁴⁹ Hier nun eine wichtige Mitteilung von Herrn Aug. Bertuch, Übersetzer von *Nerto* und *Mirèio* ins Deutsche und großer Verbreiter der *causo*. Es scheint mir, dass diese Sache verdient, untersucht zu werden, da es am anderen Ufer des Rheins tatsächlich eine große Anzahl von treuen Provenzalisten gibt, die, in einer *mantenènço* zusammengeschlossen, eine Kraft bedeuten würden, die man nicht zurückweisen sollte. Allerdings gibt es auch, das wissen Sie, den Nachteil, sich sagen lassen zu müssen, dass der Felibrige von den Deutschen unterstützt wird. (Übersetzung MS)

un autre noum q' aquèu de Mantenènço que sèmblo reserva i terro dóu Miejour.⁵⁰
(Brief Devoluy an Mistral vom 31. Juli 1901)

Er verweist zudem auf den Felibrige in Paris, der dem provenzalischen Bund auf administrativer Ebene nicht zugeordnet sei, aber dennoch nach den Regeln der Organisation funktioniere. Um einen adäquaten Namen für den Zusammenschluss der deutschen Provenzalisten zu finden, hatte Mistral ebenfalls den ‚Außenminister‘ des Felibrige, Léon de Berluc-Pérussis, um seine Meinung gebeten:

Voste charmant article au sujèt de la *Mirèio* de Koschwitz, article plen e redounau coume tout ço que fasès, me fai pensa qu' es vuei mestié de prene voste sage avis au sujèt d' uno demando que m' es facho pèr lou prouvençalisto Bertuch – qu' es proun delicat de ié respondre: li prouvençalisto tudesc voudrien, coume veirés, s' agroupa en mantenènço. Jujant que sarié pas juste de neglegi lou concours que nous es semoundu d' aquèu caire – e jujant prudènt peréu de noun empura contro nautre lis antiprouvençau que nous guèiron, voudriéu trouva lou mejan, o pulèu lou noum academi que se poudrié douna i sòci d' Alemagno, proun noumbrous, se voulès, pèr fourma desenant uno seicioun felibrenco, pas proun noumbrous pamens pèr se proudourre en mantenènço. Ai pres l' avis dóu capoulié [Pierre Devoluy, MS] – que me respond ço que trouvarés eici-dintre. Poudès garda sa letro. Vous fau passa la letro dóu Dr Bertuch – *que voudrés bèn me remanda*, en m' escrivènt à lesi voste vejaire.⁵¹ (Brief Mistrals an Berluc-Pérussis vom 4. August 1901, in Durand 1955: 207f.)

⁵⁰ Ich habe Ihren schönen Brief mit dem Brief Bertuchs erhalten. Es macht Freude, die Deutschen so begeistert von unserer *causo* zu sehen, und ich bin alles in allem Ihrer Meinung. Nur, ist es möglich die Assoziierten, die nicht aus dem Midi stammen, in einer *mantenènço* zusammenzuschließen, und vor allem die Deutschen, die mit Gewalt das Gebiet um Metz besetzt halten und dort, so sehr sie es können, die romanische Sprache des ‚oui‘ [d.h. das Französische, *langue d'oui* in Opposition zur *langue d'oc*, MS] ausrotten, uns eine Waffenstillstandsgrenze und die wildesten Alpträume auferlegen. Ich weiß, dass unsere Freunde Bertuch, Koschwitz, Henricke...uns lieben, aber, wie Sie es sagen, die Franzosen aus dem Norden hätten damit eine schöne Gelegenheit, den Stab über uns zu brechen. Das ist eine heikle und delikate Angelegenheit. Die Statuten des Felibrige sind stumm was ausländische *mantenènço* angeht und legen die Anzahl der *majourau* fest. Ich denke, dass sich alles arrangieren würde, wenn die deutschen Provenzalisten sich unter einem anderen Namen als demjenigen der *mantenènço* zusammenschließen, denn dieser scheint für die Gebiete des Midi reserviert zu sein. (Übersetzung MS)

⁵¹ Ihr charmanter Artikel bezüglich der *Mirèio* von Koschwitz, ein reichhaltiger und runder Artikel wie alles, das Sie machen, lässt mich denken, dass es heute nötig ist, Ihre kluge Meinung bezüglich einer Anfrage einzuholen, welche mir durch den Provenzalisten Bertuch unterbreitet wurde – und auf die zu antworten sehr heikel ist: Die deutschen Provenzalisten möchten sich, wie Sie sehen werden, in einer *mantenènço* zusammenschließen. Da ich es für nicht gerecht erachte, die Mitwirkung, die uns von dieser Seite aus entgegengebracht wird, zu leugnen – und da ich es gleichzeitig mit Umsicht für nötig erachte, die Anti-Provenzalen, die uns beobachten, nicht gegen uns aufzubringen, möchte ich gerne einen Weg finden, oder besser einen akademischen Namen, den man den Assoziierten aus Deutschland geben könnte, die genug sind, wenn Sie so wollen, um von nun an eine Sektion des Felibrige zu bilden, allerdings nicht genug, um sich in einer *mantenènço* zusammenzuschließen. Ich habe die Meinung des *capoulié* eingeholt – der mir das geantwortet hat, was Sie hier drinnen finden. Sie können seinen Brief behalten. Ich sende Ihnen den Brief Dr. Bertuchs mit – *den Sie mir bitte zurückschicken*, wenn Sie mir in aller Ruhe Ihre Meinung schreiben. (Übersetzung MS)

In seiner Antwort vom 6. August 1901 spricht sich Berluç-Pérussis für den Terminus *Acadèmi felibrenco d'Alemagno* (Feliber-Akademie Deutschlands) aus, um die Statuten des Felibrige nicht zu verletzen, die Meriten der Deutschen aber dennoch zu würdigen. Am 12. Dezember 1901 schickt Bertuch einen Brief an Mistral, in dem das vorläufige Scheitern des Projektes der *mantenènço* anklingt, und wo er zudem explizit darauf verweist, dass die Unterschriften unter der Zuschrift an Mistral und seine Ehefrau zur Silberhochzeit als Liste derjenigen zu lesen seien, die ein Interesse daran hätten, sich als Untergruppe des Felibrige in Deutschland zusammenzuschließen. Auch wenn das Projekt hier also vorläufig gestoppt wird, ist der Verweis auf die Unterstützerliste als unmissverständlicher Fingerzeig darauf zu werten, dass das deutsche Engagement für den Felibrige ernstzunehmen und von provenzalischer Seite aus zu honorieren ist:

J'ai échangé avec les amis Koschwitz et Welter, à l'appui des communications que vous avez bien voulu me faire, des vues au sujet de la fondation d'une ‚Acadèmi felibrenco d'Alemagno‘. Koschwitz a trouvé avec raison que la question était trop compliquée pour pouvoir être résolue par correspondance et qu'il fallait attendre l'occasion d'une entrevue personnelle pour en jeter les bases. Entretiens Koschwitz a, comme vous savez, quitté notre voisinage pour occuper la chaire romane de l'université de Königsberg, ce qui n'est pas précisément propice aux rendez-vous et à une prochaine solution du beau projet. En attendant une première liste de membres fondateurs s'est dressée tout naturellement sous l'adresse du 27 septembre.⁵² (Brief Bertuchs an Mistral vom 12. Dezember 1901)

Es ist möglich, dass die Umsetzung des Plans sowohl, wie von Bertuch vorweggenommen, am Umzug Koschwitz' nach Königsberg als auch an dessen baldigem Tod am 14. Mai 1904 gescheitert ist; dies kann, neben seinen zahlreichen Publikationen sowie dem intensiven Austausch mit Mistral, als Indiz für die tragende Rolle, die Koschwitz im Kreis der deutschen Provenzalisten zukam, gelten. Diese wird auch in einem Brief des aus Saint-Rémy-de-Provence stammenden Edouard Marrel an seinen Freund Aimé Nivière aus Marseille vom 19. März 1900 deutlich. Dort gibt Marrel Mistrals Meinung über Koschwitz wieder:

⁵² Gestützt auf die Mitteilungen, die Sie mir dankenswerterweise gemacht haben, habe ich mich mit den Freunden Koschwitz und Welter über die Sichtweisen zum Thema der Gründung einer ‚Feliber-Akademie Deutschlands‘ ausgetauscht. Koschwitz hat mit Recht befunden, dass die Frage zu kompliziert ist, um sie per Brief zu lösen und dass man die Gelegenheit eines persönlichen Treffens nutzen müsse, um dafür den Grundstein zu legen. In der Zwischenzeit hat Koschwitz wie Sie wissen unsere Nachbarschaft verlassen, um den Lehrstuhl für Romanistik an der Universität Königsberg zu übernehmen, was nicht wirklich günstig ist für Treffen und eine baldige Lösung des schönen Projektes. Unterdessen hat sich eine erste Liste von Gründungsmitgliedern ganz natürlich unter der Zuschrift vom 27. September geschrieben. (Übersetzung MS)

J'ai acheté [...] une grammaire savante de la langue provençale, faite en français par Koschwitz, un professeur d'une ville dont le nom ne me revient pas (d'Université) [es handelt sich um Marburg, MS]. Il est surprenant de voir comment ce savant a pénétré dans le tréfonds de la phonétique, de la syntaxe, de tout ce qui constitue notre idiome. Mistral me disait: ‚Es bèn plus fort que nautre‘. C'est tout à fait vrai, lui excepté, et peut-être encore. Ces linguistes allemands sont d'une profondeur insondable.⁵³

Dass sich deutsche Wissenschaftler in besonderem Maße für die provenzalische Sprache einsetzten, erkannten die Feliber schon seit langem an; Paul Meyer hatte bereits in einem Brief vom 29. September 1864 gegenüber Mistral hervorgehoben, dass die deutschen Universitäten im Gegensatz zu den französischen über mehrere Lehrstühle verfügten, an denen mittelalterliche Literaturen besprochen würden:

Je viens de mettre à la poste, à votre adresse l'épreuve d'un article tout récent de Gaston Paris qui vous mettra parfaitement au courant de l'état des études romanes en Allemagne. Vous verrez qu'elles sont florissantes, encore, bien que le Dr Mahn, celui dont Gaston analyse la brochure, trouve qu'on ne fait pas encore assez dans ce sens. Hélas! que nous sommes loin des allemands[sic!], et combien il est pitoyable que nous n'ayons pas une seule chaire consacrée à l'explication des troubadours et des trouvères, tandis qu'il y en avait déjà l'an dernier huit de l'autre côté du Rhin, huit où on expliquait concurremment les troubadours, Dante ou les romances du Cid.⁵⁴ (in Boutière 1978: 58)

Die plakativen Zuneigungsbekundungen der deutschen Provenzalisten in ihrer Zuschrift an Mistral vom 27. September 1901 stehen in jedem Fall nicht nur in Verbindung mit den Feierlichkeiten zu Mistrals Silberhochzeit. Der Hinweis, sich dem engsten Familien- und Freundeskreis, dem „roudelet entime“ Mistrals anschließen zu wollen, kann vor allem auf den Felibrige bezogen werden. Auch der Verweis auf die zahlreichen persönlichen Besuche der Deutschen in Mistrals Haus in Maillane, in dem sie sich bester Aufnahme erfreut hatten, ist nicht zufällig gewählt. Dass ihre Zuschrift als ein Versuch gewertet werden kann, ihre guten Beziehungen zu Mistral zu unterstreichen, lässt sich auch daraus ersehen, dass es zur Silberhochzeit des Ehepaars Mistral von keiner anderen Seite ähnliche

⁵³ Ich habe eine wissenschaftliche Grammatik der provenzalischen Sprache gekauft, auf französisch verfasst von Koschwitz, einem Professor aus einer (Universitäts-)Stadt, deren Name mir nicht mehr einfällt. Es ist überraschend zu sehen, wie dieser Gelehrte das Innerste der Phonetik, der Syntax, von allem, was unsere Sprache ausmacht, durchdrungen hat. Mistral sagte mir: ‚Er ist deutlich besser als wir‘. Das stimmt ganz und gar, ihn ausgenommen, und vielleicht noch heute. Diese deutschen Linguisten besitzen eine unergründliche Tiefe. (Übersetzung MS)

⁵⁴ Ich habe heute bei der Post die Druckfahne eines ganz frischen Artikels von Gaston Paris an Ihre Adresse aufgegeben, der Sie auf perfekte Weise über den Zustand der romanischen Studien in Deutschland informieren wird. Sie werden sehen, dass sie in voller Blüte stehen, noch immer, obwohl Dr. Mahn, dessen Heft Gaston analysiert, findet, dass noch nicht genug in diesem Sinn getan wird. Oh weh! Was sind wir weit entfernt von den Deutschen, und was ist es bedauernd, dass wir nicht einen einzigen Lehrstuhl haben, welcher der Erklärung der Troubadours und der Trouvères gewidmet ist, während es auf der anderen Seite des Rheins im letzten Jahr davon bereits acht gab, acht, an denen man gleichzeitig die Troubadoure, Dante oder die Romanzen des Cid erklärte. (Übersetzung MS)

Bekundungen gab: Im *Armana provençau* des Jahres 1902 lässt sich keinerlei Hinweis auf die Silberhochzeit bzw. zu diesem Anlass verfasste Gedichte finden, während 1877 sieben Gedichte anlässlich der Hochzeit zwischen Frédéric und Marie Mistral im Jahr 1876 enthalten sind. Pélissier (1967: 156f.) betont zwar, dass auch zur Silberhochzeit viele Glückwünsche bei Mistral eintrafen, das einzige Beispiel, das er nennt, ist allerdings die Zusendung aus Deutschland:

Le 27 septembre, pour les noces d'argent de Mistral, les félicitations, vœux, poèmes de circonstance, etc. affluent de toute part. D'Allemagne il reçoit une adresse portant vingt et une signature: ‚vos hôtes et admirateurs des pays de langue allemande‘.⁵⁵

Anhand der Briefwechsel Mistrals mit Devoluy und Berluc-Pérussis lässt sich nachvollziehen, dass die Deutschen es aus zweierlei Gründen schwer hatten, als vollwertige Mitglieder des Felibrige zu gelten. Einerseits hegten die Provenzalen aufgrund der angespannten gesamtpolitischen Situation zwischen Frankreich und dem deutschen Kaiserreich (Elsass-Lothringen stand seit dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges 1871 unter Verwaltung des Deutschen Reiches) Vorbehalte gegen eine deutschsprachige *mantenènço*; andererseits hatten die Provenzalen, wie in Kapitel 2 gesehen, im eigenen Land mit Separatismus-Vorwürfen zu kämpfen, weswegen sie sich nicht zusätzlich mit dem politischen Feind ‚verbünden‘ und damit noch angreifbarer machen wollten. Dass Mistral genau diesen Vorwurf von Seiten der Franzosen fürchtete, bestätigt Marie Gasquet (1872–1960), geb. Girard, in ihrem Buch *Gai-Savoir* (1967), in welchem sie, mit deutlich zeitlichem Abstand und darum in den Formulierungen sicherlich nicht absolut präzise, was den Gehalt derselben angeht aber unzweifelhaft, ein in den 1890er Jahren geführtes Gespräch mit Mistral wiedergibt:

⁵⁵ Am 27. September, zur Silberhochzeit Mistrals, strömen die Glückwünsche, Grüße, Gedichte etc. von überall her ein. Aus Deutschland erhält er eine Zuschrift mit einundzwanzig Unterschriften: ‚Ihre Gäste und Bewunderer aus den deutschsprachigen Ländern.‘ (Übersetzung MS)

L'Allemagne, elle, poursuivait Mistral un moment après, est attentive à notre trésor littéraire. Il y a longtemps qu'elle a fait à notre Renaissance provençale la place que, sous prétexte d'unité linguistique, la France nous refuse ! [...] Il va de soi que l'Allemagne parle déjà de quelque chose de ‚kolossal‘. Résultat: le gouvernement français, chaque fois que quelques Félibres se réunissent pour exalter la terre latine, tremble de nous voir créer un incident diplomatique.⁵⁶ (Gasquet²1967: 339)

Eine andere Idee der deutschen Provenzalisten hatte den Felibrige bereits ein Jahr vor der *mantenènço*-Affäre beschäftigt; Marius André (1868–1927, Feliber und Diplomat) hatte Mistral über den Plan der Veranstalter der ‚Kölner Blumenspiele‘ informiert, jedes Jahr einen Preis für einen provenzalischen Beitrag vergeben zu wollen, wenn der Felibrige im Gegenzug ebenfalls jährlich einen Preis für ein deutsches Gedicht stiften würde. André lehnt diesen Vorschlag kategorisch ab und konstatiert:

Moneva, Fastenrath, Sarran d'Allard, Portal, tout acò es d'impuissant que fan uno espèci d'internacionalo pèr avé dins lis àutri país un renoun que podon pas counquista au siéu emé sis obro.⁵⁷ (Brief Andrés an Mistral vom 11. September 1900)

Gleichzeitig unterscheidet André zwischen den ‚tatsächlichen deutschen Gelehrten‘ („li vertadié letru“, *ibid.*) und den ‚übrigen‘, womit wohl Schriftsteller wie Fastenrath (1839–1908) gemeint sind, die keine philologische Ausbildung besaßen, sondern ‚lediglich‘ von der provenzalischen Sprache und Literatur fasziniert waren (Fastenrath war ursprünglich Jurist, arbeitete jedoch seit 1862 ausschließlich als Dichter und Übersetzer):

D'autre part, m'es avis que fau pas oufensa lis alemand vertadieramen e seriousamen afeciouna à l'estudi de nosto literaturo, li vertadié letru.⁵⁸ (*ibid.*)

In diesem Fall war allerdings auch der Umstand, dass die Bitte Fastenraths über den Katalanen Moneva⁵⁹ an André herangetragen wurde, nicht ganz unerheblich für die ablehnende Haltung Andrés. Die Provenzalen hatten die Katalanen seit der

⁵⁶ Deutschland, fuhr Mistral einen Moment später fort, ist unserem literarischen Schatz gegenüber aufgeschlossen. Seit langem bereitet es unserer provenzalischen Renaissance den Platz, den Frankreich uns unter dem Vorwand der sprachlichen Einheit verwehrt! [...] Es versteht sich von selbst, dass Deutschland schon von etwas ‚Kolossalem‘ spricht. Das Resultat: Die französische Regierung befürchtet jedes Mal, wenn ein paar Feliber sich treffen, um die lateinische Erde zu ehren, dass wir einen diplomatischen Zwischenfall auslösen. (Übersetzung MS)

⁵⁷ Moneva, Fastenrath, Sarran d'Allard, Portal, das sind alles Nichtsköner, die eine Art Internationale bilden, um in den anderen Ländern ein Renomme zu bekommen, das sie in ihrem Land mit ihren Werken nicht bekommen können. (Übersetzung MS)

⁵⁸ Andererseits denke ich, dass man die Deutschen, die tatsächlich und ernsthaft dem Studium unserer Literatur zugeneigt sind, die wirklichen Gelehrten, nicht verärgern sollte. (Übersetzung MS)

⁵⁹ Juan Moneva y Pujol (1871–1951), Jurist aus Saragossa, der das Katalanische für sich entdeckte und Mitglied mehrerer Akademien sowie des *Institut d'Estudis Catalans* wurde.

Entstehung des Felibrige als ihre engsten Verbündeten angesehen (vgl. Kap. 2); die Allianz von Katalanen und Deutschen, die sich in diesem konkreten Fall gebildet hatte, konnte ihnen daher nur missfallen.

Die tief verwurzelten Vorurteile und Stereotype gegenüber den Deutschen zeigen sich auch an anderer Stelle in der Korrespondenz von Frédéric Mistral und Léon de Berluc-Pérussis. In Bezug auf den Vorschlag Eduard Koschwitz', an einem Wettbewerb, in dem eine ‚Geschichte der Provence‘ (*Précis d'histoire de la Provence*) für den Schulunterricht auf Provenzalisch verfasst werden sollte, auch deutsche Studenten teilnehmen zu lassen (da sich über einen längeren Zeitraum kein Beiträger aus der Provence gefunden hatte), bezeichnet Mistral den Professor in einem Brief vom 3. März 1897 als „diablas“, d. h. als ‚großen Teufel‘ (Durand 1955: 176) und macht Berluc-Pérussis deutlich, dass er nicht vorhabe, sich von den Deutschen sagen zu lassen, was der Felibrige zu tun habe. Außerdem weist er darauf hin, dass dieser Preis für in der ‚langue provençale rhodanienne‘ (der Varietät des Provenzalischen, die auch Mistral sprach) verfasste Beiträge ausgeschrieben sei und dass man es nicht den Deutschen überlassen könne, eine Geschichte der Provence zu schreiben.⁶⁰ Das Projekt wurde schließlich von Pierre Devoluy, dem späteren *capoulié* des Felibrige, verwirklicht; er verfasste eine *Istòri naciounalo de la Prouvènço*.⁶¹

Auch den wiederholten Vorschlag Koschwitz', eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, schlug Mistral aus. Der Professor hatte ihn in einem Brief vom 14. September 1896 nach Marburg eingeladen, wo er Mistral in die von ihm organisierten Ferienkurse zur Lehrerfortbildung einbinden wollte:

Vous m'avez dit, il y a 5 ans, qu'il vous ferait plaisir de voir une fois une partie de notre Allemagne. C'est ce qui me donne le courage de vous inviter à réaliser ce projet, en 1899, aux mois de juin et de juillet. Ce n'est pas sans égoïsme que je vous fais cette proposition. Je voudrais bien vous avoir pour mon ‚Cours de vacances‘ que j'arrangerai ici, en juillet 1897, et où je serais heureux de vous y voir faire quelques conférences, devant les adhérents de ce Cours, professeurs

⁶⁰ Eine solche, sich gegenüber ausländischen Einflüssen auf den inländischen Fachdiskurs abgrenzende Argumentation, findet sich selbstverständlich nicht nur in Kreisen des Felibrige, sondern entspricht dem Zeitgeist. In Bezug auf die Edition französischer Mittelaltertexte weist Joseph Jurt auf eine Art Wettbewerb zwischen französischer und deutscher Romanistik in den 1870er Jahren und den Wunsch der französischen Wissenschaftler, sich nicht die Deutungshoheit über ihre Literaturgeschichte abnehmen zu lassen, hin (vgl. Jurt 2005: 315).

⁶¹ Diese erschien jedoch vollständig erst 1994.

allemands, anglais, suédois, norvégiens et finlandais [...].⁶² (Brief Koschwitz' an Mistral vom 14. September 1896)

Koschwitz schlägt Mistral zudem eine elf Stationen umfassende Reise von Genf nach Freiburg, Straßburg, Baden-Baden, Heidelberg, Frankfurt am Main, natürlich Marburg, Wiesbaden, Mainz, Bonn bis nach Köln vor; in den meisten dieser Städte wäre der Dichter von führenden Fachgrößen (u.a. Eugène Ritter, Gustav Gröber, Eduard Böhmer, Fritz Neumann und Wendelin Förster) empfangen worden. Die Bekundungen, dass Mistral die Reise nutzen könne, um den Felibrige im Ausland bekannter zu machen und den französischen Dichtern einen Seitenhieb zu verpassen, mögen vielleicht auf den ersten Blick im Sinne des Felibrige gewesen sein, doch war es den provenzalischen Dichtern wie bereits gesehen wichtig, keinerlei Zweifel über ihre Loyalität gegenüber Frankreich aufkommen zu lassen, was ein wie von Koschwitz geschilderter Triumphzug durch Deutschland durchaus hätte gefährden können:

En route, les journaux vous salueront comme un roi (nous arrangerons cela), et on parlera tant de vous et du Félibrige que les poètes franchimands tomberont malade de jalousie. Nous ne manquerons pas de constater que vous seul valez toute l'Académie Française actuelle.⁶³ (ibid.)

Abgesehen von diesen Schilderungen kann die stark akademische Ausrichtung der Reise für Mistral aber durchaus ein abschreckender Faktor gewesen sein; Jean-Claude Bouvier weist in seinem Vorwort zur Neuauflage des *Tresor dou Felibrige* im Jahr 1979 darauf hin, dass Mistral trotz der herausragenden Leistung, die sein Wörterbuch darstellt, der Ausbildung nach weder Linguist noch Ethnologe war (vgl. Bouvier 1979: 46), akademische Kreise, noch dazu eines anderen Landes, also nicht unbedingt sein natürliches Habitat darstellten. Zudem war er, anders als es die bisherigen Beschreibungen seines Umfelds und seines Engagements für die provenzalische Sache unter Umständen vermuten lassen, ein Charakter, der sich sowohl auf intellektueller als auch auf wissenschaftlicher Ebene isolierte (vgl.

⁶² Vor 5 Jahren haben Sie mir gesagt, dass es Ihnen gefallen würde, einmal einen Teil unseres Deutschlands zu sehen. Das ermutigt mich, Sie dazu einzuladen, dieses Projekt in den Monaten Juni und Juli des Jahres 1899 in die Tat umzusetzen. Ich mache Ihnen diesen Vorschlag nicht uneigennützig. Ich würde Sie gerne für meinen ‚Ferienkurs‘ haben, den ich hier im Juli 1897 organisieren werde. Ich wäre sehr glücklich, Sie dort einige Vorträge halten zu sehen, vor den Teilnehmern dieses Kurses, deutschen, englischen, schwedischen, norwegischen und finnländischen Lehrern [...]. (Übersetzung MS)

⁶³ Auf dem Weg werden die Zeitungen Sie wie einen König grüßen (wir werden das arrangieren), und man wird so viel von Ihnen und vom Felibrige sprechen, dass die französischen Dichter vor Neid erblassen werden. Wir werden nicht versäumen anzumerken, dass Sie allein die gesamte aktuelle *Académie Française* wert sind. (Übersetzung MS)

Mauron Ch. 1989: 296f.) und eher darauf aus war, andere für seine Belange zu begeistern, als sich selbst für fremde (Gedanken-)Welten zu interessieren:

Or il apparaît partout et toujours que Mistral intéresse autrui à ce qui l'intéresse, beaucoup plus que lui-même ne prend intérêt à autrui.⁶⁴ (ibid.: 298)

Mistral nahm die Einladung Koschwitz', wie oben ausgeführt, nicht an; eines seiner Argumente war dabei seine Unkenntnis der deutschen Sprache, ein weiterer Hinweis darauf, dass er sich in ihm nicht bekannten Gefilden unwohl fühlte.⁶⁵

Allerdings wechselt sich Mistrals bisweilen harsche Ablehnung der Deutschen mit stetigen Bekundungen seiner Zufriedenheit über ihren Einsatz für die provenzalische Sache ab; teilweise kommen diese diametralen Einschätzungen sogar in ein und demselben Brief zum Ausdruck. So schreibt er an seine Vertraute Adèle Dumas:

Décidément les Allemands et Allemandes me choient de toutes les façons. Les conférences de Bertuch et d'autres, hiérophantes, même féminins, se succèdent de ville en ville. On imprime à cette heure une édition classique de *Mirèio* à l'usage des étudiants des universités germaniques. C'est la fameuse revanche latine opérée par...le Félibrige!⁶⁶ (Brief Frédéric Mistrals an Adèle Dumas vom 3. Dezember 1899)

Hinter der hier erwähnten ‚revanche latine‘ steht die sogenannte ‚lateinische Idee‘ (vgl. S. 35) von einer Föderation der südeuropäischen Länder, welche den Felibrige ab den 1870er Jahren für ca. zwei Jahrzehnte beschäftigte und sich explizit gegen die Dominanz der ‚nordischen Völker‘ richtete (vgl. dazu Berjoan 2011).

Als Charles Maurras (1868–1952), Mitbegründer der *Action française* und aufgewachsen mit dem Esprit des *revanchisme* nach dem Deutsch-Französischen Krieg, in einem Artikel vom 5. Dezember 1901 in der *Gazette de France* die Intentionen Koschwitz' und der deutschen Provenzalisten in Zweifel zog, wurde

⁶⁴ So tritt überall und immer in Erscheinung, dass Mistral andere für das interessiert, was ihn interessiert, viel mehr, als dass er selbst Interesse an jemand anderem hätte. (Übersetzung MS)

⁶⁵ Claude Mauron (1985: 9–22) weist darauf hin, dass Mistral im Vergleich mit Zeitgenossen von ähnlichem sozialen Status nur äußerst selten weite Reisen unternahm und entfernt von seiner vertrauten Umgebung (auch aufgrund seines stark ausgeprägten Aberglaubens) verunsichert war. Er hielt sich nur zweimal länger im Ausland auf: 1868 reisten die Feliber geschlossen nach Katalonien, 1891 unternahm Mistral mit seiner Ehefrau Marie eine Reise nach Venedig.

⁶⁶ Tatsächlich verhätscheln mich die deutschen Männer und Frauen auf jede erdenkliche Art und Weise. Die Vorträge Bertuchs und anderer, Hierophanten, sogar weibliche, reihen sich von Stadt zu Stadt aneinander. In dieser Stunde wird eine klassische Edition von *Mirèio* für Studenten der deutschen Universitäten gedruckt. Das ist die berühmte lateinische Revanche, durchgeführt vom...Felibrige! (Übersetzung MS)

der Professor gegenüber Mistral ungewohnt deutlich; er verteidigte nicht nur sich, sondern auch die übrigen deutschen Provenzalisten gegen die rückhaltlosen Vorwürfe und drohte an, die Unterstützung für den Felibrige einzustellen, falls Maurras' Ansichten dort auf Unterstützung treffen sollten:

Et maintenant vient votre M. Maurras pour nous dire que nous, vos partisans et amis allemands, nous sommes guidés par des intentions hostiles, et que nous voyons dans votre idée ‚un élément de faiblesse et de division de la France‘. – M. Maurras [...] ne se doute probablement pas qu'en Allemagne, on reproche aux Welter, Bertuch etc. de manquer de patriotisme et de faire trop de cas de votre littérature méridionale, et que, il n'y a pas longtemps, j'ai été obligé de les défendre (et de me défendre avec eux) contre ces attaques – aussi imbéciles que celles de M. Maurras. – Nous voilà pris entre deux feux! Je veux bien croire que M. Maurras ne compte pas trop de compagnons d'idées parmi les félibres. Si cela était, nous serions bien forcés de nous retirer et de nous désintéresser de votre Cause. Ou plutôt, nous distinguerions les bons félibres d'avec les félibres méchants, et au lieu de faire l'éloge des bons, nous ferions la critique des méchants, dont nous connaissons très bien les faiblesses.⁶⁷ (Brief Koschwitz' an Mistral vom 20. Dezember 1901)

Die harschen Worte von deutscher Seite scheinen dem Ernst der Lage angemessen; während die deutschen Provenzalisten in Frankreich aufgrund ihrer Nationalität immer mehr Misstrauen entgegengebracht bekamen als beispielsweise die Katalanen oder die Italiener, mussten sie sich zeitgleich in ihrem Heimatland für ihr Engagement für die provenzalische Literatur rechtfertigen. Von einer breiten Unterstützung für die feindliche Haltung Maurras' im Felibrige konnte aber ohnehin keine Rede sein. Mistral hatte bereits in einem Brief vom 7. Dezember 1901 an Berluc-Pérussis deutlich gemacht, dass er Maurras' Aussagen für deplatziert hielt und nicht ernst nahm (vgl. Durand 1955: 213). Dennoch sollte sich seine grundsätzlich durchaus wohlwollende Einstellung gegenüber dem wesentlich jüngeren, in Martigues geborenen Provenzalen Maurras nicht auszahlen. Denn für den Felibrige wurde dieser mit seinen deutlich nationalistischen Vorstellungen zunehmend zu einem Unsicherheitsfaktor. Koschwitz macht in seinem Brief zudem klar, dass sich die Deutschen in einer

⁶⁷ Und jetzt kommt Ihr Herr Maurras um uns zu sagen, dass wir, Ihre deutschen Anhänger und Freunde, geleitet sind von feindlichen Intentionen und dass wir in Ihrer Idee ein ‚Element der Schwäche und der Teilung Frankreichs‘ sehen. – Herr Maurras [...] hat wahrscheinlich keine Ahnung, dass Welter, Bertuch etc. in Deutschland vorgeworfen wird, dass sie Patriotismus vermissen lassen und dass sie zu viel von Ihrer meridionalen Literatur sprechen, so dass ich sie (und mich mit ihnen), es ist noch nicht lange her, gegen diese Attacken verteidigen musste, die genauso dumm sind wie die von Herrn Maurras. – Wir befinden uns also von zwei Seiten unter Beschuss! Ich möchte gerne glauben, dass Herr Maurras nicht viele Glaubensbrüder unter den Felibern hat. Wäre es an dem, müssten wir uns zurückziehen und uns nicht mehr für Ihre Sache interessieren. Oder wir würden vielmehr die guten von den bösen Felibern unterscheiden, und anstelle die Guten zu loben, würden wir die Schlechten kritisieren, deren Schwachpunkte wir sehr gut kennen. (Übersetzung MS)

ganz ähnlichen Lage befanden, wie die Provenzalen: In der gesamtpolitisch angespannten Lage zwischen Frankreich und dem Deutschen Reich standen diejenigen, die gute und enge Beziehungen zu den Nachbarn unterhielten, unter Beobachtung und dem beständigen Druck, keinen falschen Eindruck zu erwecken. Dem guten Verhältnis zwischen den deutschen Provenzalisten und den Felibern tat diese Episode jedenfalls keinen Abbruch; Koschwitz arbeitete weiter unermüdlich daran, dass Frédéric Mistral der Literaturnobelpreis zuerkannt wurde, ein Vorhaben, das zu Koschwitz' persönlicher Mission geworden war. Im Jahr 1904 hatte er dahingehend schließlich Erfolg.

Bezüglich der Editionstätigkeit in der ‚langue d’oc‘ stellt Philippe Martel einen ersten Höhepunkt in den 1850er Jahren fest, was offensichtlich mit der Gründung des Felibrige zusammenhängt; ein neuer Gipfel in der literarischen Produktion findet sich dann um 1875, „au moment où le Felibrige se réorganise et élargit son recrutement“⁶⁸ (Martel 2001: 155). In Deutschland lassen sich ebenfalls zwei Perioden vermehrter Editionstätigkeit mit Bezug zur provenzalischen Renaissance feststellen: Die erste beginnt mit dem Erscheinen von Böhmers *Die Provenzalische Poesie der Gegenwart* 1870 und endet mit dem Tode Mistrals und dem Beginn des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914. In dieser Zeit lassen sich die Publikationen des Netzwerks in drei Kategorien einordnen: Die bereits genannten Übersetzungen, die wissenschaftlichen Publikationen und die Reiseberichte, welche neben Schilderungen von persönlichen Treffen der Verfasser mit Mitgliedern des Felibrige auch Auszüge und Zitate aus den Werken provenzalischer Dichter enthalten. In der Kategorie der wissenschaftlichen Publikationen sind vor allem die *Grammaire historique de la langue des félibres* (1894) von Koschwitz sowie seine *Mirèio*-Edition (1900) unter Mitarbeit von Oskar Henricke zu nennen. Aufklärungsarbeit bzgl. der neuprovenzalischen Literatur haben zudem die Studien Wilhelm Kreitens in verschiedenen Nummern der *Stimmen aus Maria Laach* geleistet: ‚Felibre und Felibrige: Studien über die provenzalische Literatur der Gegenwart‘ (Band 8 u. 9, 1875) sowie ‚Friedrich Mistral. Ein provençalischer Heimatdichter‘ (Band 62 u. 63, 1902). Als ‚Hybridprodukte‘ können die Biographien über Roumanille, Mistral und Aubanel von Nikolaus Welter gelten, denn sie beinhalten neben zahlreichen

⁶⁸ In dem Moment, in dem der Felibrige sich neu organisiert und die Anwerbung neuer Mitglieder ausweitet. (Übersetzung MS)

Werkausschnitten in Übersetzung vielerlei Anekdoten aus dem Leben der drei Dichter, die sowohl ein wissenschaftliches, als auch ein populäres Interesse bedienen. In den Bereich der Reiseberichte fallen *Provenzalische Tage und spanische Nächte* (1893), *Nach Lourdes und Monte Carlo und vom Spieltisch zur Wahlurne* (1894) und *Auf friedlichen Kriegspfaden und Abseits der Heerstraße* (1907) von Siegfried Samosch sowie *Hohe Sonnentage - Ein Ferienbuch aus Provence und Tunesien* (1912) von Nikolaus Welter. In diesen Berichten ist die neuprovenzalische Literatur der Feliber sehr präsent, wobei vor allem Nikolaus Welter als eine Art ‚literarischer Pilger‘ die Orte besucht, die in Frédéric Mistral's Werken vorkommen. Auf jeder Station seiner Reise verweist Welter explizit (mittels Verweisen und Zitaten) oder implizit (durch Anspielungen) auf die provenzalische Literatur, wobei Fiktion und erlebte Realität in seinem Bericht bisweilen verschwimmen. Der soziale Raum, der beschrieben wird, ist sehr enggefasst, denn Welter beschreibt ausschließlich Treffen mit Personen, die dem Felibrige angehören: Frédéric Mistral, Folco de Baroncelli-Javon (1869–1943), Pierre Devoluy und Jules Ronjat. Als nichtwissenschaftliche Beiträge erlaubten die Reiseberichte dem Netzwerk der deutschen Provenzalisten, die Literatur des Felibrige einem Publikum ohne spezifisch philologischem Interesse näherzubringen. So bekamen Leserinnen und Leser, die wohlmöglich nur etwas über die Provence als Reiseziel erfahren wollten, aus erster Hand ebenfalls verlässliche Informationen zur provenzalischen Renaissance.

Zur ‚zweiten Welle‘ der deutschen Provenzalisten, welche von der Mitte der 1920er Jahre bis in die 1970er Jahre hinein das Neuprovenzalische an den deutschen Universitäten weiter vertraten, sind vor allem die Professoren Karl Voretzsch (1867–1947), Eduard Wechssler (1869–1949), Eduard von Jan (1885–1971) und Gerhard Rohlf's (1892–1986) zu zählen. Karl Voretzsch veröffentlichte unter anderem *Frederi Mistral – Gedichte* (Halle 1928), eine *Lyrische Auswahl aus der Felibredichtung, I. Texte* (Halle 1934) und *II. Wörterbuch provençalisch – französisch – deutsch, nebst einem Anhang über die Mundarten* (Halle 1936). Wechssler, der ab 1901 als Nachfolger Koschwitz' an der Universität Marburg lehrte, bot dort im Sommersemester 1904 eine ‚Introduction à la langue et à la littérature du provençal moderne et explication de *Mirèio* de Frédéric Mistral‘ an. Im Sommersemester 1912 folgte der Kurs ‚*Mirèio* de Mistral‘. Eduard von Jan veröffentlichte neben seiner *Neuprovenzalischen Literaturgeschichte 1850–1950*

(Heidelberg 1959) zahlreiche Artikel zum Felibertum und den aus dem Dichterkreis hervorgegangenen Schriften (vgl. dazu v. a. die Internetseite der deutschsprachigen Sektion der AIEO). Gerhard Rohlfs gab, nachdem die von Koschwitz veranstaltete Studienausgabe von *Mirèio* vergriffen war, eine Ausgabe mit Auszügen des Epos heraus: *Frederi Mistral: Mirèio. Extraits du poème provençal publiés avec une introduction phonétique* (Marburg 1927). Ausnahmslos alle der in diesem Abschnitt genannten Wissenschaftler, die der ‚zweiten Welle‘ der deutschen Provenzalisten zuzuordnen sind, lehrten zu Zeiten des Dritten Reichs an deutschen Universitäten.⁶⁹

Von allen Beziehungen, die der Felibrige in das europäische Ausland unterhielt, sind die Verhältnisse zu den Deutschen wohl die komplexesten. Hin- und hergerissen zwischen Vorurteilen und Misstrauen gegenüber dem Nachbarn, der eben noch Kriegsgegner gewesen war, und der Begeisterung, ja bisweilen Verblüffung über das große Engagement der Deutschen, auf die man, was ihre Editions- und Übersetzungstätigkeit sowie die Werbung für die provenzalische Sache anging, nicht verzichten wollte, suchten der Felibrige und Mistral in den Zwischenkriegsjahren nach einer Möglichkeit, mit den engagierten Unterstützern aus Deutschland umzugehen. Im Ersten Weltkrieg schließlich wurden die Verbindungen des Felibrige zu den Deutschen offiziell abgebrochen, indem man ihnen die *sòci*-Titel aberkannte (vgl. Kap. 7.1). Da auch Mistrals Tod in das Jahr des Kriegsbeginns 1914 fällt und die Briefsendungen an ihn damit eingestellt wurden, fehlt von diesem Zeitpunkt an eine belastbare, seinen Korrespondenzen vergleichbare Datenlage, um nachvollziehen zu können, wie sich die deutsch-provenzalischen Beziehungen anschließend weitergestalteten.

Die einführenden Kapitel der Arbeit haben gezeigt, dass die literarische Produktion in der ‚langue d’oc‘ seit der Blütezeit der Troubadourlyrik nie vollständig versiegt ist; jedoch bekam sie erst mit der Gründung des Felibrige 1854 wieder eine solche Strahlkraft, dass sie auch im Ausland rezipiert wurde. Die Bemühungen des Bundes, auf der Repräsentationsebene der Werke

⁶⁹ Zum Verhältnis von deutscher Romanistik und Nationalsozialismus vgl. Hausmann 2008, der explizit auf von Jan eingeht, sowie Eberle 2002, der u. a. auf den Versuch Voretzsch' hinweist, die Habilitation der Jüdin Betty Heimann an der Universität Halle zu verhindern (vgl. Eberle 2002: 26). Bereits im Ersten Weltkrieg hatte sich Voretzsch als „glühender Patriot und Kriegsfreiwilliger“ (Schiller 2015: 158) gezeigt. Hausmann (1998: 276) skizziert Rohlfs als „Prototyp des zwiespältigen deutschen Professors.“

(gemeinsame Orthographie, Paralleldruck von provenzalischem und französischem Text) wie in der Außenwirkung als Dichtergruppe eine Einheit herzustellen, spielten dabei eine zentrale Rolle. Hinzu kam die unmittelbare Erfahrbarkeit der Organisation über den direkten Kontakt zu ihren Führungspersonlichkeiten. Die deutschen Unterstützer der *causo* machten von diesen Kontaktmöglichkeiten intensiven Gebrauch und so häuften sich mit den in Maillane eingehenden Briefen und den Reisen der Deutschen in die Provence die deutschen Publikationen mit Bezug zur neuprovenzalischen Literatur. Als Kopf des Felibrige, zu dem ihn seine fundierte Ausbildung und sein literarisches Talent, vor allem aber seine Fähigkeit zur Menschenführung sowie seine finanzielle und geistige Unabhängigkeit gemacht hatten, wurde Mistral auch in Deutschland anerkannt. Zwar sollten die Deutschen ihr Ziel einer eigenen *mantenènço* nicht erreichen, da sich die Provenzalen der Kraft der Bewegung in Deutschland aber durchaus bewusst waren, bemühten sie sich, die Beziehungen zu den Deutschen vor dem Hintergrund der gesamtpolitischen Lage auszutarieren. Bei der Klärung schwieriger Fragen waren auf provenzalischer wie auf deutscher Seite immer mehrere Personen involviert, die zunächst untereinander Absprachen trafen und anschließend an die andere Seite herantraten; es lässt sich hier eine Interkonnektion zweier Netzwerke beobachten. So waren die Beziehungen zwischen dem Felibrige und den deutschen Unterstützern trotz aller Unterschiede besonders fruchtbar, wovon die zahlreichen deutschen Publikationen zur provenzalischen Materie zeugen.

Anhand der von Betty Dorieux-Brotbeck, August Bertuch und Franziska Steinitz angefertigten *Mirèio*-Übersetzungen lässt sich exemplarisch zeigen, welche Rolle Übersetzungen für die Kanonisierung von Werken spielen. Sie aktualisieren den Ausgangstext und passen ihn während des Transferprozesses an den Rezeptionskontext an. Bei ihrer Analyse kann es jedoch nicht um wertende Aussagen, bspw. über den Treuegehalt der Übersetzung oder über eine gute oder schlechte Umsetzung gehen. Die Untersuchung und die Einordnung in den zeitgenössischen Aufnahmekontext sollen vielmehr zeigen, welche Rolle die deutschen Fassungen bei der Verstetigung des Werkes im literarischen Feld

gespielt haben.⁷⁰ Abseits der literarischen Ausgestaltung der Texte muss dabei sowohl ihr Zusammenwirken mit anderen Produkten wie bspw. zeitgenössischen *Mirèio*-Editionen betrachtet werden als auch die Kooperationen ihrer Verfasserinnen und Verfasser mit anderen Akteuren des Literaturbetriebs. Ebenfalls ist es wichtig, die einzelnen Übersetzungen im Bezug zueinander zu sehen:

We cannot properly analyze specific translations if we do not take into account other translations belonging to the same system(s), and if we do not analyze them on various micro- and macrostructural levels. It is not at all absurd to study a single translated text or a single translator, but it is absurd to disregard the fact that this translation or this translator has (positive or negative) connections with other translations and translators. (Lambert/van Gorp 1985: 51)

Daraus folgt eine vergleichende, chronologisch angelegte Analyse des Korpus, beginnend mit der Übersetzung von Betty Dorieux-Brotbeck. Bei der Untersuchung der Übersetzungen von Bertuch und Steinitz müssen die zuvor gewonnenen Erkenntnisse mitbedacht sowie eventuelle Verbindungen zwischen den Texten herausgestellt werden.

⁷⁰ Das literarische Feld umspannt dabei sowohl den französischen als auch den deutschen Markt, denn: „Die Einheit eines literarischen Feldes bemisst sich nach den konkret nachweisbaren Macht- und Einflussbeziehungen, daher sind lokale, regionale, territoriale, nationale und übernationale Perspektiven gleichermaßen möglich.“ (Joch/Wolf 2005: 16) Zum Verhältnis von Polysystem- und Feldtheorie vgl. S. 68.

4. Methodische Grundlagen und Thesen der Arbeit

In Abgrenzung zu herkömmlichen, normativen Herangehensweisen erläutert dieses Kapitel die deskriptive Analyse von Übersetzungen. Im Fokus stehen die im Kontext der *Descriptive Translation Studies* (DTS) entwickelten Analysemethoden von Gideon Toury sowie José Lambert und Hendrik van Gorp. Sie bieten sich für die Analyse des in dieser Arbeit behandelten Korpus an, da sie es ermöglichen, Übersetzungen als eigenständige literarische Erzeugnisse und nicht ausschließlich in ihrer Abhängigkeit vom Originaltext zu betrachten.

Zu Beginn einer jeden Übersetzung steht laut Albrecht Neubert (2017: 329) eine beinahe naive Vorstellung von Äquivalenz:

Their [the translators', MS] work is basically founded on the claim, or at best[sic!] on the belief that a translation is an *equivalent* or, arguably, an equivalent rendering of the original, more or less. (Hervorh. im Original)

Trotz fehlender Begriffsschärfe ist es diese Idee von Äquivalenz, die laut Werner Koller (2017: 344) ein „grundlegendes übersetzungstheoretisches Konzept“ prägt, welches die Beziehung zwischen einem Ausgangs- und einem Zieltext beschreibt und auf dessen Basis überhaupt erst von einer Übersetzung gesprochen werden kann. Äquivalenz stellt somit ein konstitutives Charakteristikum der Übersetzung dar; gleichzeitig ist es aber die Übersetzung, die Äquivalenz überhaupt erst entstehen lässt.⁷¹

Weitgehend normativ ausgerichtet entwickelte die Übersetzungstheorie jedoch noch einen weiteren, diffusen, weil mehrdeutigen Äquivalenzbegriff, dessen „Unbrauchbarkeit“ Julia Zernack (1994: 110) feststellt. Demnach soll Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext bestehen, damit eine Übersetzung als gelungen gelten kann. Äquivalenz als „Forderung an die Übersetzung“ (ibid.: 102) führt jedoch zwangsläufig dazu, dass der Individualität der übersetzenden Person und ihren Einflüssen auf den Text wenig bis gar kein Platz eingeräumt, sondern der Ausgangstext als alleiniger Bezugspunkt festgelegt wird. Zwar wird in der Übersetzungswissenschaft auf eine „Perspektivenverengung“ (Koller 2017: 349) durch eine Überbetonung des Ausgangstextes hingewiesen und eine

⁷¹ Dieser Zirkelschluss wurde von Kenny (1997: 77) wie folgt ausgedrückt: „Equivalence is supposed to define translation, and translation, in turn, defines equivalence.“

Dynamisierung des Äquivalenzbegriffs gefordert (vgl. *ibid.*), jedoch tragen die Lösungen in Richtung einer Diversifizierung von Äquivalenz wie bei Neubert (2017: 335), der den Äquivalenzbegriff in linguistische, textuelle und kommunikative Äquivalenz unterteilt, unter die sich „the various other perspectives“ (*ibid.*) einordnen lassen sollen, nicht ausreichend zur Disambiguierung des Begriffes bei. Auch Königs (1981) Aufteilung in denotative, diastratisch-diatopische, textnormative, pragmatische, formale, textintendierte (auf die Funktion des Ausgangstextes bezogen) und finalistische (auf die Funktion des Zieltextes bezogen) Äquivalenz bringt Unklarheiten mit sich:

Die außertextuellen Äquivalenztypen (6) [textintendierte Äquivalenz, MS] und (7) [finalistische Äquivalenz, MS] liegen auf einer anderen Ebene als die textuellen Äquivalenztypen 1-5 [denotative, diastratisch-diatopische, textnormative, pragmatische und formale Äquivalenz, MS], die auf Übersetzungseinheiten bezogen sind. (Koller 2017: 351)

Die Verortung der verschiedenen Äquivalenztypen auf der Textebene einerseits und auf der Funktionsebene andererseits ist ohnehin zu bezweifeln, denn die Erfüllung textnormativer, pragmatischer und formaler Anforderungen hat immer auch eine auf die außertextuelle Wirklichkeit bezogene Funktion.

Über die von Koller (1987) vorgeschlagenen Äquivalenztypen der denotativen, konnotativen, textnormativen, pragmatischen und formalen Äquivalenz will Esther Ferrier in ihrer vergleichenden Analyse der *Deutschen Übertragungen der ‚Divina Commedia‘* (1994) eine „Hierarchisierung der Äquivalenzwerte“ (Ferrier 1994: 9) vornehmen, um festzustellen, welche „ästhetischen Ziele der Übersetzer verfolgt hat“ (*ibid.*). Dazu führt sie aus:

Die Überprüfung soll zeigen, in welchem Maße der Übersetzer über die geforderten Kompetenzen verfügt. Wir müßten auch feststellen können, wie weit die Übersetzung grundsätzlich dem Original gleichwertig ist und wie weit der Übersetzer seine eigene sprachschöpferische Kreativität einfließen ließ. (*ibid.*)

Die Analyse ist somit auf das Prüfen von Kompetenzen ausgelegt: Erfüllen Übersetzerin bzw. Übersetzer die in den verschiedenen Äquivalenztypen formulierten Anforderungen, haben sie gut gearbeitet. Zwangsläufig geraten solch präskriptive Untersuchungen in die Subjektivitätsfalle; denn auch wenn ‚falsche‘

Übersetzungen existieren,⁷² bleibt das Urteil, ob dieser oder jener zielsprachliche Begriff angemessen gewählt ist, um einen Begriff der Ausgangssprache wiederzugeben, eine individuelle Einschätzung desjenigen, der eine Übersetzung analysiert: „[...] the whole question of equivalence inevitably entails subjective judgement from the translator or analyst“ (Munday ³2003: 43). Diese Subjektivität lässt sich anhand der Ausführungen von Esther Ferrier zur Übersetzung der Verse 139–141 aus dem 33. Gesang des ‚Paradiso‘ durch Benno Geiger illustrieren:

Das Substantiv *fulgore* (V 141) stellt der Übersetzer in V 140, da er den Satz aktiv gestaltet: *da kam ein Blitz*. Die Wucht des Verbes *percuotere* übersetzt er in Klang, das heißt mittels der Alliteration *Haupt, Hiebe*. Musikalisch ausdrucksvoll, wirkt der Vers inhaltlich zu realistisch in seiner Bildhaftigkeit, zudem erklärt das Substantiv *Haupt* das AS-Wort [AS = Ausgangssprache, MS] *mente* in ungenügender Weise. Auch der V 141 wirkt sehr prosaisch. Die AS-Mitteilung ist wohl darin enthalten, doch die Wortwahl des Übersetzers lässt eher an eine mathematische *Lösung* denken als an eine Erleuchtung im religiösen Sinne. (Ferrier 1994: 623, Hervorh. im Original)

Es sind vor allem linguistisch ausgerichtete Übersetzungstheorien und -analysen, die teils stark ausgeprägte präskriptive Tendenzen aufweisen:

Der Übersetzungsprozeß, die zwischensprachliche Transformation, vollzieht sich nicht willkürlich, sondern nach gewissen, feststehenden Regeln, innerhalb streng umrissener Grenzen, bei deren Überschreitung man nicht mehr von einer Übersetzung sprechen kann. Um als Übersetzung bezeichnet werden zu können, muß der zielsprachliche Text das enthalten, was der ausgangssprachliche Text enthielt. Wenn also der zielsprachliche Text an die Stelle des ausgangssprachlichen Textes tritt, muß eine bestimmte Invariante erhalten bleiben, das Erhaltungsmaß dieser Invariante ist der gesuchte Maßstab für die Äquivalenz von Übersetzung und Original. (Barchudarow 1979: 11)

In ihrer historischen Entwicklung entfernte sich die Übersetzungstheorie jedoch mehr und mehr von der präskriptiven Orientierung und betonte den kommunikativen Gehalt von Übersetzungen; so in Deutschland vor allem Reiß/Vermeer (1984), die in der Skopostheorie die Übersetzung als Kommunikationsangebot an den Empfänger begreifen und den Zweck des Zieltextes im Hinblick auf sein intendiertes Publikum betrachten. Abhängig von der zu erzielenden Wirkung auf den Rezipienten sind dabei unterschiedliche

⁷² Eco (³2014: 54) führt mit einem Zitat aus der italienischen Übersetzung eines Psychologiebuches einen klaren Fall an: „L’ape riuscì a prendere la banana posta fuori dalla sua gabbia aiutandosi con un bastone“, übersetzt mit „Der Biene gelang es, sich die außerhalb ihres Käfigs liegende Banane mit einem Stock zu angeln“. Trotz des offensichtlichen Übersetzungsfehlers ist es der Leserin/dem Leser durch Rückgriff auf ihr/sein Weltwissen möglich, sich ohne Vergleich mit dem Ausgangstext die tatsächliche Bedeutung der Textstelle zu erschließen.

Übersetzungen ein und desselben Textes, d.h. voneinander abweichende Übersetzungslösungen, möglich:

An important advantage of skopos theory is that it allows the possibility of the same text being translated in different ways according to the purpose of the TT [target text, MS] and the commission which is given to the translator. (Munday³2003: 80)

Mit einer praxisorientierten Herangehensweise definieren Hönig/Kußmaul (³1991: 131) Übersetzungsfehler „immer nur in bezug auf die kommunikative Funktion der Übersetzung“. So fallen Auslassungen oder „Verstöße gegen die deutsche Sprachnorm“ (ibid.) nicht ins Gewicht, solange die intendierte Funktion des Textes gewahrt bleibt. Trotz ihrer Revision des Fehlerbegriffs sind Ansätze wie dieser aufgrund ihrer stark funktionalen Ausrichtung nicht für die Analyse von literarischen Übersetzungen geeignet.

Auch in die präskriptiv-bewertend ausgerichtete französische Fachtradition (vgl. Brownlie 2003: 99) wurde mit Antoine Bermans Methode der Übersetzungskritik zeitgleich mit den oben erwähnten deutschen Theorien eine großzügigere Einstellung zum Übersetzungsfehler eingeführt, der sich schlicht nicht vermeiden lasse:

[...] l'espace de la traduction est celui de l'inévitable défaillance. Le défaut de traduction est inhérent à la traduction.⁷³ (Berman 1999: 15)

Doch trotz allem Verständnis für Übersetzungsfehler bleibt dieser Ansatz in seiner Forderung, dem Original bis auf die Wortebene treu zu bleiben, dem Ausgangstext verhaftet: „La visée éthique du traduire [...] ne peut que s'attacher à la lettre de l'œuvre“⁷⁴ (Berman 1985: 90). Brownlie (2003: 106ff) weist zwar darauf hin, dass der Autor bereits zehn Jahre später eine weniger strenge Position bezüglich der Übernahme von Textstrukturen des Ausgangstextes (AT) in den Zieltext (ZT) einnahm, er beharrte aber dennoch auf der Forderung, dass sich die Übersetzung dem Original gegenüber respektvoll zeigen müsse: „L'éthicité, elle, réside dans le respect, ou plutôt, dans *un certain respect de l'original*“⁷⁵ (Berman 1995: 92). Diese Sicht auf das Verhältnis vom Ziel- zum Ausgangstext führt

⁷³ Die Übersetzung ist der Raum der unvermeidlichen Fehlleistung. Der Übersetzungsfehler ist der Übersetzung inhärent. (Übersetzung MS)

⁷⁴ Das ethische Ziel des Übersetzens [...] kann nur an den Wortsinn des Werkes gebunden sein. (Übersetzung MS)

⁷⁵ Die *Ethik* liegt im Respekt, oder vielmehr in einem *gewissen Respekt dem Original gegenüber*. (Übersetzung MS)

letztlich wieder in präskriptive Sphären aus Beurteilung bzw. – im Falle unethischen Handelns – nun auch Verurteilung zurück.

Bei einer Betrachtung von Übersetzungen, wie sie in vorliegender Arbeit unternommen werden soll, d.h. bei der rückblickenden Analyse von Texten, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert angefertigt wurden, kann eine übersetzungskritische Herangehensweise unter dem Anlegen heutiger Maßstäbe ohnehin nicht zielführend sein. Denn „Übersetzungen sind [...] nur vorläufig, können veralten, müssen überarbeitet werden“ (Stolze 2015: 216). Koller führt dazu an, dass literarische Übersetzungen sich damit zugleich „in den in ihnen festgeschriebenen Interpretationen“ (Koller 2004: 57) verändern. Damit zusammenhängend sind die Anforderungen an Übersetzungen ebenfalls einem zeitlichen Wandel unterworfen:

In jeder Kultur sind jedoch die grundsätzlich arbiträren Translationsnormen und -konventionen in ein diachron variables, in der Regel para-, dia- und idio-kulturell ausgeprägtes Normensystem eingebunden, das wir als Translationskultur bezeichnen wollen. (Prunč 1997: 34)

Werden Übersetzungen als Zeugnis ihrer Zeit begriffen, kann eine Analyse nach heutigen normativen Vorgaben keine verwertbaren Ergebnisse liefern. Und auch die Beurteilung von gealterten Übersetzungen unter der Verwendung von Normen, die zum Entstehungszeitpunkt der Übersetzungen aktuell waren, kann nur schwerlich neue Erkenntnisse liefern. Denn häufig sind diese Normen lediglich aus Rezensionen oder anderen Metatexten zu rekonstruieren. Die darin enthaltenen Maßstäbe zur Bewertung von Übersetzungen haben natürlich bereits für die damalige Übersetzungskritik als Richtlinien fungiert und die auf sie aufbauende Analyse ist bereits erfolgt. Anstatt die Übersetzungen erneut zu beurteilen, erscheint es gewinnbringender, ihre Funktionen im Zielkontext zu betrachten und sie dabei mit den zeitgenössischen Kritiken in Beziehung zu setzen. Die Analysemethoden der *Descriptive Translation Studies* bieten sich für ein solches Vorgehen an.

Ab Mitte der Achtzigerjahre des 20. Jahrhunderts forderten die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der sogenannten ‚Manipulation School‘⁷⁶ eine deskriptive Annäherung an Übersetzungen.⁷⁷

Deskriptive Methoden verzichten auf die wertende Komponente in der Übersetzungsanalyse. Die Untersuchung der Übersetzung losgelöst vom Ausgangstext nimmt dabei einen großen Stellenwert ein.⁷⁸ Diese Herangehensweise betont den Status der Übersetzung als ein eigenes literarisches Produkt; durch die Hervorhebung des Zielkontextes besitzt der deskriptive Ansatz zudem eine Vordisposition für rezeptionsanalytische Fragestellungen. Denn anstelle die Übersetzung ausschließlich auf den Ausgangstext zurückzubeziehen und mögliche Abweichungen bzw. Äquivalenzen von bzw. mit diesem auf vor allem linguistischer Ebene festzustellen, steht die Betrachtung der Wirkungsweisen des Produktes ‚Übersetzung‘ in seinem Rezeptionskontext im Vordergrund.

4.1 Die Analysemethode nach Toury

Auf die Polysystemtheorie des Kulturwissenschaftlers Itamar Even-Zohar aufbauend, entwickelte Gideon Toury in den 1980er Jahren eine deskriptive Analysemethode für Übersetzungen. Nach Even-Zohar findet menschliche Interaktion in dynamischen, sich überschneidenden Systemen statt, die gemeinsam ein Polysystem bilden. Literatur wäre als eines dieser Systeme zu nennen und bildet wiederum ein eigenes Polysystem, in welchem auch übersetzte Literatur ihren Platz hat. Dabei nehmen Übersetzungen generell eine periphere Stellung ein, da innerhalb des Systems permanent Zentripetal- und

⁷⁶ Nach dem Titel des von Theo Hermans im Jahr 1985 herausgegebenen Sammelbandes *The Manipulation of Literature*.

⁷⁷ Häufig selbst der *Manipulation School* zugeordnet, bezweifelt Gideon Toury, dass es sich um eine Schule im wissenschaftlichen Sinne gehandelt hat. Stattdessen spricht er in einem Interview aus dem Jahr 2003 von „just a group of people who found two common denominators“ (Toury 2008: 401).

⁷⁸ Vgl. bspw. Aschermann, Ulrike. *D.H. Lawrence: Rezeption im deutschen Sprachraum. Eine deskriptive Übersetzungsanalyse von Lady Chatterley's Lover*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

Zentrifugalkräfte wirken. Es ist aber durchaus denkbar, dass die Übersetzungen diesen Platz unter bestimmten Bedingungen verlassen, um für einen begrenzten Zeitraum in das Zentrum des Systems zu rücken (vgl. Even-Zohar 1990: 46). Gerade kleine, von größeren Kulturen dominierte Gruppen scheinen eine Tendenz zu haben, Übersetzungen von in ihrer Literatur fehlenden Texttypen zu importieren (vgl. Munday ³2003: 110). In Bezug auf die neuprovenzalische Literatur lässt sich ergänzend die Hypothese aufstellen, dass minoritäre (Sprach-)Gruppen ebenfalls dazu neigen können, ihre literarischen Produkte zu exportieren, um durch Übersetzungen ein neues Publikum zu erreichen und damit eine stärkere Position ihrer Literatur im heimischen Polysystem zu erwirken. Zwischen der Polysystemtheorie Itamar Even-Zohars und der Feldtheorie Pierre Bourdieus, die ebenfalls in den 1970er Jahren ihre Anfänge nahm, finden sich zahlreiche Überschneidungspunkte. Beide Ansätze fokussieren sich auf die Einflussbeziehungen in sozialen Systemen und machen so auch die Wirkmächte im literarischen Markt beschreibbar. Bourdieu hat dabei soziologische Phänomene im Allgemeinen und das Zusammenwirken verschiedener Akteure und Institutionen in Bezug auf die Vermarktung von Werken im Blick:

Bref, ce qui ‚fait les réputations‘, ce n'est pas [...] telle ou telle personne ‚influente‘, telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n'est même pas l'ensemble de ce que l'on appelle parfois ‚les personnalités du monde des arts et des lettres‘, c'est le champ de production comme système des relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des oeuvres et la croyance dans cette valeur.⁷⁹ (Bourdieu 1977: 7)

Im literarischen Feld findet also ein permanenter Kampf um Positionen und um damit verbundene Einflussbereiche statt, deren Mechanismen es zu ergründen gilt (vgl. Bourdieu 1999: 368). In Even-Zohars Ansatz nehmen das Produkt ‚Übersetzung‘ und seine Rolle in Abhängigkeit zu anderen Produkten des literarischen Systems von Beginn an eine zentrale Rolle ein:

It seems that these points make it not only justifiable to talk about translated literature, but rather imperative to do so. I cannot see how any scholarly effort to describe and explain the behavior of the literary polysystem in synchrony and

⁷⁹ Kurz gesagt, das was ‚Reputationen macht‘, ist nicht [...] diese oder jene ‚einflussreiche‘ Person, diese oder jene Zeitschriften, Wochenmagazine, Akademien, Kreise, Händler, Herausgeber, es ist nicht einmal die Gesamtheit dessen, was man gelegentlich ‚die Persönlichkeiten der Kunst- und Literaturszene‘ nennt, es ist das Produktionsfeld als System der objektiven Relationen zwischen diesen Agenten oder Institutionen und als Ort von Kämpfen um das Machtmonopol der Anerkennung, wo sich kontinuierlich der Wert der Werke und der Glaube an diesen Wert erzeugen. (Übersetzung MS)

diachrony can advance in an adequate way if that is not recognized. In other words, I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it. (Even-Zohar 1990: 46)

Dieser Fokus auf die Funktion von Übersetzungen im literarischen System machte die Theorie Even-Zohars fruchtbar für die Weiterentwicklung der übersetzunganalytischen Methodik, zu der auch Gideon Toury maßgeblich beitrug.

Die von Toury entwickelte Methode situiert sich innerhalb des deskriptiven Teilgebiets der *Translation Studies*.⁸⁰ Die *Descriptive Translation Studies* (DTS) betrachten Übersetzungen als Realitäten des Zielsystems:

[...] *translations are facts of one system only*: the target system. It is clear that, from the standpoint of the source text and source system, translations have hardly any significance at all, even if everybody in the source culture ‚knows‘ about their factual existence (which is rarely the case anyway). Not only have they left the source system behind, but they are in no position to affect its linguistic and textual rules and norms, its textual history, or the source text as such. (Toury 1985: 19)⁸¹

Nach Tourys Analysemethode werden zunächst die konstitutiven Elemente einer Übersetzung ausgemacht und als übersetzerische Lösungen für Probleme, die der Ausgangstext stellt, aufgefasst. Durch diese Betonung des Zieltextes grenzt sich die Methode klar von den klassischen, linguistisch-vergleichenden Übersetzungsanalysen ab. Das Elidieren der Ausgangstextanalyse, welche vorab Probleme ermittelt, die sich während der Anfertigung eines Zieltextes stellen könnten, und damit festlegt, welche Hürden im Übersetzungsprozess genommen werden müssen, lässt zudem die normative Komponente entfallen, die Übersetzungsanalysen in der Vergangenheit gesteuert hat. Durch die Identifikation von ZT-Lösungen zu Beginn der Analyse können selbst ausgangstextliche Probleme klarwerden, die bei einer umgekehrten, übersetzungskritischen Herangehensweise vielleicht übersehen worden wären:

⁸⁰ Weitere Teilgebiete sind die *Theoretical-* und die *Applied Translation Studies*. Der Begriff *Descriptive Translation Studies* wurde von James S. Holmes (²1988) in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* geprägt.

⁸¹ Der Einfluss von Übersetzungen auf den Ausgangstext sollte gerade im Hinblick auf mögliche Neubearbeitungen dennoch nicht kategorisch ausgeschlossen werden. Dazu Eco (³2014: 178): „Gewöhnlich ist es [...] eher der Übersetzer, der den Autor um sein Placet für eine als kühn empfundene Lösung bittet und ihm damit ermöglicht, den wahren Sinn dessen, was er als Autor geschrieben hat, zu begreifen. Ich muß sagen, daß die englische Lösung [Übersetzung eines Dialogs im *Foucaultschen Pendel* durch William Weaver, MS] mir besser als die des Originals gefällt, und vielleicht würde ich sie – wenn ich den Roman neu schreiben müßte – übernehmen.“

It is often quite misleading to regard as translational problems all, and only those, phenomena in the source text which may be established as *potential* difficulties from the contrastive angle of the *systems* underlying the two texts involved [...]. To be sure, even if all of them prove to be actual, realized problems for the case in question, additional facts which present no difficulties from the *a priori* standpoint of one of the ‚base‘ disciplines may well turn out not merely to be problems, but even major ones, from the *a posteriori* point of view of DTS, as revealed by the solutions which have been given to these problems. [...] the protection of the ‚legitimate rights‘ of the original [...] is likely to induce one to rest content with a simple enumeration of the ‚sins‘ committed against the original text. (ibid.: 26, Hervorh. im Original)

Im Folgenden sollen die Arbeitsschritte einer Analyse nach Toury dargestellt werden: Zunächst betrachtet man sogenannte ‚assumed translations‘ in Bezug auf ihre Akzeptabilität (‚acceptability‘) im System der Zielkultur (vgl. Toury 2012: 94). Der Begriff ‚assumed translations‘ wird verwendet, da die Übersetzungen nicht unbedingt offen als solche in Erscheinung treten müssen, sondern sich dem Betrachter auch als originäre Zielsprachentexte darstellen können. Ferner gibt es Pseudo-Übersetzungen, die eigentlich Zielsprachentexte sind, sich aber als Übersetzung ‚ausgeben‘, um bspw. neue, von der Norm abweichende Ideen in den Zielkontext einzuführen, ohne sanktioniert zu werden. Nach Tourys Methode verdienen alle drei Fälle (tatsächliche Übersetzungen, ‚camouflierte‘ Übersetzungen, Pseudo-Übersetzungen) Beachtung. Bereits zu diesem Zeitpunkt der Analyse können Hypothesen über den Zusammenhang von Übersetzung und – möglichem – Ausgangstext angestellt werden (vgl. ibid.: 95). Der Vergleich von mehreren „parallel translations into one TL [target language, MS]“ (ibid.) bietet ebenfalls eine gute Grundlage für die Hypothesenbildung. Dabei ist es wichtig, dass sie zum gleichen Zeitpunkt, d.h. „at the same point in the evolution of TL and its culture“ (ibid.) entstanden sind. Der Übersetzungstext wird in diesem Arbeitsschritt in den Kontext eingeordnet, d.h. es muss geklärt werden, an wen er sich richtet und welche Funktion er erfüllt. Hier wird der Zusammenhang zwischen dem Zieltext und den Werten, Funktionen und Positionen von Übersetzungen im System der Aufnahmekultur herausgestellt. Werden mehrere Übersetzungen zu einem Ausgangstext betrachtet, wie es auch in vorliegender Arbeit der Fall ist, darf bezüglich ihrer Funktionen keine Deckungsgleichheit angenommen werden:

Even alternative translations into one and the same language, whether produced at the same time or in different points in time, are not likely to occupy exactly the same position and fulfil the same functions in the culture that hosts them. This in itself is reason enough why **no translation should ever be studied**

outside of the context in which it came into being. (ibid.: 22, Hervorh. im Original)

Erst im Anschluss an diese Vorüberlegungen die Übersetzung betreffend wird der Ausgangstext bestimmt. Toury weist darauf hin, dass dieser häufig nicht so leicht zu ermitteln ist, wie es auf den ersten Blick scheint:

First, there are situations where, even in one source culture and language, assumed source texts exist in more than one version. Who could tell for sure, prior to at least some preparatory work, which one of them might have served as source, if it was indeed a single text and not a combination of several? This is a real issue, and not only for remote periods in the past. Two literary examples of the 20th century would be *Lady Chatterley's Lover*, which H.D. Lawrence wrote three times and John Fowles' *The Magus* (1966 and 1977). (ibid.: 99f.)

Dementsprechend wirkt sich das Vorliegen eines Werkes in verschiedenen Textfassungen auch auf die Frage nach dem Ausgangstext einer Übersetzung aus, da bestimmt werden muss, auf welcher dieser Fassungen die Übersetzung beruht bzw. ob unter Umständen mehrere Fassungen als Textgrundlage gedient haben. Dieser Punkt ist für die Untersuchung der deutschen Mistral-Übersetzungen von immenser Bedeutung und wird im Folgenden noch zur Sprache kommen.

Im nächsten Arbeitsschritt liegt der Kern der Übersetzungsmethode nach Toury begründet. Konstitutive Elemente, welche die untersuchte Übersetzung ausmachen, werden bestimmt. Dabei handelt es sich um Ersetzungen, sog. ‚translational replacements‘, von Elementen des AT, die als Lösungen („solution“) von übersetzerischen Problemstellungen des AT („problem“) aufgefasst werden. Diese Lösungen werden anschließend in einer komparativen Analyse mit dem entsprechenden Ausgangssystem und Ausgangstext verglichen, (sog. ‚Mapping‘ der beiden Texte). Im Hinblick auf das Analyseziel, also die Rekonstruktion von Übersetzungsentscheidungen und der Bedingungen, unter welchen diese getroffen worden sind, wird so durch das in Bezug setzen von AT und ZT das ‚coupled pair‘ aus Problem und Lösung gebildet (vgl. ibid.: 116). Diese Bildung kann nur unmittelbar erfolgen:

Units which are sure to be relevant for the kind of comparative study we have in mind can only be established ad hoc, i.e., as the translation is being mapped onto its assumed SL counterpart. (ibid.: 116f.)

Die beim ‚Mapping‘ entstandenen ‚coupled pairs‘ können dann auf erkennbare, wiederkehrende Strukturen hin untersucht werden (vgl. Zernack 1994: 121). Dabei muss das ersetzende Element (die Lösung im Zieltext) formal nicht mit

dem ersetzten Segment (dem Problem im Ausgangstext) identisch sein (vgl. Toury 2012: 104); auch Auslassungen oder Hinzufügungen sind als Lösungen möglich. Ein von Toury angeführtes Beispiel der mehrsprachigen Warnhinweise in der deutschen Bahn (vgl. *ibid.*: 120) macht die Segmentierung des Textes auf visueller Ebene über eine ‚Zeile für Zeile‘-Struktur deutlich, die als „powerful constraint“ (*ibid.*) für die Übersetzung ins Englische aufgefasst wird. Da die inhaltlichen Zusammenhänge jedoch häufig anders gelagert sind, als die schriftliche Repräsentation glauben macht, kann beim Abstecken des ‚coupled pair‘ nicht einfach eine Aufteilung ‚Zeile für Zeile‘ vorgenommen werden. Toury verfährt gemäß der ‚no leftover‘-Bedingung, nach der außerhalb des ‚coupled pair‘ nichts vorhanden sein kann, was Teil der Lösung eines durch den AT gestellten Problems ist. Diesem Element würde ansonsten ein Pendant fehlen, an das es gekoppelt ist:

[...] beyond the boundaries of a target segment no leftovers of the ‚solution‘ to a certain ‚problem‘, posed by a corresponding segment of the SL text, will be present. (*ibid.*: 117)

Toury identifiziert drei verschiedene Problembegriffe (‚PROBLEM₁‘, ‚PROBLEM₂‘, ‚PROBLEM₃‘), die in den *Translation Studies* alle unter dem Terminus ‚problem‘ kursieren, tatsächlich aber Unterschiedliches meinen.

PROBLEM₁ bezieht sich auf die Herausforderungen, welche der Ausgangstext an eine mögliche Übersetzung stellt und diese somit auf eine **bestimmte** Umsetzung festlegt. Der Begriff impliziert eine ideale Lösung im Zieltext (‚SOLUTION₁‘), deren Realisierung eng an das Konzept der Übersetzbarkeit (‚translatability‘) geknüpft ist, welches Toury wie folgt definiert:

[...] the initial potential of establishing optimal correspondence between a TL text (or textual-linguistic phenomenon) and a corresponding SL text (or phenomenon). (*ibid.*: 38)

Dieser Terminus ist insofern utopistisch, als dass er sich prospektiv auf eine ideale Übersetzung bezieht, die noch nicht existiert, allerdings durch die vorab stehende Einsicht in das durch den AT gestellte Problem angefertigt werden kann (vgl. *ibid.*: 41). PROBLEM₁ ist laut Toury „by far the most common variety found in the literature“ (*ibid.*) und gliedert sich in eine klassisch übersetzungskritische Analyse ein, bei der zunächst die Probleme identifiziert werden, die der Ausgangstext stellt, um dann ihre (meist defizitäre) Umsetzung im Zieltext zu beurteilen. Als

„SOLUTION₁“ könnte nur eine Lösung gelten, die vor diesem Hintergrund als angemessen beurteilt werden würde. Der Diskurs um PROBLEM₁ bleibt dabei aber immer ein hypothetischer:

As PROBLEM₁ is not really something which is either there or not there, but rather a projection of some kind of analysis designed to facilitate ordered thinking about translational problem-solving in general, SOLUTION₁ can have **no physical reality**. (ibid.: 38, Hervorh. im Original)

Der abstrakte Charakter dieser Überlegungen impliziert, dass es auch keinen tatsächlich realisierten TRANSLATIONAL ACT₁ geben kann.

PROBLEM₂ hingegen evoziert einen TRANSLATIONAL ACT₂, in dem eine SOLUTION₂ ausgearbeitet wird. PROBLEM₂ und SOLUTION₂ bilden das für Tourys Methode zentrale ‚coupled pair‘, auf das in der Analyse beim ‚Mapping‘ von Elementen des Ausgangs- und des Zieltextes zurückgeschlossen werden kann:

[...] it will normally be segments of the assumed target text (rather than the text as a complete entity) that would be mapped onto parallel segments of the assumed source text. In the process of mapping, the status of the former as ‚translational replacements‘ would be established, along with what they may be said to have replaced, thus shedding lights on translation problems as manifested in the particular act that yielded the TL text under observation (PROBLEM₂ [...]), and on their solutions. (ibid.: 12)

Lösung und Problem sind demnach aneinandergelockt. In der Übersetzungsanalyse werden die Beziehungen zwischen den im ‚coupled pair‘ miteinander in Verbindung stehenden Elementen ‚problem‘ und ‚solution‘ beschrieben und anschließend unter Zuhilfenahme des Konzepts der ‚Übersetzungsäquivalenz‘ (‚translation equivalence‘) auf das der Übersetzung zugrundeliegende Übersetzungskonzept bezogen (vgl. Toury 1985: 21f.). Der Äquivalenzbegriff bei Toury bezeichnet im Gegensatz zu herkömmlichen Übersetzungstheorien „that translation relationship which would have emerged as constituting the *norm* for the pair of texts under study“ (Toury 2012: 32). Des Weiteren ist Äquivalenz im Sinne der DTS funktional-relational; die Beziehungen zwischen AT und ZT unterscheiden angemessene von unangemessenen Übersetzungsweisen im Kontext der Zielkultur (vgl. ibid.: 112). Ob eine übersetzerische Lösung als angemessen oder unangemessen gilt, beeinflussen im Zielkontext vorhandene Normen, denn beim Übersetzen handelt es sich um eine von Normen gesteuerte Aktivität, eine „norm-governed activity“ (ibid.: 61). Eine

in der Zielkultur herrschende Übersetzungsnorm findet Eingang in das individuelle Übersetzungs- bzw. Handlungskonzept einer Übersetzerin/eines Übersetzers. Von einer abstrakten, übergeordneten Ebene wird die Norm also in den individuellen Arbeitsablauf der Übersetzerin/des Übersetzers eingespeist. Ihre/seine Interpretation der Norm kann dieser entweder ent- oder widersprechen, d. h. es liegt entweder Normkonformität oder keine Normkonformität vor. Das Übersetzungskonzept wiederum wird auf der Textebene in funktional-relationalen Äquivalenzbeziehungen zwischen AT und ZT realisiert, die sich in Texteinheiten niederschlagen (vgl. Abb. 1).

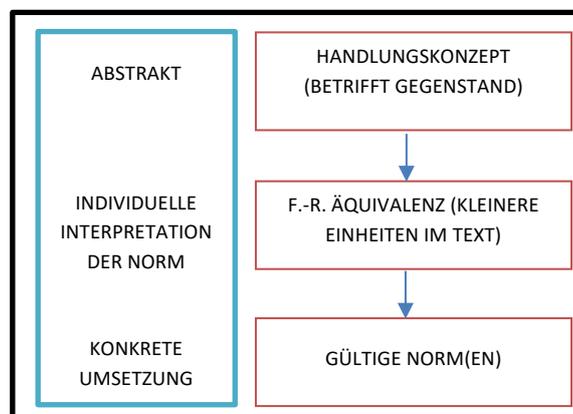


Abb. 1: Nexus der funktional-relationalen Äquivalenz

Die Neubesetzung des Äquivalenzbegriffs in den DTS hat den Anspruch, die präskriptive Vorprägung des Terminus aufzugeben und Äquivalenz zu einem Konzept zu machen, das mit Blick auf die historischen Bedingungen, in die eine Übersetzung eingebettet ist, beschreibend eingesetzt werden kann (vgl. Toury 2012: 85).

Für den heutigen Betrachter sind die Normen, die zum Entstehungszeitpunkt einer Übersetzung auf eben diese einwirkten, nicht unmittelbar greifbar:

[...] what is available for observation is never the norms themselves, but rather **instances of norm-governed behaviour**, – or [...] their end-products. (ibid.: 87, Hervorh. im Original)

Daher wird der über drei Ebenen (Gruppe – Individuum – Produkt) laufende Wirkungsprozess der Normen bei der Übersetzungsanalyse ähnlich dem *reverse engineering* von hinten aufgerollt. Die amerikanische Legaldefinition beschreibt diesen Vorgang als „starting with the known product and working backward to devine the process which aided in its development or manufacture“

(Samuelson/Scotchmer 2001: 1577). Ähnlich wird nun von konkreten, durch Übersetzungsäquivalenz gekennzeichneten Textrealisationen im ‚coupled pair‘ auf ein der Übersetzung zugrundeliegendes Konzept geschlossen, aus welchem unter Umständen und bei ausreichenden Anhaltspunkten wiederum eine übergeordnete Norm rekonstruiert werden kann; dabei besteht jedoch selten eine Eins-zu-eins-Beziehung:

[...] one should not be surprised to find out that one strategy was fed by several different norms (syncretism), or, conversely, that a single norm was the root of a number of different strategies. (Toury 2012: 65)

Gruppen legen also auch an den Übersetzungsprozess diverse Normen an, denen ein/e Übersetzer/in mit ihrem/seinem Übersetzungsverhalten (‚translational behaviour‘) entsprechen oder zuwiderhandeln kann. Doch auch andere, am Entstehungsprozess der Übersetzung beteiligte Akteure werden in ihrem Verhalten durch Übersetzungsnormen geprägt:

[...] norm-governed behaviour may also take part in the event (including the actual generation of the resulting text), e.g. by editors, revisers, publishers, censors, proofreaders, etc. (ibid.: 81)

Toury beschreibt in Bezug auf Übersetzungen zwei Kategorien von Normen, ‚preliminary norms‘ und ‚operational norms‘. Die vor dem eigentlichen Übersetzungsprozess greifenden ‚preliminary norms‘ betreffen Fragen nach der jeweils aktuellen Übersetzungspolitik (‚translation policy‘), die festlegt, welche Texte als Übersetzungen zu einem bestimmten Zeitpunkt in eine bestimmte Kultur eingeführt werden können und warum, sowie Überlegungen, welche die Textgrundlage betreffen, wie z. B. die Frage, ob Übersetzungen aus zweiter Hand (über sog. ‚mediating translations‘) akzeptiert sind und wie mit ihnen umgegangen wird.⁸² Die ‚operational norms‘ beziehen sich auf den tatsächlichen Übersetzungsvorgang und nehmen direkten Einfluss auf die Beziehung zwischen AT und ZT. Sie umfassen ‚matricial norms‘, die sich auf die konkrete Textgestalt und Textkomposition beziehen, und ‚textual-linguistic norms‘, die das sprachliche Material betreffen, welches in der Übersetzung verwendet wird.

⁸² Als ‚mediating translations‘ können Übersetzungen als alleinige Ausgangstexte einer neuen Übersetzung fungieren. Für die deutschen *Mirèio*-Übersetzungen kann ein völliger Rekurs auf eine deutsche Übersetzung als Ausgangstext zwar ausgeschlossen werden, dennoch sind in den Texten von August Bertuch und Franziska Steinitz mögliche Einflüsse der jeweils vorher publizierten deutschen Übersetzungen zu beachten. Zu Übersetzungen aus zweiter Hand siehe Stackelberg 1984.

PROBLEM₃ betont die Dynamik im Übersetzungsprozess und macht deutlich, dass es nur selten zu quasi automatisierten Lösungen kommt, welche durch die Übersetzerinnen und Übersetzer gesetzt und nicht in Frage gestellt werden. Der dazugehörige TRANSLATIONAL ACT₃ kann nur über ergänzende Belege, welche die Arbeitsschritte der Übersetzerin/des Übersetzers dokumentieren, rekonstruiert werden (vgl. *ibid.*: 44). Darin treten meist mehr als nur eine SOLUTION₃ zu Tage:

The ultimate SOLUTION₃ [...] is not necessarily the only SOLUTION₃ entertained, or even realized in the course of ACT₃. Rather, any number of INTERIM SOLUTIONS₃ may be, and often are explored along the way. (*ibid.*: 44)

Toury bescheinigt diesen INTERIM SOLUTIONS₃ einen variablen Charakter, da sie je nach Fall sowohl unterschiedliche Lösungen für ein und dasselbe Problem als auch eine Veränderung des zugrundeliegenden Problems anzeigen können (vgl. *ibid.*: 45).

Gerade was die Untersuchung des Textmaterials angeht, bietet sich die Methode Tourys an, um Rückschlüsse auf die Handlungskonzepte der Übersetzerinnen und Übersetzer Mistrals anstellen zu können. Über die Analyse von ‚coupled pairs‘ sollen Übersetzungsentscheidungen herausgearbeitet sowie das Verhältnis des ZT zum AT geklärt werden, denn vollständig ist diese Verbindung nicht aufzulösen:

By definition, the presentation of the target language utterance as a translation, or its being regarded as such, entails the assumption that there is another utterance, a textual-linguistic fact of another system, which has chronological as well as logical priority over the translation in question: the source text precedes the translation in time and serves as the basis for the latter's creation. (Toury 1985: 20)

Eine deskriptive Analyse ermöglicht allerdings die größtmögliche Loslösung vom Ausgangstext und verhindert zudem, dass in einer aktuellen Untersuchung die gleichen Maßstäbe an eine Übersetzung angelegt werden, mit denen sich diese schon um das Jahr 1900 konfrontiert sah; stattdessen werden Übersetzungen in historischer Perspektive und als literarische Erzeugnisse losgelöst von übersetzungsnormativen Vorgaben betrachtet.

4.2 ‚On Describing Translations‘ (Lambert/van Gorp)

Ergänzend zur Analysemethode Tourys soll das von José Lambert und Hendrik van Gorp in ihrem Essay ‚On Describing Translations‘ vorgestellte Modell zur Beschreibung von Übersetzungen herangezogen werden, da es sich besonders dazu eignet, den Editions Aufbau der deutschen *Mirèio*-Ausgaben zu beleuchten. Lambert und van Gorp bauen ihre Methode auf einem Schema auf, das die von Itamar Even-Zohar und Gideon Toury im Rahmen der Polysystemtheorie beschriebenen grundlegenden Parameter von Übersetzungsphänomenen enthält (vgl. Lambert/van Gorp 1985: 43) und die möglichen zu untersuchenden Beziehungen zwischen dem (literarischen) System des Ausgangstextes und dem (literarischen) System des Zieltextes beschreibt. Der Anspruch, die größtmögliche Anzahl von denkbaren Relationen zwischen beiden Systemen beschreiben zu können, trägt der Tatsache Rechnung, dass ein Übersetzer nicht zwangsläufig den Ausgangstext als hauptsächlichen Orientierungspunkt für seine Übersetzung verwendet haben muss:

[...] the translator, working in a particular translational situation, does not necessarily use T1 (or S1) as the dominant model. What’s more, no translation ever accepts either T1 or S1 as its exclusive model; it will inevitably contain all kinds of interferences deriving from the target system. (ibid.: 46)

Abgesehen von dem klaren Willen, sich von der normativen Tradition abzuheben, welche die Übersetzungswissenschaft geprägt hat,⁸³ ist die Betrachtung der Übersetzung losgelöst von der reinen Textebene und im historischen Kontext das Hauptelement des Modells:

[...] it [the scheme, MS] comprises all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation, its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism. (ibid.: 45)

Ein Vorteil dieses Modells ist jedoch auch, dass es die Übersetzungsanalyse durch die Einteilung in vier verschiedene Untersuchungslevel systematisiert. Die Autoren weisen unter Bezugnahme auf Toury darauf hin, dass der Vergleich von Ausgangs- und Zieltext immer nur auf Basis der Kategorien erfolgen kann, die der Wissenschaftler selbst an die Texte anlegt, und wollen deshalb einen

⁸³ „The main advantage of the scheme is that it enables us to bypass a number of deep-rooted traditional ideas concerning translational ‚fidelity‘ and even ‚quality‘ (is a given translation good or bad?), which are mainly source-oriented and inevitably normative.” (ibid: 45)

Referenzrahmen schaffen, der es ermöglicht, „translational and textual strategies, i.e. norms and models“ (ibid.: 48) jenseits subjektiv festgelegter Prinzipien zu beschreiben. Zur Auswertung der Ergebnisse wird ebenfalls ein neues Äquivalenzkonzept herangezogen, das zielorientierte („akzeptable“) und ausgangsorientierte („adäquate“) Übersetzungen voneinander unterscheidet (vgl. ibid.: 45). Da keine Übersetzung eindeutig der einen oder der anderen Seite zugeschlagen werden kann,⁸⁴ werden dominante Normen, welche die Übersetzungsentscheidungen prägen, identifiziert. Die das Modell strukturierenden vier Untersuchungslevel gliedern sich in *Preliminary Data*, *Macro-Level*, *Micro-Level* und *Systemic Context*. Zu den ‚Einleitenden Informationen‘ gehören die Untersuchung des Titels und der Titelseite (ist ein Genre angegeben, finden sich der Autor- und der Übersetztername auf dem Titel?), die Analyse von Metatexten und die Einschätzung der generellen Übersetzungsstrategie (bspw. Komplet- oder Teilübersetzung?) (vgl. ibid.: 52). Diese Informationen sollen der Hypothesenbildung für die Analyse auf dem Makro- und dem Mikrolevel dienlich sein. Auf der ‚Makro-Ebene‘ werden die Einteilung des Textes (bspw. in Kapitel), die Titelüberschriften von Kapiteln und die Präsentation von Akten und Szenen beschrieben. Außerdem werden die Beziehungen auf der Narrationsebene (Dialoge, Beschreibungen, Monologe etc.) untersucht. Auch hier sollen sich wieder Hypothesen im Hinblick auf die Analyse auf der ‚Mikro-Ebene‘ bilden lassen (vgl. ibid.: 52). Diese bezieht sich auf Änderungen auf dem phonischen, graphischen, mikro-syntaktischen, lexiko-semanticen, stilistischen, illokutionären und modalen Level. Die Ergebnisse sollten mit den makro-strukturellen Strategien verglichen werden, um in die Betrachtung des ‚Systemischen Kontexts‘ einfließen zu können (vgl. ibid.: 52f.). In diesem werden Unterschiede der auf Mikro- und Makroebene ausgemachten Strategien behandelt und Normen und Modelle diskutiert, die in die Übersetzung Eingang gefunden haben könnten. Auch intertextuelle Verknüpfungen und intersystemische Relationen werden behandelt (vgl. ibid.: 53). Vor allem auf der Makro- und auf der Mikro-Ebene lassen sich mögliche Übersetzungsstrategien, z. B. durch die Betrachtung von Textstruktur- und Präsentation oder durch die Kollationierung verschiedener Auflagen einer Übersetzung, erkennen.

⁸⁴ Lambert und van Gorp sprechen vom „basic ‚acceptable‘ versus ‚adequate‘ dilemma.“ (ibid.: 46)

Zwar lässt die Untersuchungsmethode von Lambert und van Gorp den Ausgangstext nicht außer Acht, sie bezieht sich aber in erster Linie auf die Beschreibung der Übersetzungen in ihrem Rezeptionskontext, wobei der AT leicht in Vergessenheit geraten kann. Die Analysemethode Tourys wiederum situiert die Übersetzungen weniger ausführlich im Aufnahmekontext, bietet dafür aber eine detailliertere Betrachtung der Beziehung von Ausgangs- und Zieltext. Die starke Zentrierung auf den Zieltext in beiden Ansätzen birgt das Risiko, den Status des AT im Produktionskontext und damit verbundene Einflussfaktoren auf die Übersetzung sowie rückwirkende Effekte der Übersetzung auf den Ausgangskontext zu übersehen (vgl. Munday ³2003: 117); die einleitenden Kapitel dieser Arbeit haben diese Themenkomplexe daher bereits angesprochen. An Tourys Methode ist außerdem die fehlende Systematisierung bei der Erfassung der ‚coupled pairs‘ anzumerken, denn diese beruht allein auf einer ad hoc-Entscheidung des Betrachters. Da die ‚coupled pairs‘ individuelle Übersetzungslösungen abbilden, die auf Übersetzungsstrategie(n) einer bestimmten Übersetzerin/eines bestimmten Übersetzers zurückzuführen sind, lässt sich eine gewisse, der Heterogenität des Materials Rechnung tragende Flexibilität bei ihrer Auswahl jedoch nicht vermeiden. Um die deutschen *Mirèio*-Übersetzungen als Bestandteile des literarischen Zielsystems einordnen und beschreiben zu können, ohne dabei die Relationen zwischen Ausgangs- und Zieltext aus den Augen zu verlieren, wird in der Übersetzungsanalyse der vorliegenden Arbeit eine Kombination der Herangehensweisen von Toury und von Lambert und van Gorp angestrebt.

4.3 Selbstübersetzung bei Frédéric Mistral

Wie in Kapitel 2.2 angesprochen, liegen die literarischen Werke Frédéric Mistrals alle im Paralleldruck von provenzalischem und französischem Text vor, so auch sein Erstling *Mirèio*. Der Autor selbst sah die französische Übersetzung als ein notwendiges Mittel an, um seine Werke über die Sprachgrenzen des Provenzalischen hinaus bekannt zu machen.⁸⁵ Er maß ihr unter gestalterischen und inhaltlichen Gesichtspunkten aber nicht viel Wert bei; anklingend an das seit dem 16. Jahrhundert bei Übersetzungsphänomenen häufig bemühte Begriffspaar *traduttore – traditore* schrieb er am 21. November 1889 an seine Vertraute Adèle Dumas:

J'écris en provençal. Je me traduis ou je trahis, comme je peux. Mais, chacun est libre de juger, c'est-à-dire de condamner ou acquitter mes trahisons.⁸⁶

Bei der französischen Übersetzung von *Mirèio* handelt es sich um eine Prosaübersetzung – Reim und Metrum des provenzalischen Textes wurden nicht übernommen. Sie findet sich auf den rechten Buchseiten im Paralleldruck zum auf den linken Seiten stehenden provenzalischen Text.⁸⁷ Es handelt sich nicht um einen fortlaufenden französischen Text, sondern um ‚Blöcke‘ von kleineren Einheiten, welche sich auf die Strophen im provenzalischen Text beziehen. Innerhalb der Blöcke trennen Gedankenstriche die jeweils mit einem provenzalischen Vers korrespondierenden Einheiten. Durch diese Präsentationsform wird der französische Text als Übersetzung gekennzeichnet und bekommt den Status eines Metatextes zum Original zugewiesen.

Brian Fitch hat sich in Bezug auf Samuel Beckett mit Selbstübersetzung durch den Autor eines Werkes beschäftigt und geht dabei von folgender Grundannahme aus:

⁸⁵ Ein nicht unüblicher Vorgang bei Autoren, die in einer Regionalsprache schreiben: „[...] ‚regional‘ writers [...] translate their work in order to reach a larger audience.“ (Grutman 2000: 18)

⁸⁶ Ich schreibe auf Provenzalisch. Ich übersetze oder ich verrate mich, wie ich kann. Aber jeder ist frei, zu urteilen, das heißt, [mich für] meinen Verrat zu verurteilen oder freizusprechen. (Übersetzung MS)

⁸⁷ Die Übersetzung auf der rechten, stärkeren Buchseite zu präsentieren, ist die übliche, wenn auch nicht unbedingt logischste Form des Paralleldrucks von Ausgangstext und Übersetzung. Eine Ausnahme stellen die in der *Collection des Universités de France, Série Grecque* der Verlagsbuchhandlung *Les Belles Lettres* erschienenen Werke dar, welche die Übersetzung entgegen der Konventionen auf die linke, den Ausgangstext auf die rechte Seite stellen.

One of the particularities of self-translation lies in the fact that, in contrast with other forms of translation, where the translator almost always translates into his mother tongue, he who translates his own work necessarily writes in a language that is not his own. (Fitch 1988: 22)

Aufgrund der Zweisprachigkeit des Autors muss dieser Punkt im Falle Frédéric Mistral's ausdifferenziert werden. Die südfranzösische Gesellschaft, in die er 1830 hineingeboren wurde, war von einer diglossischen Sprachkontaktsituation geprägt. Nach Ferguson (1959) liegt Diglossie dann vor, wenn eine prestigeträchtige Sprachvarietät („high variety“) auf eine weniger angesehene Sprachvarietät („low variety“) trifft, bspw. im Kontakt einer Standardsprache mit Dialekten. Vallverdú (1977) führt zu Diglossie allgemeiner aus, dass eine höher angesehene Sprachvariante A der formellen Kommunikation dient, während eine niedrigere Sprachvariante B im informellen Kreis Verwendung findet (vgl. Vallverdú 1977: 54). Neben dieser soziokulturellen Betrachtungsweise betrifft Diglossie immer auch das bilinguale Individuum, das seine Sprachverwendung situationsabhängig anpasst. Fishman (1965) stellt das Sprachverhalten („language behavior“) des bilingualen Sprechers in den Vordergrund, indem er mit den „domains of language behavior“ gesellschaftlich-institutionelle und sozio-psychologische Lebensbereiche definiert, in denen bilinguale Sprecher auch in den ihnen zur Verfügung stehenden Sprachen variieren. Hinzu kommen Ursachen für den Sprachwechsel bzw. die Sprachbeibehaltung in einem solchen Bereich, die im verwendeten Medium („media variance“), der eingenommenen Rolle („role variance“), der jeweiligen Situation („situational variance“) oder dem gesellschaftlichen Bereich, in dem sich das Individuum zu einem gegebenen Zeitpunkt befindet („domain variance“), begründet liegen können. Die Muttersprache Frédéric Mistral's, das Provenzalische, wurde in Lebensbereichen gesprochen, die dem privaten Sektor zuzuschlagen sind; so z.B. in der Familie oder unter den Arbeitern auf dem Hof seines Vaters. Die Öffentlichkeit war jedoch von der Umgebungssprache Französisch dominiert (vgl. Mauron Cl. 1993: 35), was dazu führte, dass er sich wie andere bilinguale Sprecher je nach Situation und Kontext zwischen den beiden Sprachen entscheiden musste und ihm diesbezüglich keine Wahl gelassen wurde („umweltbedingte, diglossische Zweisprachigkeit“, vgl. Vallverdú 1977: 41f.). Ein eindringliches Beispiel dafür ist die Pensionatszeit Mistral's in Avignon. In der Schule war es verboten, Provenzalisch zu sprechen, und der Schüler wurde von seinen Lehrern verhöhnt,

wenn er es dennoch tat (vgl. Mauron Cl. 1993: 53). In dem für das Individuum typischerweise als belastend empfundenen Zwang, die Muttersprache in offiziellen Kontexten aufzugeben, liegt möglicherweise eine der Triebfedern des mistral'schen Engagements für das Provenzalische begründet.

In *L'escriptor català i el problema de la llengua* (1975) geht Vallverdú auf die literarische Zweisprachigkeit von Autoren am Beispiel des Katalanischen ein. Dabei unterscheidet er zwischen literarischer Sprache (,llengua literària') und geschriebener, gebildeter Sprache (,llengua escrita culta'). Während erstere für die literarische Produktion genutzt wird, ist letztere ein rein schriftsprachliches Instrument, das beispielsweise beim Abfassen von wissenschaftlicher Literatur oder Kritiken eingesetzt wird. Als tatsächlich literarisch zweisprachig gelten nach der Klassifikation Vallverdús nur diejenigen Autoren, die entweder abwechselnd in beiden Sprachen schreiben oder aufeinanderfolgend erst in der einen und später in der anderen Sprache geschrieben haben. Ausschlaggebend für den Status als literarisch zweisprachiger Autor ist die kreative Leistung beim Schreibprozess in beiden Sprachen. Frédéric Mistral entspricht nach dieser Aufstellung dem Typus eines Autors, der in einer Sprache (Provenzalisch) schreibt und sich gelegentlich oder regelmäßig einer anderen Sprache (Französisch) auf einem nicht literarischen Niveau zu instrumentellen Zwecken bedient (vgl. Vallverdú 1975: 74). Zu diesem Typus, der auch in Katalonien weit verbreitet ist, führt er aus:

El cas *e* – el tipus potser més freqüent a casa nostra – tampoc no encaixa dins el supòsit de bilingüisme literari: en aquest cas la distinció entre llengua literària, d'una banda, i llengua escrita culta o vulgar, de l'altra, és fonamental.⁸⁸ (ibid.: 74)

Im Falle Mistral's ist es daher angebracht, ihn trotz seiner Zweisprachigkeit nicht auch als literarisch zweisprachig einzustufen,⁸⁹ sondern seine Übersetzung der zweiten literarischen Sprachform, der ,llengua escrita culta', zuzuordnen. Sie

⁸⁸ Der Fall *e* – dieser Typ kann bei uns häufiger sein – lässt sich auch nicht in den Tatbestand der literarischen Zweisprachigkeit einordnen: In diesem Fall ist die Unterscheidung zwischen literarischer Sprache auf der einen Seite und gehobener oder allgemeiner geschriebener Sprache auf der anderen Seite fundamental. (Übersetzung MS)

⁸⁹ Diesen Typ Autor charakterisiert Elisabeth Beaujour in Bezug auf den Übersetzungsvorgang wie folgt: „[...] writers who are bilingual but monoglot as writers often complain that translation paralyzes them and gets in the way of their own creativity” (Beaujour 1989: 110, Hervorh. im Original). Tatsächlich lässt sich diese Einstellung auch bei Frédéric Mistral beobachten, der das Übersetzen als lästig empfand: „Mistral a terminé Mireille. Il en fait la traduction mot à mot, ce qui l'ennuie, m'écrit-il.“ (Roumanille an Duret, In: Ritter 1894: 44). [Mistral hat Mireille beendet. Er macht die Übersetzung Wort für Wort, was ihn langweilt, wie er mir schreibt. Übersetzung MS]

würde damit der ‚traduction littérale‘ entsprechen, die Hendrik van Gorp wie folgt definiert:

[...] une sorte de transcription au niveau de la forme d'expression; une substitution qui s'oriente vers la microstructure du texte, une traduction sous-interprétée.⁹⁰ (van Gorp 1978 : 110f.)

Im Ausgangskontext, d.h. im französischen literarischen System, werden provenzalischer Text und französische Übersetzung auch diesen Funktionen entsprechend wahrgenommen: Dem provenzalischen Text mit seiner formvollendeten Ausgestaltung wird ein hoher literarischer Wert zugeschrieben, während der französische Text als Instrument der Vermittlung angesehen wird. Der Sachverhalt stellt sich jedoch anders dar, wenn sie als Ausgangstexte einer Übersetzung in den Fokus rücken. Denn hier liefern potentiell beide Texte Informationen für die Übersetzerin/den Übersetzer und unter Umständen ist sogar der französische AT die Hauptbezugsquelle.⁹¹ Jenseits von Analysen der jeweiligen Übersetzungsvorgänge spricht bereits die Präsentationsform der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen dafür, dass der provenzalische Text keinen alleinigen Status als AT besaß, denn ein Paralleldruck von provenzalischem und deutschem Text fand in keiner der Ausgaben statt. Frédéric Mistral muss allerdings zumindest Betty Dorieux den Vorschlag des Paralleldrucks von provenzalischem und deutschem Text in ihrer Edition gemacht haben,⁹² denn in einem Brief vom 4. Dezember 1875 antwortet sie ihm, dass sich dieser Wunsch aus Kostengründen wohl nicht umsetzen lassen wird. Zusätzlich weist die Tatsache, dass die deutschen Übersetzungen ohne den provenzalischen Text veröffentlicht wurden, darauf hin, dass sie als eigene literarische Werke einen anderen Status besitzen als der französische Text.

Vom Zeitpunkt ihres erstmaligen Erscheinens an sind bis heute sämtliche Ausgaben der *Mirèio* im Paralleldruck aus provenzalischem Text und der von Frédéric Mistral selbst abgefassten französischen Übersetzung publiziert worden –

⁹⁰ Eine Art Transkription auf der Ebene der Ausdrucksform; eine Substitution, die sich in Richtung der Mikrostruktur des Textes orientiert, eine unter-interpretierte Übersetzung. (Übersetzung MS)

⁹¹ Die nach dem Tode Mistrals entstandenen deutschen Übersetzungen durch Hans Roesch und Hans Rudolf Huber basieren ausschließlich auf der französischen Übersetzung *Mirèios*.

⁹² Der Paralleldruck wird auch von der heutigen Editionswissenschaft für die Edition von Übersetzungen gefordert, da sie den Anspruch vertritt, die „Beziehung [zwischen AT und ZT] Zeile für Zeile, Vers für Vers sichtbar zu machen [...]“ (Vönhoff 2002: 435). Da sich inhaltliche Zusammenhänge wie oben gesehen jedoch nur selten in einer Zeile-für-Zeile-Entsprechung niederschlagen, darf der Mehrwert des Paralleldrucks hinsichtlich dieses Erkenntnisziels bezweifelt werden.

mit einer Ausnahme. Die von Eduard Koschwitz herausgegebene Marburger *Mirèio*-Ausgabe von 1900 ist als Studienausgabe konzipiert und bietet ausschließlich den provenzalischen Text mit ausführlichen Erläuterungen in französischer Sprache durch Autor (Mistral) und Herausgeber (Koschwitz):

In der Marburger *Mirèio*-Ausgabe wird der Autortext [...] von erklärenden Kommentaren des Autors selbst (bereits in der Edition Charpentier enthalten), von Kommentaren, die einem Wörterbuch des Autors [dem *Tresor*, MS] entnommen sind sowie von Kommentaren durch den Editor begleitet. Hinzu kommen außerdem Kommentare des Autors, die erst durch Nachfrage des Editors entstanden sind und fast wortwörtlich in die Edition übernommen wurden. (Stralla 2018: 259)

Da Koschwitz' *Mirèio*-Ausgabe einen singulären Fall darstellt und zudem erst im Jahr 1900 erschien, ist davon auszugehen, dass die deutschen Übersetzerinnen und Übersetzer während des Übersetzungsvorgangs sowohl den provenzalischen als auch den französischen Text vorliegen hatten.⁹³ Damit stellt sich bei der Bildung der Untersuchungseinheiten der ‚coupled pairs‘ die Frage, welcher der beiden Texte als Ausgangstext, der das Problem beinhaltet, definiert werden soll. Diese Entscheidung kann nur ad hoc gefällt werden. Wird eine Lösung im Zieltext identifiziert, muss dieser sowohl mit dem provenzalischen (AT_{PR}) als auch mit dem französischen (AT_{FR}) Text ‚gemappt‘ werden, um festzustellen, auf welchen der beiden Texte sie sich bezieht. An den meisten Stellen wird eine eindeutige Zuordnung freilich nicht möglich sein, weil AT_{PR} und AT_{FR} semantisch häufig deckungsgleich sind. Für die deutschen Übersetzerinnen und Übersetzer stellt sich das Verhältnis von provenzalischem und französischem Text anders dar als für den Autor selbst. Zwar ist der französische Text klar als Übersetzung des Originals erkennbar, durch den Paralleldruck werden aber immer beide Texte miteinander verknüpft wahrgenommen:

Selbst für einen Leser, der des Provenzalischen mächtig ist, ist es in einer solchen Edition nur unter Zuhilfenahme von Werkzeugen (z.B. ein Blatt Papier, eine Hand) möglich, die provenzalische Version von der französischen Version zu trennen, indem er letztere abdeckt und somit auf das Gesamterscheinungsbild der Edition einwirkt. Tut er das nicht, nimmt er den französischen Text zumindest peripher wahr, was dazu führen kann, dass das Auge auch einmal auf die französischen Wörter abschweift. (ibid.: 261)

⁹³ Rein zeitlich gesehen können während des Übersetzungsprozesses nur August Bertuch und Franziska Steinitz Zugriff auf die Marburger *Mirèio*-Ausgabe gehabt haben; im Falle Bertuchs ist gesichert, dass er diese Ausgabe ab ihrem Erscheinen im Jahr 1900 konsultiert hat (vgl. dazu Kapitel 6). Einflüsse lassen sich auf struktureller Ebene ab der 4. Auflage der Übersetzung (1905) feststellen; auf inhaltlicher Ebene war der Übersetzungstext allerdings seit der dritten Auflage 1900 weitestgehend konstant und erfuhr im weiteren zeitlichen Verlauf kaum zusätzlichen Abänderungen.

Aus diesem Umstand folgt die Hypothese, dass sich keine Übersetzerin/kein Übersetzer sich ausschließlich auf den provenzalischen Text bezogen hat, weswegen man auch nicht von einem einzigen Ausgangstext ausgehen kann, sondern AT_{PR} und AT_{FR} den deutschen Übersetzungen zugrunde legen muss. Toury spricht in einem solchen Fall vom ‚kompilativen‘ Ausgangstext:

[...] there are cases where candidates for being identified as source texts appear **in more than one language**. Of course, not only may any translation have proceeded from any one of these texts, but a *compilative* source text is always a possibility too [...]. (Toury 2012: 100, Hervorh. im Original)

Analog zum kompilativen Ausgangstext definiert Toury eine kompilative Übersetzung als „a translation which makes use of a number of source texts“ (ibid.: 100, Fn. 4). Auch wenn der Sachverhalt einleuchtend definiert ist, erinnert die Vorstellung eines ‚kompilativen‘ Ausgangstextes und einer daraus folgenden ‚kompilativen‘ Übersetzung stark an das viel kritisierte Copy-Text-Verfahren, bei dem aus mehreren Fassungen ein Idealtext zusammengefügt wird. Es muss ein Ausdruck gefunden werden, der das ‚Originär-Schöpferische‘ im Übersetzungsvorgang betont und damit verdeutlicht, dass es sich nicht um eine bloße ‚Zusammenstückelung‘ verschiedener Texte, sondern um eine Neuschöpfung unter Verwendung zweier Quellen handelt.

Beaujour spricht in diesem Zusammenhang vom ‚hypothetical total text‘, da eine Selbstübersetzung bereits dazu führe, dass der Ausgangstext „retrospectively incomplete“ (Beaujour 1989: 112) werde. Dieser Auffassung nach würden der provenzalische Text und die französische Übersetzung gemeinsam einen fiktiven Text bilden und nur so das Werk *Mirèio* repräsentieren können. Tatsächlich müssen m. E. beide Fassungen immer zusammengedacht werden, denn die Marburger *Mirèio*-Ausgabe stellt mit ihrer Einzeldarstellung des provenzalischen Textes eine einmalige Ausnahme und keinesfalls die Regel dar. Die Untrennbarkeit von provenzalischem und französischem Text im Gesamtwerk *Mistrals* liegt aber statt auf der Produktionsebene (Beaujour) vielmehr auf der Rezeptions- und Präsentationsebene, denn *Mistrals* französische Übersetzung entstand erst nach Fertigstellung des provenzalischen Textes und stellte für ihn das Instrument zur Verbreitung seiner Werke dar. Zudem trägt sie auf der Textebene erläuternde Züge (vgl. Kap. 4.4), die der provenzalische Text nicht aufweist.

Wird eine *Mirèio*-Ausgabe, die den provenzalischen und den französischen Text im Paralleldruck bietet, aufgeschlagen, nehmen die Rezipienten automatisch beide Fassungen wahr. Wenn Übersetzerinnen und Übersetzer diese als Grundlage ihrer Übersetzungen benutzen, kommt zudem ihre unterschiedliche Sprachkompetenz zum Tragen: Ob beide Texte zu gleichen Teilen als Ausgangstexte dienen oder ein Text mehrheitlich oder sogar ausschließlich als Ausgangstext fungiert, hängt davon ab, wie gut die Übersetzerinnen und Übersetzer die jeweilige Sprache beherrschen.

Der ‚hypothetical total text‘ als fixes Konzept, das einen Ausgangstext sowie eine sich darauf beziehende Übersetzung durch den gleichen Autor beschreibt, reicht zudem dann nicht mehr aus, wenn der ‚total text‘ mit einer ‚mediating translation‘ zusammentrifft und alle drei, evtl. sogar noch mehr Texte, die Grundlage für eine weitere Übersetzung bilden; darum muss ein dynamischer Begriff gefunden werden. Die Bezeichnung ‚doppelter Ausgangstext‘, scheint als Konzept für vorliegende Arbeit am besten geeignet, da er nötigenfalls auch zum ‚drei- oder vierfachen Ausgangstext‘ erweitert werden kann und so in der Lage ist, die Entstehung einer Übersetzung unter Einbeziehung aller Texte, die als Grundlage gedient haben, zu beschreiben.

Keinesfalls soll die Feststellung, ob bei einer Übersetzerin/einem Übersetzer eine Orientierung am AT_{PR} oder am AT_{FR} stattgefunden hat, in der Analyse getroffen werden, um ein Urteil zu fällen, bei dem die Orientierung am provenzalischen Text ein Qualitätsmerkmal und die Orientierung am französischen Text ein negatives Kriterium darstellen. Stattdessen soll die Klärung der Textfrage dazu beitragen, ein umfassendes Bild der deutschen Übersetzungen und damit auch des Gesamtwerks *Mirèio* und seiner intendierten Wirkung im Zielkontext geben zu können. Die folgenden Analysekapitel bauen somit chronologisch aufeinander auf; die 1880 erschienene, erste deutsche *Mirèio*-Übersetzung durch Betty Dorieux wird zuerst betrachtet. Anschließend werden die Übersetzungen von August Bertuch (sechs Auflagen ab 1893) und Franziska Steinitz (1906) besprochen und auf die vorherigen Analyseergebnisse bezogen. Neben den Biographien der Übersetzerinnen und Übersetzer, die bereits viel über ihre Berührungspunkte mit der provenzalischen Sprache, Literatur und Kultur aussagen, werden die Zielsetzungen und Verläufe ihrer jeweiligen

Übersetzungsprojekte in den Blick genommen. Auch die Gestaltung und der Aufbau der unterschiedlichen *Mirèio*-Ausgaben werden ausgewertet, da sie großen Einfluss auf die Aufnahme der Übersetzungen im Zielkontext haben können. In diesem Sinne schätzt Carbonell Cortés (2006: 49) die Rolle des Editors für die Aufnahme eines Textes im Aufnahmekontext sogar höher ein, als die Rolle des Übersetzers. Auf die Betrachtung der einzelnen Ausgaben folgt schließlich die Übersetzungsanalyse der eingangs beschriebenen Textstellen nach den oben vorgestellten Methoden. Die zeitgenössische Kritik, die nur eine der drei Übersetzungen lobend hervorhob, soll vor dem Hintergrund der in der Analyse herausgearbeiteten Übersetzungsentscheidungen sowie des Kontexts des ‚aufnehmenden‘ literarischen Systems eingeschätzt werden.

4.4 Zusammenhang von Übersetzung und Edition

Anknüpfend an die Einschätzung Carbonell Cortés' (s.o.) zur Bedeutsamkeit des Editors für das Gelingen des Texttransfers vom Produktions- in den Rezeptionskontext soll dieser Einschub einige Grundannahmen zum Zusammenhang von Übersetzung und Edition vorstellen, die den folgenden Analysekapiteln zugrundeliegen.

Mit den in Kapitel 4.1 und Kapitel 4.2 vorgestellten Methoden aus dem Feld der *Descriptive Translation Studies*, die nicht ausschließlich textzentriert sind, sondern auch die Gestaltung der Editionen, in denen übersetzte Texte präsentiert werden (Lambert/van Gorp) bzw. den Editor (in Bezug auf normgesteuertes Verhalten, Toury) berücksichtigen, ist deutlich geworden, dass die Wirkung von Editionen auf den Rezipienten auch im Fall von Übersetzungen mitbedacht werden muss. Carbonell Cortés führt zu der katalanischen Übersetzung von *Tausendundeine Nacht* (*Les mil i una nits*), die 1995 in drei Bänden erschien, aus:

The lavishly produced three-volume Catalan translation required a considerable investment in knowledge and money. Its potential readers were quantitatively and qualitatively different from the potential readership of any Spanish edition. In the Catalan version the quality of the text as a luxury commodity was emphasized. Its elegant, even austere design marked it as an instrument for gaining knowledge of the Other. (Carbonell Cortés 2006: 46)

Tatsächlich beeinflussen Editionen maßgeblich das Bild, welches eine Übersetzung im Rezeptionskontext hervorruft. Dies kann, wie im Beispiel der katalanischen Übersetzung von *Tausendundeine Nacht*, die Funktion des Textes selbst oder sein Prestige betreffen, es kann aber auch das Autorbild beeinflussen, welches durch die Präsentation der Übersetzung im Aufnahmekontext entsteht und verbreitet wird. Im Fall der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen ist also auf die Präsentation des Textes sowie den generellen Aufbau der Editionen zu achten, um festzustellen, welches Bild der neuprovenzalischen Literatur sie im Aufnahmekontext erweckten.

Bei der Analyse einer Übersetzung ist jenseits der Frage, welcher Text der Übersetzerin oder dem Übersetzer als Ausgangstext gedient hat, außerdem von Interesse, in welcher Edition ihnen dieser Grundlagentext vorgelegen hat. Wie im vorstehenden Kapitel gezeigt, macht es im Fall *Mirèios* einen deutlichen Unterschied für den Rezipienten, ob er eine Edition konsultiert, die den provenzalischen **und** den französischen Text im Paralleldruck bietet, oder ob er sich wohlmöglich nur der Marburger Edition bedient, die ausschließlich den provenzalischen Text enthält (was für vorliegendes Korpus ausgeschlossen werden kann). Rein hypothetisch würde eine Übersetzung, die rein auf der Basis dieser Edition entsteht, jedoch niemals das vollständige Werk *Mirèio* abbilden können: Sämtliche Informationen, die dem Rezipienten über in der französischen Übersetzung enthaltene Hinweise vermittelt werden, würden verloren gehen. So treten im französischen Text wiederholt Einschübe in Klammern auf, welche die Aussage der betreffenden Stelle vereindeutigen. Allein in den ersten 15 Strophen des Epos werden in der französischen Übersetzung fünf Einschübe hinzugefügt. So wird provenzalisch ‚i ventoulet‘ [≙ in der leichten Brise] mit ‚au (souffle des brises‘, ‚en chasco‘ [≙ in jeder] mit ‚dans chacune (d’elles)‘, ‚i’a de pèd‘ [≙ dort gibt es Stammfüße] mit ‚il y a de pieds (d’arbre) übersetzt. Ein ‚(qui)‘ wird eingesetzt, um auf die ‚ruches d’abeilles‘ zu verweisen, wohingegen prov. ‚brusc d’abiho‘ ohne eine expizite Wiederaufnahme auskommt. Zur Übersetzung von ‚vermeialo‘ und ‚amelenco‘, Bezeichnungen für Oliven, wird ein ‚d’(olives) vermeilles ou amygdalines‘ hinzugefügt. Hier fällt ein weiteres Mittel auf, das in der französischen Übersetzung zu verschiedenen Zwecken eingesetzt wird: Die Kursivierung kennzeichnet Lehnübersetzungen, d.h. die Übernahme bzw. die Franzöisierung von provenzalischen Wörtern im französischen Text (*mas*,

caspitello, oliveuses, vermeilles, amygdalines etc.), sie unterstreicht Tempus und Aspekt in der Handlung (,Et Maître Ambroise *continuait* de parler‘ für ,E Mèste Ambroï toujours parlavo‘), sie markiert erläuternde Ausführungen im Text (,des mannes à *suspendre au dos des bêtes de somme*‘ für ,banasto pèr ensàrri‘ [Körbe, die wie Satteltaschen von Nutztieren getragen werden, MS]) und sie verdeutlicht grammatikalische Zusammenhänge auf der Satzebene bzw. weist auf unübersetzbare Wendungen hin, wie in ,*il lui brillait* de noires tresses‘ für ,ie negrejavo de trenello‘ [Mirèio wurde von ihren schwarzen, geflochtenen Zöpfen eingerahmt, MS]. Die auf den Autorkommentar am Ende der jeweiligen Gesänge verweisende Anmerkungsnummer findet sich zudem im französischen und nicht im provenzalischen Text. Im Kommentar werden der Leserschaft, die nicht aus der Provence stammt, unbekannte Konzepte (wie z. B. ,mas‘, das provenzalische Bauernhaus) erläutert.

Diese besondere Form der Edition durch Mistral, der nicht nur den provenzalischen Text mit einer französischen Übersetzung versah, sondern ihr ebenfalls die Funktion der Rezeptionssicherung zuwies, stellt den ersten Berührungspunkt von Übersetzung und Edition im Korpus der vorliegenden Arbeit dar. Die Rezeptionssicherung wurde nicht nur durch die bloße Übertragung ins Französische erreicht, sondern auch über die Kommunikation mit dem Rezipienten mittels der oben beschriebenen graphischen und typographischen Mittel in der Übersetzung. Sie ist in diesem Sinne die weitgreifendste Form der Umarbeitung bzw. des Kommentars.

In Bezug auf die im Analyseteil zu besprechenden Texte ist das Verhältnis von Übersetzung und Edition in drei Teilaspekten zu berücksichtigen:

- (1) Bereits in der Erstausgabe von *Mirèio* ist mit dem französischen Text eine Übersetzung enthalten. Diese besondere Form der Edition ist durch den Autor Frédéric Mistral veranlasst und dient der Rezeptionssicherung.
- (2) Entstehung der fremdsprachlichen Übersetzungen *Mirèios*: Welche Edition/welche Editionen hat bzw. haben der Übersetzerin/dem Übersetzer vorgelegen? Daraus folgt: Welche(n) Grundlagentext(e) hat sie/er benutzt?

(3) Veröffentlichung der fremdsprachlichen Übersetzungen: Wie ist die fremdsprachliche Edition⁹⁴ gestaltet? Wie wirkt der Übersetzungstext dadurch im Rezeptionskontext, welches Bild des Werkes/des Autors wird weiterverbreitet? Als *mediating translations* können diese Drittsprachentexte wiederum Eingang in neue Übersetzungen finden.

Hinsichtlich ihrer Zielsetzung unterscheiden sich Übersetzung und Edition im Kontext des Werkes *Mirèio* nicht wesentlich voneinander – auf jeder Ebene sind beide Prozesse als Arbeit am Werk zu werten, die zum Ziel haben, das Werk in der Öffentlichkeit zu halten bzw. es weiter zu verbreiten.

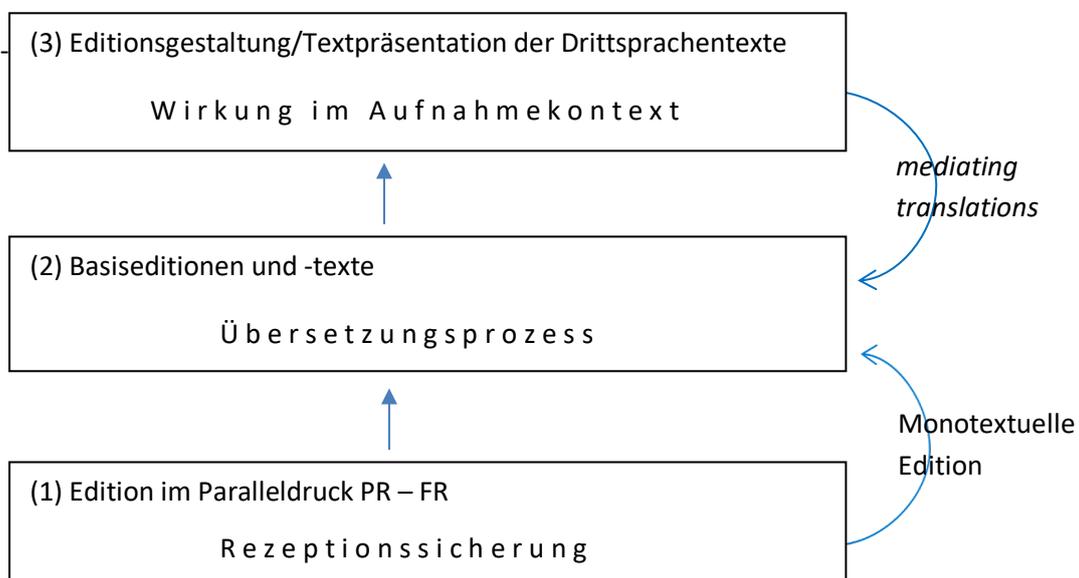


Abb. 2: Teilaspekte des Spannungsfelds Übersetzung und Edition

⁹⁴ Die in vorliegender Arbeit untersuchten *Mirèio*-Ausgaben werden als Editionen eingestuft, da sie den Leserinnen und Lesern mit einem deutlichen Vermittlungsanspruch entgegentreten; dieser schlägt sich nicht nur in einer ausführlichen Kommentierung des Übersetzungstextes sowie kontextualisierenden Beigaben zu Autor und Werk nieder: Die Übertragung in die Fremdsprache ist selbst bereits die intensivste Form des Kommentars (s.o.).

5. Betty Dorieux-Brotbeck: *Mireia*

Die erste deutsche Übersetzung von Frédéric Mistral's *Mirèio* erscheint unter dem Titel *Mireia* 1880 im Verlag der Gebrüder Henninger in Heilbronn, die zweite, deckungsgleiche Ausgabe folgt 1884. Das Übersetzungsprojekt stammt bereits aus dem Jahr 1875, in welchem Betty Dorieux-Brotbeck in ihrem ersten Brief an Frédéric Mistral vom 21. November 1875 die Übersetzungsrechte für Mistral's Erstling angefragt hatte. Zu diesem Zeitpunkt dürfte sie für den Dichter noch eine Unbekannte gewesen sein.

5.1 Biographie

Das Leben der Übersetzerin vor 1875 kann beinahe nur aus Erwähnungen in Zusammenhang mit ihrem Ehemann Gustave Dorieux rekonstruiert werden. In seinem Artikel ‚Sur deux lettres inconnues de Lamartine et de Victor Hugo‘⁹⁵ geht Fernand Letessier auf das Ehepaar ein. Zwei Briefe bilden den Anlass für seine Untersuchungen: Der erste wurde am 1. Dezember 1855 von Alphonse de Lamartine an Gustave Dorieux gerichtet, der zweite am 21. März 1870 von Victor Hugo an Betty Dorieux adressiert. Letessier beschreibt das Kennenlernen von Gustave Dorieux und Betty Brotbeck-Gnehm in der Schweiz sowie ihr gemeinsames Leben bis zum Zeitpunkt der Korrespondenz mit den Schriftstellergrößen. Demnach war Gustave Dorieux Journalist und hatte bei verschiedenen Regionalzeitungen die Position des Chefredakteurs inne. Darüber hinaus trat er als Musikkritiker und Komponist auf (vgl. Letessier 1973: 336). Während Letessier die Wurzeln von Gustave Dorieux noch in Südfrankreich vermutete,⁹⁶ haben die Recherchen für vorliegende Arbeit ergeben, dass er am 11.

⁹⁵ In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, Oktober 1973, S. 335–343.

⁹⁶ „Je ne saurais dire où naquit Gustave Dorieux, ni quand; peut-être était-il originaire du Midi de la France, puisqu'il commença sa carrière d'écrivain à Béziers en collaborant au journal local *Le Biterrois*“ (Letessier 1973: 335). [Ich wüsste nicht zu sagen, wo oder wann Gustave Dorieux geboren wurde; vielleicht stammte er aus dem Midi Frankreichs, da er seine Schriftstellerkarriere als Mitarbeiter der Lokalzeitung *Le Biterrois* begann. Übersetzung MS]

Mai 1834 als Théodore Alexandre François Gustave Dorieux in Amiens (Département de la Somme) geboren wurde.⁹⁷

Betty Dorieux wurde als Betty Magdalene Gnehm am 17. April 1837 in Basel geboren (vgl. Brümmer 1913: 48). Letessier erwähnt eine Schwester (Marguerite) und einen Bruder (Fritz), sowie den Wohnsitz Schloss Lucens (Kanton Waadt) (vgl. Letessier 1973: 337).⁹⁸ Da das Kanton zum französischsprachigen Teil der Schweiz gehört, ist davon auszugehen, dass die Übersetzerin zweisprachig aufwuchs. Betty Gnehm heiratete 1856 einen „Geistlichen“ (Brümmer 1913: *ibid.*), die Ehe wurde jedoch geschieden. Letessier nimmt an, dass das erste Zusammentreffen von Gustave Dorieux und Betty Brotbeck-Gnehm im Frühjahr 1868 stattgefunden hat (vgl. Letessier 1973: 338), da die beiden ab diesem Zeitpunkt Gedichte füreinander schrieben. Ihre Heirat fand Letessier zufolge im Frühjahr 1870 statt, Brümmer gibt davon abweichend 1868 an (vgl. Brümmer 1913: *ibid.*). In der Folge trat Betty Dorieux vornehmlich als Dichterin in Erscheinung. 1870 wurden ihre aus dem Deutschen übersetzten *Poésies lyriques* bei Verboeckhoven in Paris herausgebracht. Ihnen ist der bereits erwähnte Brief Victor Hugos an Betty Dorieux vom 21. März 1870 vorangestellt.⁹⁹ Sie widmete ihm später das Gedicht *Le Voyant* (1875), das in zwölf Strophen die Karriere Hugos beschreibt (vgl. Letessier 1973: 341). Abgesehen von der *Mirèio*-Übersetzung nennt Letessier noch zwei Publikationen von Betty Dorieux: Das Drama *Adolf Hellberg* (Leipzig 1888 und französische Übersetzung durch Betty Dorieux: Paris 1889) sowie eine weitere Gedichtsammlung, *Am Lebensquelle. Zwischenklänge Frauenbilder aus den Evangelien* (Genf 1895) (vgl. *ibid.*: 343). Vor dem Erscheinen der *Mirèio*-Übersetzung hatte Betty Dorieux noch keine Übersetzungserfahrung vorzuweisen, die französische Fassung der *Lyrischen Gedichte* wurde nicht von ihr erstellt. Es ist daher zu vermuten, dass der Wunsch,

⁹⁷ Digitalisat des Geburtenregisters für Amiens a. d. Internetseite der *Archives Départementales de la Somme*: <http://recherche.archives.somme.fr/ark:/58483/a0112614132101zSxp0> (Letzter Zugriff 18. März 2019). Gustave Dorieux trug zudem den Ehrentitel ‚Ritter des Ordens der Hlg. Sankt Mauritius und Lazarus‘, eines italienischen Ordens, der mit dem Haus Savoyen verbunden und in den französischen Départements Savoie und Haute-Savoie vertreten ist.

⁹⁸ Marguerite lebte nach der Eheschließung von Betty und Gustave Dorieux im Haus der Eheleute in Nizza, wie Volkszählungen aus den Jahren 1876 und 1881 zeigen (Digitalisierte Dokumente der Volkszählungen a. d. Internetseite der *Archives Départementales des Alpes-Maritimes*: <http://www.basesdocumentaires-cg06.fr/archives/indexRP.php>, letzter Zugriff 18. März 2019)

⁹⁹ Letessier erwähnt einen zweiten Teil der *Poésies lyriques* (vgl. *ibid.*: 341), den er nicht auffinden konnte; in der deutschen Fassung der *Lyrischen Gedichte* (1877 bei Hartleben erschienen) finden sich sowohl Buch I als auch Buch II.

ein neuprovenzalisches Werk ins Deutsche zu übersetzen, mit ihrem Mann Gustave zusammenhing. Dieser hatte mit Alphonse de Lamartine in Kontakt gestanden, dessen Besprechung von Mistral's *Mirèio* in seinem *Cours familier de littérature* von 1859 den Erfolg der Dichtung anstieß.¹⁰⁰ Ein weiterer Punkt, der für das Interesse des Ehepaars Dorieux an der neuprovenzalischen Dichtung eine Rolle gespielt haben könnte, ist die Verbindung von Gustave Dorieux zu Marie de Solms-Bonaparte-Wyse seit 1859 (vgl. Letessier: 337).¹⁰¹ Ihr Bruder war der bereits erwähnte Feliber William Bonaparte-Wyse (1826–1892), der sich ebenfalls seit 1859 für die provenzalische Literatur begeisterte, selbst provenzalische Schriften verfasste und ein enger Vertrauter Frédéric Mistral's wurde.¹⁰² Auch der Kontakt zwischen Betty Dorieux und Marie Bonaparte-Wyse ist belegt: In ihren *Lyrischen Gedichten* widmet Dorieux das ‚Marienfest auf dem « Bourget-See »‘ Frau ‚M.-L. Rattazzi, geb. Bonaparte-Wyse‘, dazu findet sich die Anmerkung

Vorgetragen auf dem See von « Bourget » den 4. September 1875, bei Gelegenheit eines, von Frau Rattazzi ihren Freunden gegebenen, venezianischen Festes. (Dorieux 1877: 146)

Die Korrespondenz zwischen Betty Dorieux und Frédéric Mistral beginnt 1875.¹⁰³ Das Ehepaar Dorieux hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Chambéry auf. Anschließend lebten die beiden in Nizza, wo Gustave Dorieux am 28. Januar 1916 starb (vgl. *Éclairneur de Nice* vom 29. Januar 1916). Es haben persönliche Treffen zwischen dem Ehepaar Dorieux und Mistral stattgefunden, die sowohl durch die französische Version des Artikels von Gustave Dorieux, ‚De la rénovation littéraire en Provence‘¹⁰⁴ als auch durch die Korrespondenz mit dem Autor belegt sind. Demnach haben die Dorieux Frédéric Mistral und seine Frau mindestens einmal in seinem Wohnort Maillane besucht und Mistral traf das Ehepaar im Jahr 1882 in Nizza.

¹⁰⁰ Dorieux hatte Lamartine auf Saint-Point, dem Familienschloss der Lamartines in der Bourgogne, besucht. Lamartine dankt ihm für diesen Besuch in einem Brief vom 1. Dezember 1855 (vgl. Croisille/Morin 2003: 635).

¹⁰¹ Marie Bonaparte-Wyse, geboren am 7. Juli 1833, war die Tochter von Laetitia Bonaparte, Nichte Napoléons des Ersten, und Sir Thomas Wyse, Botschafter Großbritanniens in Athen. Aufgrund ihrer drei Ehen findet sie unter unterschiedlichen Nachnamen Erwähnung; nach ihrer Ehe mit dem Elsässer de Solms heiratete sie den italienischen Minister Urbano Rattazzi, anschließend den spanischen Ministerialrat de Rute y Ginez.

¹⁰² Vgl. Charles-Roux 1917: 28 sowie 25 (Porträt v. Marie Ratazzi).

¹⁰³ Die Briefe Betty Dorieux' an Mistral sind in den *Archives Mistral* in Maillane (Bouches-du-Rhône) archiviert.

¹⁰⁴ Eine gekürzte, deutsche Fassung des Artikels ist der *Mirèio*-Übersetzung von Betty Dorieux vorangestellt.

Die Briefe der Übersetzerin an den Autor handeln meist von Geschäftlichem wie den Übersetzungsrechten, dem Vorgehen im Übersetzungsprozess und dem Vertrieb der *Mirèio*-Übersetzung. Nur der letzte in Maillane archivierte Brief von Betty Dorieux (undatiert) weicht sowohl äußerlich (Duzform anstelle des bisher durchgängig verwendeten ‚vous‘, unsauberes Schriftbild) als auch inhaltlich von den vorangegangenen Zuschriften ab. Anlass des Briefes scheint eine unlängst unternommene Reise nach Avignon gewesen zu sein; Betty Dorieux bekundet das dringende Bedürfnis, sich Frédéric Mistral darüber mitzuteilen. Im ersten Absatz siezt sie ihn wie in den Briefen zuvor:

L'impression de mon voyage à Avignon est trop forte, je ne peux pas la porter toute seule, mais je ne puis non plus en parler qu'à vous.¹⁰⁵ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Noch im selben Absatz fügt sie aber an:

[...] il se passe dans mon âme des moments d'une secrète union de la pensée et des sentiments, alors je ne puis pas parler, et si je l'essayais, je vois que je tuerais toute productivité en moi; mais mon âme, seule à seule avec la tienne, s'épanchera.¹⁰⁶ (ibid.)

Der Wechsel vom ‚Sie‘ zum ‚Du‘ ist an dieser Stelle vollzogen, im weiteren Verlauf des Briefes wird nur noch die Duzform verwendet. Fernand Letessier bescheinigt Betty Dorieux in Bezug auf ihren Ehemann und die große Anzahl der ihn betreffenden Gedichte in ihren *Poésies lyriques* die Neigung, ihre Bewunderung für eine Person in erotischer Dichtung auszudrücken:

[...] l'erotisme foncier s'y sublime toujours en élans mystiques au sujet desquels la psychanalyse aurait son mot à dire ...¹⁰⁷ (Letessier 1973: 340)

Die sich im Brief an Mistral anschließende, in Teilen verschlüsselte Beschreibung des Aufenthalts in Avignon mag ebenfalls Ausdruck dieser Vorliebe sein. Betty Dorieux skizziert das ‚epische Genie der Provence‘ („le génie épique du pays“), das mit Frédéric Mistral gleichzusetzen ist, als eine Union aus Goethe und Apoll:

[...] sous mes yeux cette forme prend les formes de Göthe-Apollon; je regarde, je regarde frémissante sous une subite révélation, et c'est toujours le même rayonnement, c'est Göthe-Apollon.¹⁰⁸ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

¹⁰⁵ Der Eindruck meiner Reise nach Avignon ist zu stark, ich kann ihn nicht ganz alleine tragen, aber ich kann auch nur mit Ihnen darüber reden. (Übersetzung MS)

¹⁰⁶ [...] in meiner Seele gibt es Momente einer heimlichen Verbindung der Gedanken und der Gefühle, also kann ich nicht sprechen, und wenn ich es versuchte, das erkenne ich, würde ich jegliche Produktivität in mir töten; aber meine Seele, unter vier Augen mit der deinen, würde sich aussprechen. (Übersetzung MS)

¹⁰⁷ Eine zugrundeliegende Erotik weitet sich dort immer in mystischen Anwandlungen aus, über welche die Psychoanalyse ein Wort zu sagen hätte... (Übersetzung MS)

Sie verliert sich in der Betrachtung des von ihr heraufbeschworenen Bildes, doch die Idylle wird getrübt:

Mon esprit, ivre de lumière, veut s'élancer sur les traces de cet Olympien, mais un petit nuage se met à flotter entre moi et lui.¹⁰⁹ (ibid.)

Während des Aufenthalts in Avignon scheinen sprichwörtlich Wolken zwischen Betty Dorieux und Frédéric Mistral aufgezogen zu sein. Im folgenden Absatz löst sie die bisher verschleierte Identität auf:

Mistral! j'ai bu ton âme pendant des années, je t'ai toujours aimé, je peux tout pour toi, mais non me détacher de toi. Pourquoi le veux-tu aussi[sic!]?¹¹⁰ (ibid.)

Es scheint, als sei Mistral darauf bedacht gewesen, den Abstand zu Betty Dorieux zu vergrößern und als habe er den Kontakt zu ihr abbrechen wollen, denn sie bittet ihn darum, doch wenigstens auf professioneller Ebene, d. h. in Bezug auf ihre übersetzerische Arbeit und sonstige literarische Belange, ab und an ein paar Worte an sie zu richten: „[...] il me faudrait pourtant pas beaucoup: deux mots, adressés à moi dans ton simple et grand langage“ (ibid.).¹¹¹ Auch versucht sie, Mistral klarzumachen, was das Ausbleiben eines Kontaktes für sie als Übersetzerin bedeuten würde: „[...] ta Mirèio même tomberait comme un cadavre de mon cœur“¹¹² (ibid.). Sie versichert in ihrer Verzweiflung sogar, dass ihr Ehemann nichts gegen den Kontakt der beiden einzuwenden habe: „Gustave comprend que de forts sentiments doivent m'unir à toi.“¹¹³ (ibid.). Das Ende dieses Briefes, welches auf der der Unterschrift folgenden Seite angefügt worden ist, bedarf wohl keiner weiteren Interpretation:

Oui, Mistral, tant et tant aimé! Si tu verses quelques gouttes de ton cœur dans le mien, je serai à la hauteur de la situation, je te le promets.¹¹⁴ (ibid.)

¹⁰⁸ [...] vor meinen Augen nimmt diese Form die Formen eines Göthe-Apollon an; ich schaue, ich schaue zitternd unter einer plötzlichen Erkenntnis, und es ist immernoch das gleiche Strahlen, es ist Göthe-Apollon. (Übersetzung MS)

¹⁰⁹ Mein Geist, vom Licht betrunken, möchte sich emporschwingen auf den Spuren dieses Olympiers, aber eine kleine Wolke beginnt, sich zwischen mir und ihm auszudehnen. (Übersetzung MS)

¹¹⁰ Mistral! Ich habe deine Seele jahrelang getrunken, ich habe dich immer geliebt, ich kann alles für dich tun, aber nicht mich von dir lösen. Warum willst du das auch? (Übersetzung MS)

¹¹¹ [...] ich bräuchte zudem nicht viel: zwei Worte, an mich gerichtet, in deiner einfachen und großen Sprache. (Übersetzung MS)

¹¹² [...] deine Mirèio selbst würde wie ein Kadaver aus meinem Herzen fallen. (Übersetzung MS)

¹¹³ Gustave versteht, dass mich starke Gefühle an dich binden müssen. (Übersetzung MS)

¹¹⁴ Ja, Mistral, so so sehr Geliebter! Wenn du einige Tropfen deines Herzens in das Meine gießt, werde ich der Situation gewachsen sein, ich verspreche es dir. (Übersetzung MS)

Bereits in früheren Briefen hatte Dorieux Mistral ihrer Gefühle versichert, jedoch nicht ohne die Etikette zu wahren und auch Marie Mistral, mit der Frédéric Mistral seit dem 27. September 1876 verheiratet war, ausreichend miteinzubeziehen:

[...] je ne pense à Madame Mistral, à votre jeune et si aimable épouse, qu'avec un tendre intérêt, et vous, je vous aime de tout mon cœur. Je vous dis cela tout petitement, humblement, mais sans crainte de vous offenser, car vous avez tant de bonté. Comment aussi ne vous aimerais-je pas?¹¹⁵ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Das Gesagte entschuldigt sie mit Hinweis auf ihr schlechtes Sprachvermögen und bittet darum, den Brief vor ihrem Mann geheim zu halten:

Mon mari me dit bien que je n'ai pas du tout le [unleserlich] pour exprimer mes idées en français, et que votre nation est très railleuse dans ce point. Il me défend pour cela d'écrire. C'est bon et beau de lui, d'être jaloux de mon honneur; mais moi je ne suis pas vaniteuse du tout, et, en revanche, j'ai quelquefois besoin d'écrire à un ami, tel que vous voulez bien l'être pour moi. Que faire ? C'est bien dur d'être obligée de vous prier de ne pas m'envoyer de réponse du tout.¹¹⁶ (ibid.)

Die Kombination aus Gefühlsbekundungen für Mistral einerseits und Beschwerden über ihren Ehemann andererseits (s. u.) führt zu der Frage, ob es tatsächlich nur die Scham über die Ausdrucksweise seiner Frau war, die Gustave Dorieux dazu veranlasste, seiner Frau das Schreiben von Briefen an Frédéric Mistral ohne seine Kenntnisnahme der Briefe zu untersagen. In jedem Fall setzte sie sich über sein Verbot hinweg, was zeigt, wie wichtig ihr nicht nur ihre übersetzerische Arbeit, sondern auch der persönliche Kontakt zu Mistral waren. Es ist zu vermuten, dass die Beziehung von Dichter und Übersetzerin über die rein professionelle Ebene hinausging, zumindest von Seiten Betty Dorieux'. Das plötzliche Ende ihrer Korrespondenz mit Mistral, welches sie offensichtlich als sehr schmerzhaft empfand, mag dann auch ein Grund dafür gewesen sein, dass sie nicht mehr als seine Übersetzerin in Erscheinung trat.

¹¹⁵ [...] ich denke an Frau Mistral, Ihre junge und so liebenswerte Ehefrau, nur mit einem zärtlichen Interesse, und Sie, Sie liebe ich von ganzem Herzen. Ich sage Ihnen das ganz bescheiden, zurückhaltend, aber ohne Angst, Sie zu beleidigen, da Sie so viel Güte besitzen. Wie würde ich Sie auch nicht lieben können? (Übersetzung MS)

¹¹⁶ Mein Ehemann sagt mir sehr wohl, dass ich ganz und gar nicht das [unleserlich] besitze, um meine Gedanken auf Französisch auszudrücken, und dass Ihre Nation in diesem Punkt sehr spöttisch ist. Er hält mich darum davon ab, zu schreiben. Das ist gut und schön von ihm, sich um meine Ehre zu sorgen; aber ich, ich bin ganz und gar nicht eingebildet, und habe es im Gegenteil ab und an nötig, einem Freund zu schreiben, so wie Sie es gern für mich sein wollen. Was tun? Es ist sehr schwer, Sie darum bitten zu müssen, mir gar keine Antwort zu schicken. (Übersetzung MS)

An der Biographie Betty Dorieux' lässt sich erkennen, dass ihre Verbindungen zu Männern meist ihrer persönlichen und professionellen Weiterentwicklung gedient haben. Die Scheidung vom Geistlichen Brotbeck und die Wahl des musisch vielfältig talentierten Gustave Dorieux als Ehemann ist Ausdruck des Wunsches nach Akzeptanz und Anerkennung durch den Partner. Gustave unterstützte seine Frau in ihren dichterischen Bestrebungen. Als sie sich daran anschließend als Übersetzerin zu etablieren versuchte, war es Frédéric Mistral, der als Unterstützer fungierte und ihre Arbeit auch in der Öffentlichkeit würdigte.¹¹⁷ Doris Ingrisch hat im Kontrast zur Darstellung von Eros und Sexualität auf die „bislang kaum beachtete Auffassung von Liebe als geistige Gemeinschaft, gegenseitige Förderung und Unterstützung“ (Ingrisch 1999: 304) im Kontext der Gefühlskultur um 1900 hingewiesen. Anhand exemplarischer Frauen-Biographien weist sie nach, dass

die Entscheidung darüber, wie sie ihr Leben gestalten wollten und die Wahl des begleitenden Lebenspartners umso bedeutender für ihre gesamte Lebensperspektive

war (ibid: 303). Am Beispiel Betty Dorieux' wird zudem deutlich, dass sich persönliche und professionelle Motive in bestimmten Lebensphasen gegenseitig bedingt und damit zweifelsohne Einfluss auf das Übersetzungsprojekt genommen haben.

5.2 Das Übersetzungsprojekt

Die Entstehungsgeschichte und der Verlauf des Übersetzungsprojektes lassen sich anhand der Briefe Betty Dorieux' an Frédéric Mistral nachvollziehen. Am 21. November 1875 bittet sie ihn um die Erlaubnis, *Mirèio* ins Deutsche übersetzen zu dürfen. Der Umstand, dass *Mirèio* durch die von Gounod erarbeitete Opernfassung im Ausland bekannt geworden ist, stimmt sie zuversichtlich, einen deutschen Verleger für die Übersetzung gewinnen zu können. Ihr Plan sieht vor, die zwölf Gesänge *Mirèios* jeweils einzeln direkt nach Fertigstellung in deutschen

¹¹⁷ So geschehen v. a. durch die Widmung des 7. Gesanges seiner *Nerto* (1884): „À Madame Betty Dorieux – Traductrice de ‚Mireille‘ en allemand“.

Zeitschriften zu publizieren und einen Teil des Honorars an Frédéric Mistral abzugeben. Eine zusammenhängende Übersetzung des Epos will sie erst anschließend veröffentlichen, entweder über ein Verlagshaus oder auf eigene Kosten, wobei sie in jedem Fall vorhat, den Gewinn mit Mistral zu teilen. Ein solches Abkommen zwischen ihr und Mistral müsste außerdem bedingen, dass sie die alleinige Übersetzerin *Mirèios* ins Deutsche bleibt:

[...] avec le privilège, bien entendu, d'être votre seul traducteur allemand, pour Mireille, durant une période d'années déterminée.¹¹⁸ (Brief Dorieux' an Mistral vom 21. November 1975)¹¹⁹

Im folgenden Brief vom 4. Dezember 1875 diskutiert Betty Dorieux ausführlich einige Anmerkungen Mistrals, welche dieser in seinem Antwortbrief gemacht haben muss. Ein Vorschlag des Autors zielt dabei auf die Editionsform der Übersetzung: Da in allen in Frankreich erschienenen Ausgaben *Mirèios* der provenzalische Text und die französische Übersetzung im Paralleldruck angeboten worden sind, möchte er mit dem provenzalischen und dem deutschen Text ebenso verfahren. Betty Dorieux merkt daraufhin an, dass sich dieser Wunsch aus Kostengründen wohl nicht umsetzen lassen wird.¹²⁰ Mistral wird außerdem den Vorschlag gemacht haben, die deutsche Übersetzung in der Provence drucken zu lassen, denn Dorieux spricht sich mit dem Hinweis auf typographische Schwierigkeiten dagegen aus.¹²¹ Sie erwähnt einen „père jésuite“, der sich laut Mistral ebenfalls die Übersetzungsrechte an *Mirèio* ins Deutsche sichern wollte, sich dann aber über den Zeitraum eines Jahres nicht mehr gemeldet habe; seine Anfrage ist damit in den Augen Dorieux' verfallen.¹²² Bezüglich der Formalitäten beabsichtigt Dorieux, sich zunächst mit potentiellen Verlagshäusern zu verständigen und Mistral erst anschließend einen Vertrag über die Übersetzungsrechte zukommen zu lassen. Am 27. März 1876 teilt sie ihm mit, warum sie den Plan, die einzelnen Gesänge nach und nach in deutschen

¹¹⁸ [...] selbstverständlich mit dem Privileg, Ihr einziger deutscher Übersetzer für Mireille zu sein, für eine festgelegte Zeitspanne. (Übersetzung MS)

¹¹⁹ Bereits einige Jahre später sollte sich diese Abmachung als nützlich erweisen (s.u.).

¹²⁰ Tatsächlich ist es weder in ihrer noch in einer der nachfolgenden deutschen Übersetzungen zu einem Paralleldruck von Ausgangstext und Übersetzung gekommen. Neben Kostengründen mag dabei für die Übersetzerinnen und Übersetzer auch das Problem des doppelten Ausgangstextes eine Rolle gespielt haben, siehe dazu Kapitel 4.

¹²¹ Die erste englische (Prosa-)Übersetzung von *Mirèio* durch C.-H. Grant, *An English Version of Mr Frédéric Mistral's 'Mirèio' from the original Provençal under the author's sanction*, war 1867 wie die Erstausgabe *Mirèios* bei Roumanille in Avignon erschienen.

¹²² Es handelt sich hier um Wilhelm Kreiten (1847–1902), Priester aus Maria Laach, der schon früh erste Bruchstücke aus Mistrals Werken ins Deutsche übersetzte und in der Zeitschrift *Stimmen aus Maria Laach* publizierte.

Zeitschriften zu veröffentlichen, bisher nicht hat umsetzen können. Die Publikation ihres eigenen Gedichtbandes¹²³ in Deutschland hat sich so stark verzögert, dass sie noch nicht mit Verlagshäusern in Kontakt getreten ist; bei diesen hatte sie aber zeitgleich auch bzgl. des Vertriebs von *Mirèio* anfragen wollen. Die deutsche Fassung der *Poésies lyriques* erscheint schließlich 1877 bei Hartleben in Wien. Dorieux hat diese Ausgabe genutzt, um auf das baldige Erscheinen der deutschen Version von *Mirèio* hinzuweisen, was sie Mistral in einem weiteren Brief mitteilt:

J'espère que vous ne trouverez pas mauvais que j'aie annoncé, dans mon livre, la publication prochaine de la version allemande de *Mirèio* [...].¹²⁴ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Tatsächlich findet sich auf dem Schmutztitel des Bandes der Hinweis:

In Kurzem wird erscheinen Mireia Gedicht in zwölf Gesängen[sic!] von Friedrich Mistral aus dem Provenzalischen übersetzt von Betty Dorieux (Einzige vom Verfasser bevollmächtigte deutsche Übersetzung).

Da zu diesem Zeitpunkt noch immer kein Vertrag zwischen Betty Dorieux und Frédéric Mistral bestand, scheint diese Anmerkung bei ihm auf Irritation gestoßen zu sein; in ihrem nächsten Brief entschuldigt Dorieux das Vorgehen, indem sie ihren vielbeschäftigten Mann verantwortlich macht:

Moi, personnellement, je suis innocente. J'aurais voulu régulariser les affaires de suite. Je n'ai consenti à annoncer *Mirèio* dans mon volume, que sur les promesses que mon mari m'avait faites de vous écrire à ce sujet avant de lancer le livre.¹²⁵ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

In ihrem nächsten Brief, in welchem sie angibt, ihre Übersetzung bereits vor drei Monaten fertiggestellt zu haben, nehmen die Klagen über ihren Mann und dessen Behinderung des Projektes noch zu. Ihre Abhängigkeit von ihm macht der Übersetzerin sehr zu schaffen:

Ma traduction est depuis longtemps finie, mais pour la publication je suis toujours assujettie aux dispositions variables de mon mari [...]. Libre de tout autre devoir il m'a pourtant laissé attendre et souffrir trois mois. J'en souffre plus

¹²³ Gemeint sind die *Lyrischen Gedichte*, die zuvor bereits als *Poésies lyriques* in Paris erschienen waren.

¹²⁴ Ich hoffe, dass Sie es nicht schlimm finden, dass ich in meinem Buch das baldige Erscheinen der deutschen Fassung von *Mirèio* angekündigt habe [...]. (Übersetzung MS)

¹²⁵ Ich persönlich bin unschuldig. Ich hätte die Dinge gern sofort geregelt. Ich habe nur zugestimmt, *Mirèio* in meinem Band anzukündigen, weil mein Ehemann mir versprochen hatte, Ihnen bezüglich dieses Themas zu schreiben, bevor er das Buch lanciert. (Übersetzung MS)

ce[sic!] que je ne peux dire, mais je dois me soumettre; d'abord comme femme, ensuite par justice, [...] enfin par raison.¹²⁶ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Im folgenden Brief entschuldigt sich Betty Dorieux für eine erneute Verzögerung. Offenbar hatte Frédéric Mistral bereits einen Teil der Druckfahnen erhalten, dann wurde ihm aber nichts mehr zugesandt. Das lag laut seiner Übersetzerin zum einen daran, dass der Schweizer Drucker zum jährlichen Militärdienst eingezogen wurde, vor allem aber am neuen Chefredakteurposten von Gustave Dorieux bei einer Tageszeitung in Nizza, dem *Phare du Littoral*, der ihn vom Korrekturlesen abgehalten habe. Gleichzeitig räumt Betty Dorieux ein, dass ihr die Verzögerungen nicht ungelegen kommen; aus ihrer Sicht hat sie die Übersetzung zu früh in Druck gegeben und ist nun froh um die zusätzliche Zeit, die ihr für das Projekt bleibt. Unter ihrer Unterschrift findet sich ein Absatz, der aufhorchen lässt. Sie bittet Mistral darum, in seiner Korrespondenz mit ihrem Mann Stillschweigen über ihren Brief zu bewahren, den sie offenbar heimlich und ohne dessen Zustimmung geschrieben hat. Zwar führt sie an, dass ihr Mann sich für ihren schlechten französischen Schreibstil schäme, und er deshalb nichts von dem Brief erfahren soll, zugleich ist jedoch klar, dass ihr sein Vorgehen in Bezug auf den Vertrieb der Übersetzung schon lange unangenehm ist und dass ihre massiven Beschwerden über ihren Mann, in diesem wie im vorhergehenden Brief, wohl besser geheim bleiben sollen. In der nächsten Zuschrift an Mistral erwähnt Betty Dorieux einen Text ihres Mannes, den sie übersetzt hat, um ihn ihrer *Mireia*-Edition voranzustellen. Es handelt sich dabei um den oben bereits erwähnten Beitrag über die provenzalische Renaissance, *De la rénovation littéraire en Provence* (Paris: Ghio, 1888). Mit Hinweis auf die Kohärenz der dem Übersetzungstext beigegebenen Materialien zeigt die Übersetzerin auf, dass sie aus diesem Artikel die Beschreibung eines Besuches der Dorieux bei Mistral gestrichen hat:

La brochure, qui conclut si bien par cette promenade, n'a pas pour commencement votre autobiographie, qui, dans mon livre, donne *pour le moment* assez de détails aux allemands[sic!] sur votre vie privée; elle n'a pas non plus une petite préface de moi que je sentais nécessaire de faire, ni ma poésie pour fin. La réunion de toutes ces pièces manquerait de sobriété et tomberait trop

¹²⁶ Meine Übersetzung ist seit langem fertig, aber für die Veröffentlichung bin ich noch immer den unstillen Verfügbarkeiten meines Ehemannes unterworfen [...]. Frei von jeder anderen Verpflichtung hat er mich dennoch drei Monate lang warten und leiden lassen. Ich leide darunter, mehr als ich es sagen kann, aber ich muss mich fügen; zunächst als Frau, dann aufgrund des Rechts, [...] zuletzt aufgrund der Vernunft. (Übersetzung MS)

lourd sur le poème même. C'est que la sévérité des allemands[sic!] en question d'esthétique est bien à craindre.¹²⁷ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Ob der im Artikel von Gustave Dorieux geschilderte Besuch bei Mistral die deutschen Leserinnen und Leser tatsächlich gestört hätte, darf bezweifelt werden; jedoch macht dieses Zitat deutlich, dass sich Betty Dorieux intensive Gedanken um den Aufbau ihrer Edition machte.

Nach der Veröffentlichung der Übersetzung hat Mistral Betty Dorieux darüber informiert, dass eine neue Anfrage für die Übersetzungsrechte ins Deutsche bei ihm eingegangen ist. Die Übersetzerin betont daraufhin, dass *Mireia* von der Kritik gut aufgenommen wurde und bringt eine zweite Ausgabe ins Spiel. In einem späteren Brief erwähnt sie, dass der Vertrag zwischen ihr und Frédéric Mistral bald auslaufen wird und er somit einen neuen Übersetzer autorisieren könnte: „Vous savez que vous serez assez tôt délivré des engagements avec moi.“¹²⁸ Zwar ist dieser Brief nicht datiert, lässt sich aber in die Zeit vor 1884, also vor Erscheinen der zweiten Auflage *Mireias*, einordnen. Trotz der Befürchtungen Dorieux' hat Frédéric Mistral die Übersetzungsrechte also zunächst niemandem sonst übertragen.

In einem weiteren undatierten Brief informiert Betty Dorieux Mistral über ihre Anfrage bei Hachette, die *Mireia*-Edition in den Bahnhöfen entlang des Rheins und in Kurorten zu verkaufen, also überall dort, wo sich deutschsprachige Ausländer aufhalten könnten. Um den Absatz von *Mireia* zu fördern, arbeiteten Autor und Übersetzerin zusammen, denn Mistral hatte sich bereits bei Hachette für Dorieux eingesetzt und ihr außerdem zugesichert, nun noch ein weiteres Mal zu intervenieren.

Da die meisten Briefe Betty Dorieux' undatiert sind, lassen sich über den zeitlichen Verlauf des Übersetzungsprojektes nur wenige Angaben machen. In ihrer ersten Anfrage vom 21. November 1875 geht sie noch davon aus, das Projekt innerhalb eines Jahres zum Abschluss bringen zu können. In ihrem

¹²⁷ Die Broschüre, die mit diesem Ausflug so gut endet, beginnt nicht mit Ihrer Autobiographie, die den Deutschen in meinem Buch *für den Moment* genug Details über Ihr Privatleben liefert; sie hat auch kein kleines Vorwort von mir, das ich für nötig erachtete, und auch nicht meine Poesie zum Schluss. Der Verbindung all dieser Teile würde es an Sachlichkeit fehlen und sie würde zu schwer auf das eigentliche Gedicht drücken. Die Strenge der Deutschen in Bezug auf die Ästhetik ist durchaus zu fürchten. (Übersetzung MS)

¹²⁸ Sie wissen, dass Sie sehr bald von den Verpflichtungen mir gegenüber befreit sein werden. (Übersetzung MS)

zweiten Brief vom 4. Dezember 1875 legt sie differenzierter dar, dass sie mit ihrer Übersetzungsarbeit im Sommer schneller vorankommen wird als während der Winterzeit, in der sie mindestens sechs Wochen Übersetzungs- plus 15 Tage Überarbeitungszeit pro Gesang annimmt. Insgesamt kalkuliert sie rund 18 Monate, um *Mireia* fertigzustellen. Bis zum 27. März 1876 hatte sie die ersten drei Gesänge übersetzt. Am 1. Oktober 1876 stand sie kurz vor der Vollendung des sechsten Gesanges, war also bereits im Verzug. Wann die Übersetzung endgültig fertiggestellt war, lässt sich aus den Briefen nicht ersehen.

Die Verkaufszahlen der Übersetzung blieben trotz des von Betty Dorieux als gut bewerteten Pressechos hinter den Erwartungen der Übersetzerin zurück.¹²⁹ Sie gibt zu, bezüglich ihrer Zielgruppe einer Fehleinschätzung erlegen zu sein:

Sur un point je me suis trompée: je croyais que ces masses de familles allemandes, qui parcourent l'Italie, comprenaient la nature méridionale, mais il n'en est pas ainsi; ces gens voyagent simplement parce qu'ils ont de l'argent.¹³⁰
(Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

Der Grund für den fehlenden Absatz der Übersetzung wird hier in der unkultivierten Aufnahmekultur gesucht, nicht in der Edition selbst. Als weitere Ursache gibt sie an anderer Stelle an, dass das deutsche Publikum zurzeit nicht an Poesie, sondern vor allem an dem Realismus zuzuordnenden Schriften interessiert sei. Doch als noch gewichtigeres Problem schätzt sie die Tatsache ein, keiner ‚Seilschaft‘ anzugehören:

Mes connaissances allemandes me disent que [...] la véritable [difficulté] est celle de ne pas faire partie d'une de ces coteries qui font réussir les livres – que faire!¹³¹ (Brief Dorieux' an Mistral, undatiert)

An dieser Stelle spricht Betty Dorieux einen Punkt an, der vor allem im Vergleich mit der Übersetzung August Bertuchs und seinem Erfolg zu berücksichtigen sein wird – der spätere Übersetzer von *Mirèio* verfügte mit den deutschen Provenzalisten über ein gutes Netzwerk, das ihm bei der Bewerbung seiner Edition behilflich war.

¹²⁹ Dass die Kritiken zu Dorieux' Übersetzung tatsächlich alles andere als schmeichelhaft waren, zeigt Kapitel 5.5 auf.

¹³⁰ In Bezug auf einen Punkt habe ich mich getäuscht; ich dachte, dass die Massen von deutschen Familien, die Italien durchqueren, die südländische Natur verstehen, aber dem ist nicht so; diese Leute reisen ganz einfach nur, weil sie Geld haben. (Übersetzung MS)

¹³¹ Meine deutschen Bekanntschaften sagen mir, dass [...] die tatsächliche [Schwierigkeit] darin bestehe, keiner dieser Seilschaften anzugehören, die Bücher erfolgreich machen – was tun! (Übersetzung MS)

Die Briefe Betty Dorieux' an Frédéric Mistral geben ebenfalls Einblick in ihr übersetzerisches Vorgehen. Bereits in ihrem ersten Brief versichert sie, das Original sowohl auf der Inhaltsebene als auch die äußere Struktur betreffend treu wiedergeben zu wollen:

Je respecterais soigneusement [...] le mètre, le rythme[sic!], l'agencement des rimes, la forme de la strophe; en un mot, je viserais à me rapprocher le plus possible du texte original, sans cependant accomplir une tâche servile. [...] je m'efforcerais de rendre vos idées, vos sentiments et vos images [...].¹³²

Auch wenn hier betont wird, dass der Originaltext in der Übersetzung respektiert werden soll, hat Dorieux nicht vor, ihren Text und vor allem ihre Übersetzungsleistung dem Original gänzlich unterzuordnen. Aus ihrer eigenen Dichtertätigkeit leitet sie ihre übersetzerische Kompetenz ab und kündigt an, Frédéric Mistral ein Exemplar ihrer *Poésies lyriques* zukommen zu lassen, damit er sich von ihrer dichterischen Qualität überzeugen könne. Außerdem fügt sie bereits mehrere ihrer Gedichte in französischer Übersetzung¹³³ sowie eine Besprechung ihrer Dichtungen aus dem *Journal de Nice* dem Brief bei. In seiner Antwort scheint Mistral Betty Dorieux' Einstellung zum Übersetzen in Frage gestellt zu haben, denn sie sieht sich in der Folge gezwungen, ihm abermals darzulegen, dass sie beabsichtigt, den Ausgangstext so genau wie möglich wiederzugeben. Nun spricht sie sogar davon, eine „traduction littérale“, eine wortgetreue Übersetzung, anfertigen zu wollen:

C'est donc une traduction littérale, Monsieur, que je désire vous offrir, non pas seulement sous le rapport des mots, des rimes, de la coupe des vers et de la strophe; mais littérale aussi au point de vue de l'esprit [...].¹³⁴ (Brief Dorieux' an Mistral vom 4. Dezember 1875)

In einem späteren Brief (undatiert) betont sie trotz aller Uneinigkeiten mit ihrem Mann, wie wichtig seine Hilfe für das Projekt ist und gibt einen Einblick in den Korrekturprozess ihrer Übersetzung, in welchen Gustave Dorieux eng eingebunden war. Sie übersetzte ihm ihren deutschen Text Wort für Wort, während er dazu den provenzalischen Text heranzog und sie auf ‚zu frei‘ übersetzte Passagen hinwies. Betty Dorieux bezeichnet ihn daher als Mistrals

¹³² Ich werde sorgfältig [...] das Metrum, den Rhythmus, die Anordnung der Reime, die Strophenform respektieren; in einem Wort, ich werde darauf abzielen, mich so weit wie möglich dem Originaltext zu nähern, ohne allerdings eine sklavische Arbeit zu verrichten. [...] ich werde mich anstrengen, Ihre Ideen, Ihre Gefühle und Ihre Bilder wiederzugeben [...]. (Übersetzung MS)

¹³³ Darunter auch das Gedicht an Marie Bonaparte-Wyse, ‚La fête de Marie au lac de Bourget‘.

¹³⁴ Es ist also eine wörtliche Übersetzung, Monsieur, die ich Ihnen anbieten möchte, nicht bloß auf der Ebene der Wörter, der Reime, der Versanordnung und der Strophe; sondern wörtlich auch im Sinne des Geistes [...]. (Übersetzung MS)

„avocat inflexible“. Außerdem korrigierte er Typographie und Zeichensetzung und beriet seine Frau in Stilfragen. Die Möglichkeit, dass eine oder mehrere weitere Personen an der Erstellung einer Übersetzung beteiligt waren, sollte bei der Analyse von Übersetzungen generell mitbedacht werden:

As long as it is only pairs of final(ized) *texts* that are available for study, there is no way of knowing how many different persons were actually involved in the establishment of the assumed translation, playing how many different roles. Whatever the number, the common practice has been to collapse them all into one persona and regard that conjoint entity – the bridge between SL [source language, MS] input and TL [target language, MS] output – as the ‚translator‘. (Toury 2012: 214f., Hervorh. im Original)

Abseits der Informationen über ihren Mann kommt in Dorieux' Brief an Mistral klar zum Ausdruck, dass sie nicht so frei in ihren Entscheidungen ist, wie es ein männlicher Übersetzer an ihrer Stelle gewesen wäre: „Vous regrettez peut-être d'avoir donné votre livre à une femme, qui n'a pas ses mouvements libres comme un homme [...]“. ¹³⁵ In Bezug auf ihre Übersetzungsentscheidungen erfahren wir aus den Briefen Dorieux' nicht viel weiteres, bis auf einen Punkt, welcher der Übersetzerin in mehreren Rezensionen vorgeworfen wurde. In einem undatierten Brief an Mistral macht sie ihre Entscheidung, in ihrer Übersetzung schweizerische Regionalismen verwendet zu haben, dafür verantwortlich, dass der Schweizer Aristokratie angehörende Damen *Mireia* sehr wohlwollend beurteilten. Die Damen des deutschen Adels ließen sich hingegen von den vielen ihnen unbekanntem provenzalischen Bräuchen eher abschrecken. Die Übersetzerin hat sich mit der Entscheidung für Schweizer Regionalismen klar am Zielkontext orientiert, was ihr wohlmöglich von der sehr begrenzten schweizerischen Leserschaft gedankt wurde, offensichtlich aber nicht von den mehrheitlich deutschen Kritikern. ¹³⁶

¹³⁵ Sie bedauern es vielleicht, Ihr Buch einer Frau gegeben zu haben, die sich nicht frei bewegen kann, wie ein Mann [...]. (Übersetzung MS)

¹³⁶ Siehe auch dazu Kapitel 5.5.

5.3 Die Edition

Ein kurzes Inhaltsverzeichnis zu Beginn der *Mireia*-Ausgabe gibt einen Überblick über die vier der eigentlichen Übersetzung vorangestellten Kapitel zur Einführung. Bei der zu Beginn stehenden ‚Selbstbiographischen Vorrede, von Fr. Mistral‘ handelt es sich um eine von Betty Dorieux angefertigte Übersetzung der Autobiographie, die Frédéric Mistral seinen *Isclo d'Or* (1876) beigelegt hatte. Dorieux hatte in ihrem Brief vom 27. März 1876 darum gebeten, diesen Text als Einleitung verwenden zu dürfen. Das im gleichen Zuge angefragte Porträt Mistrals findet sich allerdings nicht in der Edition.

‚Die literarische Wiedergeburt in der Provence – Einleitung zu der Uebersetzung von « Mireia », vom Ritter Gustav Dorieux‘ ist die ebenfalls von Betty Dorieux angefertigte und bereits erwähnte deutsche Übersetzung des Textes *De la Rénovation littéraire en Provence* von Gustave Dorieux.

In der ‚Vorrede der Uebersetzerin‘ dankt Betty Dorieux ausführlich ihrem Ehemann für seine Unterstützung bei ihrem Projekt. Sie weist darauf hin, den Originaltext mit „größtmöglicher Treue“ (Dorieux 1880: LXX) übersetzt zu haben, jedoch sei ihr klar, dass sie das Original niemals vollständig würde nachbilden können. Sie betont, dass die Beibehaltung der mistral'schen Strophe in der Übersetzung eine besondere Schwierigkeit darstelle. Die Übersetzerin betrachtet die von der Strophe vorgegebene Form sowie den Inhalt der Dichtung als untrennbar miteinander verknüpft:

Nach meiner schwachen Einsicht hielt ich es für ein gewaltsames Verfahren, dieß geniale Werk der Form zu entkleiden, die mit ihm entstanden, und die mir, wie die Gestalt vom Wesen, von ihrem Inhalt untrennbar schien. (ibid.: LXXI)

Auch die drei im Epos enthaltenen Gedichte¹³⁷ hat sie im Versmaß und Reim des Originals wiedergegeben. Betty Dorieux betont den Umstand, sich nicht an einer früheren Übersetzung orientiert haben zu können, und tatsächlich ist es

¹³⁷ Das ‚Lied vom Baile Sufren‘ (Gesang I), das ‚Lied von Magali‘ (Gesang III) und das ‚Gebet Mireilles an die heiligen drei Marien‘ (Gesang X).

unwahrscheinlich, dass sie die zu diesem Zeitpunkt bereits veröffentlichte Teilübersetzung durch Wilhelm Kreiten kannte.¹³⁸

Mit dem Frédéric Mistral gewidmeten ‚Vorgesang‘, einem Gedicht, bestehend aus 28 Strophen und im Versmaß und Reimschema *Mirèios* gehalten, weist sich Betty Dorieux als eigenständige Dichterin aus. Sie wirft darin Schlaglichter auf die deutsch-provenzalische (Literatur-)Geschichte, ausgehend von der provenzalischen Troubadourlyrik und dem deutschen Minnesang, über das Nibelungenlied, die Unterwerfung Südfrankreichs durch den Norden und die Verfolgung der Albigenser durch Papst Innozenz III., bis hin zum Beginn der Dichtertätigkeit Mistrals als vorläufigem Höhepunkt der Entwicklung. Dabei verweist Strophe 20 des Vorgesangs auf Strophe 5 des ersten Gesanges von *Mirèio*, in der durch einen nicht zu erreichenden Zweig, der die Begehrlichkeiten des Menschen weckt, Parallelen zum Baum der Erkenntnis in der Genesis gezogen werden. In Dorieux’ Gedicht wird Mistral zudem mit dem Lorbeerkranz als Ausweis seines Dichtergenies beschrieben und so in eine Linie mit Petrarca und Dante gestellt.

Iéu la vese, aquelo branqueto, | E sa frescour me fai lingueto ! | Iéu vese, i ventoulet,
boulega dins lou cèu | Sa ramo e sa frucho inmourtalo... | Bèu Diéu, Diéu ami, sus
lis alo | De nosto lengo prouvençalo, | Fai que posque avera la branco dis aucèu !¹³⁹
(Gesang I, Str. 5)

Doch Er, mit den bekränzten Locken, | Nichts seine Jugend mehr konnt’ locken, |
Als jener Zweig, nach dem in heißer Lieb’ er strebt’: | Der Zweig, der ragt in
frischem Prangen, | An dem die ew’gen Früchte hangen, | Der, jeder ird’schen Lust
Verlangen | Stets unerreichbar, in des Himmels Bläue schwebt. (Dorieux 1880,
Vorgesang, Str. 20)

Unterhalb des Inhaltsverzeichnisses findet sich eine Auflistung der zwölf Gesänge des Epos mit den dazugehörigen Inhaltsangaben in deutscher Übersetzung. Bereits an dieser Stelle zeigt sich, dass Dorieux’ Übersetzung nicht der Erstausgabe

¹³⁸ Diese hätte ihr, da sie nur Bruchstücke des Epos wiedergibt und größtenteils in Prosaform verfasst wurde, ohnehin nicht als Grundlage ihrer Übersetzung dienen können. Kreiten findet, außer im Brief Betty Dorieux’ an Mistral vom 4. Dezember 1875, keine Erwähnung in der Korrespondenz zwischen Übersetzerin und Autor. Auf die mangelnde Reichweite der Zeitschrift *Stimmen aus Maria-Laach*, in der Kreitens Teilübersetzung *Mirèios* 1875 erschienen war, wurde zeitgenössisch durch Bernhard Schneider (1893: 106) hingewiesen: „[...] sei hier an Kreiten erinnert, dessen Aufsätze über die Feliber-Bewegung, weil in den wenigstens in Norddeutschland nicht besonders bekannten ‚Stimmen aus Maria-Laach‘ erschienen, leicht übersehen werden könnten.“

¹³⁹ Ich sehe ihn, diesen dünnen Zweig – Und seine Frische lässt mich gieren! – Ich sehe sich in der leichten Brise im Himmel bewegen – seine Blätter und seine unsterblichen Früchte... – Guter Gott, Freund Gott, auf den Flügeln – Unserer provenzalischen Sprache – Mach’, dass ich den Zweig der Vögel erreichen kann! (Übersetzung MS)

(Roumanille 1859) folgt, da diese die besagten Beschreibungen überhaupt nicht enthält.¹⁴⁰ Am Ende der Edition folgen ‚Anmerkungen zu den zwölf Gesängen von « Mireia »‘ sowie die ‚Musik zu Magali‘.

Die Betrachtung jeder *Mirèio*-Edition muss ein besonderes Augenmerk auf die darin enthaltenen Anmerkungen zum Text legen, dies gilt auch, wenn wie in vorliegender Arbeit Übersetzungen untersucht werden. Denn Mistral fügte seinem Text bereits Anmerkungen hinzu, die Begriffe, im Epos vorkommende Örtlichkeiten oder regionale Bräuche erklärten. Die Frage ist also stets, ob eine Edition nur den von Mistral beigegebenen Kommentar enthält (so z. B. Mauron Cl. 2003), dem Mistral-Kommentar einen separaten Editor-Kommentar hinzufügt (wie Rollet 1966), oder Autor- und Editorcommentar verblendet (Koschwitz 1900). Denkbar ist auch ein Wegfall des Mistral-Kommentars ganz oder in Teilen sowie ein Verzicht auf jegliche Kommentierung. Betty Dorieux liefert eine beinahe vollständige Übersetzung des Mistral-Kommentars mit kleineren Kürzungen. Diese treten immer dann auf, wenn im Ausgangstext weiterführende (französisch- oder provenzalischsprachige) Literaturhinweise oder Zitate durch Mistral angeführt werden.

Am Ende der Edition finden sich, auf einer Doppelseite abgedruckt, die Noten der ‚Chanson de Magali‘ aus *Mirèio*. Auch diese folgen der Charpentier-Ausgabe, welche die von François Seguin notierte Partitur aus Klavier- und Singstimme liefert, während die Originalausgabe die im mixolydischen Modus abgefasste Notenschrift von J.-B. Laurens enthält. Unter der Singstimme ist bei Dorieux die erste Strophe des Magali-Liedes in ihrer deutschen Übersetzung notiert, in der Charpentier-Ausgabe steht an dieser Stelle der provenzalische Text. Interessant ist, dass Dorieux in der Partitur mehr Angaben zur musikalischen Umsetzung des Stückes liefert als Charpentier, bei dem sich nur die Angabe „Allegretto“ über der Singstimme sowie einige Bindebögen und Punktierungen finden. Bei Dorieux sind neben dem Hinweis „Allegretto“ auch für das Piano Dynamiken wie *p*, *mf.*, *cresc.* und *decresc.* angegeben, außerdem finden sich Angaben das Tempo betreffend (*rall.*, *l^o. Tempo*).¹⁴¹ Im Folgenden soll der eigentliche

¹⁴⁰ Erst ab der zweiten Ausgabe (Charpentier 1860) finden sich diese in provenzalischer und in französischer Fassung den jeweiligen Gesängen vorangestellt (vgl. Rollet 1966: XLVIII).

¹⁴¹ Da sich diese Ausgestaltung in keiner anderen *Mirèio*-Ausgabe findet, darf angenommen werden, dass sich der Komponist Gustave Dorieux mit der Partitur beschäftigt hat.

Übersetzungstext als Hauptbestandteil der Edition in den Blick genommen werden.

5.4 Übersetzungsanalyse Ü₁

Für die vergleichende Analyse der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen wurden drei exemplarische Textstellen ausgewählt.

- Ein zehnstrophiger Ausschnitt aus dem Kampf zwischen Vincèn, dem Deuteragonisten des Epos, und Ourrias, seinem Widersacher. Die Textstelle steht exemplarisch für die Strophenform des Großteils des Epos; sie ist aus Gesang V entnommen, der mit ‚*La batèsto*‘ (dt. ‚Der Kampf‘) überschrieben ist. Vincèn und Ourrias treffen in der Steinwüste Crau aufeinander. Der Stiertreiber Ourrias befindet sich wütend auf dem Rückweg vom *Mas di Falabrego*,¹⁴² wo er gerade von Mirèio abgewiesen wurde; Vincèn kreuzt seinen Weg und erinnert sich beseelt an die heimlichen Liebestreffen mit eben jener. Ourrias beginnt sogleich, die aufgestaute Wut an seinem Widersacher auszulassen, indem er ihn verbal attackiert. Die zehn untersuchten Strophen bilden gewissermaßen das sprachliche Präludium zum anschließenden brutalen Kampf der Männer.
- Das zwölf Strophen umfassende ‚Lied von Magali‘, welches Frédéric Mistral auf die Melodie einer provenzalischen Volksweise entwarf. Es weicht vom üblichen Strophenbau des Epos *Mirèio* ab.¹⁴³ Jede Strophe besteht aus zwei Vierzeilern mit unterschiedlicher Struktur. Zunächst stehen vier Achtsilber (A – B – A – B), dann folgen zwei Achtsilber und zwei Viersilber in der Abfolge 8 – 4 – 8 – 4 (B – A – C – C). Wie auch

¹⁴² ‚Zürgelhof‘, elterlicher Hof Mirèios

¹⁴³ Soulairol (1964: 66f.) erinnert daran, dass Adolphe Dumas, 1856 vom Bildungsminister beauftragt, die Volkslieder der Provence zu sammeln, davon ausging, dass das in *Mirèio* enthaltene ‚Lied von Magali‘ eine originär provenzalische Volksweise sei.

andere Elemente des dritten Gesanges¹⁴⁴ lässt die Textstelle einen Bezug zwischen neu- und altprovenzalischer Dichtung erkennen. Sie greift mit ihrer klassischen Form der *tènso*¹⁴⁵ auf die Troubadourlyrik zurück und wirkt gleichzeitig innerhalb des Epos als Prolepse (Magali flüchtet vor ihrem Verehrer, wie auch Mirèio im weiteren Verlauf der Handlung vom elterlichen Hof flüchten wird). Um dem freunden Sänger unter ihrem Fenster zu entkommen, wechselt Magali ohne Unterlass ihre Gestalt; nach jeder ihrer Verwandlungen nimmt auch ihr Verehrer eine neue Rolle ein, um ihrer dennoch habhaft zu werden.¹⁴⁶

- Das Gebet Mirèios: Der zehnte Gesang, der durch das Gebet Mirèios in der Mitte geteilt wird, markiert den Anfang vom Ende der jungen Heldin. Mit dem Überqueren der Rhone in den Strophen zwei bis sieben ist sie dem Untergang geweiht. Sie wandert einsam durch die Camargue, wo sie völlig dehydriert der Hitzschlag trifft. Entkräftet schleppt sie sich in die Kirche Notre-Dame-de-la-Mer und richtet ein Gebet an die drei Marien, um gegen alle Widerstände doch noch mit Vincèn glücklich werden zu können. Das Gebet fungiert so als retardierendes Moment: Für einen kurzen Augenblick kann Hoffnung für die Heldin geschöpft werden, deren Untergang durch die Heiligen vielleicht doch noch abgewendet werden könnte. Im Anschluss an das Gebet erfährt Mirèio jedoch durch die drei Marien, dass es Erlösung erst im Tod geben kann, welcher sie schließlich im zwölften Gesang ereilen wird.

Die ausgewählten Textstellen werden nach den in Kapitel 4 vorgestellten deskriptiven Methoden analysiert. Zunächst wird ausschließlich der Text der Übersetzung betrachtet; von Auffälligkeiten struktureller, grammatikalischer oder lexikalischer Art wird auf den Originaltext zurückgeschlossen und ein *coupled pair* der betroffenen Elemente aus Ausgangs- und Zieltext gebildet, welches anschließend detailliert untersucht wird. Ziel ist es, Rückschlüsse auf die von der Übersetzerin bzw. dem Übersetzer getroffenen Übersetzungsentscheidungen

¹⁴⁴ Die Träume von Lauro, Clemènço und Azalaïs, die sich zusammen mit anderen Mädchen auf dem Zürgelhof zur Seidenernnte eingefunden haben, nehmen Bezug auf die ‚amour courtois‘ und das höfische Leben in der mittelalterlichen Provence.

¹⁴⁵ Streitgedicht zwischen zwei Liebenden

¹⁴⁶ Auf den Ursprung des Liedes in der Folklore sowie seine Zugehörigkeit zur Gruppe der *Chansons des métamorphoses* hat Gerhard Rohlfs (1960) hingewiesen.

ziehen zu können. In einem späteren Schritt kann die Konfrontation dieser Übersetzungsentscheidungen mit den damals gängigen Übersetzungsnormen zur Einordnung der Kritik an den *Mirèio*-Übersetzungen dienen.

5.4.1 Präludium zum Kampf

Zu Beginn der Analyse steht eine Beobachtung, welche die Oberflächenstruktur der gesamten Übersetzung betrifft: Mit 878 Strophen ist die Übersetzung von Betty Dorieux exakt so lang wie der Ausgangstext. Die bloße Länge einer Übersetzung kann bereits Aufschluss über ihre Beschaffenheit geben:

Ist die Übersetzung länger als der Ausgangstext, stellt sich sogleich als zweite Frage, was hat der Übersetzer hinzugefügt; ist sie kürzer, was hat er weggelassen? Fragt man darüber hinaus, ob die Tendenz wegzulassen oder hinzuzufügen generell gilt, oder ob es sich um einen Einzelfall handelt, so kommt man zur Feststellung eines ‚Trends‘ der Übersetzung. Diesen gilt es dann auf einen begrifflichen Nenner zu bringen, zu erklären und zu bewerten. (von Stackelberg 1997: 11)

Auf rein struktureller Ebene spricht die gleiche Länge von Ausgangs- und Zieltext dafür, dass die Übersetzerin ihrem Anspruch, das Original exakt wiederzugeben, nachgekommen ist. Zur äußeren Form ist außerdem festzuhalten, dass die Übersetzung bei Beibehaltung von Versmaß und Reimschema in der siebenzeiligen Strophe des Originals abgefasst ist. Die von Mistral entwickelte Strophe besteht aus sieben Versen: Zwei Achtsilbern (A – A), einem Alexandriner (B), drei Achtsilbern (C – C – C) und einem abschließenden Alexandriner (B). Auch Betty Dorieux' Text besteht aus fünf jambischen Achtsilbern mit unbetonter weiblicher Kadenz sowie zwei Alexandrinern, wobei das Reimschema ebenfalls A – A – B – C – C – C – B lautet.¹⁴⁷ Die Analyse wird zeigen, ob die exakte Wiedergabe des Originals sich auch auf der Inhaltsebene fortsetzt.

In der Übersetzung der Textstelle durch Betty Dorieux fallen zwei Elemente ins Auge: Auf lexikalischer Ebene dominieren Kraftausdrücke, auf struktureller Ebene zeichnet sich die Passage durch einen prägnanten Hakenstil aus. Welche

¹⁴⁷ Zum Strophenbau *Mirèios* siehe auch Mauron Cl. 1999.

Rückschlüsse daraus auf die Übersetzungsentscheidungen zu ziehen sind, wird im Folgenden besprochen.

In Betty Dorieux' Übersetzung bezeichnet Ourrias Vincèn als „Hurenbrut“, „Lump“, „Bettler ohne Ehre“, „jungen Geck“, „Landstreicher“, „jungen Narr“, „Schwächling“ und „Küchenfreier“, außerdem bescheinigt er ihm, eine „Zigeunermutter“ zu haben. Vincèn nennt Ourrias „Memme“, „Bauernlümmel“, „Prahler“, „Schlemmer“ und „bärt'ger Bösewicht“, außerdem vergleicht er ihn mit einem Schwein („du hast das Maul vom großen Schweine“). Abgesehen von Beleidigungen finden sich in der Textstelle mehrere Gewaltandrohungen. Eine von Ourrias an Vincèn: „[...] rollen auf den Kies wird hin | dein Kopf...“, vier von Vincèn an Ourrias: „Es scheint, du wünschest deine Knochen | Von meiner Faust entzwei gebrochen!“, „Wie ich biege meine Halme, | Dreh' ich die Gurgel dir, zermalme | Ich deine Knochen“, „[...] so ich dich klemme, | bei Sankt Jakob Galicia's! mit dieser Faust!“, und „Ich werd' zerstampfen dich wie ein Bund Stroh!“

Beim Mapping von doppeltem Ausgangs- und Zieltext werden die Beschimpfungen in allen drei Sprachen (Provenzalisch – Französisch – Deutsch) verglichen. Dabei tritt zu Tage, dass der Ausdruck „Bettler ohne Ehre“, mit dem Ourrias Vincèn bezeichnet, im Ausgangstext keine Entsprechung hat; es handelt sich um eine Hinzufügung von Seiten der Übersetzerin. Diese Ergänzung ermöglicht es ihr, den Reim C – C – C der drei letzten Achtsilber der Strophe beizubehalten:

Um ihre Wieselschnauze schere
Ich mich so viel, wie ich begehre
Der Lumpen, Bettler ohne Ehre! (Ü₁ 1880: 87)

Außerdem wird durch die Hinzufügung das Versmaß des jambischen Achtsilbers gewahrt. Die Bezeichnung „Bettler ohne Ehre“ trifft den Ton der Aussage Ourrias', der Vincèn im Weiteren noch als Landstreicher und Zigeuner bezeichnen wird.

Der Begriff „Küchenfreier“ ist eine Lehnübersetzung aus dem Provenzalischen bzw. Französischen, wo im AT_{PR} ‚calignaire d'armàri‘ bzw. im AT_{FR} ‚poursuivant de cuisine‘ stehen. Durch den Anklang des Wortes an das deutsche

„Küchenfreund“, wiederum verwandt mit dem ‚Suppenfreund‘, einem Freund also, der „nur um der Suppe wegen Freund ist“ (DWB), ist die Übersetzung gut verständlich und trifft die Aussage des AT. „Küchenfreier“ fügt sich so in die im letzten Abschnitt bereits erwähnte Reihe der Bezeichnungen ein, die Ourrias verwendet, um Vincèns niederen Stand und seine Armut zu unterstreichen.

Beim Mapping der Gewaltandrohungen fällt auf, dass das provenzalische „coustibla“, das für ‚grob schlagen‘ steht, in „Es scheint, du wünschest deine Knochen | Von meiner Faust entzwei gebrochen“ keine Entsprechung findet. Obwohl es auch im Deutschen die Möglichkeit gegeben hätte, hartes Schlagen mit Verben wie bspw. ‚prügeln‘ oder ‚dreschen‘ auszudrücken, hat die Übersetzerin – wahrscheinlich um Versmaß und Reim zu wahren – entschieden, das Wort nicht wiederzugeben. Auch an anderer Stelle (Gesang V, Str. 27) musste für diese Problematik eine Lösung gefunden werden:

AT_{PR}: O, coume torse l'amarino, | Respond Vincèn qu'eiço 'nverino, | Vau torse toun galet!... Ve! ve! fuge, se pos, | Fuge, capoun, qu'ai la maliço ! | Fuge, o, Sant Jacque de Galiço ! | Reveiras plus ti tamarisso, | Car vai, 'quest poung de ferre, embreniga tis os !

AT_{FR}: Oui, comme je tords l'osier, – répond Vincent que ces (mots) exaspèrent, – je vais tordre ta gorge !... Vois ! vois! fuis, si tu peux, – fuis, lâche, ma colère! – fuis, ou par Saint Jacques de Galice ! tu ne reverras plus tes tamaris, – car il va, ce poing de fer, broyer tes os !

Ü₁: „Ja! wie ich biege meine Halme, | Dreh' ich die Gurgel dir, zermalme | Ich deine Knochen!“, schreit Vincenz, der wild aufbraust. | „Flieh', pack' dich fort! – Sieh'! Sieh' du Memme! | Nie deiner Tamarisken Stämme | Wirst du mehr sehn, so ich dich klemme, | Bei Sankt Jakob Galicia's! mit dieser Faust!“

Im AT findet sich die Phrase „embreniga tis os“ bzw. „broyer tes os“ (≙ ‚deine Knochen zermalmten‘) erst im siebten Vers der Strophe, im ZT bereits im zweiten und dritten Vers. Durch die Umstellung wird keine Auslassung produziert und trotzdem die äußere Form der Strophe eingehalten.¹⁴⁸ Allerdings steht anschließend im sechsten Vers mit „klemme“ ein Verb, das im AT keine Entsprechung hat. Diese Hinzufügung war ebenfalls nötig, um Reim und inhaltliche Kohärenz der Strophe zu wahren, denn während „embreniga tis os“ in Vers 2 und 3 des ZT verschoben wurde, blieb die dazugehörige „Eisenfaust“ („'quest poung de ferre“/„ce poing de fer“) im siebten Vers stehen. Die adverbiale

¹⁴⁸ Solche, durch die äußere Form der Strophe bedingte Phänomene, können sich immer nur auf den provenzalischen AT beziehen, da der französische AT in Prosaform abgefasst ist.

Bestimmung benötigt nun zwingend ein Verb, weswegen „klemmen“ eingefügt wird. Dazu merkt von Stackelberg an:

Es ist jedoch außerordentlich selten der Fall, daß einer reimen kann, ohne hinzuzufügen: Das liegt offensichtlich schon an der deutschen Sprache, die nicht so viele Reime aufweist wie etwa das Italienische, so daß Reimzwang oder Reimnot dann eben zu den abwegigsten Hinzufügungen führen [...]. (von Stackelberg 1997: 12)

An der Phrase „[...] rollen auf den Kies wird hin | Dein Kopf“ lässt sich erstmals eine eindeutige Orientierung am französischen AT nachweisen. Während der provenzalische Text „Sus la gravo [...] anaras mourreja!“ wörtlich übersetzt „du wirst mit dem Gesicht im Staub landen“ ausdrückt, steht im französischen Text „Sur le gravier [...] tu iras rouler par tête!“, „Du wirst mit dem Kopf [zuerst] auf dem Boden rollen“. Da das Wort „Kopf“ im provenzalischen Text nicht explizit erwähnt wird, im französischen aber sehr wohl, ist es wahrscheinlich, dass der Übersetzerin hier der französische Text als Grundlage diente und sie außerdem auf eine falsche Fährte leitete; denn in der deutschen Übersetzung wird Vincèns Kopf auf den Kies *hin* rollen und damit zwangsläufig vom Körper abgetrennt werden müssen, während beide Ausgangstexte angeben, dass sein Kopf als Teil des Körpers *in* den Kies fällt. Der deutsche Text erhält so eine brutalere Konnotation, als sie der provenzalische und der französische Text implizieren.

Die sechste Strophe der untersuchten Textstelle (Gesang V, Str. 29) ist charakteristisch für die ‚Dunkelheit‘, mit welcher der Leser der Übersetzung an manchen Stellen konfrontiert wird. An diesem Auszug können sowohl primäre Dunkelheit (in Analogie zu Fuhrmann 1985), die bereits im AT vorlag, als auch eine *tertiäre* Dunkelheit ausgemacht werden, mit der ich die durch den Übersetzungsprozess auftretenden Verdunklungsmechanismen benennen möchte.

AT_{PR}: Quand te bressavo au pèd d'un ourse, | T'a jamai counta Jan de l'Ourse, |
Ta bómiano de maire? à Vincèn diguè 'nsin. | I'a Jan de l'Ourse, l'ome double,
| Que, quand soun mèstre, emé dous couble, | Lou mandè fouire si restouble, |
Arrapè, coume un pastre arrapo un barbesin, [...]

AT_{FR}: Lorsqu'elle te berçait au pied d'une ansérine – ne t'a-t-elle jamais raconté
Jean de l'Ours, – ta mère bohémienne ? dit-il à Vincent. – Jean de l'Ours,
l'homme double, – quand son maître, avec deux paires (de bœufs), – l'envoya
labourer ses chaumes, – saisit, comme un pâtre saisit un hippobosque, [...]

Ü₁: Hat, nah' bei einem Gänsfuß liegend, | Dir die Zigeunermutter, wiegend |
Dich, ihre Brut, nie von Johann vom Ours zum Graus | Erzählt, daß Herkunft
ihm macht' doppeln | Die Kräfte? – Sandt' ihn in die Stoppeln | Sein Meister, mit
zwei Ochsenkoppeln, | So packt' er, wie ein Hirt faßt eine Ziegenlaus, [...]

Bereits im Entstehungsprozess des Werkes hatte der Autor Mistral erkannt, dass die vorliegende Strophe für den Rezipienten schwer zu durchdringen ist, und die primäre Dunkelheit mit zwei Anmerkungen (zu ‚ourse‘ und zu ‚Jan de l’Ourse‘) aufgelöst. Diese Erläuterungen sind mit kleineren Auslassungen und Hinzufügungen ins Deutsche übersetzt worden,¹⁴⁹ und so wäre es für den deutschen Leser eigentlich nicht schwerer, die Textstelle zu verstehen, als für den französischen. Die verschachtelte Satzstruktur der Übersetzung schafft allerdings ein neues Verständnisproblem. Besonders auffällig sind dabei die Phrasen „wiegend | Dich“ und „zum Graus | Erzählt“, beide durch Versumbruch getrennt. Auch die Formulierung „[...] deß Herkunft ihm macht’ doppeln | Die Kräfte“ ist aufgrund des Versumbruchs schwer zu durchdringen. Hinzu kommt das laut DWB (1858) in dieser Verwendung bereits zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnliche „doppeln“.¹⁵⁰ Die hier auftretende Dunkelheit ist damit eindeutig im Übersetzungsvorgang entstanden. Im Gegensatz zum Konzept der sekundären Dunkelheit, das Verständnisschwierigkeiten beschreibt, welche durch den zeitlichen Abstand zwischen dem Entstehungszeitpunkt des Textes und seiner Rezeption durch die Leserin bzw. den Leser verursacht werden,¹⁵¹ ist der von mir eingeführte Begriff der tertiären Dunkelheit weniger in einem zeitlichen als in einem räumlichen Zusammenhang zu verstehen. Ein Text wird mittels einer Übersetzung exportiert, d.h. seinem Entstehungskontext enthoben und in einen Rezeptionskontext eingeführt. Während der für den Export notwendigen Umformung können durch einzelne Übersetzungsentscheidungen Verständnisprobleme entstehen.

¹⁴⁹ Die Charpentier-Ausgabe (1888: 212f.) führt an: „Anserine ligneuse, (*ourse*) (*chenopodium fruticosum*, Lin.); plante commune au bord de la mer.“ und

Jean de l’Ours (*Jan de l’Ourse*), héros des contes de veillées, espèce d’Hercule provençal auquel on attribue une foule d’exploits. Il était fils d’une bergère et d’un ours qui l’avait enlevée, et avait pour compagnon de gloire deux aventuriers d’une force fabuleuse. L’un se nommait Arrache-Montagne, et l’autre Pierre-de-Moulin. M. Hippolyte Babou a relaté l’histoire de Jean de l’Ours dans ses *Païens innocents*.

Die deckungsgleichen Auflagen von Ü₁ (1880 und 1884) erläutern:

Gänsfuß (*Ourse*). Pflanze, die in Menge am Strand des Meeres wächst: das „*Chenopodium fruticosum*“, von Linnée.

Johann vom Ours (*Jan de l’Ourse*). Eine Art provenzalischer Herkules, dem das Volk zahlreiche Thaten zuschreibt, die reichlichen Stoff bieten zu Erzählungen bei den Abendwachen. Er war der Sohn einer Hirtin und eines Bären, der dieselbe entführt hatte. Als Gefährten seines Ruhms werden ihm zwei Abenteurer von fabelhafter Stärke beigegeben: der eine genannt „Arrache-Montagne“ (Bergausreißer), der andere Pierre-de-Moulin (Mühlstein). Hr. H. Babou erzählt die Geschichte des Johann vom Ours in seinen „*Païens innocents*.“

¹⁵⁰ Das DWB führt an: „[...] gewöhnlicher ist jetzt verdoppeln.“ (Bd. 2, Sp. 1267 bis 1268)

¹⁵¹ Da die vorliegenden Übersetzungen nicht hinsichtlich ihres Alterungsprozesses untersucht werden, fällt das Phänomen der sekundären Dunkelheit hier nicht ins Gewicht.

Das Mapping von Ausgangs- und ZIELtext macht in Bezug auf die Versumbrüche deutlich, welche Übersetzungsentscheidungen zu der hier auftretenden tertiären Dunkelheit geführt haben. Um den Paarreim der ersten beiden Verse herzustellen, steht das Partizip Präsens Aktiv „wiegend“ und korrespondiert so mit „liegend“ (V. 1). Die Konjunktion, die im provenzalischen und im französischen AT jeweils die Strophe einleitet („Quand te bressavo“/„Lorsqu’elle te berçait“), muss zugunsten des Partizips fallengelassen werden. Der Endreim zwingt die Übersetzerin darüber hinaus, das Akkusativobjekt „dich“ in den nächsten Vers zu verschieben. Bei „zum Graus“ handelt es sich um eine Hinzufügung ohne Entsprechung im AT, die den dritten Vers zum Alexandriner verlängert. „L’ome double“/„l’homme double“ (≇ der doppelte Mann) wäre in einer wörtlichen Übersetzung nicht verständlich gewesen, da die Hybridgestalt aus Mensch und Bär, ‚Jan de l’Ourse‘, im deutschen Sagenschatz nicht existiert. Darum beschreibt die Übersetzung umständlich, dass die Kräfte des besagten ‚Johann vom Ours‘ aufgrund seiner Herkunft verdoppelt wurden und er darum so stark war, dass er zwei Ochsen auf eine Pappel schleudern konnte. Die Übersetzerin versucht an dieser Stelle, kein zusätzliches Verständnisproblem für das deutsche Publikum zu produzieren und entscheidet sich für eine Auflösung durch Paraphrase. Die im provenzalischen AT vorhandene Homonymie zwischen der Pflanze „ourse“ sowie dem Bären „ourse“ kann in der deutschen Übersetzung wie im französischen Text nicht wiedergegeben werden. Die Angabe „à Vincèn diguè ’nsin“ (≇ so sagte er zu Vincèn) wird ausgelassen, was die Strophe noch unübersichtlicher macht. Der AT wird hingegen durch die Inquit-Formel strukturiert; alle derartigen Angaben im Vorfeld und im Anschluss an diese Stelle sind auch in die Übersetzung übernommen worden, was vermuten lässt, dass die Auslassung an dieser Stelle nicht durch eine generelle Übersetzungshaltung, die bspw. Dialoge systematisch mit Gedankenstrichen statt Inquit-Formeln gliedert, sondern durch eine ad-hoc Entscheidung die vorliegende Strophe betreffend verursacht wurde; durch die Paraphrase „[...] deß Herkunft ihm macht’ doppeln | Die Kräfte“ ist die Strophe wesentlich verlängert worden; anstelle Inhaltsbestandteile nicht wiederzugeben, entschloss sich die Übersetzerin „à Vincèn diguè ’nsin“ fallen zu lassen, was einen geringeren inhaltlichen Verlust bedeutet.

Der prägnante Hakenstil, welcher im AT nicht vorliegt, ist ZT-orientiert. Häufige Versumbrüche erzeugen beim Lesen der untersuchten Textstelle einen holprigen

Eindruck. Diese Diskontinuität wird durch starke Enjambements erzeugt, die syntaktische Einheiten aufbrechen; allein in der ersten Strophe der Textstelle verwendet Betty Dorieux fünf starke Enjambements, wohingegen der provenzalische AT nur vier schwache Enjambements enthält, d.h. die betreffenden Sätze werden zwar im nächsten Vers fortgesetzt, jedoch werden keine syntaktischen Einheiten auseinandergerissen. Der AT verwendet außerdem häufiger Konjunktionen oder Bezugswörter, um Kohärenz und Kohäsion zwischen den Versen herzustellen, wie in Strophe 24 des fünften Gesanges:

AT_{PR}: Es belèu tu, fièu de baudrèio, | Que l'as enclauso, la Mirèio ? | En tout cas,
o 'speia, d'abord que vas d'alín, | Digo-ié'n pau que m'enchau d'elo | E de soun
mourre de moustelo, | Pas mai que dóu vièi tros de telo | Que te cuerbe la pèu !...
l'ausès, bèu margoulin ?

AT_{FR}: C'est toi peut-être, fils de prostituée, – qui l'as ensorcelée, la Mireille ? –
En tout cas, ô déguenillé, puisque tu vas devers là-bas, – dis-lui donc que je ne
me soucie d'elle – et de son museau de belette – pas plus que du vieux lambeau
de toile – qui te couvre la peau !... entends-tu, beau marjolet ?

Ü₁: „Du, Hurenbrut! hast ihr, der Dirne | Mireia, sicher das Gehirn | Behext!...
Gehst du zu ihr, du Lump! so sag ihr keck, | Um ihre Wieselschnauze scherè | Ich
mich so viel, wie ich begehre | Der Lumpen, Bettler ohne Ehre! | Die deine Haut
bedecken!... Hörst du's, junger Geck?“

Der Einsatz des Enjambements führt bei Dorieux also zu einer Unterbrechung des Leseflusses und erschwert das Verständnis der Textstelle. Zum diametralen Gebrauch von Versumbrüchen bei Mistral merkt Ripert an:

De toutes façons l'enjambement chez Mistral n'est jamais une cause de moindre
harmonie, une commodité employée sans raison ; il correspond toujours soit à un
effet précis soit au désir général d'assouplir pour le récit l'armature du vers.¹⁵²
(Ripert 1917: 90f.)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Übersetzung durch Betty Dorieux trotz der hier besprochenen stilistischen Abweichung weitestgehend am AT orientiert ist. Der sich von der Übersetzerin selbst auferlegte Reimzwang, das ‚Korsett‘ des Versmaßes, das zu kleineren Auslassungen geführt hat sowie das Bedürfnis, den AT möglichst genau wiederzugeben, sind Übersetzungsentscheidungen, die eine starke Orientierung am AT nahelegen. Hinzufügungen sind äußerst selten und entweder durch Reim- und Versmaßvorgaben oder durch eine inhaltliche Verdeutlichung des AT zu erklären.

¹⁵² Auf jeden Fall ist das Enjambement bei Mistral niemals eine Sache niederer Harmonie, eine Bequemlichkeit, die ohne Grund benutzt wird; es wird mit ihm immer entweder ein bestimmter Effekt erzielt, oder es ist Ausdruck eines allgemeinen Strebens danach, die Rüstung des Verses für die Erzählung geschmeidig zu machen. (Übersetzung MS)

Es kommt klar zum Ausdruck, dass das Hauptaugenmerk Dorieux' darauf liegt, den Inhalt des AT möglichst lückenlos wiederzugeben. Lediglich in der stilistischen Ausgestaltung ihrer Übersetzung nimmt sie sich die Freiheit, mit dem Hakenstil eine persönliche Note einfließen zu lassen. Nun ist gerade diese Ausdrucksform eine besonders markante, wenn nicht sogar exzentrische, was ein Grund für die verhaltene Aufnahme der Übersetzung sein könnte (zu weiteren Gründen vgl. Kap. 5.5).

5.4.2 Das Lied von Magali

Die deutsche Übersetzung von Betty Dorieux (Ü₁) folgt im Strophenbau dem auf Seite 108 aufgeführten Schema des provenzalischen AT. Auf lexikalischer Ebene ist Ü₁ in hohem Maße von einer Wiederaufnahme semantischer Merkmale, sogenannter Isotopien, geprägt. Diese drücken sich in rekurrierenden Klassen aus, die wiederum offen für Semvariation sind. Greimas beschreibt die Isotopie eines Textes wie folgt:

[...] c'est la permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes que sont les catégories classématiques, les variations des unités de manifestation, variations qui, au lieu de détruire l'isotopie, ne font, au contraire, que la confirmer.¹⁵³ (Greimas 1966: 96)

Thiel weist auf die Nutzbarmachung von Isotopieanalysen für die Übersetzungsarbeit hin:

Die Isotopie-Analyse konzentriert sich auf die semantischen Strukturen sowie deren lexikalisch-syntaktisches Trägermaterial im as Text und visiert gleichzeitig zu Entsprechungen an. Durch das Herausarbeiten von auf Semrekurrenz beruhenden semantischen Bezügen lassen sich an bestimmten Stellen der Textentwicklung Verständnisprobleme beheben; dies wiederum dient der Vorbereitung und Steuerung übersetzerischer Entscheidungen. (Thiel 1996: 66)

Ü₁ zeichnet sich zunächst durch die häufige Wiederaufnahme der Substantive, welche die Metamorphosen Magalis und ihres Verfolgers anzeigen, aus. Oft verweisen die Lexeme auf identische Ausdrücke des vorherigen Vierzeilers und

¹⁵³ [...] es ist die Fortdauer einer hierarchisch aufgebauten Klassebasis, die Dank der Öffnung von Paradigmen, welche die klassematischen Kategorien sind, Variationen der manifestierten Einheiten erlaubt, Variationen, die, anstelle die Isotopie zu zerstören, sie im Gegenteil noch bestätigen. (Übersetzung MS)

erzeugen so eine Verbindung zwischen den Aussagen Magalis und denen ihres Verehrers:

– „O Magali! willst, Fisch, im Strahl
der Woge hausen;
Schnell mach' ich dann zum **Fischer** mich,
Und angle dich.“

– „Willst du, als **Fischer**, um mich schlingen
Das Netz in blauer Meeresgruft;
Fern soll des Vogels Flug mich bringen:
Die weite Haide sei die Kluft.“ (Ü₁ 1880: 57f., Hervorh. MS)

Eine solche, vollständige Rekurrenz durch Lexemrepetition zeigt sich an neun Stellen der Übersetzung. Darüber hinaus wird die Textstelle durch Wortfelder geprägt, deren einzelne Elemente einen gemeinsamen etymologischen Ursprung haben. Die Mehrzahl der Lexeme geht zudem auf eine gemeinsame Wurzel als „unverzichtbaren lexikalischen Kern“ (Meibauer 2007: 29) zurück, an welchen zur Wortbildung Derivationsuffixe treten. Die erste Verwandlung Magalis in einen Fisch eröffnet im AT das Wortfeld *pêis – pescaire – te pescarai* (AT_{PR}) und *poisson – pêcheur – je te pêcherai* (AT_{FR}); Magali macht sich zum Fisch, also wird ihr Verehrer zum Fischer, der sie fischen wird. In der Übersetzung (s. Zitat o.) finden sich ausgangstextorientiert „Fisch“ und „Fischer“, wobei eine Isotopiekette durch Semrekurrenz entsteht. Anschließend folgt jedoch „angle dich“ anstelle eines kohärenten ‚fische dich‘, die zugrundeliegende Struktur des AT wird somit durchbrochen. Ähnlich verhält es sich bei der nächsten Metamorphose. Aus *cassaire – te cassarai* und *chasseur – je te chasserai* wird in der Übersetzung Jäger – fange dich, statt ‚jage dich‘. Die dem Ausgangstext zugrundeliegende Systematik wird in der deutschen Übersetzung also nicht spiegelbildlich dargestellt. Der Fortführung der Isotopie tut das jedoch keinen Abbruch, da sie durch Sems substitution aufrechterhalten wird. Mitunter findet das eben skizzierte Schema auch dort Anwendung, wo der AT dafür keine Entsprechung bietet: „Iéu me farai lou nivoulas || se tu t'envas | Alin is Indo“ und „je me ferai, moi, le grand nuage || si tu t'en vas | aux lointaines Indes“ (FM 1888: 120f.) wird zu „Zieh' ich als große **Wolke** fort | Willst Indiens Port als **Wolke**

grüßen“ (Ü₁ 1880: 58, Hervorh. MS). Das im AT angelegte Muster der Lexemrepetition wird hier weiterverfolgt. Derselbe Mechanismus greift bei „Iéu lou clot d’èurre me farai || Se me vos prene à la brasseto“ und „je me ferai, moi, la touffe de lierre || Si tu veux me prendre à bras-le-corps“ (FM 1888: 122f.), das in der Übersetzung mit „Mach’ ich zur **Epheuranke** mich“ und „Umarmst du mich mit **Epheus Ringen**“ (Ü₁ 1880: 60, Hervorh. MS) wiedergegeben wird, obwohl die Pflanze im Ausgangstext nicht erneut erwähnt wird, sondern im provenzalischen wie im französischen AT nur die Rede davon ist, in die Arme geschlossen zu werden („prene à la brasseto“; „prendre à bras-le-corps“). In einem Fall zeigt auch die Verbalstruktur analog dieses Muster; die Übersetzung setzt im Zusammenhang mit der Verwandlung des Freiers in Nebel zweimal ‚hüllen‘: „Umhülle dich“ sowie „Hüllst du mich in des Nebels Falten“. Die geringere Ausgestaltung der Verbalstruktur in Ü₁ könnte allerdings an dieser Stelle auch für eine Orientierung am französischen Ausgangstext sprechen, da provenzalischer und französischer Ausgangstext hier voneinander abweichen. Der französische AT verwendet zweimal ‚envelopper‘ (≅ einhüllen); der provenzalische variiert zwischen ‚acata‘ (bedecken) und ‚enmantela‘ (umhüllen).

Iéu bello neblo me farai,	je me ferai, moi, belle brume,
T’ acatarai	je t’ envelopperai
Mai se la nèblo m’ enmantello [...]	Mais, si la brume m’ enveloppe [...]

(FM 1888: 122f., Hervorh. MS)

Auf Ebene der Verbalstruktur fällt darüber hinaus eine der Textstelle zugrundeliegende Regelmäßigkeit ins Auge, die sich in den Phrasen „werd’ ich“ und „mach’ ich mich“ manifestiert. Diese kehren in jedem Vierzeiler wieder, der eine Verwandlung beschreibt (Strophe 2–10). Darauf folgt häufig ein „willst du“, um die gerade vollzogene Wandlung des jeweils anderen aufzugreifen.

Die Verbalphrasen „werd’ ich“ und „mach ich mich“, „willst [...] sein“ und „machst du dich“, welche die Verwandlungen Magalis und ihres Verehrers anzeigen, entsprechen den im provenzalischen AT verwendeten Phrasen „me faire“ bzw. „me farai“ (einmal ersetzt durch „iéu me rendrai“) und „se tu te fas“ (einmal ersetzt durch „se tu te rëndes“). Mit Ausnahme des Vierzeilers, der ‚se rëndre‘ (≅ sich in etwas umwandeln) setzt, wird lediglich das Verb ‚se faire‘ verwendet, um die Verwandlungen anzuzeigen. Der französische Ausgangstext

setzt analog zum provenzalischen AT ‚se faire‘ und ‚se rendre‘. Der dadurch erzeugte Gleichklang rhythmisiert die Textstelle. Die Übersetzung hingegen verwendet mit ‚werden‘, ‚wollen‘ und ‚machen‘ gleich drei Verben, um die Metamorphosen der Akteure anzuzeigen:

AT_{PR}: **Me faire** anguielo de roucas || O Magali! se **tu te fas** | lou pès de l'oundo, | Iéu, lou pescaire **me farai**, | Te pescarai !

AT_{FR}: me faire anguille de rocher. || O Magali, si tu te fais – le poisson de l'onde, – moi, le pêcheur je me ferai, – je te pêcherai !

Ü₁: [...] Im Meer **werd' ich** zum Felsenaal.“ || „O Magali! **willst**, Fisch, im Strahl | der Woge hausen; | Schnell **mach' ich** dann zum Fischer mich, | Und angle dich.“

(Hervorh. MS)

In der folgenden Strophe werden „iéu me farai“ und „se tu te fas“ nicht mehr durch ‚mach' ich mich‘ und ‚willst“, sondern durch Verbalphrasen mit Genitiv- und Dativobjekt wiedergegeben.

AT_{PR}: Iéu me farai l'aucèu voulaire, | M'envoularai dins li campas. || O Magali, se tu te fas | L'aucèu de l'aire, | Iéu lou cassaire me farai, | Te cassarai.

AT_{FR}: je me ferai l'oiseau qui vole, – je m'envolerai dans les landes. || O Magali, si tu te fais – l'oiseau de l'air, – je me ferai, moi, le chasseur, – je te chasserai.

Ü₁: Fern soll des Vogels Flug mich bringen: | Die weite Haide sei die Kluft.“ || „O Magali! fliehst in die Luft | Mit Vogels Schwingen; | So mach' ich schnell zum Jäger mich, | Und fange dich.“

‚Se tu te fas‘ wird im weiteren Verlauf sechsmal auf diese Weise umschrieben und ansonsten unstedt wiedergegeben, in der Regel mit ‚willst du“, einmal jedoch auch mit ‚machst du dich“. Wie bereits die Substantivsystematik ist auch die Verbalstruktur in der Übersetzung ausgeweitet worden, z. B. im Fall von ‚machen‘, das eigentlich für ‚se faire‘ (und einmal für ‚se tu te fas‘) gesetzt wird. So findet sich für „Se tu te rëndes l'alabreno“ (FM 1888: 120) „Machst du dich gleich den Salamandern“ (BD 1880: 59).

Laut Gideon Tourys deskriptiver Analysemethode müssen die im ‚coupled pair‘ vorhandenen ersetzten und ersetzenden Elemente keinesfalls gleichwertig sein:

One, but not both of them, can even be zero, as in the case of omission or addition. (Toury 2012: 104)

Dies betrifft die Magali-Stelle in Ü₁ im Hinblick auf Konnektoren, die allein in der deutschen Übersetzung auftreten. Sie stehen zu Beginn der Verse, die das Ergreifen Magalis durch ihren Verehrer beschreiben. Der provenzalische und der

französische Ausgangstext weichen in diesen Versen nur an einer Stelle voneinander ab. Während der provenzalische AT in den immer gleich konstruierten Versen zweimal ‚e‘ und einmal ‚aqui‘ setzt, in den restlichen sieben Versen jedoch auf einleitende Konnektoren verzichtet, setzt der französische AT nur einmal ‚et‘ und einmal ‚là‘ an den entsprechenden Stellen. Bei „Iéu, capelan, counfessarai, | E t’ausirai!“ verzichtet der französische AT auf ein ‚et‘: „moi, prêtre, à confesse – je t’entendrai!“ (FM 1888: 122). Die deutsche Übersetzung hingegen setzt in den zehn betroffenen Versen siebenmal ‚und‘. Der Konnektor ‚aqui‘ (‚dort‘) wird in der Übersetzung ebenfalls mit ‚und‘ wiedergegeben; dreimal steht kein Konnektor. Die hinzugefügten Konnektoren finden sich viermal an Stellen, an denen der provenzalische AT keinen Konnektor setzt. Zweimal setzt die deutsche Übersetzung ‚und‘, wenn der provenzalische AT ‚e‘ setzt, auch an der Stelle, an welcher der französische AT darauf verzichtet: „Beichtvater werd’ der Nonnen ich, – Und höre dich.“ (BD 1880: 60). Dies könnte auf eine Orientierung am provenzalischen AT hindeuten, jedoch ist es aufgrund der Regelmäßigkeit, mit der die Konnektoren in der deutschen Übersetzung auftreten, wahrscheinlicher, dass ein der deutschen Sprache inhärentes Merkmal zu ihrer Verwendung geführt hat. Bezogen auf die Übersetzung additiver Konnektoren konstatiert Ramona Schröpf, dass

additive Konnektoren als am ‚anfälligsten‘ für eine Änderung oder Auslassung bei der Übersetzung ermittelt [wurden]. (Schröpf 2009: 85)

Dies scheint nach Betrachtung von \ddot{U}_1 auch für die Hinzufügung solcher Konnektoren im Zieltext zu gelten. Die Abwesenheit einleitender Konnektoren in den jeweils letzten Versen der Strophen des AT hat für die Übersetzung offensichtlich ein Problem dargestellt, auf das mit der Hinzufügung eines additiven Konnektors reagiert worden ist. Schröpf selbst wirft die Frage auf, ob es sein kann, dass

z. B. in der einen Sprache generell ein Konnektor nötig ist, um die Verknüpfung zu signalisieren, während in einer anderen Sprache die Verwendung eines Konnektors an dieser Stelle redundant erscheinen würde? (ibid.: 74)

Ohne generalisierende Aussagen über die Notwendigkeit von Konnektoren im Provenzalischen, Französischen und Deutschen zu treffen, kann für die ‚Magali‘-Stelle festgehalten werden, dass die Verwendung der Konnektoren im Deutschen nicht zwingend notwendig ist. Das ist allein daraus zu ersehen, dass die

Übersetzung in drei Fällen keinen Konnektor setzt, und die Systematik der Textstelle dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird. Stattdessen scheint das Metrum für die Hinzufügung der Konnektoren ausschlaggebend gewesen zu sein. In den drei Fällen, in denen die deutsche Übersetzung auf Konnektoren verzichtet, funktionieren die deutschen Verse wie die provenzalischen als Viersilber: „T'arrousarai“ – „Begieße dich“, „T'acatarai“ – „Umhülle dich“, „T'embrassarai“ – „Schling' mich um dich“. In den anderen Fällen wird ‚und‘ als Versverlängerung genutzt. Selbstverständlich haben die Konnektoren darüber hinaus auch einen explizierenden Charakter. Schröpf verweist auf das durch Henschelmann (1999) festgestellte „Impliziteits-Expliziteitsgefälle“ (ibid.: 77) zwischen der französischen und der deutschen Sprache, welches die Tatsache beschreibt, dass im Deutschen wesentlich häufiger erläuternde Konnektoren gesetzt werden als im Französischen, was dem Leser weniger Interpretationsspielraum lässt. Auch Kvam verweist auf die Rolle von Konnektoren für die Textverständlichkeit, wenn er Vehmas-Lehto in Bezug auf Konnektoren als Indikator von Kohäsion zitiert:

Es gebe allerdings auch Fälle, bei denen pragmatisch bedingte, nicht realisierte Kohäsion im Ausgangstext in der Übersetzung verloren gehe. Die Kohäsion im Zieltext könne dann nur durch ‚compensational cohesive ties between chunks of text‘ [...] wieder hergestellt werden, was u.a. durch eine höhere Frequenz von Konnektoren [...] nachgewiesen wird. (Kvam 2009: 42)

Diese Eigenschaft der Konnektoren tritt auch in der untersuchten Textstelle zutage, da der provenzalische und der französische Ausgangstext in zehn der zwölf Strophen auf das immer gleiche Konditionalsatzgefüge zurückgreifen, um die Verwandlung Magalis, die darauffolgende Verwandlung des Sängers und Magalis anschließende Ergreifung auszudrücken:

- 1) Nebensatz: „se tu te fas“/„se tu t'envas“ + *x* (neue Gestalt Magalis)
- 2) Hauptsatz: *y* (neue Gestalt des Sängers) + „me farai“¹⁵⁴
- 3) Zum Hauptsatz gehörig: *z* (Verb, das Ergreifen anzeigt) + *-rai* (*futur simple*-Endung)

Genauso verhält es sich spiegelbildlich mit der Verwandlung des Sängers, der daraus resultierenden erneuten Verwandlung Magalis und ihrer anschließenden Flucht, wobei die entsprechenden Vierzeiler größere Variationen aufweisen.

¹⁵⁴ Nur Strophe 10 weicht mit Einführung des Verbs ‚counfessa‘ vom Schema ab.

- 1) a) Nebensatz: „se tu te fas“/„se vènes“/„se tu te rèndes“ + x_1 (neue Gestalt des Sängers) od. x_2 (neue Tätigkeit des Sängers) oder
 b) Nebensatz: se + u (Verb, das Ergreifung Magalis ausdrückt) gefolgt von
 Hauptsatz: v (Verb, das Versagen des Sängers ausdrückt)¹⁵⁵ + -rai (*futur simple*-Endung)
- 2) Hauptsatz: „iéu me farai“ + y_1 (neue Gestalt Magalis)
- 3) Zum Hauptsatz gehörig: z_1 (Verb, das Flucht anzeigt) + *rai* (*futur simple*-Endung)

Aus Gründen des Strophenbaus muss \ddot{U}_1 auf die Verwendung des Futur I, welches im Deutschen als mehrteilige Verbform aus dem Hilfsverb ‚werden‘ + Infinitiv im Vers ‚sperriger‘ wäre als seine provenzalischen und französischen Entsprechungen, verzichten. Dennoch soll dem Rezipienten die zeitliche Abfolge der Handlungen (Magali verwandelt sich – daraufhin verwandelt sich auch der Sänger – erst dann kann er sie erreichen; der Sänger verwandelt sich – er glaubt, Magali ergriffen zu haben – doch sie verwandelt sich erneut und flüchtet) verdeutlicht werden. \ddot{U}_1 ergänzt darum die einfache finite Verbform des Präsens um verseinleitende Konnektoren.

Auf Ebene der Substantive wird die Isotopiekette des AT beibehalten; die Verbalstruktur, welche die Aktivität der Akteure betont, ist auf lexikalischer Ebene freier gestaltet als im AT und tritt dadurch in der Wahrnehmung zurück. Dass die Strukturen des AT nicht spiegelbildlich wiedergegeben, sondern durch Sems substitution verändert werden, bedeutet jedoch nicht, dass die Übersetzerin sich ihrer nicht bewusst war:

[...] wer die semantischen Strukturen im as Text klar erkennt, wird beim Übersetzen kaum an einem dort eingebetteten Einzelwort kleben und für dieses um jeden Preis eine Eins-zu-Eins-Entsprechung suchen. Er wird Lexeme viel mehr mit Weinrich (1976: 17) als ‚textuelle Anweisungen‘ betrachten und diese Anweisungen dem Zieltext und der zs Kommunikationssituation entsprechend ausführen. Übersetzen kann auf diese Weise zu souveränem Problemlösen werden. (Thiel 1996: 66)

Dieses ‚soveräne Problemlösen‘, welches auch die Grundannahme für Tourys deskriptive Analyse­methode ist, und auf welcher die Bildung der ‚coupled pairs‘

¹⁵⁵ Auch hier löst sich Strophe 10 vom Schema. Im Nebensatz findet sich se + w (Verb, das Tätigkeit des Sängers ausdrückt), im anschließenden Hauptsatz steht die Wahrnehmung des Sängers im Futur, es folgt noch ein Hauptsatz im Futur der sich auf Magali bezieht, bevor ihre neue Gestalt enthüllt wird. Dieser Vers markiert das Ende ihrer Flucht und deren traurigen Höhepunkt im Tode. Von hier kann es aus Magalis Perspektive kein weiteres Entkommen geben.

aus Problem und Lösung überhaupt erst möglich wird, lässt sich in der Ausgestaltung der Isotopieketten in \ddot{U}_1 nachvollziehen. Die vom AT vorgegebenen Strukturen wurden zwar nicht eins-zu-eins wiedergegeben, sie finden in freierer Ausgestaltung aber dennoch Eingang in \ddot{U}_1 . Die Übersetzerin war Herrin über ihren Text und entschied selbst, ob und wie Strukturelemente des AT in die Übersetzung übernommen wurden. Dahingehend blieb sie dem in ihrem ersten Brief an Mistral geäußerten Ansinnen, keine ‚Sklavenarbeit‘ leisten zu wollen, treu.

An den besprochenen Beispielen wird deutlich, dass sich \ddot{U}_1 sowohl am provenzalischen als auch am französischen Ausgangstext orientiert, was die Annahme des doppelten Ausgangstextes in der Rezeption durch die Übersetzerin untermauert.

5.4.3 Das Gebet Mirèios

In \ddot{U}_1 wird die Textstelle schon durch den Strophenbau visuell vom restlichen Text des Epos abgegrenzt. Die 18 Strophen bestehen je aus nur fünf Versen, welche durch den angewandten Fünfsilber im Vergleich mit dem im Epos üblichen Zehnsilber um exakt die Hälfte gekürzt werden. Wie im provenzalischen AT wird das Gebet in \ddot{U}_1 nach der vierzehnten Strophe von einer Doppelreihe aus Punkten unterbrochen; die gleiche Reihe findet sich nach der achtzehnten Strophe zum Abschluss der Passage. Die ersten 14 Strophen sind durch eine gewisse Monotonie gekennzeichnet; zwar variieren die Reime von Strophe zu Strophe, sie sind aber immer nach dem Schema ABBAB angeordnet. Hinzu tritt ein Refrain, der in den deckungsgleichen Strophen eins, sechs und vierzehn auftritt:

O heilg'e Marieen!
Ihr macht aus der Thrän'
Uns Blumen erstehn:
Seht huldvoll mich knieen;
Horcht schnell auf mein Flehn! (\ddot{U}_1 1880: 190)

Bei gleichbleibendem Strophenbau setzen sich die Strophen 15 bis 18 inhaltlich deutlich von der Litanei der vorangegangenen Strophen ab. Sie wird bereits durch den ersten Vers von Strophe 15 durchbrochen, in dem zum ersten Mal eine Frage gestellt wird: „Seh’ ich in den Himmel?“ (Ü₁ 1880: 193). Trotz der Verzweiflung über die Härte ihrer Eltern und ihrer schwindenden Kraft infolge des Sonnenstichs hat Mirèio in den ersten 14 Strophen selbstbewusst zum Ausdruck gebracht, dass sie sich eine Zukunft mit Vincèn wünscht; im Gegenzug für ihre Verehrung sollen die Heiligen den beiden ein glückliches Leben ermöglichen. In den letzten vier Strophen wirkt Mirèio aber durch die sich ankündigende Heiligenerscheinung verunsichert, was durch Fragen (im Gegensatz zum vorherigen Drängen) in Strophe 15 (Vers 1), 17 (Vers 2) und 18 (Vers 3, 4 und 5) zum Ausdruck kommt. Hinzu treten zwölfmal je drei Punkte am Versende, welche die Passage längen und so Zögern und Unsicherheit der Heldin ausdrücken.

In ihrer äußeren Form ist die Textstelle in Ü₁ eine exakte Nachbildung des provenzalischen Ausgangstextes, in dem die gleiche Strophe verwendet wird; gleiches gilt auch für das eingesetzte gestalterische Element der Trennlinie. Diese Abgrenzung der letzten vier Strophen, die schon in der 1859 erschienenen Erstausgabe, welche der direkten Kontrolle Mistral’s unterstand, vorgenommen wurde, ist auch im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf des Epos bedeutungstragend. Mirèio ist in den Strophen 15 bis 18 eine andere als im vorangegangenen Gebet. Zwar wird ihre Unsicherheit bei Mistral weniger durch Interpunktionszeichen wie in Ü₁ ausgedrückt (längende Punkte werden nur einmal innerhalb des Verses und fünfmal am Versende eingesetzt), auf der Inhaltsebene wird jedoch ebenso deutlich, dass sie ihre fordernde Art der ersten 14 Strophen abgelegt hat. Sie zieht die Möglichkeit ihres Todes in Betracht („O iéu mourirai!“, V. 274) und wird erst so der direkten Ansprache durch die Heiligen würdig. Dem Auftreten der heiligen Marien wird in Ü₁ noch mehr Nachdruck verliehen als im Ausgangstext, da die dort in Vers 1 der letzten Strophe stehende Frage „Vosto voues m’apello?“ (V. 275) in Vers 3 verschoben wird „Es spricht aus der Luft?...“ (Ü₁ 1880: 193) und so gemeinsam mit Vers 4 „Wo ist die Kapelle?...“ (ibid.) und Vers 5 „O Heil’ge! ihr ruft?...“ (ibid.) einen Dreiklang bildet, der die Spannung bis hin zur Heiligenerscheinung steigert.

Wenn Charles Mauron also auf den AT bezogen darauf hinweist, dass Mirèios Gebet ein letztes Mal die „joie de vivre“ (Mauron Ch. 1989: 244) des jungen Mädchens im Sinne einer echten Lebensgier verdeutlicht, so gilt das allenfalls für die 14 Strophen vor der Trennlinie. Es stellt sich sogar die Frage, ob die letzten vier Strophen der Textstelle nicht aus dem Gebet herausgerechnet werden müssten; die Tatsache, dass die Strophen 15 bis 18 in der gleichen Form gehalten sind wie die vorangegangenen, reicht nicht aus, um sie zweifelsfrei zum Gebet rechnen zu können. Es handelt sich offensichtlich nicht mehr um eine wohlgeordnete, überlegte Ansprache, sondern um die Wahrnehmungen Mirèios im Todeskampf. An die Stelle ihres nach außen, an die Marien gerichteten Gebets tritt ein Monolog, der sich ihrem Innern zuwendet und unterstreicht, dass sie sich bereits im Zustand der Agonie befindet.

Auch für die anderen ‚lyrischen Stellen‘ (vgl. Koschwitz 1900: XL) im Epos, das ‚Lied des Baile Sufren‘ sowie das ‚Lied von Magali‘, gibt der AT eine visuelle Abgrenzung vor; Betty Dorieux hat an diesen Stellen ebenfalls die gestalterischen Elemente des AT übernommen.¹⁵⁶ Gleiches gilt für die im zehnten Gesang eingefügten Kreuze, die im provenzalischen AT vor der Ansprache der drei Marien „Assolo-te, pauro Mirèio“/„Console-toi, pauvre Mireille“ (Gesang X, V. 322) sowie am Ende des Gesanges stehen, jedoch sind sie in der Edition von Dorieux wesentlich größer abgedruckt als in den Ausgaben, die ihr vorgelegen haben können. Die Präsenz beider Kreuze ist zudem ein weiterer Hinweis darauf, dass Dorieux nicht ausschließlich die Erstausgabe (Avignon 1859) vorgelegen haben kann; in dieser findet sich nur das erste Kreuz zu Beginn der Ansprache der drei Marien, nicht aber das zweite zum Ende des Gesanges. Am Ende des elften Gesanges ist in Ü₁ wie auch im provenzalischen AT ein weiteres Kreuz platziert. Die Edition von Betty Dorieux folgt in der visuellen Gestaltung also nahezu exakt den provenzalisch-französischen Ausgaben, die ihr zum Zeitpunkt des Übersetzungsvorganges zur Verfügung gestanden haben können. Auch als Editorin hat sie offensichtlich Wert darauf gelegt, die Gestaltungsmittel der in Frankreich erschienenen Editionen in die deutsche Ausgabe zu übernehmen, was

¹⁵⁶ Im ‚Lied des Baile Sufren‘ (Gesang I) betrifft das die Strophennummerierung in römischen Ziffern von I–X, dem ‚Lied von Magali‘ wurde die Überschrift ‚Magali‘ vorangestellt; außerdem findet sich in den Anlagen ein Notenblatt zum Lied in der Transkription von François Seguin (vgl. Kapitel 5.3).

mit ihrer übersetzerischen Grundhaltung, sich möglichst nah am Ausgangstext zu orientieren, übereinstimmt.

Neben der Übernahme visueller Gestaltungsmittel aus den provenzalischen Ausgaben gibt die deutsche Übersetzung durch Betty Dorieux außerdem den mit der Verunsicherung Mirèios einhergehenden Tempowechsel im Gebet wieder, wodurch die im AT intendierte Abgrenzung der letzten vier Strophen auch in Ü1 klar zum Ausdruck kommt.

5.4.3.1 Exkurs: Parallelen zum Gebet Gretchens in Goethes *Faust*

Ausgehend von Koschwitz' *Mirèio*-Edition (1900) wurde wiederholt eine Verbindung zwischen dem Gebet Mirèios und dem Gebet Gretchens im *Faust* hergestellt, jedoch ohne dass die Gemeinsamkeiten der beiden Textstellen je genauer spezifiziert worden wären. Dieser Exkurs geht daher näher auf das Verhältnis zwischen den Passagen bei Mistral und Goethe ein, ohne dass die deutschen Übersetzungen dabei eine Rolle spielen.

In Bezug auf die drei wiederkehrenden Strophen in Mirèios Gebet führt Koschwitz an:

Elles rappellent vaguement le refrain de la prière de Gretchen, dans le *Faust* de Goethe [...]. Mistral, qui a lu *Faust* environ à l'âge de 25 ans, c'est-à-dire à une époque où il travaillait encore à *Mirèio*, ne s'est pas déclaré conscient d'avoir subi l'influence du drame allemand. Cependant, la prière de *Mireille*, malgré toutes ses divergences d'avec celle de *Gretchen*, et des ressemblances plus frappantes (cure de Vincent par la sorcière Taven) avec d'autres parties analogues dans *Faust* (Laboratoire de sorcière, Nuit de Walpurgis) ne rendent pas invraisemblable une influence lointaine de l'œuvre de Goethe, du moins dans ces deux endroits.¹⁵⁷ (Koschwitz 1900: XL)

¹⁵⁷ Sie erinnern vage an den Refrain des Gebets Gretchens, in Goethes *Faust* [...]. Mistral, der *Faust* ungefähr im Alter von 25 Jahren gelesen hat, d. h. zu einem Zeitpunkt, als er noch an *Mirèio* arbeitete, ist sich nicht bewusst, von dem deutschen Drama beeinflusst worden zu sein. Allerdings machen das Gebet Mireilles, trotz aller Unterschiede mit dem Gretchens, und andere, auffälligere Ähnlichkeiten (Heilung Vincents durch die Hexe Taven) mit anderen, analogen Stellen im *Faust*, (Hexenlabor, Walpurgisnacht) einen weitläufigen Einfluss des Werkes von Goethe nicht unwahrscheinlich, wenigstens an diesen zwei Stellen. (Übersetzung MS)

Die an dieser Stelle aufgeworfene Hypothese hält sich aufgrund der Wirkmacht der Koschwitz-Edition hartnäckig.¹⁵⁸ So nimmt Dimitri Scheludko den Gedanken der Wirkung Goethes auf Mistral wieder auf und verweist dabei auf Koschwitz' Einführung zu seiner *Mirèio*-Edition (vgl. Scheludko 1922: 42). Pierre-Paul Sagave konstatiert, dass die Atmosphäre des *Faust* über eine „transposition [...] poétique“ (Sagave 1964: 226) in *Mirèio* Eingang gefunden habe, doch auch hier bleibt eine nähere Spezifizierung dieser ‚poetischen Transposition‘ des Fauststoffes in *Mirèio* aus.

Gegenüber Koschwitz hat Mistral den Einfluss des *Faust* auf *Mirèio* verneint. Auf die Frage, ob Mistral den *Faust* vor der Entstehung *Mirèios* gelesen habe und sich Einflüssen auf sein Werk bewusst sei, antwortete er dem Professor:

Je crois avoir lu Faust à l'âge de 25 ans, mais il ne pouvait m'influencer, mon poème n'étant pas conçu dans la même forme et n'étant inspiré que par la nature et les traditions qui m'entouraient.¹⁵⁹ (Mistral an Koschwitz, Fragebogen vom 6. Oktober 1899)

Gegenüber seinem Vertrauten Joseph Roumanille war der zwanzigjährige Mistral wesentlich deutlicher geworden:

J'ai lu Faust et l'ai goûté comme un enfant à qui l'on raconte une histoire de loup-garou ou de chauche-vieille, c'est-à-dire avec un frisson mêlé de charme, mais je ne comprends pas où veut en venir Goethe avec ses scènes désordonnées, sa réunion discordante du classique au romantique, son Faust, docteur en théologie, époux d'Hélène, la blonde fille de l'Eurotas! Je ne puis, quoi qu'on en dise, voir là une épopée égale à celle d'Homère, de Dante, de Milton etc.¹⁶⁰ (Mistral an Roumanille, September 1850)

Trotz der ablehnenden Aussagen des Dichters lässt sich ein möglicher Einfluss des *Faust* auf *Mirèio* und damit ein eventueller Zusammenhang zwischen den Gebeten Gretchens und *Mirèios* natürlich nicht ausschließen. Es lassen sich im Gegenteil sogar Parallelen feststellen, die über die bloße Ähnlichkeit bzw. ein

¹⁵⁸ Nicht nur war die Edition von Mitgliedern des Felibrige angeregt worden (vgl. Koschwitz 1900: IIVA), sie wurde wie ihr Editor Koschwitz aktiv im provenzalischen Milieu bekanntgemacht (vgl. *Revue félibréenne* t. XIV, 1898–1899, S. 374–376: ‚Un néo-provençaliste allemand – Le Docteur Eduard Koschwitz‘).

¹⁵⁹ Ich glaube, Faust im Alter von 25 Jahren gelesen zu haben, aber er konnte mich nicht beeinflussen, da mein Gedicht nicht in der gleichen Form entworfen und nur von der Natur und den Traditionen, die mich umgaben, inspiriert war. (Übersetzung MS)

¹⁶⁰ Ich habe Faust gelesen und ihn gekostet wie ein Kind, dem man eine Geschichte von einem Werwolf oder einem [bösen] Sandmann erzählt, das heißt mit einem Schaudern, das mit Entzücken vermischt war, aber ich verstehe nicht, wo Goethe hin will mit diesen unstrukturierten Szenen, seiner disharmonischen Vermischung des Klassischen mit dem Romantischen, seinem Faust, Doktor der Theologie, Ehemann von Helena, der blonden Tochter des Eurotas! Ich kann darin, was auch immer man darüber sagt, kein den von Homer, Dante, Milton etc. verfassten Epen ebenbürtiges Epos sehen. (Übersetzung MS)

‚vages Anklingen‘ der populären Gebetsstellen hinausgehen; sie betreffen beiden Werken zugrundeliegende Motive.

Beide Textstellen evozieren das Narrativ der Erlösung durch den Tod. Gretchen wie Mirèio richten einen erfolglosen Appell an die von ihnen angerufenen Heiligen, denn beide sind bereits dem Tode geweiht: Mirèio ist schon vor ihrem Gebet vom Hitzschlag getroffen worden, Gretchen hat zum Zeitpunkt des Gebets bereits eine uneheliche Liebesnacht mit Faust verbracht und ist schwanger geworden. Ihre Schuldgefühle sollen schließlich dazu führen, dass sie ihr neugeborenes Kind tötet und dafür selbst zum Tode verurteilt wird. Als Charaktere könnten die betenden Frauen jedoch kaum unterschiedlicher sein: Mirèio kommt als unberührtes Mädchen zur Kapelle der drei Marien, um treuherzig das Glück mit ihrem Vincèn zu erbitten; Gretchen betet als Sünderin, die sich darüber bewusst ist, dass sie entgegen der religiösen und gesellschaftlichen Konventionen gehandelt hat. Gottesfürchtig aufgewachsen nimmt Gretchen Bezug auf Marias Schicksal, während Mirèio in ihrem Gebet ausschließlich ihre eigene Leidensgeschichte skizziert. Dies steht im Einklang mit der jugendlichen Naivität Mirèios, die bis zum Zusammentreffen mit Vincèn nur den elterlichen Hof kennt („Nautre, sourtèn jamai de noste pijounié!“¹⁶¹, Gesang I, V. 330) und so auch noch nie von den Wundern, die in der Kapelle der heiligen Marien geschehen, gehört hat. Es ist Vincèn, der ihr bereits zu Beginn des Epos dazu rät, nach Les-Saintes-Maries-de-la-Mer zu flüchten, falls sie sich jemals bedroht fühlen sollte:

Mai s'un chin, un lesert, un loup, o'n serpatas,
O touto outro bèsti courrènto,
Vous fai senti sa dènt pognènto;
Se lou malur vous despoutènto,
Courrès, courrès i Santo! aurés lèu de soulas.¹⁶² (Gesang I, V. 389-393)

In dieser Erleichterung („soulas“) kündigt er bereits unbewusst Mirèios Tod an. Während Mirèios Beschreibung ihrer Liebe zu Vincèn im Gebet ausführlich ist und sie ihre Wünsche klar formuliert, macht Gretchen klar, dass ihr Herz neben

¹⁶¹ Wir kommen nie aus unserem Taubenschlag hinaus! (Übersetzung MS)

¹⁶² Aber wenn ein Hund, eine Echse, ein Wolf oder eine Schlange, – Oder irgendein anderes Tier, – Euch seine scharfen Zähne spüren lässt; – Wenn das Unglück Euch lähmt, – Lauft, lauft zu den Heiligen! Ihr werdet sofort Erleichterung bekommen. (Übersetzung MS)

der Furcht vor „Schmach und Tod“ (V. 3616) „banget“ (V. 3599), „zittert“ (V. 3600) und auch immer noch „verlanget“ (ibid.). Detaillierter bringt sie ihre Vergehen in ihrer Ansprache an die Mutter Gottes jedoch nicht zum Ausdruck. Während Gretchen bereits Einsicht in die tödliche Konsequenz ihres Handelns hat, zieht Mirèio diese ultimative Auswirkung nicht in Betracht; tatsächlich wird aber auch ihr Gebet erfolglos bleiben: Der Tod ist beiden Protagonistinnen gewiss.

In Gretchens und in Mirèios Gebet findet ein Tempowechsel statt. Das mit acht Strophen wesentlich kürzere Gebet Gretchens wirkt in den ersten drei sowie der letzten Strophe, in denen die ‚Mater dolorosa‘ angerufen wird, strukturiert, da Reimschema und Verslänge größtenteils übereinstimmen. In den Strophen 4–7 werden Gretchens Gefühle thematisiert; sie sind mit 2x6 und 2x4 Versen mit unterschiedlicher Länge ungeordneter. Mirèios Gebet steht von Anfang bis Ende in derselben Strophenform, doch wie bereits gezeigt, entsteht in den letzten vier Strophen dennoch der Eindruck eines anderen Rhythmus. In den Tempowechseln spiegelt sich der unterschiedliche Charakter der Betenden – Mirèio ist gefestigt, solange sie über ihre Liebe zu Vincèn spricht, sie fühlt sich von ihrem Umfeld ungerecht behandelt und spricht mit dem Trotz eines Teenagers. Erst durch die sich ankündigende Heiligenerscheinung wird sie verunsichert und zieht ihren eigenen Tod in Betracht. Gretchens Glaube an die ‚Mater dolorosa‘ ist durch ihre Erziehung und Sozialisierung in einem zutiefst christlichen Umfeld gefestigt; sie weiß, dass sie gesündigt hat und ist destabilisiert, wenn sie auf ihre Sünden zu sprechen kommt. Wie Mirèio sucht sie bei der Heiligen Schutz vor der Gesellschaft: „Hilf! rette mich von Schmach und Tod!“ (V. 3616). Gretchen und Mirèio sind beide von einer Liebe getrieben, die eine „von den weltlich-religiösen Gesetzen nicht zu berührende Schuldfreiheit beansprucht.“ (Radler 1995: 137). So relativiert Gretchen ihre Schuld, indem sie ihre reinen Gefühle anführt: „Doch – alles was dazu mich trieb, | Gott! war so gut! ach war so lieb!“ (V. 3585f.), und auch Mirèio betont ihre jungfräulich reine Liebe, indem sie sich mit dem gerade erst flügge gewordenen Vogel gleichsetzt: „Iéu l’ame! iéu l’ame, | [...] Coume l’aucèu flame | Amo de voula.“ (Gesang X, V. 205-209). Für beide Frauen kann es aufgrund der Religion keine Erlösung auf Erden, sondern nur im Tode geben. Auf die Unmöglichkeit der Vereinbarung von irdischer Liebe und Religion in den Werken Mistral und Goethes hat Elodie Vargas hingewiesen:

[...] elles [les oeuvres de Goethe et de Mistral, MS] expriment toutes deux la même position face à la religion chrétienne « officielle »: là où celle-ci règne, étroitement liée à la hiérarchie sociale, la liberté d'aimer est impossible.¹⁶³ (Vargas 2012: 31)

Doch während die Religion im *Faust* zu einer physischen Gewalt wird, die sich auf Gretchen legt, wirkt die Nähe zu Gott für Mirèio als befreiendes Heilmittel; in beiden Fällen wird der Einfluss der Religion auf die Protagonistin durch eine Personifizierung der Kirchengemäuer ausgedrückt: Im Dom, d. h. an dem Ort, an welchem Gottes Präsenz am deutlichsten zutage tritt, schnürt der Orgelgesang Gretchen buchstäblich die Kehle zu (vgl. V. 3809f.) und die Mauern ersticken sie beinahe: „Mir wird so eng! | Die Mauern-Pfeiler | Befangen mich! | Das Gewölbe | Drängt mich! – Luft!“ (V. 3816-3820). Aufgrund ihrer „Sünd und Schande“ (V. 3821) ist es ihr nicht vergönnt, an diesem heiligen Ort frei zu atmen. Bei Mirèio tritt das Gegenteil ein; das Kirchengewölbe öffnet sich und die Präsenz der Heiligen lässt sie sich besser fühlen:

La glèiso grandis, | Un baren d'estello | Amount s'espandis! (Gesang X, V. 262–264)¹⁶⁴

A si bouqueto que soun mudo; | Sa caro bello se tremudo, | E soun amo e soun cors dins la countemplacioun | Nadon estabousi [...]. (Gesang X, V. 287–290)¹⁶⁵

Die charakterliche Entwicklung der beiden jungen Frauen weist zudem über das reine Gebet hinaus Parallelen auf. Sowohl Gretchen als auch Mirèio erlangen kurz vor ihrem Tod Erkenntnis darüber, dass die Erlösung nicht im irdischen Leben, sondern nur auf einer transzendentalen Bewusstseinsstufe zu erreichen ist. Im *Faust* und in *Mirèio* wird die Idee der Wiedervereinigung der Menschen nach dem irdischen Leben thematisiert. So verweist Gretchen auf das Leben nach dem Tod: „Wir werden uns wiedersehn;/Aber nicht beim Tanze.“ (V. 4585f.) und auch Mirèio eröffnet ihrem Vater, dass es für sie nach dem Tod eine Möglichkeit geben wird, mit ihm in Kontakt zu treten: „Se ‘n-cop veirés à voste lume | Quauque sant-fèli que s'alume, | Bon paire, sara iéu [...]“ (Gesang XII, V. 323–325).¹⁶⁶ Nur wenige Augenblicke vor dem Eintreten ihres Todes konstatiert sie außerdem:

¹⁶³ [...] sie [die Werke Goethes und Mistrals, MS] drücken beide die gleiche Einstellung gegenüber der ‚offiziellen‘ christlichen Religion aus: Da, wo diese, eng an die soziale Hierarchie gebunden, regiert, ist die Freiheit, zu lieben, unmöglich. (Übersetzung MS)

¹⁶⁴ Die Kirche wächst, – Ein Meer an Sternen – Breitet sich [dort] oben aus. (Übersetzung MS)

¹⁶⁵ Ihre Lippen sind stumm; – Ihr schönes Gesicht verändert sich – Und ihre Seele und ihr Körper – treiben verzückt in der Betrachtung. (Übersetzung MS)

¹⁶⁶ Wenn Ihr einmal in Eurem Licht – Irgendein Glühwürmchen seht, das aufleuchtet – Guter Vater, das werde ich sein [...]. (Übersetzung MS)

„Noun, more pas!“ (Gesang XII, V. 365).¹⁶⁷ Weder Vincèn noch Faust wollen, dass die Geliebte stirbt, Vincèn lässt sich jedoch schnell von Mirèios Hinwendung zu Gott überzeugen und schließt sich ihr an:

[...] vole, | Santen, que dins lou cros em'elo m'empourtés... | Aqui, ma bello, à moun auriho | Tant-e-pièi-mai de ti Mario | Me parlaras [...]. (Gesang XII, V. 422–426)¹⁶⁸

Er will sich mit Mirèio begraben lassen, um ihren Erzählungen ewig zuhören zu können, und auch Mirèio sucht am Himmel nach einem Stern, auf dem sie und Vincèn zueinanderfinden können (vgl. Gesang XII, V. 373–375). Faust hingegen will Margarete bis zuletzt überzeugen, den Kerker mit ihm zu verlassen, was letztlich dazu führt, dass sie sich von ihm abwendet: „Heinrich ! Mir graut's vor dir!“ (V. 4610). Erst in den ‚Bergschluchten‘ werden Faust und Gretchen wiedervereinigt und erhalten ihr „happy end“ (Ahrens 1989: 1007).

In Bezug auf die Heiligenerscheinung in *Mirèio* bleibt anzumerken, dass der *Faust* mit dem In-Erscheinung-Treten einer höheren Macht ein ähnliches Moment kennt. Arens (1982: 343) hat darauf hingewiesen, dass mit dem „Flehen zur Mater dolorosa“ im *Faust I* das „Erscheinen der Mater gloriosa“ am Ende von *Faust II* korrespondiert:

In der letzten Szene des ganzen Werkes wird ‚Una Poenitentium (sonst Gretchen genannt. Sich anschmiegend)‘ ihrem verzweifelten Flehen zur Mater dolorosa ein Echo geben im Dank an die Mater gloriosa: ‚Neige, neige,/Du Ohnegleiche,/Du Strahlenreiche,/Dein Antlitz gnädig meinem Glück!‘ (ibid: 345)

Wenn auch die ‚Mater gloriosa‘ keinesfalls mit einer religiösen Heiligenerscheinung gleichzusetzen ist,¹⁶⁹ so wird deutlich,

daß Gretchens Liebe ein Gleichnis der himmlischen Liebe ist und auch sie selbst ein Symbol der Mater dolorosa, die zur gloriosa wurde. (Arens 1989: 1049)

Auch Mirèio erlangt erst durch ihren Märtyrertod einen neuen Status, genau wie ihre Liebe zu Vincèn, die auf dem irdischen Wege niemals hätte so vollkommen werden können wie durch den Tod. Das führen ihr die heiligen Marien vor Augen, wenn sie konstatieren, dass selbst eine Braut, die am Arm des Bräutigams zum Altar schreitet, kein wahres Glück empfinden könne (vgl. Gesang X, V. 371–373).

¹⁶⁷ Nein, ich sterbe nicht! (Übersetzung MS)

¹⁶⁸ [...] ich will, – Heilige, dass Ihr mich mit ihr in die Grube nehmt... – Hier, meine Schöne, wirst du immer und immer von deinen Marien – in mein Ohr sprechen [...]. (Übersetzung MS)

¹⁶⁹ Arens (1989: 1001) hebt hervor, dass „das eindeutig Christliche nur in den drei Strophen der ‚Büßerinnen‘, d.h. in 24 von 268 Versen dieser Szene vorkommt.“

Für den *Faust* unterstreicht Schmidt (1985: 102f.) das Wechselspiel zwischen „der Darstellung gesellschaftlicher Erbarmungslosigkeit“ in den Szenen ‚Am Brunnen‘ und ‚Nacht. Straße vor Gretchens Tür‘ und der „Darstellung des persönlich beschränkten Leidens Gretchens“ in den Szenen ‚Zwinger‘ und ‚Dom‘, und führt die durch das Ineinandergreifen der beiden Pole erzeugte Spannungssteigerung auf Goethes Dramentheorie zurück (vgl. *ibid.*: 103). Im Epos *Mirèio* drückt sich die gesellschaftliche Ablehnung der Liebe zwischen Mirèio und Vincèn in einer dreischrittigen Klimax aus. Zunächst wird Vincèn während der Seidenernte von den Mädchen um Mirèio verspottet: „Oh! la pu bello dóu terraire | Qu’a chausi pèr galant Vincèn lou rampelin!“ (Gesang III, V. 293f.).¹⁷⁰ Anschließend wird Mirèio im vierten Gesang mit drei Freiern konfrontiert, welche sie zwar abweist, die aber stellvertretend für den gesellschaftlichen Anspruch stehen, dass ein Mädchen ihres Alters und Standes verheiratet werden sollte (und das am besten mit einem wohlhabenden Herdenbesitzer). Schließlich wird der Standesunterschied beim Aufeinandertreffen der Väter Mirèios und Vincèns in Gesang VII offen thematisiert. Die Untersagung der Liaison durch Mèstre Ramoun geht einher mit einer Herabsetzung Vincèns, den Ramoun als ‚Hund‘ bezeichnet: „Gardo toun chin, garde moun ciéune“ (Gesang VII, V. 527).¹⁷¹ Mirèio wird also permanent mit den gesellschaftlichen Erwartungen und der daraus resultierenden Härte gegenüber Abweichungen von der Norm konfrontiert. Als sie am Höhepunkt der Schikanen, der Konfrontation mit ihrem Vater, erkennt, dass ihre Zurückweisung der Freier nichts an der Haltung des Familienoberhauptes ändern konnte, fasst sie den Entschluss, himmlischen Beistand zu erbitten. Sie erinnert sich an Vincèns Rat und entscheidet, nach Les-Saintes-Maries-de-la-Mer zu fliehen: „Parten! N’en revendren countèto“ (Gesang VIII, V. 51).¹⁷²

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass die häufig gezogene Parallele zwischen den Gebetsstellen in *Mirèio* und in Goethes *Faust* weniger auf die spezifischen Textausschnitte verweist, sondern vielmehr auf das in beiden Werken vorhandene Spannungsverhältnis zwischen menschlichen Gefühlen und gesellschaftlicher Erwartungshaltung. Beide thematisieren die Wirkmacht religiöser Vorstellungen

¹⁷⁰ Oh! Die Schönste der Gegend – hat sich zum Verehrer Vincèn, den armen Schlucker, auserwählt! (Übersetzung MS)

¹⁷¹ Behalte deinen Hund, ich behalte meinen Schwan. (Übersetzung MS)

¹⁷² Gehen wir! Wir werden glücklich von dort zurückkommen. (Übersetzung MS)

und Konventionen auf die weiblichen Protagonistinnen und präsentieren den Tod als einzigen Ausweg aus dem Dilemma der irdischen Liebe. In den deutschen Übersetzungen Mirèios finden sich in der Magali-Stelle allerdings keinerlei intertextuelle Anklänge an das Gebet Gretchens im *Faust*.

5.5 Weiblichkeit und räumliche Distanz als Rejektionsfaktoren?

Die Übersetzung durch Betty Dorieux-Brotbeck erntete nach ihrem Erscheinen im Jahr 1880 eher durchwachsene Kritik. Johannes Scherr,¹⁷³ den die Übersetzerin in einem undatierten Brief an Frédéric Mistral offensichtlich verletzt als „radical, critique malsain et médisant“ (Radikalen, krankhaften und verleumdnerischen Kritiker) bezeichnet, führt an, dass es der Übersetzung an Prägnanz fehle und gibt einige Beispiele für Defizite auf der sprachlichen sowie der inhaltlichen Ebene. Er erwähnt allerdings ebenfalls, dass „die Uebersetzerin ihr Original verstanden und trefflich treu im Deutschen wiedergegeben“ habe (Scherr 1880: 199), was jedoch nicht ausreichte, um den Rezensenten zufrieden zu stellen; die stilistische Ausgestaltung des deutschen Textes war ihm zufolge äußerst mangelhaft. Scherr erwähnt aber durchaus die Bemühungen der Mittlerin Dorieux, durch den Aufbau der Edition und die der Übersetzung beigegebenen Dokumente die literarischen Produkte der provenzalischen Renaissance dem deutschen Publikum näher zu bringen:

Sie hat auch redlich sich bemüht, unter Beihilfe vonseiten ihres Gatten, Gustav Dorieux, mittels Einleitungen und Erklärungen die Schöpfungen des provenzalischen Dichters dem Verständnisse deutscher Leser nahe zu bringen. (ibid.: 199)

Wilhelm Kreiten¹⁷⁴ bringt wesentlich harschere Kritik zum Ausdruck. Neben Verfehlungen der Übersetzerin das Versmaß und den Reim betreffend stößt er sich insbesondere daran, dass Betty Dorieux sich auf ihre schweizerische

¹⁷³ ‚Mirèio. Provençalisches Gedicht in 12 Gesängen von Friedrich Mistral. In Versen übersetzt von Frau B.-M. Dorieux-Brotbeck.‘ In: *Magazin für die Literatur des Auslandes* Nr. 223, Jg. 26, 1880, S. 198–200.

¹⁷⁴ ‚Mireia. Provençalisches Gedicht in zwölf Gesängen von F. Mistral, übersetzt in Versen von Frau B. M. Dorieux-Brotbeck.‘ In: *Stimmen aus Maria-Laach. Katholische Blätter. Zweiundzwanzigster Band*. Freiburg im Breisgau: Herder’sche Verlagshandlung, 1882, S. 334–337.

Herkunft berufe, um eventuelle Unklarheiten in ihrer Sprachverwendung zu rechtfertigen. Tatsächlich wendet sie sich in ihrem ‚Vorwort der Übersetzerin‘ explizit an eventuelle Kritiker und antizipiert mögliche Kritikpunkte an ihrer Übersetzung. Ihre Selbstkritik funktioniert so gewissermaßen als Schutzstrategie, über die versucht wird, Sympathien für ihre Situation zu wecken:

Im ersten Gesang [...] macht sich einige Unsicherheit, ein Schwanken aus Ungeübtheit fühlbar; an mehreren Stellen des Gedichtes konnte ich, mit dem besten Willen, nicht ganz Herr über meinen Stoff werden, wodurch der Originaltext einige Abschwächungen erlitt; die Provinzialismen, die ich mir habe zu Schulden kommen lassen, erklären sich durch meine Geburt und mein Leben, welches fern von Deutschland verfließt. (Dorieux-Brotbeck 1880: LXXIII)

Um die Unangemessenheit dieser Argumentation der Übersetzerin darzustellen, führt Kreiten drei Zitate aus Dorieux’ Vorwort an, in denen sie auf ihre Herkunft verweist.

- (1) [...] ich bilde mir nämlich ein, daß ich gewissermaßen gerade durch meine schweizerische Nationalität befähigt war, in den Geist der fast unmittelbar aus dem Volksleben entspringenden, in Sprache und Ausdruck so gedrängten Dialektdichtung einzudringen [...] (Kreiten 1882: 335)
- (2) Ich kann mich zwar als geborene Schweizerin und als eine im Ausland lebende Frau durchaus nicht auf die Kenntniß meiner deutschen Muttersprache verlassen, aber eben deshalb bin ich die berufenste Übertragerin eines sehr schwierigen Werkes in dieselbe deutsche Sprache. (ibid.)
- (3) Fühlte ich auch oft schmerzlich während meiner langen Arbeit, daß es mir, losgetrennt von allem deutsch-nationalen Geistesleben, an den für den Dichter so wohlthätigen, anfeuernden Elementen fehlte, so erhob mich doch wieder über alle Niedergeschlagenheit der begeisternde Gedanke, daß ich, eben durch meine eigenthümliche Stellung, zur Offenbarerin der Schönheit des Mistral’schen Werkes in Deutschland berufen sei. (ibid.)

Zum ersten Zitat macht Kreiten die Angabe „S. 72f.“. Hinter dem zweiten Zitat steht hingegen keine Angabe, hinter dem dritten „ebend.“. Tatsächlich steht das zweite Zitat aber weder auf S. 72f. noch an anderer Stelle des Vorworts oder der Edition von Betty Dorieux-Brotbeck, nur die Aussagen (1) und (3) finden sich in der Ausgabe von 1880, die Wilhelm Kreiten vorgelegen haben muss. Entweder hatte der Kritiker Zugriff auf Dokumente, die der heutigen Forschung nicht bekannt sind, auf die er aber nicht verwiesen hat, oder dieses ‚Zitat‘ ist Ausdruck seiner Phantasie. Es ist nicht nachvollziehbar, wieso Dorieux-Brotbeck diesen in sich unschlüssigen Satz in ihre Edition eingeschrieben haben sollte. In diesem Fall würde es sich hier jedoch um aktive Demontage der Übersetzerin handeln, die ihr massiv geschadet hat, denn die von Kreiten getätigte Einschätzung fand Eingang

in andere Zeitschriften: In der Rubrik ‚Beurteilungen und kurze Anzeigen‘ der Zeitschrift *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* (68. Band 1882: 112), wird Kreitens Rezension bspw. erwähnt und folgendermaßen resümiert: „Die Übersetzerin des Idylls sündigt nicht nur gegen die deutsche Grammatik, sondern auch gegen den Reim.“ Kreitens Kommentar zu Zitat (1) mag verdeutlichen, dass seiner Kritik noch ein weiteres Motiv zugrunde lag:

Es dürfte sich selten der bei Frauen so häufige Mangel an Logik in einer drastischeren Form finden, als in dieser Excuse. (Kreiten 1882: 335)

Die Kritik des katholischen Priesters geht hier über die reine Beurteilung der Übersetzungsleistung hinaus und betrifft auch die Person Dorieux’ als (wohlgemerkt geschiedene) Frau. Der Geistliche vertrat konservative christliche Moralvorstellungen, die durchaus auch im Hinblick auf Betty Dorieux zum Tragen gekommen sein können. So hatte er bereits einige Stellen (darunter die Blätterlese im zweiten Gesang, bei der sich Mirèio und Vincèn äußerst nah kommen) des provenzalischen Originals von *Mirèio* als zu freizügig eingestuft und dies Mistral mitgeteilt:

[...] certains morceaux détachés, des hors d’œuvres pour ainsi dire, empêcheront les parents de donner votre beau poème entre les mains de leurs enfants.¹⁷⁵ (Brief Kreitens an Mistral, undatiert)

In den Bereichen seiner Besprechung, in denen Kreiten auf Dorieux als Frau und nicht als Übersetzerin zu sprechen kommt, sind misogynie Anteile auszumachen, welche im historischen Kontext allerdings weder überraschen, noch sich durch besondere Schärfe auszeichnen. Betrachtet man Misogynie als Diskursphänomen (vgl. Geier/Kocher 2008: 1–19), so dient sie abseits der offenkundigen Frauenfeindlichkeit vor allem dazu, das Selbstverständnis einer (zumeist männlichen) Gruppe durch Abgrenzung zu stärken:

Frauen sind in allen Diskursen immer wieder Gegenstand von Gesprächen, Texten und Bildern, über die sich Männergemeinschaften gleichzeitig ihrer Verbindung untereinander und ihrer Differenz zu Frauen versichern. (ibid.: 9)

Der Diskurs über die provenzalische Materie ist im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein vornehmlich (durch die deutsche Universitätslandschaft geprägter) männlicher, in dem wiederholt die übersetzerischen Fähigkeiten von Frauen in Zweifel gezogen werden (vgl. dazu S. 144f.). Die ablehnende Haltung

¹⁷⁵ [...] einige verstreute Teile, die nicht dem Werk zuzurechnen sind, werden die Eltern davon abhalten, Ihr schönes Gedicht in die Hände ihrer Kinder zu geben. (Übersetzung MS)

gegenüber den weiblichen Beiträgerinnen zur provenzalischen Sache erfüllte die Funktion, die Gruppe der deutschen Provenzalisten nach außen abzugrenzen und über diese Grenzziehung zu legitimieren bzw. zu stärken; zudem galt es, berufliche Konkurrenz auszuschalten. So war Kreiten von Dorieux' Übersetzung in besonderem Maße persönlich betroffen; er hatte sich bereits früh, nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Aix-en-Provence, für die Bekanntmachung der neuprovenzalischen Literatur in Deutschland eingesetzt sowie selbst aus Mistral's *Nerto* übersetzt. Darüber hinaus hatte Kreiten vor Dorieux (vgl. Kapitel 5.2) die Übersetzungsrechte für *Mirèio* angefragt, das Übersetzungsprojekt aber aus unbekanntem Gründen nicht weiterverfolgt.

Ein weiterer Kritiker, Bernhard Schneider (1893: 114), bewertet die Rechtfertigungen Dorieux' im Vorwort dann auch gänzlich anders als Wilhelm Kreiten: „[...] in liebenswürdiger Weise entwaffnet sie p. LXXII des Vorworts von vorneherein die Kritik, wenn sie Mängel an ihrer Arbeit entdecken sollte“ (ibid.). Tatsächlich wird Dorieux in diesen späteren Rezensionen, die anlässlich der Bertuch-Übersetzung erschienen, nur noch zum Vergleich herangezogen, bei dem sie grundsätzlich negativ abschneidet. Schneider betont zwar, dass es „natürlich [...] nicht unsere Aufgabe sein [kann], die eine Übersetzung auf Kosten der andern hervorzuheben“ (ibid.: 114), wirft Dorieux aber ebenfalls vor, den Text unrhythmisch gestaltet zu haben:

Die völlige Vernachlässigung des Wortaccentes ist es aber, die das deutsche rhythmische[sic!] Gefühl auf die Dauer unangenehm berührt. Dahin gehören auch die häufigen grundlosen Inversionen und die Weise der Übersetzerin ihre Verse so zu bauen, dass es fast zur Ausnahme wird, wenn Satzteil-Abschluss und Versende zusammenfallen. (ibid.: 115)

Dorieux selbst scheint die Kritik im Durchschnitt nicht als entmutigend wahrgenommen zu haben, denn im oben erwähnten undatierten Brief schreibt sie an Mistral,

Si [...] la presse allemande, qui est toujours si froide et sévère, m'avait traité[sic !] comme n'ayant pas les capacités et les qualités voulues pour faire ce que j'ai fait, c'aurait été un coup cruel pour moi; mais cela ne m'est pas arrivé; j'ai eu de beaux éloges, quelques critiques sur des mots et des tournures de

phrases par ci par là et quelques bons conseils pour une suivante édition, dont je tiendrai certainement compte.¹⁷⁶

Dennoch zeichnet die Kritik das Bild einer eher verhaltenen Aufnahme der Übersetzung Dorieux' bereits bevor dem Erscheinen der Übersetzung Bertuchs. Dies kann neben den begründeten Einwänden zum Sprachstil ebenfalls daran gelegen haben, dass Dorieux' Übersetzung aus dem Ausland nach Deutschland importiert wurde. In Nizza befand sie sich rein geographisch gesehen weit entfernt vom literarischen Markt Deutschlands und somit in einer denkbar ungünstigen weil schwachen Position. Das literarische Feld als „ein System von Kraftlinien [und] Macht- und Einflussbeziehungen“ (Joch/Wolf 2005: 2) wird sie von dieser Position aus nicht durchdrungen haben. Zu den Hindernissen, auf die ein Ausländer bzw. eine Ausländerin bei der Ausübung einer Mittlertätigkeit treffen kann, führt Thomas Keller aus:

Übernehmen Dritte transkulturelle Funktionen, dürften ihre Aussichten auf Erfolg steigen, wenn sie der Gruppe, der Kultur angehören, die Ziel der Übertragung ist. Dasjenige, das übertragen wird, wird als weniger fremd empfunden, wenn es von einem zugehörigen Akteur angeboten ist. Der zugeordnete transkulturelle Akteur verbürgt sich in gewisser Weise für das Übertragene, gibt ihm Kredit, sodass das Publikum Vertrauen fasst. Ist er hingegen ein „Auswärtiger“, der fremde Gegenstände oder fremdes Wissen einführt, reagieren die Einheimischen schnell mit Argwohn, dass es sich bei der Übertragung um Überwältigung, beim Übertragenen um Mogelware handeln könnte. (Keller 2018: 19)

Das Netzwerk der deutschen Provenzialisten hatte sich zum Erscheinungszeitpunkt von Dorieux' Übersetzung noch nicht formiert, sondern entstand erst rund zehn Jahre später und kann darum nicht in den Verdacht geraten, für die verhaltene Aufnahme der ersten *Mirèio*-Übersetzung verantwortlich zu sein. Betty Dorieux war ihrer Zeit dahingehend voraus, als dass es noch kein für die neuprovenzalische Literatur sensibilisiertes Fachpublikum gab; dieses wurde ebenfalls erst ca. zehn Jahre später durch eine gemeinsame Anstrengung mehrerer Multiplikatoren (Bertuch, Koschwitz, Welter u. a.) erreicht. Im Fall von Franziska Steinitz' Übersetzung stellt sich dieser Sachverhalt selbstverständlich anders dar: 1906 war Bertuchs Übersetzung bereits in der vierten Auflage auf dem Markt und es gab aus Sicht des Netzwerks keinen Grund, einer Konkurrenzübersetzung

¹⁷⁶ Wenn [...] die deutsche Presse, die immer so kalt und streng ist, mich so behandelt hätte, als hätte ich nicht die Fähigkeiten und die Fertigkeiten, die es braucht, um das zu tun, was ich getan habe, wäre das für mich ein harter Schlag gewesen; aber das ist mir nicht passiert; es gab schönes Lob, hier und dort einzelne Kritiken bezüglich Wörtern oder Formulierungen und einige gute Ratschläge für eine weitere Ausgabe, die ich sicherlich berücksichtigen werde. (Übersetzung MS)

durch Besprechungen zu einer größeren Sichtbarkeit zu verhelfen, zudem die Einstellung Bertuchs zu Franziska Steinitz (vgl. S. 144f.) bekannt war.

6. August Bertuch: *Mirèio*

Die zweite Übersetzung *Mirèios* ins Deutsche erschien 1893 in Straßburg; ihr sollten fünf weitere Auflagen folgen. Zu Beginn des Übersetzungsprojektes war August Bertuch Frédéric Mistral bereits ein Begriff, da er 1891 Mistrals *Nerto* übersetzt und herausgegeben hatte.

6.1 Biographie

Zu Lebzeiten bei Frédéric Mistral und seinen Vertrauten als ‚unverzagter Rhapsode‘¹⁷⁷ bekannt und geschätzt, ist der Übersetzer August Bertuch in Vergessenheit geraten. Um überhaupt ein Bild seiner Lebens- und Schaffensumstände zeichnen zu können, müssen Informationen über seine Vita aus bruchstückhaften Erwähnungen rekonstruiert werden. Geboren am 25. August 1838 in Venedig, wuchs er mit seinen fünf Geschwistern zunächst in Italien auf. Sein Vater Friedrich Bertuch,¹⁷⁸ Miteigentümer der Textilfabrik ‚Bertuch&Aubin‘, und seine Mutter Sophie, geborene Bruckner, waren künstlerisch sehr interessiert; Bertuch beschreibt sein Elternhaus, in dem die Maler Fritz Nerly und Louis Léopold Robert ein und aus gingen, wie folgt:

Im gastfreien Hause meiner Eltern, dem besuchtesten der damaligen deutschen Kolonie, verkehrten gleich gerne die italienischen Freunde und Bekannten, die ansässigen und die durchreisenden deutschen Landsleute, viele an die Firma empfohlene Ausländer und – mit Auswahl – die in Venedig stehenden österreichischen Offiziere und Beamten. Nur mußte stets darauf Bedacht genommen werden, die zuerst und zuletzt genannten beiden Gruppen nicht gleichzeitig bei sich zu sehen. (Bertuch 1909: VIII f.)

Als Kind erlebte Bertuch den ersten italienischen Unabhängigkeitskrieg und das Bombardement der Stadt Venedig am 29. Juli 1849 (vgl. Bertuch 1909: 96). Nachdem sich die Stadt am 24. August 1849 ergeben hatte, plante die Familie den Weggang aus Italien. Darüber berichtet Bertuchs Vater:

¹⁷⁷ Aus einem Brief Mistrals an Gaston Paris vom 19. Januar 1901 (in Boutière 1979: 247), in dem er die Vortragsabende Bertuchs, auf die in Kapitel 6.5 noch einzugehen sein wird, erwähnt.

¹⁷⁸ Friedrich Carl Heinrich Bertuch wuchs als Sohn eines aus dem „weimarischen Zweig“ (Bertuch 1909: V) der Familie Bertuch stammenden Pastors in der Nähe von Frankfurt am Main auf und verstarb 1870.

Bis Ende August 1850 waren unsere Geschäfte so weit geordnet, dass ich die völlige Abwicklung meinem treuen Partner überlassen und mit Frau und Kindern die Übersiedlung in die deutsche Heimat bewerkstelligen konnte. (ibid.: 127)

1870 lebte Bertuch in Hottingen bei Zürich; über seinen Bildungsgang sowie seine Karriere in den zwei Jahrzehnten seit dem Verlassen Venedigs lassen sich heute keine Nachweise mehr finden. Eine philologische Ausbildung dürfte er allerdings nicht erhalten haben, denn Eduard Koschwitz entschuldigt in seiner Kritik zu Bertuchs *Nerto*-Übersetzung kleinere sprachliche Ungenauigkeiten damit, dass Bertuch kein Philologe war:

Nur selten hat sich Bertuch durch die verhältnismässige Freiheit der von Mistral beigegebenen französischen Uebersetzung auf eine falsche Bahn drängen lassen oder ist er durch sie zu einem minder guten Ausdruck verleitet worden, wo die deutsche Sprache ein treueres Festhalten des provenzalischen Wortsinns gestattete. Man sieht an den wenigen dabei in Frage kommenden Stellen, dass Bertuch kein Philologe ist und dass ihm deshalb die etymologische Auffassung des Provenzalischen manchmal entging. (Koschwitz 1892: 270)

August Bertuch heiratete Marie Sommerhoff, die Schwester Louis Sommerhoffs, der seinerseits mit Elise Schumann, der Tochter von Robert und Clara Schumann, verheiratet war. Marie Sommerhoff war Malerin und zeichnete das letzte bekannte Porträt von Clara Schumann, mit der sie eine Korrespondenz unterhielt. Mit seiner Frau zog Bertuch 1917 nach Kronberg im Taunus, wo er am 3. März 1923 im Alter von 84 Jahren verstarb. Die Bertuchs waren ein umtriebige Paar, in den Briefen des Übersetzers an Mistral fällt der häufige Wechsel ihres Aufenthaltsortes ins Auge: Unter den Absenderadressen finden sich unter anderem Cannes, San Remo, Berlin, Paris und Domburg in den Niederlanden. Im Frühjahr 1882 unternahm Bertuch mit seiner Frau eine Reise nach New York, vermutlich um die Familie Sommerhoff zu besuchen.¹⁷⁹ Die Nichte Bertuchs, Ilse Henriette Loebell, heiratete am 5. Oktober 1907 den französischen Linguisten und Feliber Jules Ronjat (1864–1925),¹⁸⁰ von dem Bertuch auf Empfehlung Frédéric Mistral's in Paris Sprachunterricht im Provenzalischen erhalten hatte (vgl. Thomas

¹⁷⁹ August Bertuch und ‚Mrs. August Bertuch‘ sind im Artikel ‚The Rush for Europe‘, der am 6. Mai 1882 in der *New York Times* erschien, als Passagiere des Dampfers ‚Mosel‘ mit Ziel Bremen aufgeführt; Louis und Elise Sommerhoff lebten zu dieser Zeit in New York, am 8. Juni 1882 kam dort ihr drittes Kind, Clara, zur Welt.

¹⁸⁰ Ronjat hatte neben *Le développement du langage observé chez un enfant bilingue* (1913), Beobachtungen über den Spracherwerb zweisprachig aufwachsender Kinder, die er an seinem eigenen Sohn Louis, den er mit Ilse Henriette bekommen hatte, machte, v. a. zum Provenzalischen publiziert, so die *Grammaire istorique des parlars provençaux modernes* (1930–1941) und *L'ourtoügrâfi prouvençalo* (1937).

2017: 33). Am 23 Juni 1896 schreibt Ronjat bzgl. der Fortschritte Bertuchs an Mistral:

Lou bon sòci Bertuch me douno un contentamen qu'es pas de dire. Se poudié demoura encaro un mes a Paris parlarié lou prouvençau coume un Maianen.¹⁸¹
(Ronjat in Thomas 2017: 130)

Tatsächlich hatte Bertuch sich ein straffes Programm auferlegt und Ronjat um drei Lektionen pro Woche à jeweils zwei Stunden über einen Zeitraum von anderthalb Monaten gebeten, und dies war nicht der einzige Sprachunterricht, den er erhielt. Bereits während eines Paris-Aufenthalts im Jahr 1889 hatte er sich von Mistral einen Lehrer empfehlen lassen. Bertuch ist damit nachgewiesenermaßen derjenige Übersetzer, der die provenzalische Sprache am besten beherrschte und darum im Übersetzungsprozess am wenigsten auf den französischen Text Mistrals hätte zurückgreifen müssen.

Die Korrespondenz Bertuchs mit dem Dichter ist einseitig bis heute in den *Archives Mistral* erhalten. Die rund sechzig Briefe Bertuchs sind durch vier Themenstränge gekennzeichnet: Fragen, welche die konkrete Umsetzung seiner Übersetzungen betreffen, d.h. Verständnisfragen zu einigen Wörtern oder Passagen im provenzalischen Ausgangstext; Vertragliches; Informationen über den Erfolg der Übersetzung und ihre Bewerbung in Deutschland, worauf im Kapitel 6.5 noch einzugehen sein wird; schließlich, wie bereits in Kapitel 3 gesehen, Belange des Netzwerks der deutschen Provenzalisten.

Sein Engagement für die provenzalische Literatur brachte Bertuch nicht nur den Ruf eines herausragenden Übersetzers ein. Seine Arbeit wirkte sich auch auf seinen sozialen Status aus. So erhielt er den Titel *sòci dóu Felibrige* und wurde Ritter der französischen Ehrenlegion. Von der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, die Mistral im Jahr 1884 den Doktor Honoris Causa verliehen hatte, wurde Bertuch im Jahr 1920 ebenfalls der Ehrendokortitel verliehen (vgl. Voretzsch 1926: 29f.). Bereits 1902 erhielt er eine Ehrenprofessur, worüber sowohl die deutsche Presse (Frankfurter Nachrichten, Frankfurter Zeitung, Generalanzeiger u.a.), als auch die Mitglieder des Felibrige berichteten:

¹⁸¹ Der gute *sòci* Bertuch erfüllt mich mit einer unsagbaren Zufriedenheit. Wenn er noch einen Monat in Paris bleiben könnte, würde er Provenzalisch sprechen wie ein Mann aus Maillane [Heimatdorf Mistrals, MS]. (Übersetzung MS)

L'ami Bertuch vèn de reçaupre lou titre ounourifi de *proufessour* en guierdoun de si travai sus nosto lengo e nosto literaturo.¹⁸² (Ronjat in Thomas 2017: 161, Hervorh. im Original)

Eduard Koschwitz, der in der Zeit von 1896 bis 1901 den Lehrstuhl für Romanische Philologie in Marburg innehatte, bemühte sich darum, Bertuch als Dozenten für das Provenzalische und Italienische zu gewinnen. Dieser nahm das Angebot jedoch nicht an, da die Lehre ihn zu sehr in Anspruch genommen hätte:

J'ai dû renoncer au dernier moment aux offres de la Faculté de Marburg dont je vous ai écrit il y a un an, le sacrifice de liberté personnelle qu'il m'eût fallu faire s'étant présenté trop grand.¹⁸³ (Brief Bertuchs an Mistral vom 9. August 1897)

6.2 Das Übersetzungsprojekt

In Bertuchs erstem Brief an Mistral vom 21. März 1889 stellt er sich als „inconnu“ vor, der den Wunsch hegt, Mistrals 1884 erschienene Erzählung *Nerto* ins Deutsche zu übersetzen. Seine Kindheit in Venedig und die damit einhergehende Affinität zu den romanischen Sprachen führt er als Argument dafür an, sich bei der Übersetzung nicht ausschließlich auf den französischen Text Mistrals verlassen zu müssen. Als Arbeitsprobe legt er den bereits übersetzten Prolog *Nertos* sowie die Verse 336 bis 362 des Kapitels ‚Der Papst‘ bei. Auch aus *Mirèio* hat Bertuch bereits übersetzt und übersendet das ‚Lied von Magali‘ sowie das Lied des ‚Baile Suffrèn‘. Er unterstreicht, dass er beide Passagen wesentlich freier übersetzt habe als Betty Dorieux-Brotbeck:

En lisant ‚Mirèio‘, j'ai tenté de traduire ‚Magali‘ et la chanson du ‚Bailli de Suffren‘, l'une et l'autre beaucoup plus librement, il est vrai, que ne l'a fait M^{me} Betty Dorieux [...].¹⁸⁴ (Brief Bertuchs an Mistral vom 21. März 1889)

Bereits fünf Tage später hatte Bertuch die Erlaubnis erhalten, *Nerto* zu übersetzen. Der Vertrag, den Mistral seinen Übersetzern zukommen ließ, sicherte dem Autor

¹⁸² Freund Bertuch hat den Ehrentitel *Professor* als Würdigung seiner Arbeiten über unsere Sprache und unsere Literatur erhalten. (Übersetzung MS)

¹⁸³ Ich habe im letzten Moment die Angebote der Marburger Fakultät, von denen ich Ihnen vor einem Jahr geschrieben habe, ausschlagen müssen, da sich das Opfer an persönlicher Freiheit, welches ich hätte erbringen müssen, als zu groß erwiesen hat. (Übersetzung MS)

¹⁸⁴ Als ich ‚Mirèio‘ gelesen habe, habe ich versucht, ‚Magali‘ und das Lied vom ‚Bailli de Suffren‘ zu übersetzen, das eine wie das andere viel freier, das stimmt, als es Madame Betty Dorieux getan hat [...]. (Übersetzung MS)

die Hälfte des Übersetzerhonorars zu und übertrug die Übersetzungsrechte an einem Werk zudem nur für fünf Jahre. Bertuch fragte darum unmittelbar auch die Rechte für *Mirèio*, ein paar Monate später sogar für alle von Mistral verfassten dichterischen Werke an:

Je ne demande pas mieux que de passer les prochaines années de ma vie à traduire vos poésies. Il y a bien des traducteurs qui me dépassent en talent mais vous n'en aurez pas qui y mettent plus d'amour et plus de respect.¹⁸⁵ (Brief Bertuchs an Mistral vom 5. Dezember 1889)

Mistral machte seine Antwort zunächst vom Erfolg der *Nerto*-Übersetzung abhängig:

Il est certain que le bon accueil fait par le public allemand à la traduction de Nerto ne pourra que m'encourager à vous prier de continuer la traduction de mes autres œuvres.¹⁸⁶ (Brief Mistrals an Bertuch, undatiert, Privatsammlung)

Die in den Folgejahren erschienenen Übersetzungen der Werke Mistrals durch andere Übersetzerinnen und Übersetzer¹⁸⁷ zeigen jedoch, dass Bertuch das Exklusivrecht auf die Übersetzungen trotz der offenkundigen Zufriedenheit Mistrals mit Bertuchs Leistungen nicht bekommen haben kann. Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad Mistrals in Deutschland, vor allem nach dem 1904 erhaltenen Literaturnobelpreis, interessierten sich auch andere Übersetzerinnen und Übersetzer für seine Werke. Während sich Bertuch bezüglich Hans Weiske¹⁸⁸ nicht negativ äußert, macht er anlässlich der Publikation der *Isclò d'Or* Mistrals in der Übersetzung von Franziska Steinitz seine Abneigung gegenüber den anderen beiden *Mirèio*-Übersetzerinnen deutlich:

Je suis toujours heureux de constater les progrès de votre popularité en Allemagne et tout collaborateur en cette tâche m'est le bienvenu. Seulement il faut qu'il ne défigure et „kakophonise“ pas vos mélodieux vers comme l'a fait, hélas! une dame du nom „Steinitz“ qui a publié un choix de traductions des „Isclò d'Or“ en véritable „tradittrice“ ce qui n'a d'ailleurs pas empêché certains journaux de louer son travail. Mais la même chose s'est, en son temps, vérifié pour les horribles vers de la pauvre Mme Betty, qui ne savait pas même l'Allemand, tandis que Mme Steinitz sait encore moins le Provençal. Elle a tout simplement traduit d'après la version française, ce qui se traduit par la manière

¹⁸⁵ Ich bitte nicht um mehr, als die nächsten Jahre meines Lebens damit verbringen zu dürfen, Ihre Dichtungen zu übersetzen. Es gibt sicher Übersetzer, die talentierter sind als ich, aber Sie werden keine finden, die mehr Liebe und mehr Respekt [in ihre Arbeit] hineinlegen. (Übersetzung MS)

¹⁸⁶ Die gute Aufnahme der Übersetzung Nertos durch das deutsche Publikum wird mich sicherlich nur darin bestärken können, Sie zu bitten, die Übersetzung meiner anderen Werke zu übernehmen. (Übersetzung MS)

¹⁸⁷ Hans Weiske: *Calendau* (1909); Franziska Steinitz: *Lis Isclò d'Or* (1900), *Mirèio* (1906), *Lis Oulivado* (1913).

¹⁸⁸ Weiske, *sòci* des Felibrige und u. a. Oberlehrer in Cottbus und Königsberg in der Neumark, war bei Hermann Suchier ausgebildet worden und hatte so schon früh einen Zugang zum Neuprovenzalischen sowie zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten erhalten.

dont elle fait rimer sur les désinences allemandes des noms provençaux prononcés à la mode française, p.e. les mots allemands „so“ (ainsi) et „froh“ (gai) sur „Crau“, prononcé Cró. S’il vous prenait un jour l’envie de rééditer l’histoire d’Apollon et de Marsyas, vous trouveriez de quoi.¹⁸⁹ (Brief Bertuchs an Mistral vom 9. Mai 1902, Hervorh. im Original)

Die Einschätzung, dass Betty Dorieux-Brotbecks Übersetzungsleistung durch die Verwendung von Helvetismen geschmälert sei, steht im Einklang mit der zeitgenössischen Kritik, während Franziska Steinitz in Bertuchs Augen die Hybris besessen hatte, den provenzalischen Ausgangstext komplett zu vernachlässigen und sich damit über diesen (und Mistral) erheben zu wollen. Der Dichter scheint sich von diesen Anmerkungen seines Übersetzers allerdings nichts angenommen zu haben, wovon die im Nachgang erschienenen Übersetzungen Steinitz’ von *Mirèio* und den *Oulivado* zeugen.

Die Publikationsstrategie Bertuchs zeichnet sich bereits in seinen ersten Briefen an Mistral ab. Weil von Betty Dorieux bereits eine deutsche Übersetzung von *Mirèio* angefertigt worden war und sie unter Umständen noch Rechte daran hielt, übersetzte Bertuch zunächst *Nerto*. Mit dem im Vergleich mit *Mirèio* weniger prestigeträchtigen Stoff adressierte er ein verhältnismäßig kleines Fachpublikum. Er erwarb sich so Anerkennung und den Eintritt in die Zirkel der französischen und der deutschen Provenzalisten, in denen er vorher nicht in Erscheinung getreten war. Die *Nerto*-Übersetzung fungierte als eine Art ‚Testballon‘, an dem sowohl die Übersetzerfähigkeiten Bertuchs als auch die Aufnahme des provenzalischen Stoffes durch das deutsche Publikum geprüft werden konnten. Die erste *Nerto*-Ausgabe Bertuchs war zudem noch anders aufgebaut als die Erstausgabe seiner *Mirèio*: Es findet sich in ihr keine Einleitung, nur in den Anmerkungen macht der Übersetzer einige biographische und bibliographische Angaben zu Frédéric Mistral. Er konzentrierte sich hier vor allem auf seine

¹⁸⁹ Ich bin immer glücklich, festzustellen, dass Ihre Popularität in Deutschland steigt, und jeder Mitstreiter in dieser Angelegenheit ist mir willkommen. Er darf Ihre melodischen Verse nur nicht verformen und ‚kakophonisieren‘, wie es leider! eine Dame namens „Steinitz“ gemacht hat, die eine Auswahl von Übersetzungen aus den ‚Isclò d’Or‘ publiziert hat, als wirkliche ‚tradittrice‘, was einige Zeitungen im Übrigen nicht davon abgehalten hat, ihre Arbeit zu loben. Aber das Gleiche hat sich, zu ihrer Zeit, für die schrecklichen Verse der armen Madame Betty herausgestellt, die nicht einmal Deutsch konnte, während Madame Steinitz noch weniger Provenzalisch kann. Sie hat ganz einfach von der französischen Fassung aus übersetzt, was sich an der Art und Weise zeigt, wie sie auf die deutschen Endungen provenzalische Namen, französisch ausgesprochen, reimen lässt, z. B. die deutschen Wörter „so“ und „froh“ auf „Crau“ [im Provenzalischen [krau] ausgesprochen, MS], Cró ausgesprochen. Wenn sie eines Tages Lust hätten, die Geschichte von Apoll und Marsyas neu herauszugeben, würden sie darin einiges finden. (Übersetzung MS)

Übersetzungsleistung, die als sehr gut bewertet wurde (vgl. Koschwitz 1892). Die zweite Auflage der *Nerto*-Übersetzung, die 1908 mit Auszügen aus den *Isclò d'Or* und den *Oulivado* im zweiten Band der *Ausgewählten Werke Mistral's* bei Cotta erschien, enthält hingegen sowohl ein Vorwort als auch Erläuterungen durch den Übersetzer.

Nachdem sich die Suche nach einem Verlag für *Nerto* zunächst noch schwierig gestaltete,¹⁹⁰ hatte Bertuch schließlich den Straßburger Verlag Karl. J. Trübner¹⁹¹ gewinnen können, der ihm von deutscher Seite empfohlen worden war (vgl. Brief Bertuchs an Mistral vom 28. Juni 1890); die Ausgabe wurde auf Bertuchs Kosten gedruckt. Der Trübner Verlag brachte in der Folge ebenfalls die erste und die zweite Auflage der *Mirèio*-Übersetzung Bertuchs heraus. Die Erstauflage *Mirèios*, für die Bertuch abermals die Kosten übernahm, betrug 500 Exemplare, wovon der Übersetzer mehr als 200 an Zeitungen, Zeitschriften, Wissenschaftler und Privatpersonen verteilte. So wie die Auflagenstärke *Mirèios* im für die Gattung üblichen Normbereich lag, war das Verfahren ebenso ein für die Lyrik allgemein verbreitetes:

Es blieb [...] selbstverständlich, daß ein Autor den Druck seiner Gedichte entweder gänzlich selbst bezahlte und dem Verleger gegen einen hohen Anteil am Erlös den Vertrieb überließ oder doch zumindest die Hälfte der Druckkosten bestritt. Dieses Verfahren brachte sehr geringe Auflagen mit sich, für die der

¹⁹⁰ Auf Bitten Bertuchs hatte Mistral sogar ein Empfehlungsschreiben an Émile Templier, Direktor der Hachette et Cie., verfasst, um um Unterstützung bei der Suche eines Verlages in Deutschland zu bitten. Dieser konnte Bertuch jedoch nicht behilflich sein, wie der Übersetzer in einem Brief an Mistral zusammenfasst; die deutsch-französischen Verlegerbeziehungen waren noch lange nicht so gesundet, wie die der deutsch-provenzalischen Literaten: „Je viens de voir Monsieur Templier qui m'a exprimé tous ses regrets de ne pas pouvoir m'être utile dans les sens de ma dernière lettre. Sa maison n'entretient point de relations avec des éditeurs allemands, mais seulement avec quelques libraires revendeurs de livres français, et encore ces relations se bornent-elles exclusivement aux affaires, sans aucuns rapports personnels. Ce sont toujours encore les mauvais effets de la guerre. (Brief Bertuchs an Mistral vom 12. Dezember 1899) [Ich habe vor kurzem Monsieur Templier gesehen, der mir sein Bedauern darüber ausdrückte, mir im Sinne meines letzten Briefes nicht weiterhelfen zu können. Sein Verlag unterhält keinerlei Beziehungen mit deutschen Verlegern, sondern nur mit einigen Buchhändlern, die französische Bücher weiterverkaufen, und diese Beziehungen betreffen zudem ausschließlich die Geschäfte, ohne jegliche persönlichen Verbindungen. Das sind noch immer die schlechten Auswirkungen des Krieges. Übersetzung MS]

¹⁹¹ Der Karl J. Trübner Verlag war 1872 zeitgleich mit der neu gegründeten Kaiser-Wilhelm-Universität in Straßburg entstanden. Seine Ausbildung hatte Trübner in London erhalten; sein Spezialgebiet war die Sprach- und Literaturwissenschaft, und auch das Neuprovenzalische war ihm nicht fremd: Bereits bei Veröffentlichung des *Tresor d'ou Felibrige* in den Jahren 1878 bis 1886 hatte er zu den Abonnenten der Einzelbände des Wörterbuchs gehört. Walter de Gruyter war im Jahr 1906 Teilhaber des Trübner-Verlages geworden und ab dem Tode Karl Trübners 1907 alleiniger Inhaber des Geschäftes. Die Aufgabe des Verlages in Straßburg war durch den ersten Weltkrieg bedingt, er ging in die Abteilung Karl Trübner des Verlages Walter de Gruyter & Co. über (vgl. dazu Lüdtke 1924: 63–78 und Ziesak 1999: 186).

Verfasser oft Absatzgarantien übernehmen mußte: etwa 250–500 Exemplare galten als üblich. (Wittmann 1982: 148)

Ab der zweiten Auflage von *Mirèio* druckte der Trübner Verlag auf eigene Kosten, allerdings ohne Honorar für Bertuch, was eine mögliche Erklärung für den Wechsel zum Hertz Verlag ab 1900 darstellt.¹⁹² Nach dem Tode Wilhelm Hertz' im Jahr 1901 ging der Hertz Verlag an Cotta, „den lyrischen Verlag des deutschen Sprachraums schlechthin“ (ibid.) über. Dort erschien die vierte Auflage *Mirèios* 1905. Ab dieser Auflage verzichtete Frédéric Mistral zugunsten Bertuchs auf die ihm vertraglich zugesicherte Hälfte des Übersetzerhonorars. In der fünften und sechsten Auflage fand *Mirèio* schließlich Eingang in die Cotta'sche Reihe *Bibliothek der Weltliteratur*.

Der Übersetzungsprozess Bertuchs lief in drei Phasen ab: Zunächst fertigte er eine wörtliche Übersetzung an, die er anschließend in deutsche Verse übertrug. Allein für die Versbildung benötigte er ca. einen Monat pro Gesang, also insgesamt etwa ein Jahr. Im Falle von *Mirèio* stellte diese zweite Phase im Bearbeitungsprozess aber eine besondere Hürde für ihn dar, die zu einer regelrechten Blockade führte:

Ma traduction littérale terminée, en automne dernier, je demeurais effrayé [...] devant les grandes difficultés de la forme et surtout de la triple rime.¹⁹³ (Brief Bertuchs an Mistral vom 22. Juni 1891)

Zur Bewältigung dieses Problems suchte der Übersetzer sich Unterstützung bei ausgewiesenen deutschen Experten auf provenzalischem Gebiet, die allesamt im Zusammenhang mit dem Netzwerk der deutschen Provenzalisten standen. Er hatte sich sowohl von Wilhelm Kreiten¹⁹⁴ als auch von Hermann Suchier¹⁹⁵ und Eduard Böhmer¹⁹⁶ bezüglich des Versmaßes beraten lassen, bis sein Entschluss, das Versmaß des Originals zu übernehmen, gereift war. Die einzelnen Gesänge

¹⁹² Mit der dritten Auflage verdoppelte sich die Auflagenstärke auf 1000 Exemplare; zudem erhielt Bertuch ein Honorar von 1000 Mark.

¹⁹³ Als ich im vergangenen Herbst meine wörtliche Übersetzung beendet hatte, verblieb ich verängstigt [...] vor den großen Schwierigkeiten der Form und vor allem des dreifachen Reims. (Übersetzung MS)

¹⁹⁴ Der jesuitische Priester Wilhelm Kreiten (1847–1902, vgl. Kapitel 5.5), Mitherausgeber der Zeitschrift ‚Stimmen aus Maria Laach‘, hatte während seines Exils in Aix-en-Provence das Provenzalische kennengelernt und Studien zur neuprovenzalischen Literatur veröffentlicht. Zudem übersetzte er bereits 1886 Auszüge aus *Nerto* (In: *Stimmen aus Maria-Laach*, Dreißigster Band, Freiburg 1886).

¹⁹⁵ Der Professor (1848–1914) für Romanische und Englische Philologie lehrte in Zürich, Münster und Halle und war *sòci* des Felibrige.

¹⁹⁶ Der Professor (1827–1906) für Romanische Philologie war als Danteexperte bekannt und im Netzwerk der deutschen Provenzalisten eine Autorität. Sein 1870 bei Henninger erschienenes Buch *Die provenzalische Poesie der Gegenwart* hatte maßgeblich zum Aufkeimen des Interesses der deutschen Romanisten für die provenzalische Renaissance beigetragen.

Mirèios hat Bertuch nicht der Reihe nach beendet; am 22. Juni 1891 hatte er die Gesänge III, V, VII, IX und XI fertiggestellt und bereits in Verse übertragen (vgl. *ibid.*). Andere, in den Augen des Übersetzers besonders schwierige Gesänge, folgten erst anschließend und unter besonderen Arbeitsbedingungen:

Veuillez avoir la bonté de m'adresser votre réponse à l'Hôtel de la Forêt à Barbizon Seine et Marne où je vais m'installer pour traduire le très difficile chant VI dans la solitude des bois.¹⁹⁷ (Brief Bertuchs an Mistral vom 16. August 1891)

Als letzte Phase und Schlusspunkt seines Arbeitsprozesses fand schließlich eine Reise des Übersetzers an die Orte der Handlung statt. Schon für die Übersetzung *Nertos* hatte Bertuch eine solche Reise unternommen (vgl. Koschwitz 1891: 269f.) und für *Mirèio* kündigt er sie in seinem Brief vom 16. August 1891 ebenfalls an:

J'ai l'intention de passer, en printemps prochain, quelques mois en Provence pour voir et revoir tous les lieux décrits dans votre incomparable poème, avant de donner les derniers coups de lisse à ma traduction.¹⁹⁸

Am 1. Mai 1892 informierte Bertuch Mistral über die Einreichung des *Mirèio*-Manuskripts bei Trübner. Somit müssen rund zweieinhalb Jahre für die Fertigstellung seiner Übersetzung veranschlagt werden.

Die Übersetzungshaltung Bertuchs kommt in mehreren Briefen an Mistral zum Ausdruck; abseits von Treuebekundungen gegenüber dem Original, die vor allem in seinen ersten Briefen anklingen,¹⁹⁹ ist es aber besonders interessant, was er im Hinblick auf seine Schwierigkeiten bzgl. der Übertragung seines Textes in Verse formuliert:

Je suis donc plus que jamais aux prises avec la difficulté constante de plier notre idiome dans des strophes qui soient: 1. du bon allemand 2. clairement compréhensibles à la première récitation et 3. dans un langage fidèle et, par conséquent, poétique et digne de l'original.²⁰⁰ (Brief Bertuchs an Mistral vom 22. Juni 1891)

¹⁹⁷ Seien Sie so gut und schicken Sie Ihre Antwort in das Hotel de la Forêt in Barbizon, Seine et Marne, wo ich mich einmieten werde, um den sehr schwierigen sechsten Gesang in Waldeseinsamkeit zu übersetzen. (Übersetzung MS)

¹⁹⁸ Ich habe vor, im nächsten Frühjahr ein paar Monate in der Provence zu verbringen, um alle in Ihrem unvergleichlichen Gedicht beschriebenen Orte zu sehen und wiederzusehen, bevor ich meiner Übersetzung den letzten Feinschliff gebe. (Übersetzung MS)

¹⁹⁹ „[...] fidélité, voilà tout ce qu'il faut.“ (Brief Bertuchs an Mistral vom 26. März 1889) [Treue, das ist alles, was es braucht. Übersetzung MS]

²⁰⁰ Ich ringe also mehr als je zuvor mit der permanenten Schwierigkeit, unsere Sprache in Strophen zu pressen, die: 1. in gutem Deutsch abgefasst 2. beim ersten Rezitieren klar verständlich und 3. in einer treuen und, konsequenterweise, poetischen und dem Original würdigen Sprache formuliert sind. (Übersetzung MS)

An dieser Stelle werden die unterschiedlichen Zielgruppen des von Bertuch angefertigten Textes adressiert: Die Übersetzung soll in gutem Deutsch abgefasst und somit gut verständlich sein, was für die breite Leser- wie die Kritikerschaft gleichermaßen wichtig ist; der zweite Punkt betrifft das Publikum im Sinne einer physisch greifbaren Zuhörerschaft, welche den Text beim ersten Hören verstehen können muss. Hier bringt Bertuch eine Zweckbestimmung seiner Übersetzung zum Ausdruck, auf welche Kapitel 6.5 eingehen wird: Den Vortrag seiner Strophen vor Publikum. Im dritten Punkt klingt die viel beschworene Treue des Übersetzungstextes gegenüber dem Original an, jedoch soll die poetische Umsetzung des Zieltextes dem Original würdig sein, ein Umstand, der von vorneherein eine gewisse Freiheit zur dichterischen Ausgestaltung impliziert.

Zu *Mirèio* finden sich vor Publikation der Erstauflage anders als im Entstehungsprozess der *Nerto*-Übersetzung weniger Verständnisfragen zum provenzalischen Text in der Korrespondenz. Allerdings hatte Bertuch in der Zwischenzeit Kontakte zu anderen provenzalischen Muttersprachlern sowie Philologen geknüpft (s.o.), hinzu traten persönliche Treffen mit Mistral, die Bertuch als sehr fruchtbar beschreibt und bei denen Fragen im persönlichen Gespräch geklärt werden konnten:

Vous avez rendu notre séjour aussi agréable que fructueuse par l'accueil que vous nous avez préparé, par l'appui que vous avez prêté.²⁰¹ (Brief Bertuchs an Mistral vom 5. Juli 1892)

Zudem gab Mistral ihm im Hinblick auf die Übersetzung große Freiheiten:

Vous êtes à même mieux que moi de juger ce que vous devez dire ou indiquer seulement. Vous pourriez ajouter à votre traduction une note en prose avec explication des noms propres omis.²⁰² (Brief Mistral an Bertuch vom 1. Oktober 1891, Privatsammlung)

Für die Erstausgabe hat Bertuch von dieser ‚carte blanche‘ an drei Stellen Gebrauch gemacht. Im Fließtext ist die Anrufung der Feliber, welche zu Beginn des sechsten Gesanges steht, weggefallen und in die Anmerkungen verschoben, dort allerdings in Strophenform übersetzt und mit biographischen Anmerkungen zu den genannten Personen versehen worden. Dass der Übersetzer hier 1893 für

²⁰¹ Sie haben unseren Aufenthalt so angenehm wie fruchtbar gemacht, durch den Empfang, den Sie uns bereitet haben, durch die Unterstützung, die Sie gewährt haben. (Übersetzung MS)

²⁰² Sie sind in einer besseren Position, um zu beurteilen, was Sie sagen oder lediglich andeuten müssen. Sie können Ihrer Übersetzung eine Anmerkung in Prosa hinzufügen, in welcher die ausgelassenen Eigennamen erklärt werden. (Übersetzung MS)

einen Ausfall der Ansprache optiert, macht auf eine strukturelle Besonderheit des Ausgangstextes aufmerksam, der gemeinhin zu wenig Beachtung geschenkt wird. Im Ausgangstext unterbricht die Passage die Handlung und kreierte als ‚Cliffhanger‘ eine Pause nach der Entdeckung des sterbenden Vincèn durch drei Viehzüchter. Im Anschluss an den Kampf mit Ourrias im fünften Gesang war Vincèn verblutend in der Crau zurückgelassen worden. Die Männer tragen ihn nun zu Beginn des sechsten Gesanges zu Mirèios Elternhaus. Die Strophen, welche auf die Gründungsmitglieder des Felibrige verweisen, unterbrechen brüsk den Handlungsverlauf des Epos und fungieren als Spannungselement vor der Rettung Vincèns; der Leser wird über das Schicksal des Verwundeten im Unklaren gelassen. Fünf Strophen später wird die Handlung ebenso unvermittelt mit einem „Mèste Ramoun, bonjour“ wiederaufgenommen.

Strukturell lässt sich hier eine Fuge (vgl. Barthes 1988: 132) zwischen der Entdeckung und dem Abtransport Vincèns durch die drei Männer sowie ihrer Ankunft am *Mas di Falabrego* ausmachen. Allerdings wird diese Fuge nicht, wie von Barthes angeführt, mit katalytischen Handlungen gefüllt; es vollzieht sich stattdessen ein Wechsel von der Handlungs- auf die Metaebene. Der Einschub verweist jedoch nicht metadiegetisch auf die Handlung (vgl. dazu Genette ²1998: 166), sondern auf die Entstehung des Epos an sich, erläutert also gleichsam den Produktionskontext und beantwortet die Frage: Wie und in welcher Umgebung, mit der Unterstützung welcher Personen, konnte das Werk *Mirèio* überhaupt entstehen? Zudem findet an dieser Stelle ein Sprecherwechsel statt; die Stimme, welche die Freunde Mistrals anspricht, ‚steht über der Erzählung‘ und könnte folglich als *hyperdiegetisch* bezeichnet werden. Die ‚hyperdiegetische, explizierende Parenthese‘ steht zudem in einer inhaltlichen Verbindung zu der Anrufung zu Beginn des Epos: In beiden Adressen bittet die Stimme, die mit dem Dichter zu identifizieren ist, um Unterstützung bei der Bewältigung ihrer Aufgabe; im ersten Gesang wird göttlicher Beistand gesucht, um die ‚unsterbliche Frucht‘ (des literarischen Erfolges) zu erreichen, im sechsten Gesang sind es schließlich die Freunde aus der Jugendzeit, welche Mistral auf seinem Weg in Richtung der ‚schönen und reifen Frucht‘ unterstützen sollen:

Gesang I: [...] Bello frucho madalenenco | Ounte l'aucèu de l'èr se vèn leva la fam. | Iéu la vese, aquelo branqueto, | E sa frescour me fai lingueto ! Iéu vese, i ventoulet, boulega dins lou cèu | Sa ramo e sa frucho inmurtalo... | Bèu Diéu,

Diéu ami, sus lis alo | De nosto lengo prouvençalo, | Fai que posque avera la
branco dis aucèu ! (Gesang I: V. 27–35)²⁰³

Gesang VI: Vers la frucho bello e maduro, | O vàutri tóuti, à mesuro | Que iéu
escale moun auturo, | Alenas moun camin de voste sant alen !... (Gesang VI: V.
81–84)²⁰⁴

Die Entscheidung, die Ansprache an die befreundeten Dichter nicht im Fließtext der Übersetzung stehen zu lassen, hat somit in der Rezeption eine entscheidende Wirkung. Abgesehen von der spannungsbildenden Funktion des Einschubs an dieser Stelle findet die Reflexion über das Werk auf der Metaebene im Original während des Lesens statt: Die Leserin bzw. der Leser wird mit dem Lob auf die Dichterkollegen und Weggefährten Mistral's konfrontiert und bindet diese Referenz auf den Entstehungsprozess des vor ihr bzw. ihm liegenden Werkes unmittelbar in den Leseprozess ein. Diese Funktion entfällt in der ersten Auflage von Bertuch's Übersetzung. Nur wer den Kommentar am Ende der Ausgabe liest, erfährt von der eigentlich an dieser Stelle vorhandenen Ansprache an die provenzalischen Dichter; im fortlaufenden Fließtext aber wird sofort aufgelöst, wie es mit dem tödlich verletzten Vincèn weitergeht. Das Unterbrechen der Stringenz des Ausgangstextes an dieser Stelle wurde in der zeitgenössischen Kritik zur ersten Auflage der Bertuch-Übersetzung bemängelt; so befindet sich die Passage bereits ab der zweiten Auflage 1896 im Fließtext.

Ebenfalls im sechsten Gesang wurden sechs Strophen des Ausgangstextes (von „E dins la Crau“ bis „Chin de Cambau“, Koschwitz 1900: V. 442–483) zu einer, von Bertuch neu gedichteten Strophe in der Übersetzung zusammengefasst. Im Ausgangstext tanzen an dieser Stelle Magier, Hexer, Fabelwesen und Höllenhunde durch die Crau, eine Steinwüste nordöstlich der Camargue. ‚Garamaudo‘ (Fabelwesen, mit dem man Kindern Angst macht), ‚Gripet‘ (koboldähnliches Wesen), ‚Bambaroucho‘ (ebenfalls Fabelwesen, mit dem Kindern Angst gemacht wird), ‚lis Escarinche‘ (skelettähnliche Wesen, die von Angst hervorgebracht werden), ‚lou Marmau‘, ‚lou Barban‘ (ebenfalls

²⁰³ Schöne Frucht, reif zum Magdalentage! An welcher der Vogel der Lüfte seinen Hunger stillt. Ich sehe ihn, diesen dünnen Zweig und seine Frische lässt mich gieren! Ich sehe sich in der leichten Brise im Himmel bewegen, seine Blätter und seine unsterblichen Früchte... Guter Gott, Freund Gott, auf den Schwingen unserer provenzalischen Sprache, mach', dass ich den Zweig der Vögel erreichen kann! (Übersetzung MS)

²⁰⁴ In Richtung der schönen und reifen Frucht, O ihr alle, je mehr ich an Höhe erklimme, je mehr behüllt meinen Weg mit eurem heiligen Hauch! (Übersetzung MS)

Fabelwesen) und ‚lou Chin de Cambau‘ (eine Art Werwolf, vgl. dazu Koschwitz 1900: 129–131), werden im Fließtext der Übersetzung nicht genannt:

Denn alles was den Pakt beschworen | Und was der Seele Heil verloren | Und
was des Bösen Pfad und was des Lasters Bahn | Gewandelt ist im Erdenleben, |
Was sich der Zauberei ergeben, | Der schwarzen Kunst, dem Schätzeheben, |
Durchstürmt als Satansspuk bei Nacht den weiten Plan. (Ü₂ 1893: 120)

Allerdings liefert Bertuch, wie von Mistral angeregt, in seinen Erläuterungen eine wörtliche Übersetzung der sechs Strophen mit Hinweis auf die provenzalische Volksmythologie.

Die ‚Weihnachtsepisode‘, welche ein traditionell provenzalisches Weihnachtsfest beschreibt und bereits von Mistral für die Erstausgabe 1859 aus dem Fließtext des siebten Gesanges getilgt und in die Anmerkungen verschoben wurde, fand zunächst keinen Eingang in Bertuchs *Mirèio*-Ausgabe. Dies war von Wilhelm Kreiten in seiner Kritik zur *Mirèio*-Übersetzung angemerkt worden (vgl. Kreiten 1893: 505f.) und so stellte Bertuch erst im Nachgang der Erstveröffentlichung 1893 detailliertere Fragen zu dieser Passage, damit er sie in die Anmerkungen der nächsten Auflage aufnehmen konnte:

Le P. Kreiten (que vous devez avoir connu personnellement) dans sa critique tout à fait enthousiaste, regrette que je n'aie pas traduit le chant de Noël contenu dans les notes. Je veux bien le faire pour la seconde édition, mais j'ai quelques doutes que je vous prie de dissiper. La description de la fête suppose chez le lecteur la connaissance des usages provençaux de Noël qui me manque d'abord comme traducteur et sur lesquels je devrais, traduction faite, donner quelque note spéciale à l'usage du lecteur allemand.²⁰⁵

Die Rückkopplung mit dem Autor und anderen Personen, welche die provenzalische Sprache beherrschten, war für Bertuch immens wichtig, um Verständnisfragen zu klären. Im Entstehungsprozess seiner Mistral-Übersetzungen ist daher die Rolle von Adèle Dumas aus Nîmes (*1848) besonders zu betonen. Die Vertraute Mistrals, auch bekannt als Dono Andriano, hatte ihre Ausbildung in Stuttgart erhalten und entstammte einer schweizerischen Familie (vgl. Mauron Cl. 1993: 240). Sie beriet Mistral im Hinblick auf die deutschen Übersetzungen und stand Bertuch als Kontaktperson zur Verfügung, als Korrespondenzpartnerin und

²⁰⁵ Der Vater Kreiten (den Sie persönlich gekannt haben müssen), bedauert in seiner ganz und gar enthusiastischen Kritik, dass ich das Weihnachtslied, welches in den Anmerkungen enthalten ist, nicht übersetzt habe. Ich möchte das gerne für die zweite Ausgabe machen, aber ich habe einige Zweifel, die ich Sie bitte, zu zerstreuen. Die Beschreibung des Festes setzt beim Leser die Kenntnis der provenzalischen Weihnachtsbräuche voraus, die mir zunächst als Übersetzer fehlt, und über die ich dann, wenn die Übersetzung fertig ist, eine spezielle Anmerkung für den deutschen Leser hinzufügen müsste. (Übersetzung MS)

im persönlichen Gespräch in Nîmes, wo sie einen Salon unterhielt. Dumas tritt bereits im Kontext des *Nerto*-Projektes in Erscheinung. In einem Brief vom 5. Dezember 1889 an Mistral schreibt Bertuch:

Dono Andriano de Nîmes qui a bien voulu se rendre à ma prière de lire le manuscrit de ma traduction de ‚Nerto‘ a été très bonne pour moi dans son jugement et elle m’a même écrit de vouloir vous en parler [...].²⁰⁶

In die *Mirèio*-Übersetzung greift sie erst nach Fertigstellung der Erstfassung ein; im November 1892 teilte sie Bertuch ihre Kritikpunkte persönlich mit:

J’ai communiqué à Bertuch mes impressions au sujet de certains passages que je trouvais un peu faibles, je ne lui ai fait grâce d’aucune nuance, mais ce sont des vétilles et sa traduction est magnifique, je doute que l’on puisse faire mieux avec les difficultés du rythme et de la rime.²⁰⁷ (Brief Dumas’ an Mistral vom 3. November 1892)

Wie schon im Hinblick auf die Bemerkung Kreitens gesehen, zeigte Bertuch sich in Bezug auf Kritik sehr reaktiv (vgl. dazu Kapitel 6.4.4), und es ist davon auszugehen, dass auch die nicht überlieferten Anmerkungen von Adèle Dumas zu Änderungen in den folgenden Auflagen der Übersetzung geführt haben.

6.3 Die Edition

Die 1893 im Karl J. Trübner Verlag erschienene Erstausgabe der Bertuch-Übersetzung von *Mirèio* stellt dem Übersetzungstext eine Einleitung von Eduard Böhmer, eine Widmung an Paul Heyse sowie Anmerkungen des Übersetzers voran. Mistral hatte Bertuch im persönlichen Gespräch vorgeschlagen, Eduard Böhmer die Einleitung zur *Mirèio*-Übersetzung schreiben zu lassen und damit bewusst den Kontakt zu einer deutschen Fachgröße der romanischen Philologie hergestellt:

L’excellente idée que vous m’avez suggéré, cher maître, à Maillane, vient de se transformer en réalité: L’éminent professeur Boehmer veut bien écrire une

²⁰⁶ Dono Andriano aus Nîmes, die meiner Bitte stattgegeben hat, das Manuskript meiner ‚Nerto‘-Übersetzung zu lesen, war mir gegenüber in ihrer Beurteilung sehr wohlwollend und sie hat mir sogar geschrieben, dass sie mit Ihnen darüber sprechen wollte [...]. (Übersetzung MS)

²⁰⁷ Ich habe Bertuch meine Eindrücke betreffend einiger Passagen, die ich ein wenig schwach fand, mitgeteilt, ich habe ihn nicht im Geringsten geschont, aber das sind Lappalien und seine Übersetzung ist wunderbar, ich glaube nicht, dass man es mit den Schwierigkeiten von Rhythmus und Reim besser machen kann. (Übersetzung MS)

préface pour ma traduction de *Mirèio*.²⁰⁸ (Brief Bertuchs an Mistral vom 26. September 1892)

Der Übersetzung des Epos folgen die Erläuterungen, das Namenverzeichnis „mit phonetischer Transcription der in der Übersetzung beibehaltenen provençalischen Formen“ (Bertuch 1893: 251), eine Information zu den „Lautzeichen der neuprovençalischen Aussprache“ (ibid.: 267–271), die Transkription dreier Textpassagen im provençalischen Wortlaut (Beginn des Epos, Lied von Magali, Schluss des Epos) sowie einige Berichtigungen des Übersetzungstextes. Zudem wird vom Verlag auf die zuvor von Bertuch angefertigte und ebenfalls bei Trübner erschienene *Nerto*-Übersetzung hingewiesen.

Die Einleitung Böhmers verortet das Epos sowie die von Bertuch vorgelegte Übersetzung. Zunächst wird der Autor Mistral mit einem Dante-Vergleich eingeführt; es mangelt zudem nicht an Verweisen auf andere deutsche und französische literarische Größen (Ludwig Giesebrecht, Emile Zola), welche Mistrals Dichtung gelobt haben. Zudem bettet Böhmer Bertuchs Übersetzung in den Kontext der bereits erschienenen anderssprachigen Übersetzungen ein und lässt auch die erste deutsche Übersetzung von Betty Dorieux-Brotbeck nicht unerwähnt:

Mirèio war schon in mehreren englischen Übersetzungen und Spanisch erschienen, auch in catalonischem Gewande, ferner zu italienischem Operntext umgeformt und von Gounod komponiert, als 1880 auch eine deutsche Nachbildung versucht wurde, die uns aber allzuviel dem nun einmal eingebürgerten Sprachgebrauch Ungewohntes zumutete (z.B. geleidet statt gelitten, spies für speiste, Reime wie Fuß: Venus, u. s. w.). (Böhmer in Bertuch 1893: VI)

Mirèio wird außerdem mit der 1883 publizierte *Nerto*-Erzählung von Mistral in Verbindung gebracht, die dazu 1891 entstandene Übersetzung Bertuchs wird als „meisterhaft“ (ibid.: VI) gelobt. *Calendau* (1867) wird von Böhmer ebenfalls inhaltlich kurz umrissen. Nicht unerwähnt bleiben außerdem *La rèino Jano* (1890) und *Lis Isclo d'Or* (1876), eine Gedichtsammlung, aus der er berühmte Stücke zitiert („Lou tambour d'Arcolo“, „Lou lioun d'Arle“), nicht ohne auf eine weitere Übersetzertätigkeit Bertuchs hinzuweisen, der den „Tambour“ in der Zeitschrift *Deutsche Dichtung* vom 1. August 1890 ins Deutsche übertragen hatte (ibid.: X).

²⁰⁸ Die exzellente Idee, die Sie, lieber Maître, mir in Maillane vorgeschlagen haben, ist Realität geworden: Der große Professor Böhmer wird gern ein Vorwort zu meiner *Mirèio*-Übersetzung schreiben. (Übersetzung MS)

Die *Mirèio*-Übersetzung Bertuchs wird von Böhmer als Nachdichtung bezeichnet, erhält also den Status eines literarischen Werkes, nicht bloß einer deutschen Nachbildung. Gleichzeitig unterstreicht er jedoch die Treue der Übersetzung gegenüber dem Ausgangstext, damit sie nicht in den Verdacht gerät, aufgrund ihrer hohen Literarizität zu weit vom Original abgewichen zu sein:

Bertuchs treue Nachdichtungen ermöglichen nunmehr in vollem Maße Allen, die sich im deutschen Dichtergarten ergehen, die erquickende und erhebende Mitfreude an dieser provençalischen Blütenpracht, und schaffen dem lebenswürdigen Dichturfürsten der Provence auch bei uns eine Heimat. (ibid.: XV)

Bereits in der Einleitung findet sich ein Hinweis auf Eduard Koschwitz, der Bertuch das Wissen über die Lautschrift, welche dieser in der Transkription einiger Passagen *Mirèios* verwendete, vermittelt hatte.

In der Gestaltung und Anordnung des Textes folgt die Edition dem provençalischen Druck. Bertuch weist in einer kurzen, dem Übersetzungstext vorgeschalteten Anmerkung darauf hin, dass Erläuterungen, die durch ein Sternchen am Versende markiert werden, sich ab Seite 237 finden; ihre Legitimation wird daraus abgeleitet, dass sie „in der Hauptsache dem Originalwerke und dem *Tresor dóu Felibrige* entnommen“ sind. Ein gesondertes Namensverzeichnis findet sich ab Seite 251.

Die Erläuterungen und das Namensverzeichnis bestehen sowohl aus übersetzten Kommentaren Mistral's, die bereits in den in Frankreich erschienenen *Mirèio*-Ausgaben zu finden sind, als auch aus eigenständigen Kommentaren Bertuchs. Zudem werden von Mistral übernommene und übersetzte Kommentare teilweise gekürzt, teilweise um Hinzufügungen des Übersetzers ergänzt. Solche Kommentarerweiterungen betreffen vor allem die provençalische Wortbildung, Sprichwörter oder Phrasen, welche auf originär provençalische Konzepte zurückgehen, und geographische Angaben. Im Kommentar finden sich wie im Übersetzungstext Anpassungen und Verweise auf den Aufnahmekontext der Übersetzung, so wird z. B. zum Stichwort ‚Castihoun‘ angeführt: „[...] der Freiherr. Ein Vetter unseres w i l d e n J ä g e r s [...]“ (Bertuch 1893: 253). Der Verweis auf die Ballade ‚Der wilde Jäger‘ von Gottfried August Bürger erläutert dem deutschen Zielpublikum mittels des Verweises auf ein in der Zielkultur vorhandenes Konzept den unbekanntem Sagenschatz der Provence.

Während in anderen Übersetzungen *Mirèios* der Übersetzer vollständig hinter den Autor Mistral zurücktritt, gleichsam unsichtbar wird, nimmt Bertuch eine für den Leser klar ersichtliche Unterscheidung zwischen Autor und Übersetzer vor. So negiert der englische Übersetzer Hugh Crichton seine eigene Existenz vollständig, wenn er den Kommentar Mistrals zur Mythologie rund um die ‚cabro d’or‘ (dt. ‚die goldene Ziege‘) in seiner Übertragung (1868) inklusive des Zusatzes Mistrals „Nous sommes heureux de citer ici les étonnants travaux d’exégèse mythologique de notre savant compatriote“ (Mistral 1859: 481)²⁰⁹ übersetzt: „It gives me pleasure to quote here the astonishing works of mythological exegesis of my learned fellow countryman.“ (Crichton 1868: 63). Bertuch hingegen streicht diese durch Mistral ausgedrückte Selbstreferenzialität und kürzt so den Kommentar deutlich ein. An anderer Stelle verweist er sogar auf den Autorkommentar, wie in diesem Einschub: „Und Mistral fügt hinzu: [...]“ (Bertuch 1893: 256).

Die zweite, 1896 bei Trübner erschienene Auflage der Übersetzung wird als ‚durchgesehen‘ etikettiert. Bereits auf Seite I wird deutlich, dass Bertuch seine Selbstwahrnehmung vom Übersetzer („Anm. des Übersetzers“, 1893) zum Herausgeber („Anm. des Herausgebers“, 1896) änderte. Im sechsten Gesang wird die Anrufung an die Feliber, welche 1893 noch in die Erläuterungen ausgegliedert worden war, in den Fließtext integriert, allerdings kleiner gedruckt als der übrige Text und so deutlich abgesetzt. Die Erläuterungen sind umfangreicher geworden; in Zusammenhang mit dem Felibrige finden sich nun auch Hinweise auf die Netzwerkmitglieder Eduard Böhmer und Siegfried Samosch.²¹⁰ Die ‚Weihnachtsepisode‘ wurde wie erwähnt ebenfalls in die Erläuterungen aufgenommen.

Die dritte, 1900 bei Hertz in Berlin publizierte Ausgabe wird als ‚neu durchgesehen‘ bezeichnet. Ihr wurde eine Fotografie Mistrals hinzugefügt. Das Porträt des Autors wird von Genette zum ‚verlegerischen Peritext‘ gerechnet (vgl. Genette 1989: 30), seine Funktion wird jedoch nicht weiter ausgeführt. Laut Sandra Oster vermittelt die Fotografie des Autors „ein Vorstellungsbild vom

²⁰⁹ Mistral verweist hier auf die Publikation *Le monde paien ou de la mythologie universelle* (1858) von Hubert d’Anselme Puisaye.

²¹⁰ Samosch (vgl. S. 36) veröffentlichte mehrere Berichte über Reisen in die Provence, in denen er immer wieder auf den Felibrige einging: *Provenzalische Tage und spanische Nächte* (1893), *Nach Lourdes und Monte Carlo und vom Spieltisch zur Wahlurne* (1894) und *Auf friedlichen Kriegspfaden und Abseits der Heerstraße* (1907) sowie einige Artikel über Mistral und seine Werke in deutschen Zeitungen.

Verfasser [...], das auf die Rezeption des Textes einwirkt“ (Oster 2014: 4).²¹¹

Zunächst bestätigt das Foto die Präsenz des Autors:

Durch das Autorenfoto wurde aus dem abwesenden Schöpfer ein anwesender Schriftsteller. Seine Präsenz wird durch die Fotografie technisch bezeugt. Das fotografische Bild tritt dabei in Konkurrenz mit dem aus dem Text inszenierten Bild. Zu dieser Veränderung ist die Fotografie dadurch befähigt, dass sie die Präsenz des Autors beglaubigen kann. Die Fotografie wird zum Beweisstück für den Autor [...]. (ibid.: 37)

Darüber hinaus wird der Betrachter dazu veranlasst, „im Bild eine Bedeutung zu suchen“ (ibid.: 40). Meines Erachtens ist das vorangestellte Bild des Autors unbedingt als ein prägender Einflussfaktor für die Aufnahme eines Textes zu sehen, da es dem Rezipienten ebenso wie der Verlag, die Reihe, der Übersetzer und der Verfasser des Vorworts bestimmte Vorstellungen vermittelt (vgl. dazu Bourdieu 2002: 3–8). Zu den von Graeber (2004: 915–920) für die Gestaltung von Übersetzungen als besonders einflussreich eingeschätzten Faktoren ‚Titelblatt‘, ‚Vorreden‘, ‚Annotationen‘ und ‚Fremdmarkierungen im Text‘ müsste das Autorbild als Label hinzutreten. Zwar handelt es sich dabei nicht um eine textsondern um eine bildsprachliche Mitteilung über den Verfasser, sie dient jedoch eindeutig dazu, den Autor zu inszenieren und so nicht nur das Prestige des Textes zu betonen, sondern auch auf seinen Status als Übersetzung hinzuweisen: Der ‚fremde‘ Autor ist für die Leserin bzw. den Leser von dem Moment an, in dem das Buch aufgeschlagen wird, präsent. Die Hinzufügung des Fotos in Bertuchs Edition geht einher mit dem Wunsch des Übersetzers, seinen Leserinnen und Lesern Mistral möglichst nahe zu bringen. Diese Intention drückt sich ebenfalls in den von ihm verfassten Vorworten der *Mirèio*-Auflagen ab 1900 aus.

Ab der dritten Auflage ersetzt eine Vorbemerkung Bertuchs die Einleitung Eduard Böhmers. Hier wird auch die von Mistral an Lamartine gerichtete Widmung abgedruckt, welche in den in Frankreich erschienenen Ausgaben ab der zweiten enthalten ist. Bertuch verweist in seiner Einleitung auf Koschwitz als Fachgröße (Bertuch 1900: XXIII) sowie auf dessen ebenfalls im Jahr 1900 erschienene *Mirèio*-Edition, der er bereits einige Zusätze entnehmen konnte. Im Editions Aufbau hat eine Fokusverschiebung von sehr spezifischen, auf fachkundige Leser ausgerichteten Beigaben hin zu für die allgemeine Leserschaft interessanten Informationen stattgefunden: Die Ausspracheregeln des

²¹¹ Zum Spannungsverhältnis von Selbst- und Fremdinszenierung des Autors im literarischen Feld vgl. ebenfalls Oster 2014: 30ff.

Provenzalischen sind in das Vorwort integriert worden, die Lautzeichen der neuprovenzalischen Aussprache und Textproben des Originaltexts und seiner Transkription sind ersatzlos weggefallen. Stattdessen sind Urteile der Presse zur Übersetzung abgedruckt. Statt eines kleinen Fachpublikums wird nun eher die breite Öffentlichkeit adressiert.

Bereits in einem Brief von 8. Februar 1896 hatte Bertuch Mistral über eine Kontroverse zwischen Eduard Böhmer und Wilhelm Kreiten in Kenntnis gesetzt, die sich um eine Rezension *Mirèios* durch Ludwig Giesebrecht und seine Deutung des sechsten Gesanges des Epos drehte: Giesebrecht deutet die darin im Zusammenhang mit Tavèns Hexenkunst und der Rettung des tödlich verletzten Vincèn auftretende christliche Symbolik dahingehend, dass die volkstümlichen Figuren nur als Sinnbilder für eigentlich menschliche Laster fungieren, also der schlechte Zustand der katholische Kirche und ihrer Gläubigen thematisiert wird. Böhmer ließ diese Auffassung mittels eines langen Giesebrecht-Zitats in die Einleitung zu Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung einfließen, Kreiten hingegen beharrte auf einer anderen Deutung der Textstelle: Seiner Meinung nach stehen der Frevel und das Heidentum Tavèns im sechsten Gesang der ‚richtigen‘ Kirche und deren Heiligenverehrung im zwölften Gesang gegenüber. Bertuch sah in dieser Frage Klärungsbedarf und schlug vor, die Einleitung der nächsten Auflage dahingehend anzupassen:

Vous serez, cher maître, avec moi d’avis qu’il faudra quelque peu retoucher la préface de la prochaine édition. Vous savez que mes compatriotes aiment à avoir toutes les choses de ce monde et de l’autre bien classées et étiquetées et chacune dans son petit tiroir.²¹² (Brief Bertuchs an Mistral vom 8. Februar 1896)

Und tatsächlich geht Bertuch in der von ihm verfassten ‚Vorbemerkung‘ zur dritten Auflage auf die Problematik ein, indem er für die von Böhmer in den Vorgängerauflagen vertretene Deutung Partei ergreift:

In dem uns etwas eigentümlich anmutenden zweiten Teile des sechsten Gesanges hat Mistral den zahlreichen, nach und nach absterbenden Volkssagen seiner Heimat ein poetisches Denkmal setzen wollen. Über die symbolische Bedeutung desselben haben die Kommentatoren, wie dies so üblich ist, mehr gewußt, als der Dichter selbst. Auf bezügliche, an ihn gerichtete Fragen, hat Mistral stets ausweichend geantwortet. Eine der geistreichsten Auslegungen ist die des deutschen Dichters Ludwig Giesebrecht. Eduard Boehmer behandelt sie

²¹² Sie werden, lieber Maître, so wie ich der Meinung sein, dass man das Vorwort der nächsten Ausgabe ein wenig wird retouchieren müssen. Wie sie wissen, mögen es meine Landsleute, die Dinge dieser und der anderen Welt gut geordnet und etikettiert und jede in ihrer kleinen Schublade zu haben. (Übersetzung MS)

eingehend in der Studie, die er der ersten und zweiten Auflage meiner *Mirèio*-Übersetzung als Einleitung mitgegeben hat. (Bertuch 1900: XIXf.)

Diese Klarstellung von Seiten des Übersetzers findet sich auch noch in der vierten Auflage; ab der fünften Auflage fällt sie jedoch gänzlich aus, im Einklang mit der im dortigen Vorwort abgedruckten Aussage Devoluys: „,Mirèio‘ auslegen! wie könnten wir es tun? ,Mirèio‘ ist uns ein Wunder.“ (Bertuch 1910: XI).

Ab der vierten, 1905 bei Cotta in Stuttgart und Berlin herausgegebenen Auflage wird aus der ‚Vorbemerkung‘ die ‚Einleitung‘, in der Bertuch nun auf die 1903 erschienene *Bibliographie Mistralienne* von Edmond Lefèvre verweist. Die Einleitung Bertuchs wird immer detaillierter und um neue Fakten ergänzt, wie z. B. um die Episode, wie Mistral seine Frau kennenlernte. Auch Ereignisse, die sich in jüngster Zeit und nach dem Erscheinen der letzten Ausgabe 1900 zugetragen haben, werden dem Leser kundgetan. So zitiert Bertuch bspw. die von Pierre Devoluy²¹³ in Font-Segugno 1904 gehaltene Rede (Bertuch 1900: XXIV).

Ab der fünften, 1910 ebenfalls bei Cotta erschienenen Auflage, ist *Mirèio* Teil von Cottas *Bibliothek der Weltliteratur* und bildet den ersten Band der zweibändigen Folge ‚Frederi Mistrals ausgewählte Werke übersetzt und erläutert von August Bertuch‘. Der Wechsel zum prestigeträchtigen Cotta-Verlag sowie die Aufnahme der Werke Mistrals in eine Reihe mit potentiell großem Leserkreis beeinflussten selbstverständlich die Wahrnehmung des Werkes durch die Rezipienten. Pierre Bourdieu weist im Hinblick auf die internationale Zirkulation von Texten darauf hin, dass bereits der Einband bzw. das Titelblatt eines Buches dessen Image beeinflussen können:

[...] le texte importé reçoit une nouvelle marque. Il était marqué par la couverture: vous avez une intuition des couvertures des différents éditeurs et même des différentes collections de chaque éditeur et vous savez ce que chacune d’elles signifie par référence à l’espace des éditeurs allemands que vous avez dans la tête.²¹⁴ (Bourdieu 2002: 6)

In der Einleitung zur fünften Auflage verweist Bertuch auf den zweiten Band dieser Reihe, in welchem der Leser in *Nerto* und den *Kindheitserinnerungen* Mistrals Beispiele für dessen „Erfahrenheit in landwirtschaftlichen

²¹³ Der Dichter und Journalist (1862–1932, vgl. Kapitel 3) war in der Zeit von 1901 bis 1909 *capoulié* des Felibrige.

²¹⁴ [...] der importierte Text wird neu markiert. Er war durch das Cover markiert: Sie haben eine Intuition, was die Cover der verschiedenen Verlage und sogar der verschiedenen Reihen eines jeden Verlages angeht, und Sie wissen, was jedes von ihnen in Bezug auf das Milieu der deutschen Verleger, das Sie im Kopf haben, bedeutet. (Übersetzung MS)

Verrichtungen“ (Bertuch 1910: XVIII) finden soll. Obwohl nicht als ‚neu durchgesehen‘ ausgewiesen, hat es in dieser Auflage deutliche Veränderungen gegeben, die sich allerdings nicht im Übersetzungstext, sondern in den übrigen Editionsbestandteilen niederschlagen. Dem Inhaltsverzeichnis vorangestellt findet sich ein Zitat aus Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, welches auf die Provence verweist:

... jenseits der Loire liegt noch ein Frankreich. | Da lacht ein milder, nie bewölkter Himmel, | und leichte Lüfte wehn, und sanftre Sitten | empfangen uns; da wohnen die Gesänge, | und schöner blüht das Leben und die Liebe.

Auch Bertuchs ‚Vorwort zur fünften Auflage‘ beginnt mit einem Verweis auf ein Gedicht Schillers, ‚Das Mädchen aus der Fremde‘ (1796):

Mirèio ist nicht mehr nur ‚das Mädchen aus der Fremde‘, das sie beim Erscheinen der ersten Auflage dieser Übersetzung in Deutschland gewesen ist. (Bertuch 1910: IX)

Sowohl der Schauplatz der Handlung als auch die Heldin des Epos werden so durch einen der bedeutendsten deutschen Dichter eingeführt und der fremde Stoff an das literarische Gedächtnis des deutschen Lesepublikums angebunden. Darüber hinaus ist der Verweis auf Jeanne d’Arc nicht zufällig gewählt: Fritz Peter Kirsch weist darauf hin, dass der Jeanne-d’Arc-Stoff nach der Erscheinung von Schillers *Jungfrau von Orleans* 1801 im 19. Jahrhundert eine große Popularität besaß und sich durchaus Parallelen zwischen der Figur Mirèios und der französischen Nationalheldin finden lassen:

Sembla pasmens que se posca vèire dins Mirèlha una Joana d’Arc occitana, pas brica guerrièra ni conquistaira, mas si ben conscienta de la mission que li foguèt fisada per las siás ‚voses‘ (Tavèn, la natura, Vincènç, l’amor) e consenta de faire lo grand romavatge al servici de las volontats divinas. La motivacion e l’escorreguda de l’eroïna mistralenca prenon tota la siá significacion quora se pagèlan al modèl nordic. Per Joana coma per Mirèlha, cal que lo temps de la vida individuala se dobrisca a l’eternitat e que la dròlla se càmbe en simbòl nacional.²¹⁵ (Kirsch 2000: 140)

Im Vorwort der Ausgabe werden dem Leser wieder aktuelle Geschehnisse aus dem Umfeld des Felibrige mitgeteilt: Am 30. Mai 1909 hatte die vielbeachtete Einweihung der Mistral-Statue in Arles stattgefunden. Die von Pierre Devoluy zu

²¹⁵ Es scheint allerdings so, als ob man in Mireille eine okzitanische Jeanne d’Arc sehen könnte, weder Kriegerin noch Eroberin, aber sich der Mission, die ihr von ihren ‚Stimmen‘ (Tavèn, die Natur, Vincèn, die Liebe) übertragen wurde, genauso bewusst und bereit, die große Reise für die göttlichen Wünsche zu unternehmen. Die Motivation und die Wanderung der Heldin Mistrals bekommen all ihre Bedeutung, wenn sie mit dem nordischen Modell verglichen werden. Für Jeanne wie für Mireille muss sich die individuelle Lebenszeit in der Ewigkeit auflösen und das Mädchen muss zum Nationalsymbol werden. (Übersetzung MS)

diesem Anlass vorgetragene Rede wird in deutscher Übersetzung zitiert; Bertuch merkt jedoch an, dass die Ansprache zwar von Pierre Devoluy vorgetragen, jedoch von Jules Ronjat verfasst worden sei. Für diesen Umstand lassen sich abgesehen von Bertuchs Bemerkung keine Belege finden, jedoch gibt es sowohl textinterne Hinweise als auch externe Umstände, die dafür sprechen, dass Devoluy seinen Freund Ronjat um Hilfe bei der Erstellung gebeten haben könnte; so wird Deutschland bereits zu Beginn der Rede in einem Zuge mit Frankreich erwähnt:

De touto part, de Franço e d'Alemagno, de Suèdo e d'Itàli, de Finlando e jusquo de la libro Americo, d'en pertout lis amouros de *Mirèio* an landa vers toun Arle lou blanc [...].²¹⁶ (Devoluy in Charles-Roux 1913: 160)

Diese Aufzählung spricht eher für den germanophilen, mit einer Deutschen verheirateten Linguisten Ronjat als Urheber der Rede, als für Devoluy. Dieser war in den letzten Maitagen des Jahres 1909 zudem mit der Vorbereitung der jährlichen Versammlung der Feliber in Saint-Gilles beschäftigt; für das dortige Bankett am 31. Mai musste ebenfalls eine Ansprache vorbereitet werden (publiziert in der Zeitschrift *Vivo Prouvènço!* n°54 vom 14. Juni 1909). Aufgrund interner Meinungsverschiedenheiten legte er dort allerdings das Amt des *capoulié* nieder. Die Rede vom 30. Mai verweist neben *Mirèio* auch auf Mistrals Werk *Calendau*; Bertuch macht seine Leserschaft diesbezüglich auf die deutsche Übersetzung des Epos durch das Netzwerkmitglied Hans Weiske aufmerksam:

C a l e n d a u ist seither in deutscher Nachdichtung des verdienstvollen Felibers Dr. Hans Weiske, im Verlage von Max Niemeyer, Halle, erschienen. (Bertuch 1910: XIII)

Die Einleitung beginnt anders als in der vierten Auflage. Bertuch nimmt Bezug auf die „erst kürzlich erschienenen“ *Jugenderinnerungen* (d.h. die *Memòri e raconte*, 1906) Mistrals. In der vorherigen Auflage geschilderte Episoden aus Mistrals Leben, wie diejenige um sein Abiturientenexamen, fallen weg, nur der Hinweis darauf bleibt bestehen (vgl. Bertuch 1910: XIX und Bertuch 1905: XI-XVII).

Die fünfte Auflage bezieht sich zudem erneut auf Koschwitz' *Mirèio*-Edition:

²¹⁶ Von überall her, aus Frankreich und aus Deutschland, aus Schweden und aus Italien, aus Finnland und aus dem freien Amerika, von überall her sind die Verehrer *Mirèios* in dein weißes Arles gekommen [...]. (Übersetzung MS)

Ich habe in diese neue Auflage die Strophenummerierung der Edition Classique Koschwitz (Marburg, Elwert'sche Universitätsbuchhandlung) aufgenommen und bei den Strophen, die einer Erläuterung bedürfen, durch ein der Nummer beigedrucktes Sternchen (*) auf jene verwiesen. (Böhmer in Bertuch 1910: XXXI)

Mit dieser Neuerung wurde die Übersetzung Bertuchs zu einer wertvollen Ergänzung der Koschwitz-Edition, die ausschließlich den provenzalischen, nicht aber den französischen Text *Mirèios* enthielt. Die Benutzer dieser Ausgabe (vornehmlich Studenten und Philologen, da sie zur Verwendung im universitären Rahmen konzipiert worden war) konnten nun auch direkt auf eine deutsche Übersetzung zurückgreifen, die über die gemeinsame Strophenummerierung leicht auf den Text der Marburger Ausgabe beziehbar war. Wie in den ersten beiden Ausgaben gibt es erneut ein Kapitel ‚Zur Aussprache der provenzalischen Wörter‘. Dem Übersetzungstext wird außerdem ein von Bertuch selbst gedichteter ‚Vorgesang‘ vorangestellt, der auf Dantes Beatrice verweist:

Dort wohnt die höchstgefeierte der Frauen, | die einst des hehren Dichters
Flammenlied | zum Himmel hob, in gläubigem Vertrauen; | [...] Und jüngst, auf
daß sie bei den Seligen wohne, | ward auch Mirèio dort empor gesandt, | von
Leid verklärt und von der Schönheit Krone. | Da bot ihr schwesterzärtlich Mund
und Hand | Toskanas Stolz, ihr Gruß und Kuß zu geben, | und sprach:
Willkommen aus Provencerland, | du wirst, und der dich sang, unsterblich leben!
(Bertuch 1910: Vorgesang)

Neben der Verbindung zwischen Mirèio und Beatrice, der Provence und der Toskana wird hier selbstverständlich auch die Parallele zwischen Mistral und Dante wieder aufgegriffen, welche durch Böhmer bereits in der Einleitung zur ersten Auflage der Übersetzung mit einem Giesebrecht-Zitat hergestellt worden war:

Sehe ich dagegen auf den Inhalt des Gedichts, so scheint mir der Dichter vielmehr dem Dante vergleichbar. Er hat, wie dieser, in dunkler Zeit sich selbst die Frage vorgelegt: was wird aus der Christenheit werden? [...] (Bertuch 1893: II)

Die sechste und letzte Auflage der Bertuch-Übersetzung erschien 1914 bei Cotta und ist deckungsgleich mit der 1910 erschienenen Auflage. Es hat in den ersten fünf Auflagen konstant Veränderungen sowohl im Übersetzungstext als auch in Editions Aufbau und Editionsgestaltung gegeben, die Übersetzung Bertuchs liegt in fünf unterschiedlichen Ausgaben (von 1893 bis 1910) mit vier varianten Textstufen (von 1893 bis 1905) vor. Die stetige Vervollkommnung des Übersetzungstextes war ein erklärtes Ziel Bertuchs, denn erst im Jahr 1910 teilt er Cotta während der Vorbereitung der fünften Auflage mit, dass seiner Meinung

nach am Übersetzungstext selbst nichts mehr verändert werden sollte (vgl. Brief Bertuchs an Cotta vom 9. Februar 1910).

6.4 Übersetzungsanalyse Ü₂

Wenn mehrere Übersetzungen desselben AT aus einem gemeinsamen Zeitraum vorliegen, kann ihr Vergleich dazu beitragen, den übersetzerischen Umgang mit durch den AT verursachten Problemstellungen genauer zu beleuchten und u. U. einen zeitgenössischen ‚Übersetzungstrend‘ auszumachen (vgl. Toury ²2012: 95f.). So wird die *Mirèio*-Übersetzung von August Bertuch in diesem Kapitel wiederholt mit Ü₁ konfrontiert, um die von Dorieux-Brotbeck und Bertuch gewählten Übersetzungslösungen gegenüberstellen zu können.

6.4.1 Präludium zum Kampf

In der Übersetzung der Textstelle durch August Bertuch (Ü₂), die wie Ü₁ die Strophenform des provenzalischen AT übernimmt, sind ebenfalls die zwischen Ourrias und Vincèn ausgetauschten Beleidigungen untersucht worden. Ourrias bezeichnet Vincèn hier als „schönen Tauber“, „Banditen“, „elenden Hühnerdieb“, „Zungenheld“, „blöden Schreier“, „Zigeunerbuben“ und „Küchenfreier“, außerdem spricht er von Vincèns „Zigeuner-Mutter“. Vincèn nennt Ourrias einen „Feigling“ und eine „Memme“, zudem wirft er ihm vor „mit seinem stolzen Barte“ zu „prahlen“.

Beim Mapping mit AT und Ü₁ fallen mehrere Auslassungen auf: In Strophe 1 der untersuchten Textstelle fehlt eine Übersetzung von „,speia“/„déguenillé“ (≅ Mann in Lumpen), in Ü₁ mit „Lump“ übersetzt; in Strophe 2 wird „panto“/„rustre“ (≅ Bauerntrommel) ausgelassen, genau wie „marrrias“/„chétif“ (≅ böser Junge) in Strophe 7. Ü₁ setzt an dieser Stelle „Schwächling“, was keine genaue Wiedergabe des provenzalischen AT ist. Die Bedeutung des Wortes

„marrias“ war offenbar für Bertuch wie Dorieux schwer in den ZT zu übertragen. Ebenfalls in Strophe 7 findet „grand porc“ (dt. großes Schwein) in Ü₂ keine Entsprechung:

AT_{PR}: Levariés pa'n ai d'uno ribo, | Grand porc ! n'as que de lengo!

AT_{FR}: Tu n'ôterais pas un âne de la lisière (d'un champ), – grand porc! tu n'as que de la langue!

Ü₁: Nicht einen Esel höbst vom Raine; | Du hast das Maul vom großen Schweine, | Und bist ein Prahler nur!

Ü₂ 1893: Ja, einen Esel umzudrehen | Ist so ein Zungenheld nur eben Manns genug!

Darüber hinaus nimmt Ü₂ an dieser Stelle eine falsche Zuordnung vor. Während AT und Ü₁ die oben zitierten Verse Vincèn in den Mund legen, spricht sie in Ü₂ Ourrias. Stilistisch auffällig ist hier auch das zum Zeitpunkt der Übersetzung bereits veraltende „Zungenheld“²¹⁷ für den im AT eher salopp klingenden Ausspruch „n'as que de lengo!“, „tu n'as que de la langue!“ (≙ ‚Du hast nur die Sprache‘, d.h. ‚Du bist ein Angeber‘). „Long galagu“, „long goinfre“ (≙ langer Vielfraß), in Ü₁ mit „Schlemmer“ übersetzt, entfällt in Strophe 8 von Ü₂ ebenfalls; eine zentrale Problemlösungsstrategie von Ü₂ scheint also die Auslassung einzelner Begriffe zu sein.

Abgesehen von diesen Tilgungen fallen in Ü₂ Bedeutungsverschiebungen auf. Für „fiéu de baudrèio“, „fils de prostituée“ (≙ Hurensohn) aus Vers 1 steht „schöner Tauber“. Das DWB führt hierzu u. a. die Wortbedeutung ‚Geck‘ an (Bd. 21, Sp. 177 bis 178). Damit passt die Bezeichnung zwar zum allgemeinen Tonus der Strophe, in deren letztem Vers Vincèn als „margoulin“ (≙ Geck) bezeichnet wird, gibt aber nicht die Aussage des AT in Vers 1 wieder. Die Topographie der Bedeutungsverschiebungen zeigt, dass die Vermeidung der vulgären Bezeichnung ‚Hurensohn‘ in Vers 1 und ihre Ersetzung durch „schöner Tauber“, was sich wiederum zu „margoulin“ aus Vers 7 des AT redundant verhält, zur Hinzufügung des Begriffs „Bandit“ in Vers 7 führt. Dieser verweist bereits auf die dritte Strophe der untersuchten Textstelle, in der Vincèn als „Hühnerdieb“ bezeichnet wird. Das Bild des ‚kriminellen Zigeuners‘ wird damit ausgeweitet, die vulgären Beschimpfungen reduziert. Ü₁ trifft in Vers 7 mit „junger Geck“ exakt die Aussage des AT. Neben der im 19. Jahrhundert noch gebräuchlichen Bedeutung

²¹⁷ Das DWB gibt dazu an: „[...] dafür jetzt maulheld“ (DWB: Bd. 32, Sp. 613 bis 614).

„Narr, Tor“ (DWB Bd. 4, Sp. 1914 bis 1923) konnte das Wort ebenfalls einen „läppischen, albernen, eingebildeten, selbstgefälligen Menschen“ (Sanders 1869: 270) bezeichnen. Diese Bedeutung tragen gleichermaßen prov. ‚margoulin‘ und fr. ‚marjolet‘ im Sinne eines sich anbietenden Galan. Wie ist aber die Auslassung der so kraftvollen, ersten Beschimpfung von Ourrias in Ü₂ zu erklären? Hans-Martin Gauger stellt fest, dass die deutsche Sprache in Bezug auf Beschimpfungen im Vergleich mit ihren Nachbarsprachen eine „Sonderstellung“ (Gauger 2012: 137) einnimmt; statt sexuell konnotierter Beschimpfungen lassen sich im Deutschen gehäuft exkrementell orientierte Ausdrücke feststellen (vgl. *ibid.*). In Bezug auf Signifikanten, die aus dem sexuellen Bereich als Beleidigungen herangezogen werden, also auch „in sexualisierter Hinsicht Mutter und Schwester“ (*ibid.*: 219), merkt er an:

Wir halten solches Sprechen nicht für normal, sondern wundern uns darüber, dass ein Mann zu einem anderen, um ihn zu beleidigen sagen kann. <Ich will deine Schwester, die Nutte>. Gerade dies aber halten die Sprecher der anderen Sprachen für völlig normal. Für sie ist es bloß vulgär. So wie für uns <Arschloch> vulgär oder zumindest derb ist. (*ibid.*: 251)

Es ist also zu vermuten, dass der Übersetzer „fiéu de baudrèio“ nicht wortgetreu wiedergegeben hat, weil er einen Konflikt mit der Zielsprache vermutete, in welcher der sexuelle Begriffsinhalt der Beschimpfung als unpassend gewertet worden wäre. Mit dieser Übersetzungsentscheidung wurde dem ZT Primat eingeräumt. Auch an der Drohung „Und bei Sankt Jakob, deine Glieder | Sehn nicht gesund die Heimat wieder; | Denn diese Eisenfaust zermalmt die Knochen dir!“ wird eine Anpassung an den Zielkontext deutlich. Zwar lässt sich eine exakte Wiedergabe des AT ablesen, da Ü₂ „Eisenfaust“ setzt und nicht bloß „Faust“ wie Ü₁; jedoch werden die Tamarisken als Symbol für die Herkunftsregion Ourrias’ („Reveiras plus ti tamarisso [...]“) durch das Hyperonym Heimat ersetzt.

Auch „gusas, que portes barbo“/„scélérat, qui portes barbe“ (≅ Bösewicht, der du Bart trägst) hat in Ü₂ einen Bedeutungswandel erfahren.

AT_{PR}: Es tu, gusas, que portes barbo, | Te caucarai coume uno garbo ! | Es tu qu’as mespresa la vierge d’aquéu mas, | Mirèio, la flour dóu terraire ? | O, iéu, lou marrit panieraire, | Iéu, Vincenet, soun calignaire, | Vau lava ti mesprés dins toun sang, se n’en as !

AT_{FR}: C’est toi, scélérat, qui portes barbe ? – Je te foulerai comme une gerbe ! – C’est toi qui as méprisé la vierge de ce mas, – Mireille, la fleur du terroir ? –

Oui, moi-même, le méchant vannier, – moi, Vincent, son poursuivant, – je vais laver tes mépris dans ton sang, si tu en as !

Ü₁: Du bärt'ger Bösewicht! Darfst schelten | Des Landes Blume ? ... Doch entgelten | Sollst du's!... Ich werd' zerstampfen dich wie ein Bund Stroh!... | Mit mir, ja! mit Vincenz, dem schlechten | Korbflicker, hast du's auszufechten; | Mit Blut, hast welches, - mir, dem rechten | Bewerber, sollst bezahlen deine Schmähung roh!...

Ü₂ 1893: Du prahlst mit deinem stolzen Barte? | Als ob dich der vor Strafe wahrte! | Die Blume dieser Flur hast du herabgesetzt, | Mirèio, jene Schöne, Gute! | Ihr Freier bindet dir die Rute | Und löscht den Schimpf in deinem Blute; | Und ob du dessen hast, das zeigt sich, Memme, jetzt!

Während Ourrias in Ü₁ als bedrohlich dargestellt wird („bärtg'ger Bösewicht“), fragt Ü₂ in Strophe 9, Vers 1 der untersuchten Textstelle: „Du prahlst mit deinem stolzen Barte?“ und weitet in Vers 2 aus: „Als ob dich der vor Strafe wahrte!“ Hier hat eine Umdichtung des AT stattgefunden, denn weder ist dort von einem ‚prahlenden‘ Ourrias die Rede, noch davon, dass sein Bart ihn vor Strafe beschützen könnte. Ourrias hat ‚die Jungfrau dieses mas geringgeschätzt‘ („[...] as mespresa la vierge d'aquéu mas“/„[...] as méprisé la vierge de ce mas“). Das provenzalische Bauernhaus ‚mas‘ als verfremdendes Element in den deutschen Text zu übernehmen, scheint weder für Dorieux noch für Bertuch eine Lösung gewesen zu sein, weswegen dieser Vers ausgelassen wird. Die Gewaltandrohung von Seiten Vincèns: „Te caucarai coume uno gerbo!“/„Je te foulerai comme une gerbe!“ (≙ Ich werde dich wie eine Gerbe zerstampfen) wird in Ü₁ mit „Ich werd' zerstampfen dich wie ein Bund Stroh!“ übersetzt, Ü₂ schwächt die Androhung Vincèns deutlich ab. Dies hängt vor allem mit der zielsprachlichen Ausgestaltung in Ü₂ zusammen, die Inhalt und Form der Verse zu einem ansprechenden Lesetext zu vereinen sucht. So steht eine für den Berufsstand Vincèns typische Tätigkeit (‚binden‘) synekdochisch für die Bezeichnung ‚Korbflechter‘; letzterer wird anschließend nicht noch einmal gesondert erwähnt, da seine Handlung ihn ersetzt. Stattdessen werden ‚calignaire‘ aus Vers 6 des AT und das Tun des Korbflechters in einem Vers zusammengeführt: „Ihr Freier bindet dir die Rute“. Dadurch bleibt ausreichend Raum, um die letzten drei Verse wiederum eng am AT orientiert zu gestalten. Eine durchgehend enge Bindung an den AT führte hingegen in Ü₁ dazu, dass mehr Informationen eingebracht werden mussten, als Platz innerhalb der vorgegebenen Strophenform vorhanden war. Der letzte Vers der Strophe enthält in Ü₂ mit „Memme“ eine Beleidigung Vincèns an Ourrias, die der AT und Ü₁

nicht enthalten. Es ist zu vermuten, dass an dieser Stelle ein Füllwort benötigt wurde, um den Vers zum Alexandriner auszuweiten.

In \ddot{U}_2 sind also einige Beleidigungen ausgelassen oder abgeschwächt worden. Während dies bei den von Ourrias geäußerten Beschimpfungen mit acht (inklusive des eigentlich Vincèn zuzuschlagenden „Zungenhelds“) gegenüber neun Beschimpfungen im AT nicht sonderlich ins Gewicht fällt, kommen Vincèn nur noch zwei Beleidigungen über die Lippen: „Feigling“ (Strophe 4, Vers 3) und das hinzugefügte „Memme“ (Strophe 9, Vers 7), während er Ourrias im AT immerhin sechsmal auf teils sehr deutliche Weise insultiert. Offenbar hat der Übersetzer die Textstelle zugunsten des Helden ‚aufpoliert‘; Vincèn, der im weiteren Verlauf des Gesanges noch zeigen wird, dass er bereit ist, sein Leben für die Ehre Mirèios zu geben, nimmt hier keine Kraftausdrücke in den Mund.

Die erste Gewaltandrohung Vincèns in \ddot{U}_2 lässt wie \ddot{U}_1 „coustibla“ aus: „Ich soll dir wohl das Kreuz zerbrechen!“ gibt „vos dounc que te coustible, | E que moun arpo en dous te gible?“/„veux-tu donc que je t’èreinte, – et que ma griffe en deux te ploie?“ (≙ möchtest du also, dass ich dich verdresche – und dass meine Kralle dich in zwei biegt) nur in Teilen wieder. Die Drohung Ourrias’, „Sus la gravo [...] anaras mourreja!“, welche in \ddot{U}_1 missverständlich ausgedrückt wird, ist in \ddot{U}_2 jedoch wie im AT wiedergegeben: „Du willst von e i n e m Hieb | Kopfüber in die Kiesel fliegen!“

An anderer Stelle ist eine Orientierung von \ddot{U}_2 am provenzalischen AT festzustellen. Dort steht „raubo-galino“, wörtlich übersetzt ‚Hühnerdieb‘, während der französische AT „maraudeur“ anführt, was lediglich die Notion ‚Dieb‘ transportiert, nicht aber das Element ‚Huhn‘. \ddot{U}_1 setzt hier dem französischen AT folgend „Landstreicher“, während \ddot{U}_2 für „elender Hühnerdieb“ optiert. Der Zusatz „elender“ ist mit der Verlängerung des Verses zum Alexandriner zu erklären.

Die Hinzufügung „blöder Schreier“ in Strophe 10 hat keine Entsprechung im AT und die Vermutung, dass es sich abermals um eine Verlängerung der Strophe zur Einhaltung des Versmaßes hält, liegt nahe, denn weder der provenzalische noch der französische AT geben „Schreier“ vor. In \ddot{U}_1 findet sich allerdings im gleichen Vers, nicht als Beleidigung, sondern als Beschreibung Ourrias’ durch die

Erzählinstanz: „,Hott! hott!’ brüllt, als ein wüth’ger Schreier, | Der Kuhhirt [...].“ Auch das in Vers 2 stehende „Küchenfreier“ ist entweder wortwörtlich aus dem AT entlehnt, oder aber aus \ddot{U}_1 übernommen worden. Ein eindeutiger Einfluss von \ddot{U}_1 auf \ddot{U}_2 lässt sich anhand dieser marginalen Beispiele nicht nachweisen; die deutlichen Unterschiede zwischen beiden Übersetzungen zeichnen vielmehr das Bild eines weitgehend dependenzfreien Entstehungsprozesses von \ddot{U}_2 .

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass \ddot{U}_2 deutlich freier in der inhaltlichen Ausgestaltung des ZT ist als \ddot{U}_1 . Es ist eine starke Fixierung auf die äußere Form abzulesen, für deren gute Lesbarkeit und Einheitlichkeit AT-Elemente nicht übernommen bzw. neue Elemente hinzugedichtet wurden. Inhaltlich verändert sich der Grundtenor der untersuchten Textstelle, denn der Held wird durch die Auslassung der meisten Beschimpfungen, die der AT ihm in den Mund legt, noch edelmütiger dargestellt, als vom AT intendiert.

6.4.2 Das Lied von Magali

Die deutsche Übersetzung von August Bertuch (\ddot{U}_2) hat wie \ddot{U}_1 den Strophenbau des provenzalischen Ausgangstextes beibehalten. Der Bezug der Textstelle zur mittelalterlichen Troubadourlyrik wird in \ddot{U}_2 durch intertextuelle wie intermediale Verweise expliziert. So beginnt Strophe 55 des dritten Gesanges, die drittletzte Strophe vor Beginn des Lieds von Magali, in \ddot{U}_2 mit den Versen „Tandaradai! trala! so fingen | Die Mädchen alle an zu singen“ (Bertuch 1893: 55). Dieser Verweis auf Walthers von der Vogelweide ‚Unter der Linden‘ evoziert den deutschen Minnesang als mit den provenzalischen Troubadouren korrespondierendes Element. Im provenzalischen AT steht an dieser Stelle der onomatopoetisch begründete Ausruf „Tan-deran-lan! tan-deran-lèron!“ (Mistral 1888: 114), im französischen AT lediglich „Tra la la! tra la la!“ (ibid.: 115); keine der Stellen beinhaltet also einen analogen Hinweis auf die Troubadoure. Der

Einschub in \ddot{U}_2 zielt darauf ab, den Text näher an den Aufnahmekontext und den Erkenntnishorizont der deutschen Leserinnen und Leser anzupassen.²¹⁸

Der musikalische Charakter der Textstelle wird zusätzlich durch die Einbindung des Notenblattes zum Magali-Lied in den Übersetzungstext betont. In den Auflagen von 1893, 1896 und 1900 unterbricht das doppelseitige Blatt den Fließtext (s. Abb. 3). Die erste Strophe des Liedes, bestehend aus acht Versen, erscheint dabei nur in der Singstimme auf dem Notenblatt, womit ihm eine konkrete Funktion im Leseprozess zukommt. Durch die Notierung des Textes unter den Noten der Sing- und über den Noten der Klavierstimme erfährt der Leser die Musikalität der Textstelle unmittelbar. In den Auflagen von 1905, 1910 und 1914 erscheint das Doppelblatt in der Mitte der sechsten von insgesamt zwölf Strophen und stellt damit eine Zäsur dar, die jedoch auf der Inhaltsebene keine Aussagekraft besitzt. Der Text der ersten Strophe ist von diesem Zeitpunkt an sowohl im Fließtext als auch auf dem Notenblatt abgedruckt. Durch diese Dopplung und die neue Platzierung ist das Blatt seiner bisherigen Funktion enthoben; der Leser ist nicht mehr darauf angewiesen, um die erste Strophe lesen zu können. Das Blatt verweist mittels der Noten nunmehr symbolisch auf den Status der Passage als ‚Lied‘, der textuelle Gehalt des Notenblattes spielt keine Rolle mehr. Durch die exponierte Platzierung auf exakt der Hälfte der Strophen wird die Musikalität der Textstelle noch aufgewertet und das Lied als geradezu kanonisch ausgewiesen.

²¹⁸ An einer anderen Stelle in \ddot{U}_2 tritt ebenfalls ein intertextueller Verweis auf die Literatur des Aufnahmekontextes auf: Als Mirèio im Dunkel der Nacht heimlich das elterliche Haus verlässt übersetzt Bertuch „Lou tèms èro seren e sol e 'sperluca“ (Mistral 1888: 324) mit „Die Nacht war lau und lind und still und sternklar“, was an den Beginn von Alfred Meißners romantischem Gedicht ‚Die Sterne‘ erinnert: „Die Nacht ist lau, die Nacht ist lind | Der Wind bringt Grüße aus der Ferne –“ (Meißner 1862: 198).

Magali.

Allegretto.

Provencalacho Volkswein.

Singstimme.

Du - ga - li, o wollet ge - gen Am Geuffier

Klavier.

mir dein Ku - gen - paar! Mit Spiel von Zam - bu - rin und

Gei - gen bring ich ein Morgens - lund - chen dar. Still ist die

Luft und brechen klar Der Ster - ne Rei - gen. Sie vor - den

halb er - bit - gen sein Vor - bei - nem Schein!

Abb. 3: Notenblatt zu ‚Magali‘ (Bertuch 1893: 56f.)

Im Laufe der sechs Auflagen von Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung hat das ‚Lied von Magali‘ große Veränderungen erfahren. In den Auflagen von 1893 und 1896 bleibt der Text zwar bis auf orthographische Anpassungen unverändert, jedoch stammt die Übersetzung der Textstelle nicht von Bertuch, dem Übersetzer des Gesamtepos, sondern von Eduard Böhmer. Die in Bertuchs *Mirèio*-Ausgaben von 1893 und 1896 inkludierte Magali-Übersetzung ist bereits in seinem Buch *Die provenzalische Poesie der Gegenwart* (1870) enthalten. In Bertuchs Ausgaben erfährt Böhmers Übersetzung nur eine Abänderung, auf die Böhmer im Vorwort zu Bertuchs *Mirèio* selbst hinweist: „[...] in Strophe 4 hat er [August Bertuch, MS], statt ‚Rebhühner und Bachstelzen‘ der Musik wegen gesagt: ‚die armen, lieben Vögel‘.“ (Böhmer in Bertuch 1893: XV). Ab der im Jahr 1900 bei Hertz erschienenen Ausgabe fällt Böhmers Übersetzung in Teilen aus: Es entsteht eine Mischform aus alten Elementen der Böhmerübersetzung und neuen, von Bertuch hinzugedichteten Strophen bzw. Versen. Dabei bleiben fünf Strophen Böhmers größtenteils erhalten, und auch in anderen Strophen finden sich noch einzelne Verse aus seiner Übersetzung. Diese Elemente sind jedoch nicht gekennzeichnet, und in Bertuchs Vorbemerkung zu *Mirèio* wird nicht auf die besondere textliche Zusammensetzung der Magali-Stelle hingewiesen. Er geht lediglich auf die Einleitung Böhmers zu den Auflagen von 1893 und 1896 ein, welche ab 1900 ebenfalls wegfiel:

Eduard Boehmer behandelt sie [die Interpretation des sechsten Gesanges aus *Mirèio* durch Ludwig Giesebrecht, MS] eingehend in der Studie, die er der ersten und zweiten Auflage meiner *Mirèio*-Uebersetzung als Einleitung mitgegeben hat. Sie soll, auf des verehrten Verfassers Wunsch, dieser dritten Ausgabe nicht mehr vorgedruckt, sondern, wenn erweitert, mit dessen längst vergriffener Schrift ‚Die provençalische Poesie der Gegenwart‘ verschmolzen und dann neu herausgegeben werden. (Bertuch 1900: XX)

Dem Leser ist es nun nicht mehr möglich, einen anderen Urheber als Bertuch für die Magali- wie für die Gesamtübersetzung zu identifizieren. Ab der fünften Auflage (1910) entfällt zudem auch die eben zitierte vorstehende Bemerkung und damit jeder Hinweis auf Böhmer. Das Vorgehen, eine bereits bestehende Übersetzung in Teilen zu erhalten, andere Teile umzuarbeiten und das Gesamtergebnis als sein eigenes Werk zu deklarieren, scheint unter den deutschsprachigen Provenzalisten kein Einzelfall gewesen zu sein; so weist Nikolaus Welter die in seiner Mistral-Biographie enthaltene Magali-Übersetzung ausdrücklich als seine eigene aus:

In der ganzen Provence wird es [das Lied von Magali, MS] als Volkslied gesungen, und es hat überall so sehr gefallen, daß der Verfasser [Nikolaus Welter, MS] sich das Vergnügen nicht versagen kann, es in eigner Übertragung seinen Lesern zu unterbreiten. (Welter 1899: 69)

Fünf Vierzeiler wurden bei Welter jedoch beinahe wortwörtlich von Bertuch übernommen; hinzu kommen einzelne vollständig und in Teilen übernommene Verse. Aufgrund des persönlichen Kontakts zwischen Welter und Bertuch (vgl. Kapitel 3) ist jedoch nicht zu vermuten, dass die Übernahme von Teilen der Übersetzung ohne das Einverständnis August Bertuchs geschehen ist. Dieses Vorgehen scheint eher eine Würdigung der Arbeit des Übersetzers zu sein, was durch die der Mistral-Biographie vorstehende Widmung untermauert wird: „August Bertuch, der Frederi Mistral in Deutschland und sich selbst in der Provence Bürgerrecht erworben, in Ehrerbietung zugeeignet“ (Welter 1899). Analog ist das Eingehen der Böhmer-Übersetzung in Bertuchs Edition einzuordnen; durch die Integration der Texte anderer deutscher Provenzalisten wurde die eigene Arbeit gleichsam mit zuvor erschienenen Arbeiten ‚verlinkt‘ – zudem handelte es sich um Beiträge, die über ein hohes Prestige in der Fachgemeinde verfügten, was die eigene Abhandlung wiederum aufwertete.

Als einzige der drei betrachteten Übersetzungen stellt \ddot{U}_2 eine Verbindung zum Ursprung des Magali-Liedes in einer tatsächlich existierenden provenzalischen Volksweise über ‚Margarido‘ (dt. ‚Margarete‘) her; während die anderen Übersetzungen in Bezug auf eine Gestaltwandlung Magalis in Strophe 4 von ‚Blümchen‘ bzw. ‚Blümlein‘ sprechen, setzt \ddot{U}_2 den Begriff des ‚Tausendschönchens‘, als welches das Gänseblümchen, eine Pflanze aus der Gattung der Korbblütler, bezeichnet wird. Dieses ist mit der Margerite verwandt. In der Übersetzung findet sich allerdings kein Kommentar, der auf das ‚Margarido‘-Lied verweist.

Eine vergleichende Analyse von \ddot{U}_1 und \ddot{U}_2 zeigt im Hinblick auf die oben identifizierten Isotopien, dass vollständige Rekurrenz durch Lexemrepetition in \ddot{U}_2 wesentlich seltener, nämlich nur an vier Stellen auftritt. Wie in \ddot{U}_1 verbinden die wiederholt auftretenden Substantive die Äußerungen Magalis mit den Äußerungen ihres Verfolgers. Allerdings werden sie in \ddot{U}_2 fast ausschließlich in Fällen gesetzt, wo der AT diese Struktur vorgibt. Der einzige Fall, in dem eine Wortwiederholung in \ddot{U}_2 auftritt, obwohl der AT zwei unterschiedliche Lexeme („roure“ – „aubre di mourre“/„chêne“ – „arbre des mornes“) setzt, ist durch eine Problemlösungsstrategie des Übersetzers zu erklären. „Aubre di mourre“ (\cong Baum der Hügel) wurde von den deutschen Übersetzerinnen und Übersetzern entweder nicht erkannt oder als nicht übersetzbar eingestuft. Während \ddot{U}_1 sich eindeutig durch den französischen AT beeinflussen lässt und in Anlehnung an „arbre des mornes“ den Begriff ‚Leid‘ einfügt („willst mir zu Leid | Als Rinde bleichen“), greift \ddot{U}_2 ab 1900 auf die Strategie der Lexemrepetition zurück und setzt „Und willst du sein | die stolze Eiche“ unter Rückbezug auf Magalis vorherige Aussage: „Denn schirmend schließt, im Waldbereiche, | mich einer Eiche Rinde ein.“ Diese Lösung ist auf Bertuch zurückzuführen; Böhmer hatte an gleicher Stelle „Und magst du sein | im Waldeskinde“ gesetzt.

Was die im AT auftretenden Wortfelder nach dem Schema ‚pèis – pescaire – te pescarai‘ angeht, so werden diese durch Semrekurrenz erzeugten Isotopieketten in \ddot{U}_2 teils genauer übertragen als in \ddot{U}_1 . So setzt \ddot{U}_2 ‚Fisch – Fischer – fische dich‘, und ‚Jäger – jage dich‘, während \ddot{U}_1 diese Ketten auf Verbebene durchbricht („angle dich“ und „fange dich“ statt einem kohärenten ‚fische dich‘ und ‚jage dich‘). Andererseits stellt auch \ddot{U}_2 an einigen Stellen die vom AT vorgegebene

Isotopiekette ein, wie z. B. im Fall von „se tu te fas pescaire“, wo Ü₂ sich mit der Formulierung „Nahst du mit argen Sinnen und senkest deine Netze ein“ weit vom Ausgangstext entfernt. In der Folge finden solch starke Abweichungen vom AT jedoch meist an Stellen statt, die aus Eduard Böhmers Magali-Übersetzung von 1870 übernommen worden sind: Für „Iéu, bello roso vierginello, | m’expandirai dins l’espinas“ wird „Als Rose bin ich dir entgangen, | In Dornen, duftend und allein“ aus der böhmischen Übersetzung stehen gelassen – die Jungfräulichkeit der Rose, die in Ü₁ durch „Jungfrau“ und in Ü₃ durch „jungfräulich“ wiedergegeben wird, findet so in Ü₂ keine Entsprechung. Ähnlich verhält es sich bei „Se me vos prene à la brasseto“, was Ü₂ nicht übersetzt, sondern – in Übernahme von Böhmer – mit „Denkst du, nun sei ich dir beschieden“ füllt. Ü₁ und Ü₃ hingegen verdeutlichen beide die durch ‚prene à la brasseto‘ ausgedrückte ‚umschlingende‘ Geste des Verfolgers: „Umarmst du mich mit Epheus Ringen“ (Ü₁) und „Nur morschen Baum würdest du umarmen“ (Ü₃). Auch bei „En susàri me veiras“ entfernt sich Ü₂ mit „Man legt mich in den engen Schrein“ als exakter Wiedergabe der Böhmerübersetzung vom AT; nur Ü₁ setzt für ‚susàri‘ die tatsächliche Entsprechung „Grabtuch“.

An anderen Stellen verändert Bertuch die Übersetzung Böhmers ab 1900. Allerdings ist dabei keine Systematik zu erkennen; es handelt sich sowohl um eher geringfügige Eingriffe (so setzt er statt „Ich dann, zum Fischer mach ich mich“ „Ich dann, ein Fischer werde ich“) als auch um die Neugestaltung ganzer Verse: Aus „Hast du als Bächlein dich gewunden“ wird „Bist du nun so die klare Quelle.“

Auch wirkt die Ausrichtung der Veränderungen arbiträr: In manchen Fällen orientiert sich Bertuchs Übersetzung stärker am Ausgangstext als die vorherige Übersetzung Böhmers. Dabei betreffen die Änderungen neben inhaltlichen Präzisierungen (Beispiel 1 der Tabelle) auch die Wiederherstellung von Isotopien durch Lexemrepetition (Beispiel 2), die Böhmer offenbar nicht hatte übernehmen, sondern stilistisch ausgestalten wollen. Des Weiteren zielt Bertuch mit seinen Veränderungen auf die Wiedergabe des Rhythmus der Textstelle, wie Beispiel 3 zeigt:

AT _{PR}	AT _{FR}	Ü ₂ 1893	Ü ₂ 1900
se tu t'envas Alin is Indo	si tu t'en vas – aux lointaines Indes	vom Auge mein Wie fern entschwunden	Und müsst es sein Bis Indiens Schwelle
se tu te fas L'aucèu de l'aire	si tu te fais – l'oiseau de l'air	Und magst du sein Ein Flügelchwinger	Willst, Magali, du Vogel sein
Vai, calignaire, courre, courre! Jamai, jamai m'agantaras.	Va, poursuivant, cours, cours ! – jamais, jamais tu ne m'atteindras.	Nicht wähne, dass er so mich finde, Der vieligewandte Freier mein	Eil, eile, daß ich nicht entweiche! Doch nimmer, nimmer werd ich dein

An anderen Stellen war jedoch Böhmer stärker am AT orientiert als die nachträglich angefertigte Bertuch-Übersetzung:

AT _{PR}	AT _{FR}	Ü ₂ 1893	Ü ₂ 1900
se tu te fas Lou pèis de l'oundo	si tu te fais – le poisson de l'onde	Willst Fisch du sein im Wellentanze	Willst Fisch du sein in Meeresräumen
Iéu, lou pescaire me farai	moi, le pêcheur je me ferai	zum Fischer mach ich mich	ein Fischer werde ich

In großen Teilen bleibt die Übersetzung Böhmers jedoch erhalten, obwohl eine Nachbesserung in Richtung der von Bertuch oftmals favorisierten Ausgangstextorientierung möglich gewesen wäre. Auffällig ist, dass die meisten Veränderungen zu Beginn der Textstelle stattgefunden haben; die zweite Hälfte bleibt nahezu unangetastet, obwohl Böhmer sich auch hier große stilistische Freiheiten herausgenommen hatte. Mit Ausnahme von Strophe IX bleiben die Strophen VI–XII beinahe unverändert als Böhmer-Übersetzung stehen.

Was die im AT angelegte Verbalstruktur angeht, so fällt die Übertragung des Verwandlungsmoments durch ein Verb häufig aus und die neue Gestalt wird durch Verbalphrasen angezeigt, wobei diese Lösung immer schon in der Böhmer-Übersetzung angelegt war; die Stellen, an denen auf einen Transfer der Verbalstruktur des AT in Ü₂ verzichtet wird, wurden auch in der späteren Überarbeitung durch Bertuch nicht an die Struktur des AT angepasst. Zwar verändert er in der Mehrheit der Fälle den Wortlaut, nicht aber die von Böhmer gewählte paraphrasierende Übersetzungslösung:

AT _{PR}	AT _{FR}	Ü ₂ 1893	Ü ₂ 1900
Me faire anguielo de roucas	me faire anguille de rocher	und spiel' als Aal am Klippenstein	und schlüpf' als Aal durch das Gestein
se tu te fas pescaire Ti vertoulet quand jitaras	si tu te fais pêcheur, – quand tu jetteras tes verveux	denkst du, du seist mein Zwinger Durch deine Netz' und Angelei'n	Nahst du mit argen Sinnen und senkest deine Netze ein
Iéu me farai l'erbo flourido	je me ferai, moi, l'herbe fleurie	So trag ich längst ein Blumen- krönchen	So berg' ich mich als Blumen- krönchen

Se tu te rèndes alabreno	Si tu te rends la salamandre	Und läufst im Busche du auch immer als Salamander aus und ein	Und läufst im Busche du auch immer als Salamander aus und ein
Iéu me farai blanco moungeto	Je me ferai blanche nonnette	Sankt Blasius Zelle nahm mich ein.	Sankt Blasius Zelle nahm mich ein.

In einem Fall wählt Bertuch die Paraphrase, obwohl Böhmer mit „ward ich“ noch die Verbalstruktur des AT wiedergegeben hatte:

AT _{PR}	AT _{FR}	Ü ₂ 1893	Ü ₂ 1900
Iéu me farai l'aucèu voulaire	je me ferai l'oiseau qui vole	Flugs ward ich schon ein Lüftesinger	als Vogel heb' ich mich von hinnen

Was die Substantivstruktur angeht, ist ‚Vogel‘ in Bertuchs Übersetzung natürlich stärker am AT orientiert als der von Böhmer gewählte Begriff des ‚Lüftesingers‘, doch sowohl in der Übersetzung von 1893 als auch in der Version, die ab 1900 Eingang in die Ausgaben gefunden hat, elaboriert Ü₂ den Zieltext, um Wortwiederholungen zu vermeiden und zieht einen ansprechend gestalteten Übersetzungstext der exakten Wiedergabe der Tiefenstruktur des Ausgangstextes vor.

In Bertuchs Übersetzung ab 1900 fällt auf Ebene der Verbalstruktur eine Stelle besonders ins Auge: „Ich ward gegen dein Vermuten zum Eiszerschmelzer Sonnenschein.“ Der Gebrauch von ‚werden‘ im Präteritum folgt nicht der Logik der Übersetzung von 1900 und kann nur unter Rückbezug auf die Böhmerübersetzung erklärt werden. Es handelt sich um eine wortwörtliche

Übernahme aus der Übersetzung von 1893, wo Böhmer diese Formulierung bereits an anderer Stelle verwendet hatte: „Flugs ward ich schon ein Lüftesinger“ (s. o., von Bertuch durch Paraphrase aufgelöst).

Die im AT durch „me faire“ bzw. „me farai“ und „iéu me rendrai“ sowie „se tu fas“ und „se tu te rëndes“ ausgedrückten Metamorphosen Magalis und ihres Verfolgers werden in \ddot{U}_2 unsteter wiedergegeben als in \ddot{U}_1 . Neben Paraphrasen werden die Verwandlungen in \ddot{U}_2 durch ‚willst [...] sein‘ (4x), ‚werden‘ (5x), ‚magst sein‘ (5x), ‚sich machen zu‘ (2x), ‚werd ich sein‘ (1x), ‚bist du‘ (1x) und ‚sich (ver-)wandeln‘ (6x) ausgedrückt, sodass die dem französischen und provenzalischen Ausgangstext zugrundeliegende Struktur und der damit verbundene Gleichklang nicht mehr erkennbar sind. An einer Stelle überträgt \ddot{U}_2 das Muster der Verbalstruktur mit „Zum Beichtiger verwandl’ ich mich“, obwohl der AT dafür keine Entsprechung bietet, sondern mit einer Apposition operiert, um die neue Gestalt anzuzeigen: „Iéu, capelan, counfessarai“/„moi, prêtre, à confesse [...]“.

Die Kollationierung der sechs Auflagen von Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung hat gezeigt, dass textuelle Veränderungen der Magali-Stelle vor allem von 1896 auf 1900 stattgefunden haben, der Auflage also, in welcher Böhmers Übersetzung offiziell gestrichen wurde, de facto aber noch in Teilen im Text enthalten blieb. Von 1900 auf 1905 fand eine nur einzige Umarbeitung statt: Aus „Ein morscher Baum nur zeigt sich dein“ wurde „Ein alter Eichbaum nur ist dein“, was die Entsprechung des im AT stehenden „vièi chaine“/„vieux chêne“ ist. Ansonsten veränderte sich in nur geringem Maße die Interpunktion: „Zur grünen Eidechs wandl ich mich“ wurde zu „Zur grünen Eidechs’ wandl’ ich mich.“ Von 1905 auf 1910 gab es lediglich Veränderungen auf Ebene der visuellen Präsentation, was sich durch den Wechsel zum Cotta-Verlag erklären lässt; so wurde im Magali-Lied eine Strophenummerierung (von I bis XII) eingeführt und die Schreibung einzelner Worte angepasst.

Im Vergleich mit \ddot{U}_1 lässt sich für die in den Versen, die das Ergreifen Magalis durch ihren Verfolger beschreiben, hinzugefügten Konnektoren feststellen, dass auch \ddot{U}_2 die Hinzufügung von „und“ in sieben Fällen für nötig befunden hat, obwohl nur an zwei Stellen im provenzalischen AT „e“ steht. Fünfmal hat \ddot{U}_2 entweder zur Einhaltung des Metrums oder um die zeitliche Abfolge der

Verwandlung zu markieren ‚und‘ gesetzt. Der Konnektor ‚dort‘ wird erst 1900 eingefügt: „Dort hab’ ich dich“ für „Aqui t’aurai“. Böhmer hatte an dieser Stelle noch den temporalen Konnektor ‚dann‘ gesetzt; Bertuch nähert sich hier dem AT an.

In der Korrespondenz zwischen Frédéric Mistral und August Bertuch ist eine Magali-Übersetzung enthalten, die als ‚Ur-Fassung‘ der Magali durch Bertuch bezeichnet werden kann. Er schickte sie, gewissermaßen als Arbeitsprobe, in seinem ersten Brief vom 21. März 1889 an Mistral, um seine übersetzerischen Fähigkeiten zu dokumentieren. Auch in dieser Fassung ist bereits eine hohe Anzahl an Konnektoren in den Versen, die das Ergreifen Magalis durch den Verfolger dokumentieren, festzustellen (fünfmal ‚und‘, zweimal ‚dann‘). Was die Isotopieketten angeht, ist die Übersetzung jedoch wesentlich stärker ausgangstextorientiert als die spätere Version; die Verwandlungen werden nahezu ausnahmslos mit ‚werden‘ übersetzt, nach dem Schema:

Magali: ‚ich werde‘

Verfolger: ‚wenn du das wirst, dann würde/werde ich‘

Magali: ‚dann werde ich‘

Verfolger: ‚wenn du das wirst, dann werde ich‘, usw.

Die wiederholte Aufnahme dieser Verbalstruktur erzeugt einen ähnlich musikalisch-leiernden Klang, wie ihn die Konstruktionen mit ‚faire‘ im provenzalischen Ausgangstext erzeugen. Auf der Substantivebene zeichnet sich die Ur-Fassung ebenfalls durch eine große sprachliche Nähe am AT aus; das Beispiel der ‚weißen Nonne‘ mag das verdeutlichen:

AT _{PR}	AT _{FR}	Ur-Version	Ü ₂ 1893 u. 1900
Iéu me farai blanco moungeto	Je me ferai blanche nonnette	Ich aber werd ein weisses Nönnlein	Sankt Blasius Zelle nahm mich ein
se tu te fas Mounjo blanqueto	si tu te fais – nonnette blanche	Wenn du das wirst, ein weisses Nönnchen	Und magst du sein Im Klosterfrieden

Se d'ou couvènt passes li porto T'outi li mounjo trouvaras	Si du couvent tu passes les portes, – tu trouveras toutes les nonnes	Wenn Du in's Kloster eingedrungen Such' nur das weisse Nönnlein, such	Nein! Wenn du obsiegest dem Verbote Und dringst in unsere Mauern ein
---	--	--	--

Der provenzalische Ausgangstext weist an dieser Stelle ein deutliches Übersetzungsproblem auf. „Moungeto“ ist die Diminutivform von prov. ‚mounjo‘, die Nonne, gekennzeichnet durch die weibliche Form (-ETO) des Diminutivsuffixes –ET, das Adams (1913: 188) als das wichtigste Diminutivsuffix der romanischen Sprachen bezeichnet und zu dem er ausführt:

-ET, however, differs from -EL in that it almost always is a true diminutive, and also in that the simple word to which it was joined still existed in the language. (ibid.)

Nun verfügt dieses Diminutivsuffix im Provenzalischen über die Besonderheit, mit seiner diminutiven Funktion auch an Adjektive treten zu können:

Added to adjectives to form new adjectives, -ET still retained its diminutive force, and seems to be the only example of a suffix retaining its force under such conditions. (ibid.: 311)

Das Diminutiv wird also anschließend über das Adjektiv „blanqueto“, ‚ein bisschen weiß‘ angezeigt. Dies erzeugt im AT ein Wortspiel mit eigentümlichem Klang, der in den Übersetzungen nicht wiederzugeben ist.²¹⁹ Gleichzeitig liegen mit blanco/blanqueto und moungeto/mounjo zwei *Polyptota* vor, bei denen „ein Wort in einer anderen Flexionsform wiederholt wird“ (Winter-Froemel 2009: 1432). Die Übersetzungen diminuieren entweder weiterhin das Substantiv (frz. Übersetzung und Ur-Version Bertuch) oder aber lassen das Diminutiv gänzlich ausfallen (Ü₂ 1893 u. 1900). Die Ur-Version Bertuchs gibt nicht nur die Semrekurrenz aus „blanco moungeto“ und „mounjo blanqueto“ wieder, sondern dehnt das Wortfeld sogar ohne Entsprechung im AT auf eine weitere Strophe aus. Die besonders enge Orientierung am Ausgangstext ist offensichtlich der ersten

²¹⁹ Winter-Froemel (2009: 1429f.) weist darauf hin, dass „man semantisch akzentuierte Sinnspiele von reinen Klangspielen [unterscheidet], wobei letztere häufig als uneigentliche Wortspiele ablehnend beurteilt werden.“

Kontaktaufnahme des Übersetzers mit dem Autor geschuldet, die er mit der Zusendung dieser Probe vollzieht; die Versicherung, den Ausgangstext in aller Form zu respektieren, zielt darauf ab, Mistral für sich zu gewinnen. Später hat August Bertuch in seiner Übersetzung häufig die Auslassung als Problemlösungsstrategie gewählt, ein mit Toury vollkommen legitimes Mittel (vgl. Toury 2012: 104). Dies entsprach allerdings nicht der zeitgenössischen Auffassung von übersetzerischer Treue.²²⁰ 1893 verzichtet Böhmers Übersetzung gänzlich auf das Konzept der ‚weißen Nonne‘. Da Ü₂ den Text an dieser Stelle auch ab 1900 nicht abändert, lässt sich an diesem Beispiel deutlich ablesen, dass es Bertuch in seiner veröffentlichten Übersetzung nicht um die größtmögliche lexikalische Treue zum Ausgangstext, sondern eher um eine ansprechende Ausgestaltung des Zieltexes ging. Dennoch bindet er seine Übersetzung wie oben gezeigt immer wieder an den Ausgangstext zurück, indem er von Böhmer sehr frei gestaltete Paraphrasen abändert; Ü₂ schwankt also zwischen Ausgangs- und Zieltexorientierung. In seinem ersten Brief an Mistral ging es Bertuch zunächst darum, den Dichter von seinen übersetzerischen Fähigkeiten und vor allem von seinem Respekt vor dem Originaltext zu überzeugen. ‚Treue‘, sowohl auf Inhalts- als auch auf Formebene, war dabei das ausschlaggebende Kriterium. Vier Jahre später hatte sich Bertuch mit der bereits erfolgreichen *Nerto*-Übersetzung einen Namen im Kreis der Feliber gemacht und konnte sich in Bezug auf die Ausgestaltung seiner *Mirèio*-Übersetzung ein größeres Abweichen vom Ausgangstext erlauben.

²²⁰ Der Benediktinermönch Sigismund Bouška, der *Mirèio* 1894 auszugsweise ins Tschechische übersetzt hatte, führte vor Mistral genau diese Übersetzungstechnik Bertuchs an, um sich von ihr abzugrenzen: „Schwerverständliches wollte er [...] notfalls in Fußnoten erklären, es aber keinesfalls einfach weglassen, wie dies der deutsche Kollege August Bertuch bei der Übersetzung der ‚Mirèio‘ getan habe.“ (Niedhammer 2015: 304)

6.4.3 Das Gebet Mirèios

Bereits in der visuellen Präsentation der Textstelle unterscheidet sich \ddot{U}_2 deutlich von \ddot{U}_1 und dem provenzalischen AT. Das Gebet Mirèios wird in achtzehn zweizeiligen Strophen mit dem Reimschema AA – BB – CC usw. präsentiert, während AT und \ddot{U}_1 achtzehn je fünfzeilige Strophen beinhalten. Der dort angewandte Fünfsilber ist zudem wesentlich kürzer als der Dreizehnsilber in \ddot{U}_2 . Die Verszeile in \ddot{U}_2 ist sechshebzig mit freier Zahl der Senkungen. Allein an der Entscheidung für Strophenform und Metrum lässt sich eine deutliche Abkehr vom AT und eine Hinwendung zum Zielkontext erkennen, denn der Zusammenhang der Pilgerreise Mirèios durch die Crau hin zum Wallfahrtsort Les Saintes-Maries-de-la-Mer wird durch die Wahl des „seit Heines ‚Wallfahrt nach Kevlaar‘ für Wallfahrtslieder klassische[n] Metrum[s]“ (Schneider 1893: 116) unterstrichen. Zwar lässt die Anordnung in zweizeilige Strophen eine visuelle Abgrenzung von Heines 1822 entstandener Ballade vermuten, der Rhythmus der Textstelle erzeugt jedoch für das mit Heine vertraute Publikum eine eindeutige Verbindung. In den 1910 und 1914 erschienenen Ausgaben der Bertuch-Übersetzung finden sich zudem wie in der ‚Wallfahrt nach Kevlaar‘ Vierzeiler anstelle von Zweizeilern. Hier fällt ins Auge, dass der Reim sich wie im von Heine verwendeten Schema (vgl. Gössmann 2006: 32) in der zweiten und letzten Zeile zeigt. Ebenfalls ab 1910 wird eine Strophenummerierung von I bis XVIII eingeführt. Um die letzten vier Strophen vom Rest des Gebets abzugrenzen, steht eine einzelne Punktreihe zwischen Strophe 14 und Strophe 15; ebenso beendet eine Punktreihe unter Strophe 18 das Gebet. Durch die Strophenummerierung sind die letzten vier Strophen stärker an das Gebet gebunden als in \ddot{U}_1 .²²¹

Inhaltlich fällt auf, dass der Refrain in den Strophen eins, sechs und vierzehn nicht deckungsgleich ist. Während er in der ersten Strophe lautet: „O heilige Marieen, zu Blumen wandelt ihr | Der Armen bittre Thränen, seid gnädig nun auch mir!“, weicht in der sechsten Strophe der zweite Vers ab: „Die Thränen, die wir weinen: seid gnädig denn auch mir!“; in Strophe 14 steht mit einer leichten Abweichung

²²¹ An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber angemerkt, dass die visuellen Gestaltungsmittel des AT in \ddot{U}_2 nicht in gleichem Maße Eingang gefunden haben wie in \ddot{U}_1 . So wurde im Lied des Baile Sufren zunächst keine Strophenummerierung eingeführt; diese findet sich analog zur Gebetsstelle erst ab 1910. Die Kreuze im zehnten und elften Gesang haben in keine der Bertuch-Ausgaben Eingang gefunden.

von ‚denn‘ auf ‚nun‘: „Die Thränen, die wir weinen: seid gnädig nun auch mir!“ So klingt keine der drei Strophen exakt gleich, im Gegensatz zum AT und zu Ü₁. Ab der zweiten Auflage (1896) steht im dritten Refrain statt „Die Thränen, die wir weinen, seid gnädig denn auch mir!“, „Der Armen bittre Thränen, seid gnädig nun auch mir!“, was exakt dem ersten Refrain entspricht. Damit wird der Refrain zwar noch immer nicht ‚gleichgeschaltet‘ und das Charakteristische der Textstelle nicht vollständig in Ü₂ übertragen, aber dadurch, dass Strophe 1 und Strophe 14 gleich lauten, umspannen sie zumindest die Ansprache Mirèios an die heiligen Marien, bevor die vier Strophen der Agonie beginnen. Auffällig ist jedoch, dass die Strophen 15 bis 18 weniger deutlich auf den Todeskampf Mirèios verweisen, als es der AT und Ü₁ tun. In Ü₂ fehlt ein lexikalischer Hinweis auf den Tod, wie er im AT („O iéu mourirai!“/„ou moi je mourrai!“) und in Ü₁ („Mein Auge zu schonen, | Das sterbend sonst bricht!...“) vorhanden ist. Die weniger starke Rückbindung an den AT drückt sich bereits in den ersten 14 Strophen des Gebets aus: In Ü₁ finden dort alle Mirèio nahestehenden Personen Erwähnung, zunächst Vincèn, dann Mirèios Mutter und schließlich ihr Vater. Dabei handelt es sich um exakte Übertragungen aus dem AT, der von „lou bèu Vincenet“, der „maire esmougudo“, der bewegten Mutter, und dem „paire“, der sich dem Bund der Liebenden widersetzt, spricht. Ü₂ erwähnt hingegen nur den „Jüngling Vincèn“ und den zürnenden Vater, nicht aber die Mutter, welcher als Vertrauter Mirèios im Epos keine unbedeutende Rolle zukommt; schon in der letzten Strophe des ersten Gesanges gesteht das Mädchen seiner Mutter die Liebe zu Vincèn: „O maire [...] escouten-l’encaro...Passariéu mi vihado e ma vido à l’ausi!“²²² Generell zeichnet sich Strophe 7 des Gebets, in der Mirèios Mutter eigentlich Erwähnung finden müsste, durch eine starke Abkehr vom AT aus, denn dieser erwähnt dort außerdem die Steinwüste Crau, durch die Mirèio auf dem Weg nach Les Saintes-Maries-de-la-Mer gewandert war:

AT_{PR}: D’alin siéu vengudo | Querre eici la pas. | Ni Crau, ni campas, | Ni maire esmougudo | Qu’arreste mi pas !

AT_{FR}: De loin je suis venue – chercher ici la paix. – Ni Crau, ni landes, – ni mère émue – qui arrête mes pas !

Ü₁ setzt an dieser Stelle „Zu suchen den Frieden, – Her komm’ ich von weit; – Ich habe die Haid’, – die Crau nicht vermieden, – Noch Mütterchens Leid“, Ü₂

²²² Oh Mutter [...] lass uns ihm noch zuhören...Ich würde meine Abende und mein Leben damit zubringen, ihm zuzuhören. (Übersetzung MS)

hingegen: „Den Frieden hier zu suchen kam ich in weitem Lauf; – Nicht hielten mich die Wasser, nicht Land noch Marschen auf!“ Zwar ist es im Gesamtzusammenhang des Epos von \ddot{U}_2 nicht völlig abwegig, ‚Wasser‘ zu setzen, denn immerhin musste *Mirèio* zu Beginn des zehnten Gesanges die Rhone überqueren, allerdings fehlt so der Querverweis auf den siebten Gesang (der auch in \ddot{U}_2 mit ‚Die Crau‘ überschrieben ist).

Hin zur dritten Auflage (1900) hat es in \ddot{U}_2 mehrere Veränderungen gegeben: Aus „Ich bin ein junges Mädchen, das einem Jüngling gut“ wird „Ich bin ein armes Mädchen, das einem Jüngling gut“, eine Veränderung, die bis einschließlich 1914 konstant bleibt und in der sich eine deutliche Entfernung vom provenzalischen und französischen AT ausdrückt, denn die dort verwendeten Begriffe „chatouno“ und „jouvencelle“ bezeichnen ein ‚junges Mädchen‘, keiner der Begriffe schließt die Konnotation ‚arm‘ ein. Tatsächlich sollte hier der ZT ansprechender gestaltet werden, indem der Gleichklang zwischen ‚jungem Mädchen‘ und ‚Jüngling‘, welcher im provenzalischen AT durch „chatouno“ und „jouvenet“ nicht auftritt, im französischen AT aber mit „jouvencelle“ und „jouvenceau“ sehr wohl, ausgeschaltet wird. Wie bereits in den vorstehenden Kapiteln angemerkt, überträgt \ddot{U}_2 weder die Lexik noch die Strukturen des AT in gleichem Maße wie \ddot{U}_1 .

6.4.4 Exkurs: Durch Kritik bedingte Textänderungen in Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung

Die Rezensionen zu August Bertuchs 1893 erschienener Übersetzung fallen wesentlich positiver aus als die oben erwähnten zu *Mireia* von Betty Dorieux-Brotbeck. Die dennoch geäußerten Kritikpunkte hat der Übersetzer aufgenommen und in den nachfolgenden Auflagen verarbeitet, denn an vielen Stellen hat es in \ddot{U}_2 durch die Rezeption und Verarbeitung von Kritiken Textänderungen gegeben. Diese ‚third-party-changes‘, d. h. durch Dritte induzierte Überarbeitungen des Übersetzungstextes, zeugen von einem hohen Maß an Selbstkritik und einem eindeutigen Optimierungswillen des Übersetzers. Die aktive Rezeption Bertuchs der zu seiner Übersetzung erschienenen Kritiken drückt sich in Veränderungen

wie folgender aus: Die im Gebet Mirèios enthaltene Aussage „Ich lieb ihn wie der Vogel die Luft, die ihn umgiebt“ (1893) wird in der dritten Auflage 1900 zu „Ich lieb ihn wie zu fliegen der flügge Vogel liebt.“ Bernhard Schneider hatte in einem kurzen Vergleich der Übersetzungen von Betty Dorieux und August Bertuch angemerkt:

[...] nur Str. 4 versucht sie [Betty Dorieux, MS] gegen Bertuch in: *Coume l'aucèu flame Amo de voula* den Begriff des Vögleins, das seinen ersten Flug unternimmt, festzuhalten. (Schneider 1893: 116)

Schneider betont den lexikalischen Gehalt des Adjektivs ‚flame‘, welches tatsächlich den gerade flügge gewordenen Vogel charakterisiert. Abgesehen davon ist die Formulierung des Kritikers hier aber irreführend, da chronologisch falsch; nicht Betty Dorieux ‚versuchte‘ in ihrer bereits 1880 erschienenen Übersetzung den Begriff des flügge gewordenen Vogels gegen Bertuch zu etablieren, sondern August Bertuch änderte seinen stark vom AT abweichenden Text nach der Kritik Schneiders von 1893 ab.

Abgesehen von der oben genannten Bemerkung führt Schneider dreizehn in seinen Augen verbesserungswürdige Stellen in Bertuchs Übertragung an. Dabei geht er auf im Übersetzungstext verwendete Regionalismen ein, wie sie beispielsweise in der Beschreibung des daherschreitenden Vincèns im zweiten Gesang vorkommen:

Bertuch denkt wohl richtig an Steinhaufen, die zur Wegebesserung an der Strasse liegen. Seine Übersetzung ‚zu Wegbestichen‘ ist in diesem Sinne in Norddeutschland wohl kaum verständlich. *Dindànti* ‚die beim Schlage erklingen‘ hat er ganz aufgegeben. (Schneider 1893: 110)

Und tatsächlich ändert Bertuch die Stelle von 1893 auf 1896 im Sinne Schneiders ab, indem er den Regionalismus ‚zu Wegbestichen‘ aufgibt und stattdessen den Fokus auf das durch das Adjektiv ‚dindant‘ ausgedrückte Geräusch legt:

Ü ₂ 1893	Ü ₂ 1896
<p>Vor seinem raschen Tritt entwichen Die Nattern, die am Graben schlichen. Von Haufen Kies, zu Wegbestichen, Schnellte sein leichter Stock die obern Steinchen ab.</p>	<p>Vor seinem Tritt entfloh mit Bangen Am Grabenrand die Brut der Schlangen, Von Haufen Kies, die hell erklingen, Schnellte sein leichter Stock die obern Steinchen ab.</p>

Auch was die Silbenzählung angeht, macht Schneider mehrere Bemerkungen:

Bei dem Namen *Jano-Mario* III. Str. 6 *So rief bei rüstig frohem Schalten, Jano-Mario, des wackern, alten Ramoun geehrtes Weib*, fällt die viersilbige Messung desselben auf. Wenn Bertuch die Namensform *Mistrals* beibehält, kann er diesen Namen jedoch nicht anders als fünfsilbig zählen [...]. (ibid.)

Und tatsächlich lässt sich ab 1896 eine fünfsilbige Zählung feststellen: „So rief, bei rüstig frohem Schalten, | Jano-Mario nun, des alten | Ramoun geehrtes Weib [...]“. 1896 wurde außerdem auf Anregung Schneiders die Stelle „Sollt je ein böses Tier, Wolf, Molch, Schlang oder Hund...“ in „Sollt je ein böses Tier, ein Molch, ein Wolf, ein Hund [...]“ umgeändert, da er die Reihung der „fünf einsilbigen Substantiva“ (ibid.) bemängelt hatte. Schneider merkt darüber hinaus eine sprachliche Ungenauigkeit im fünften Gesang an:

V. Str. 20 [...] erweckt die deutsche Übersetzung ‚katzengleich‘, wobei uns doch entschieden mehr der Begriff des Heimtückischen vorschwebt, eine andere Vorstellung, als der Dichter mit seinem *coume un cat-fer s'enarco* sie geben wollte. (ibid.)

1896 wurde die Übersetzung näher an den AT angepasst: „Schnellt plötzlich er empor, der wilden Katze gleich.“ Auch die Änderung von „Die Blume dieser Flur hast Du gering geschätzt“ zu „Die Blume dieser Flur hast du herabgesetzt“ im in Kapitel 6.4.1 analysierten ‚Präludium zum Kampf‘ ist durch Schneiders Kritik zu erklären, der konstatiert: „‚Gering geschätzt‘ hatte Ourrias die *Mirèio* keineswegs, aber wohl sie ‚verhöhnt‘, als sie ihn zurückwies“ (ibid.). Die Anregung, für ‚masco‘ lieber ‚Zauberin‘ als ‚Hexe‘ zu setzen, nahm Bertuch ebenfalls auf, denn Schneider bemerkt treffend: „[...] als bösertige Hexe, wie wir doch diesen Ausdruck meist fassen, zeigt sich Taven keineswegs.“ (ibid.). Die Abänderung des Begriffes in \ddot{U}_2 ist insofern massiv, als dass sie, abgesehen von ihrer Verwendung im Text, ebenfalls den Titel des sechsten Gesanges betrifft.

Desweiteren weist Schneider auf die Auslassung von Strophe 15 des fünften Gesanges hin, die ab 1896 in den Übersetzungstext inkludiert ist; die ursprüngliche Auslassung mag einfach auf eine Unachtsamkeit des Übersetzers zurückzuführen sein, allerdings könnte die Textstelle auch aufgrund ihrer eindeutig sexuellen Konnotation ausgelassen worden sein:

Mirèio! Trank und Speise munden | Mir nicht mehr, seit ich dich gefunden! | Nur Eines fühl ich klar: daß ich um dich verglüh! | Den Laut, den deine Lippen wecken, | Ich möchte ihn trinken, mich erkecken | Mit heißen Küssen zu bedecken | Deines Gewandes Saum, von früh bis wiederum früh! (\ddot{U}_2 1896: 87)

Ferner werden Anmerkungen die Schreibung einzelner Worte betreffend durch Bertuch aufgenommen. So entstehen auf Hinweis Schneiders ab 1896 Schreibungen wie „Feeenfuß“ und „schöne Feeen“. Die Kommentierungsbedürftigkeit der Übersetzung wurde ebenfalls verhandelt: Schneider möchte „Mantel aus Kadis“ erläutert sehen (vgl. Schneider 1893: 111), was Bertuch mit einer Aufnahme in das Namensverzeichnis ab 1896 quittiert. Nicht berücksichtigt wurden hingegen stilistische Bemerkungen, die dem persönlichen Empfinden nach auch anders ausgelegt werden könnten. Von dreizehn Anmerkungen haben so nur zwei keine Textveränderung in den folgenden Ausgaben bewirkt; das entspricht einer Übernahmequote von 84,62%.

Eine weitere Besprechung von Bertuchs Übersetzung erschien 1893 im *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*. Neben Anmerkungen zur Schreibweise einzelner Wörter, zum Ausdruck, zum Strophen- bzw. Versbau, zum Rhythmus und zur Zeichensetzung drängt Eduard Koschwitz darin zumeist auf die inhaltliche Kohärenz des Zieltextes sowie auf eine genauere Wiedergabe des Ausgangstextes in der Übersetzung. So weist er darauf hin, dass „S. 142 Str. 1 Z. 5 [...] ‚ich habe mir geschworen‘ eine unwillkommene Abschwächung gegenüber *davans Diéu e Nostro-Damo*“ ist (Koschwitz 1893: 255) und tatsächlich wurde der Vers auf 1896 zu „Gott und der Jungfrau ists geschworen“ abgeändert. Der von Koschwitz als ungenau bewertete Ausspruch Vincèns „Jetzt glaub ich Vorsprung zu erwerben“ wird 1896 in „Jetzt glückt mirs, Vorsprung zu erwerben“ umgeschrieben, was dem AT „*Iéu à la fin prene l’avanço*“/„Moi, enfin, je prends le devant“ (≠ Jetzt endlich übernehme ich die Führung) näher kommt. Auch eine der Strophen des siebten Gesanges, in denen der Zug der Schnitter zu Tal beschrieben wird, weicht laut Koschwitz „zu sehr von der Vorlage ab“ (ibid.). Ab 1896 wird die Strophe in Koschwitz’ Sinne vereindeutigt. Die Anmerkung, dass „S. 147 Str. 2 Z. 6 [...] ein ‚fruchtgeschwellt‘ [anstelle von ‚keimgeschwellt‘, MS] den Sinn des Originals besser getroffen“ hätte (ibid.), wird mit „der schönen, fruchtgeschwellten Erde“ in die zweite Auflage 1896 übernommen. Für andere Hinweise Koschwitz’ hatte Bertuch offenbar keine unmittelbare Lösung, sondern brachte die Verbesserung erst in die 1900 erschienene Auflage ein. So stellte der Kritiker fest, dass „S. 140 Str. 4 [...] das schöne Bild des Originals: *noun largués velo sus un tau vent* verloren gegangen [ist]“ (ibid.). Während 1896 noch wie 1893 steht: „Pah, spart euch doch den Gang!“, wird 1900 „Pah, den Wind kenn

ich! weht nicht lang!“ gesetzt, was dem AT deutlich näherkommt. Auch dem Einwand, dass die Strophe, welche die Androhung der Züchtigung Mirèios durch Ramoun enthält, nicht gelungen sei, wird 1896 durch eine Annäherung an den AT Rechnung getragen: „Müßt ich mit eigener Hand | Dich in die gleiche Fessel schnüren, | Die sonst nur böse Fohlen spüren, | Er soll dich nicht von hier entführen!“

Neben einer engen Orientierung am Ausgangstext legt Koschwitz außerdem Wert auf die Kohärenz des Übersetzungstextes selbst. So wendet er ein, dass im ersten Gesang beim Betreten des *Mas di Falabrego* durch Vincèn und seinen Vater Ambros in Ü₂ der Eindruck erweckt wird, letzterer würde zweimal begrüßt, „während der erste Gruss doch von ihm selbst geboten wird“ (ibid.: 254). Dies wird 1896 sofort in einer Berichtigung verarbeitet; die Verse „Grüß Gott beisammen! rief ihr helle | Ambroi zu, der indes sein Bund zu Boden warf.“ und „Gott grüß euch, Meister, sprach das Mädchen“ in der nächsten Strophe nehmen eine eindeutige Zuordnung der Redeanteile vor. Auch der Reklamation, dass S. 134 Str. 1 Z. 2 „ein ‚überall‘ [fehlt], dessen Wegbleiben einen Widersinn veranlasst“ (ibid.: 255), wird 1896 Folge geleistet, indem die von Ambros gestellte Frage „Sind die Saaten | In der Provence so geraten“ in „Sind die Saaten | Ringsum im Lande so geraten“ umgeschrieben wird.

Die Bemerkungen Koschwitz' zur Schreibweise einzelner Worte bringen Aufschluss über eine zunächst nicht einleuchtende Änderung hin zur zweiten Auflage: So steht 1893 „Sie [Mirèio, MS] war in Heideneinsamkeiten | Erblüht [...]“, was 1896 in „Haideneinsamkeiten“ umgeändert wurde. Koschwitz merkt 1893 an:

B. hätte wenigstens trotz ihrer Altmodischkeit die Schreibung ‚Haiden‘ beibehalten sollen, damit der Leser nicht in die Gefahr kommt, an die nicht gewöhnliche Einsamkeit alter oder neuerer Heiden (pagani) zu denken. (Koschwitz 1893: 254)

Die erste Strophe, welche den ikonischen Anfang des Epos enthält, wird jedoch nicht abgeändert, obwohl Koschwitz sich an den zwei in der Übersetzung enthaltenen Enjambements stört. Die durch den Professor angeregten Korrekturen betreffen nicht nur den eigentlichen Übersetzungstext, sondern auch die Anmerkungen, denn er forderte einen Kommentar zur „sprichwörtlichen“ (ibid.)

Schönheit der Frauen aus Arles. Dieser findet ab 1896 Eingang in die Erläuterungen:

Die Schönheit der Arleserinnen ist sprichwörtlich. – Ein Provençale vermag die Anmut eines Mädchens nicht höher zu rühmen, als durch die Versicherung, daß sie selbst in Arles ihres Gleichen nicht finde. (Bertuch 1896: 249)

Von 31 Anmerkungen Koschwitz' wurden nur sechs nicht berücksichtigt, das entspricht einer Annahmequote von knapp 81%. Die Autorität des Professors scheint Bertuch nicht in Frage gestellt zu haben, zudem jener sich 1894 mit seinem Vortrag ‚Über die provenzalischen Feliber und ihre Vorgänger‘ sowie der im gleichen Jahr erschienenen *Grammaire historique de la langue des félibres* als Experte für das neuprovenzalische Schrifttum ausgewiesen hatte.

Oskar Hennicke, der an Koschwitz' *Mirèio*-Ausgabe (1900) durch die Erstellung des Glossars mitgewirkt hatte, lobt in seiner 1901 erschienenen Kritik zur dritten Ausgabe von Bertuchs *Mirèio*-Übersetzung, dass es von der ersten bis zur dritten Auflage einige Verbesserungen hin zu größerer Genauigkeit gegeben habe (dazu wird die durch Koschwitz angeregte Verbesserung der ‚Fohlenstelle‘ [s.o.] angeführt). Neben Einzelstellenkritik zu Metrum und Grammatik zielen auch Hennickes Bemerkungen vor allem darauf, sprachliche Entfernungen der Übersetzung vom Ausgangstext zu unterstreichen: „Warum ist S. 84, Str. 4: ‚Dem Unhold‘ gesetzt statt ‚dem Treiber‘ (*gardo-vaco*)?“ (Hennicke 1901: 292). Diese Anmerkung wurde offenbar sofort verarbeitet; in der vierten, 1905 herausgegebenen Auflage wurde ‚Unhold‘ durch das stärker am AT-orientierte ‚Hirte‘ ersetzt. Andere Einwände wie „Warum ist S. 86, Str. 3 ‚noch kindlich an Gebahren‘ durch ‚mit heldischem Gebahren‘ ersetzt (für *lou calignaire nouvelàri*)?“ (ibid.) wurden nicht mit einer Überarbeitung beantwortet, obwohl es hier genauso um eine lexikalische Entfernung vom AT geht. Für S. 87, Str. 3 hat Hennicke in Bezug auf die Stelle „Ich will, dass in der Crau bis morgen | Kein Vogel mehr am Leben, sorgen“ angemerkt, dass „wohl die Auslassung der Copula besser [zu] vermeiden“ sei (ibid.). Und tatsächlich steht ab 1905: „Ich will, daß in der Crau bis morgen | Die Vögel alle tot sind, sorgen!“ Von 12 Änderungsvorschlägen sind diesmal jedoch nur drei berücksichtigt worden, was einer Integrationsquote von 25% entspricht. Es zeigt sich deutlich, dass Hennickes Kritik zwar rezipiert, allerdings lediglich an einigen Stellen umgesetzt wurde. Nach Erscheinen der dritten Auflage seiner Übersetzung war Bertuch in seinen

Entscheidungen offenbar gestärkter als noch nach der ersten Auflage und bemühte sich nicht mehr, jeder Anmerkung des geschulten Publikums mit einer Überarbeitung Rechnung zu tragen.

Aufgrund der insgesamt sechs Auflagen seiner Übersetzung hatte Bertuch im Gegensatz zu den Verfasserinnen von Ü₁ und Ü₃ die Möglichkeit, immer neue Textveränderungen vorzunehmen. Während die ersten Auflagen dabei noch von dem Willen gekennzeichnet sind, die Verbesserungsvorschläge der Kritiker zu einer möglichst genauen Entsprechung des Ausgangstextes einzuarbeiten, zeigt sich ab der vierten Auflage ein Wille zu größerer Eigenständigkeit. Mit zunehmender Auflagenzahl lässt sich ein Verständnis des Übersetzungstextes als eigenständiges Produkt erkennen; er wird vom Übersetzer nicht auf seine Entsprechungsrelation zum Ausgangstext reduziert, sondern ihm wird ein ‚Eigenleben‘, eine auf das Zielpublikum und dessen Bedürfnisse abgestimmte Fortentwicklung zugestanden, auch wenn dies bisweilen auf Kosten der exakten Wiedergabe des Ausgangstextes erfolgen muss. Die wechselseitig starke Auseinandersetzung der Kritiker mit dem Übersetzungstext sowie des Übersetzers mit den Kritiken hat jedoch dazu geführt, dass der Ausgangstext bei den Überarbeitungen Bertuchs eine wichtige Rolle gespielt hat. Dies ist bei Überarbeitungen einer Übersetzung nicht immer der Fall; so führt Toury mit seiner Untersuchung der hebräischen Übersetzung von Hamlets Monolog durch Avraham Shlonsky ein Beispiel an, in welchem dem Ausgangstext bei der Ausführung von Überarbeitungen wenn überhaupt nur eine geringe Bedeutung beigemessen worden sein kann (vgl. Toury ²2012: 230).

6.5 Performativität und Rezeption: Aufnahme der Bertuch-Ausgaben

Betrachtet man die Auflagenanzahl der deutschen *Mirèio*-Editionen für sich, so geben die Zahlen einen ersten Hinweis darauf, wie es um den Erfolg der einzelnen Übersetzungen bestellt war. Betty Dorieux-Brotbecks Übersetzung (1880) erfuhr eine Neuauflage (1884), von Franziska Steinitz' Edition wurde lediglich eine einzige Auflage (1906) realisiert. August Bertuchs Übersetzung verkaufte sich hingegen so gut, dass die insgesamt fünf Neuauflagen regelmäßig und in zeitlich geringen Abständen veranstaltet wurden. Nach der Erstauflage 1893 folgten Neuauflagen in den Jahren 1896, 1900, 1905, 1910 und 1914. Für das Vorwort einer weiteren, siebten Auflage, die offenbar bei Cotta geplant war, hatte Bertuch nach dem Tode Frédéric Mistral's im März 1914 einen von ihm verfassten Nekrolog auf den Dichter an das Verlagshaus geschickt (vgl. Brief Bertuchs an Cotta vom 20. April 1914).

Der Erfolg der Bertuch-Übersetzung lässt sich anhand ihrer Neuauflagen zwar beziffern, nicht aber erklären. Die Übersetzung selbst ist in den vorstehenden Kapiteln bereits analysiert und ihre stilistische Ausgestaltung als maßgeblich für den Erfolg des Textes in Deutschland eingeschätzt worden. Doch auch textfremde Elemente können für die Rezeption bedeutsam sein:

Der Verleger, der Buchmarkt, die Reklame – das sind Faktoren, die auf die Wertung einwirken können, aber ähnlich können auch plötzliche politische Umschwünge im politischen Geschehen oder politischer Druck zur Änderung der Norm beitragen. (Vodička 1975: 79)

An dieser Stelle ist auf einen solchen Faktor in der Rezeption hinzuweisen, der statt mit dem von Vodička verwendeten Begriff ‚Reklame‘ mit dem zeitgemäßerem und auf die Anstrengungen Bertuchs durchaus zutreffenden Ausdruck ‚Marketingstrategie‘ überschrieben werden kann. Im Gegensatz zu Betty Dorieux-Brotbeck und Franziska Steinitz setzte sich August Bertuch persönlich dafür ein, seine *Mirèio*-Übersetzung einer potentiellen Leserschaft durch Vorträge nahezubringen. Seine Zugehörigkeit zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten ermöglichte es ihm, öffentlichkeitswirksam aufzutreten und seine Edition zu präsentieren. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie Bertuchs

Vortragsabende von der Kritik aufgenommen wurden und inwiefern sie den Erfolg seiner *Mirèio*-Übersetzung beeinflusst haben.

Zeitgenössisch wurde Bertuch bei seinen Vorträgen nicht ausschließlich als Übersetzer wahrgenommen, sondern oftmals als ‚Rhapsode‘ bezeichnet. Diese Benennung ist im Zusammenhang mit Frédéric Mistral zu sehen, der sich in der ersten Strophe *Mirèios* sowohl selbst in die Herkunftslinie Homers einordnet, wenn er sich als „umble escoulan dóu grand Oumèro“²²³ bezeichnet, als auch durch andere diese Zuschreibung erfährt. Als erster konstatierte Alphonse de Lamartine in seinem *Cours familier de littérature* von 1859: „Un grand poète épique est né [...]. Un vrai poète homérique en ce temps-ci“²²⁴ (Lamartine 1859: 233f.) und weiter: „C’était Frédéric Mistral, le jeune poète villageois destiné à devenir [...] l’Homère de Provence“²²⁵ (ibid.: 237). Das Lob Lamartines auf Mistral und seine Dichtung trug maßgeblich zur positiven Aufnahme des Werkes in Frankreich bei, wo das Homerbild im 19. Jahrhundert im Wesentlichen von einer romantischen Sichtweise auf die Antike geprägt war, die in der griechischen Dichtung eine Projektionsfläche für ihre Sehnsucht nach der Fremde fand (vgl. Mund-Dopchie 2011: 2421). Auch die Zahl der deutschen Homer-Übersetzungen stieg im 19. Jahrhundert stark an, da Homer als „exemplarischer Nationaldichter“ (Häntzschel 2011: 2427) galt und so das Interesse an der antiken Dichtung nach der deutschen Reichsgründung wieder zunahm. Häntzschel führt als weiteren Grund die „Expansion des literarischen Publikums und des literarischen Markts“ (ibid.: 2426) im 19. Jahrhundert an.²²⁶ Analog zum Vergleich zwischen Mistral und Homer wurde der Rezitator des Werkes in Deutschland als Rhapsode betitelt. Ähnlich der Vorgehensweise Mistrals, der sich in *Mirèio* als Schüler Homers bezeichnet hatte, bevor andere diese Bezeichnung übernahmen, etablierte Bertuch den Begriff zunächst selbst, indem er seine Vortragsabende als Rhapsodien ankündigte. Die Kritiker nahmen diesen Begriff wiederum auf, bezeichneten ihn als Rhapsoden und seine Lesungen als ‚Rhapsodien‘ oder als ‚rhapsodische Vorträge‘. In den untersuchten Besprechungen von Bertuchs Vortragsabenden

²²³ Bescheidener Schüler des großen Homer (Übersetzung MS)

²²⁴ Ein großer epischer Dichter ist geboren [...]. Ein wirklich homerischer Dichter in dieser unserer Zeit. (Übersetzung MS)

²²⁵ Es war Frédéric Mistral, der junge Dichter vom Dorf, der dazu bestimmt war, [...] der Homer der Provence zu werden. (Übersetzung MS)

²²⁶ Zum Homerbild im 19. Jahrhundert siehe außerdem Häntzschel 1983: ‚Der deutsche Homer im 19. Jahrhundert‘ und Osinski 2001: ‚Homer-Bilder im 19. Jahrhundert‘.

schätzt lediglich ein Kritiker diese Bezeichnung als zu hoch gegriffen ein, weil Bertuchs Vortragsstil seiner Einschätzung nach das gewisse *Je ne sais quoi* fehlt:

Die Art seiner >Rhapsodien aus Mistral's Epen<, wie er ein wenig anspruchsvoll seine Recitationen nennt, ist eigentlich auch kaum auf einen großen Saal berechnet. Er hat ein klares, klangvolles Organ und er holt alle feinsten und kleinen Nuancen aus dem Dichterwerk heraus. Aber er verfügt nicht über die geheimnißvolle Kraft, die den Hörer mächtig und unwiderstehlich in den Bann der Dichtung zwingt. (Breslauer Zeitung, November 1900)

Auf weitere Einschätzungen der Vortragsabende wird in diesem Kapitel noch einzugehen sein. Um die Einordnung der Konstellation Mistral – Bertuch in die Tradition von Homer und seinen Rhapsoden abzuschließen, bleibt anzufügen, dass auch Mistral diese Bezeichnung für seinen Übersetzer übernahm. In einem Brief an Gaston Paris schreibt Mistral am 19. Januar 1901:

Mais j'ai eu de plus la chance d'avoir un traducteur enthousiaste, M. August Bertuch, de Francfort, qui va de ville en ville, donnant des conférences sur le félibre de Maillane [F. Mistral, MS] et ses poèmes. Le 6 février, par exemple, une sorte de fête littéraire sera donnée en mon honneur à Zurich et à l'instigation de mon intrépide rhapsode.²²⁷ (Brief Mistral's an Gaston Paris vom 19. Januar 1901, In: Boutière 1978: 247)

Über die reine Benennung hinaus sind die Parallelen von Bertuchs Vortragsabenden zu den klassischen Rhapsodien offensichtlich. Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert den Rhapsoden als einen

im antiken Griechenland epische Dichtung rezitierende[n] Wandersänger oder Hofdichter, der Stücke verschiedener Herkunft zusammenfügte (griech. [rháptein] ‚zusammenfügen‘, ‚zusammennähen‘) und mit eigenen Versatzstücken versah. Ab ca. 500 v. Chr. bis in nachchristliche Zeit Berufsbezeichnung für die Rezitatoren der homerischen Epen. Im 19. Jh. verstand man darunter die großen Rezitatoren (z. B. W. Jordan, Türschmann, Wüllner), die eigene Dichtungen vortrugen. (Schmid-Cadalbert 2007: 345)

Der Begriff des Rhapsoden ist seit dem 5. Jh. v. Chr. belegt (vgl. Danek 2005: 1389). Eine Tätigkeitsbeschreibung des Berufsstandes findet sich bereits in Platons *Ion*:

Denn es kann doch wohl keiner als tüchtiger Rhapsode gelten, der nicht versteht, was der Dichter meint. Der Rhapsode muß ja zum Vermittler für des Dichters Gedanken den Zuhörern werden. Das aber gehörig zu tun, ohne zu erkennen, was der Dichter meint, ist unmöglich. (Platon: 5)

Dennoch stellt Platon bereits in diesem sokratischen Dialog fest, dass die Rhapsoden bloß noch Rezitatoren waren, die eben nicht als ausgewiesene Kenner

²²⁷ Aber ich habe zudem das Glück, einen enthusiastischen Übersetzer zu haben, Herrn August Bertuch aus Frankfurt, der von Stadt zu Stadt zieht und Vorträge über den Feliber aus Maillane und seine Gedichte hält. Am 6. Februar wird zum Beispiel eine Art literarisches Fest zu meinen Ehren in Zürich stattfinden, auf Veranlassung meines unermüdlichen Rhapsoden. (Übersetzung MS)

des von ihnen vorgetragenen Stoffes gelten konnten. In der Spätantike hatte der Berufsstand des Rhapsoden sein Ansehen verloren (vgl. Salmen 1966: 15). Dennoch wurde er über die Jahrhunderte hinweg tradiert und fand bis ins Mittelalter im Vortrag von Heldengesängen in den unterschiedlichsten Teilen der Welt (Südeuropa, Nordeuropa, Osteuropa, Asien und Naher Osten) seinen Ausdruck (vgl. *ibid.*: 16). Anschließend gab es in den Renaissance-Bewegungen Europas erneut Bestrebungen, den rhapsodischen Vortrag wiederzubeleben:

Die frühesten Ansätze dazu findet man in Italien. Dort entwickelte sich anhand des Studiums der von den Humanisten gekannten Quellen im Sinne einer Wiederaufwertung der eigenständige Berufszweig der ‚cantori a liuto‘, die als Improvisatoren italienischer oder auch griechischer Verse bei Hofe in Florenz, Neapel, Rom oder Mailand um 1500 in Erscheinung traten. (*ibid.*: 17)

Dabei war die Musikalität der Darbietung noch von immenser Bedeutung, die Vorträge wurden von der Lyra begleitet:

Der antike Rhapsode verkörperte einen idealisierten Vorstellungskomplex der Vergangenheit, in der die Idee einer ungeschiedenen Kunst voll verwirklicht wurde, die aus der Einheit von Musik und Vers bestand. (*ibid.*: 18)

Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der antike Rhapsode auch in Frankreich und England ein beliebtes Vorbild und die

Welt des homerischen Epos ließ im Sinne Petrarca's der Renaissance-Poet [...] Pierre de Ronsard in dem historisch-nationalen Epos ‚La Franciade‘ (1572) wiedererstehen. Er erneuerte damit den Alexandriner als das dem antiken gleiche ‚heroische Maß‘, wobei er auch an die Wiederbelebung eines dem ‚Groß- und Allwerk‘ würdigen Rhapsodentums dachte, das die Verse mit modulierender Stimme würde musikalisch vortragen können [...]. (*ibid.*: 19)

In Deutschland wurden im 18. Jahrhundert Stimmen (wie die Herders) laut, welche die Epen Homers und das damit einhergehende Rhapsodentum als Ideal einer Nationaldichtung begriffen und wiederbeleben wollten. „Epengesang als Ausdrucksmittel einer traditionellen mündlichen Gesellschaft“ (Danek 2005: 1392) deutet Danek als anthropologisches Phänomen, welches in der vergleichenden Epenforschung untersucht wurde. Doch gab es viele selbsternannte Rhapsoden, deren vorgetragener Stoff gar kein epischer war, und die viel mehr Wert auf die theatrale Umsetzung ihrer Darbietung als auf die Sprechkunst legten (vgl. Salmen 1966.: 26f.). Salmen nennt einzig Wilhelm Jordan als Interpret, der sich merklich am antiken Vorbild orientiert habe (vgl. *ibid.*: 27). Der Autor bezeichnet die „Wiederbelebung des antiken Rhapsodentums im 19. Jahrhundert“ (*ibid.*: 28) als eine „Wunschvorstellung“ (*ibid.*), die nicht

umgesetzt werden konnte, da das Publikum für solch „unaktuellen“ (ibid.) Stoff gefehlt habe. In Bezug auf Jordan konstatiert er:

Jordan scheiterte vornehmlich deswegen, weil die sozialen Umstände für seine Darbietungen keinen tragkräftigen Boden mehr abgaben, weil keine ‚epische Gemeinschaft‘, keine das Vorgestellte aktiv mitmachende Allgemeinheit mehr zu finden bzw. erziehbar war. Diese aber benötigte das Neorhapsodentum, um glaubhaft bestehen zu können. (ibid.: 27)

Dieses Zitat nimmt mit seinen Gelingenheitsbedingungen bereits ein zentrales Element der Vorträge Bertuchs vorweg, denn die Erziehung ‚der das Vorgestellte aktiv mitmachenden Allgemeinheit‘ wird im Folgenden Thema sein. Bereits Zeitgenossen zogen den Vergleich zwischen Jordan und Bertuch, und tatsächlich finden sich einige Parallelen zwischen den Vortragenden. Die Aufgabe des Rhapsoden umfasst nach Jordans Vorstellung mehr als die bloße Wiedergabe eines Textes, sondern es gilt

aus der deutschen Götter- und Heldensage ein Stück abzugrenzen zu einer kunstmäßig in sich geschlossenen poetischen Erzählung. Ich hatte den Sagenstoff einzuteilen in möglichst gleiche größere Einheiten von nicht viel weniger noch mehr als anderthalbstündiger Vortragsdauer, in „Abende“, und jeden Abend behufs einer Pause wieder in zwei Untereinheiten, Gesänge. Jede dieser Einheiten mußte ich so gestalten, daß sie, erstens, in sich abschließend befriedigte und mit Hilfe kurzer Anknüpfungen an das Vorhergegangene auch für sich allein verstanden werden konnte, weil ich ja nicht darauf rechnen durfte, jedesmal nur dieselben Hörer zu versammeln; zweitens aber auch so, daß sie, Erwartung erregend, auch über sich hinauswies. Ferner hatte ich die stoffliche Reihenfolge so zu ordnen, daß sie eine Treppe bildeten von gleichmäßig ansteigenden Stufen und daß in demselben Grade auch die Bedeutsamkeit und fesselnde Gewalt des Inhalts beständig wuchs bis zum Absturz der Entscheidung. Endlich aber mußte ich Vortrag und Styl so einrichten, daß Alles für eine Zuhörerschaft von mäßiger Durchschnittsbildung verständlich wurde durch nur e i n m a l i g e s H ö r e n. (Jordan 1869: 7f.)

Auch Bertuch war mit einigen der aufgezählten Herausforderungen konfrontiert. Die Einteilung des Stoffes in Abende betraf ihn ebenso, und anhand der erhaltenen Programmhefte seiner Rhapsodien ist nachzuvollziehen, dass sein Programm Abänderungen erfahren hat: So beinhaltete der zweite Teil seines Vortrags am 23. Februar 1900 in Berlin Abschnitte, die er mit ‚Die Väter‘, ‚Rhonefahrt‘, ‚Die Camargo‘, ‚Die heiligen Marien‘ und ‚Abschied und Ende‘ überschrieb, was in Teilen (‚Die Väter‘, ‚Die Camargo‘, ‚Die heiligen Marien‘) Gesängen des Epos *Mirèio* (Gesang VII, Gesang X, Gesang XI) entspricht, während die anderen Überschriften für Auszüge aus der Dichtung selbst gewählt sind. Am 29. November 1901 umfasste der zweite Teil seines Vortrags einen weiteren Punkt, ‚Die provençalische Sonne‘, der auf den Hitzschlag Mirèios in der Camargue verweisen könnte. Was die Gestaltung dieser Vortragseinheiten

anging, so bewegte sich Jordan näher am Vorbild der antiken Rhapsoden als Bertuch. Während dieser in seinen Rhapsodien nämlich immer einen Bogen vom Beginn bis zum Abschluss des Epos spannte, trug Jordan einzelne Fragmente vor, wie es die homerischen Rhapsoden in der Antike taten (vgl. Danek 2005: 1389ff.). Erwartungen beim Publikum zu wecken, so dass dieses mehr über die Geschichte *Mirèios* erfahren wollte, war jedoch für Bertuch ebenfalls von großer Wichtigkeit: Zwar wollte er die Zuhörerinnen und Zuhörer nicht unbedingt für einen weiteren Vortrag begeistern, wohl aber für die Lektüre des Epos, was wiederum eine Kaufentscheidung in Bezug auf seine Übersetzung mit sich brachte. Die dramaturgische Anordnung des vorgetragenen Textes, wie sie Jordan erwähnt, betraf ihn genauso. So musste er darauf achten, Stellen auszusparen, die für einen mündlichen Vortrag zu viele Längen aufgewiesen hätten. Jordan betont die Anpassung seines Vortragsstils auf ein Publikum mit „mäßiger Durchschnittsbildung“ (Jordan 1869: 7f.), was im Falle Bertuchs nicht anzunehmen ist, wie in der späteren Betrachtung der Zusammensetzung seines Publikums noch gezeigt werden wird. Wie Jordan orientierte sich aber auch Bertuch in der Durchführung seiner Rhapsodien am antiken Vorbild der Rhapsoden. Der Gegenstand seines Vortrags war mit *Mirèio* ein epischer, den er nicht in Gänze vortrug, sondern von dem er ausgewählte Teile durch eigene prosaische Erzählung miteinander verband. Dem Publikum war diese Art des Vortrags nicht gänzlich fremd. Der Berufsstand des Deklamators, der in den 1780er Jahren entstanden war (vgl. Häntzschel 2007: 333), bestand im 19. Jahrhundert fort.²²⁸ Während sich die Rhapsodie auf den Vortrag epischer Dichtung beschränkt und die mit ihr verwandte Vortragsform der Deklamation ein breiteres Spektrum an Gattungen²²⁹ umfasst, haben sie das Ziel des „sinngemäßen und ausdrucksvollen“ (Häntzschel 2007: 334) Vortrags gemein. Bereits in der Antike waren Rhapsodien darauf ausgelegt, die Zuschauer mittels ihrer Oralität zu berühren. Jean-Pierre Vernant schreibt zur Bedeutung solcher Vorträge im alten Griechenland:

²²⁸ Häntzschel (2007) nennt neben Wilhelm Jordan auch Ernst von Possart und Josef Kainz als Vertreter dieser Zunft. Salmen (1966) führt darüber hinaus Emil Milan und Ludwig Wüllner an.

²²⁹ Während Deklamation in der Antike zunächst Übungsreden im Rechtskontext umfasste, wurde die antike Rhetorik im Mittelalter zugunsten eines einfachen Stils aufgegeben. Erst im 18. Jahrhundert verengte sich der Begriff auf den Vortrag „dichterischer Texte“ (Häntzschel 2007: 333).

[...] das Sprechen müsse die Zuhörer verführen, um sie in Bann zu halten; dieser Verführung wurde der etwas schmucklose, aber strengere Ernst des Geschriebenen entgegeng gehalten und ihm oftmals der Vorzug gegeben. [...] Das gesprochene Wort ist auf das Vergnügen gerichtet, es wirkt auf den Zuhörer wie eine Beschwörung. Durch metrische Form, Rhythmus, Gleichklang und Klangfülle, durch begleitende Gesten und zuweilen Tanz ruft die mündliche Erzählung bei den Zuhörern eine affektive Übereinstimmung hervor, ein Beteiligtsein an der erzählten dramatischen Handlung. (Vernant 1987: 191)

Ob dieses Ziel auch durch Bertuch erreicht werden konnte, wird im Weiteren zu überprüfen sein. Was den Stoff der Rhapsodie angeht, so war Bertuch zumindest anderer Ansicht als sein Vorgänger Wilhelm Jordan, der konstatierte:

Eine Poesie aber, welche sich lediglich durch geeigneten Vortrag, ohne musikalischen oder scenischen Schmuck, als vergnüglich, erbaulich und in edlem Sinne populär bewähren soll, muß ihrem Hauptinhalte nach der Nation schon geläufig, ihr urvertraut und angeerbt, mit ihren frühesten Erinnerungen verwachsen sein. Nur der Sagenschatz der Nation ist der geeignete Stoff solcher Poesie. (Jordan 1869: 3)

Jordan, der das Nibelungenlied zum Gegenstand seiner Rhapsodien gewählt hatte, vertrat offensichtlich eine nationalzentrierte Orientierung der Stoffauswahl. Bertuch verfuhr gänzlich anders. Indem er mit *Mirèio* den Ausdruck provenzalischen Volkslebens *par excellence* zur Grundlage seiner Rhapsodie machte, betonte er gleichzeitig seine Vermittlerrolle über die des reinen Textübersetzers hinaus und trat in den direkten Austausch mit dem Publikum.

Die Konstellation ‚provenzalischer Dichter – deutscher Vermittler‘ regte die Zeitgenossen darüber hinaus zu weiteren Vergleichen an:

Neben dem Nachbildner der Troubadour-Lieder Friedrich Diez wird August Bertuch mit Ehren genannt werden. (Dresdner Journal und Dresdner Anzeiger, 1900)

So wie im Zuge der provenzalischen Renaissance die Dichter des Felibrige um Frédéric Mistral als die Nachfolger der Troubadoure eingeordnet wurden, weil sie der provenzalischen Sprache wieder zu literarischem Gewicht verhelfen, wurde Bertuch mit Friedrich Diez verglichen, der die Troubadour-Dichtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland bekannt gemacht hatte. Die von Bertuch gewählte Form des freien Vortrags erinnert natürlich an den „Aufführungscharakter der mittelalterlichen Lyrik“ (Hülk 2004: 14). Die dichterische Tradition der Troubadoure wurde in die provenzalische Renaissance transportiert und durch Bertuch im deutschen Aufnahmekontext expliziert, denn vergleichbare Vorträge, ja sogar Rhapsodien, die *Mirèio* zum Gegenstand hatten, gab es in Frankreich selber nicht. Was Bertuchs Vortragsstil anging, folgten

Vergleiche mit anderen bekannten Persönlichkeiten der Zeit, wobei Bertuchs Art vorzutragen lobend hervorgehoben wurde:

Dabei trägt er sehr vornehm und diskret vor, und verstand sein Publikum mitzureißen, ohne daß er die schlanken kräftigen Gestalten seiner ländlichen Helden mit modern vibrierenden Nerven ausgestattet hätte, wie Salzer es thut, oder gar so deutlich geworden wäre, wie Milan leider in der letzten Zeit hie und da zu werden beginnt. Eine gewisse Seelenanmut verläßt Bertuch keinen Augenblick. (Allg. Schweizer Zeitung vom 21. Februar 1901)

Die Einbettung der Vorträge in einen Kontext, sei es nun in den der antiken oder in den der troubadouresken Dichtung, schafft Struktur und erleichtert die Einordnung des vorgetragenen Textes für den Rezipienten. In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf das in Kapitel 2 besprochene Konzept der literarischen Renaissance einzugehen. Denn so wie Mistral in Frankreich die provenzalische Renaissance als Folge der Troubadourlyrik etablierte, stellte Bertuch sie in der deutschen Fassung durch Textelemente in die Tradition der Minnesänger (vgl. Kapitel 6.4.2). Die Unschärfe der Parallele ist offensichtlich; dennoch erfüllte sie den Zweck der Einordnung in eine literarische Tradition. Die Darstellung der neuprovenzalischen Lyrik und ihrer deutschen Übersetzung als Folge der mittelalterlichen Dichtung wurde von der Kritik aufgenommen, die das Werk wiederum in diesem Kontext präsentierte. Der Zusammenhang zwischen neuprovenzalischer Dichtung und Troubadourlyrik wird in verschiedenen Besprechungen von Bertuchs Vortragsabenden betont:

Seit einer Reihe von Jahrzehnten ist im Süden Frankreichs eine litterarische Bewegung im Gange, die der vorzeiten neben dem Nordfranzösischen blühenden schönen Sprache vom Oc, dem Provençalischen, neues Leben und neue Geltung geben will. (Dresdner Journal vom 10. Oktober 1900)

Und:

Fernab in die alte Heimat des Minnesangs, in die sonnige Provence, führte uns der Vortrag am Montag Abend. (Konstanzer Nachrichten vom 24. März 1904)

Im Folgenden soll nachvollzogen werden, welchen Eindruck Bertuch mit seinem Vortrag auf Kritiker und Publikum machte, und inwiefern dieser zum Erfolg seiner *Mirèio*-Übersetzung beitrug. Als wichtigste Referenz dient dabei ein zeitgenössischer ‚Pressespiegel‘. Auf die Grenzen einer Rekonstruktion zeitgenössischer Rezeptionsprozesse ist vielfach hingewiesen worden:

Freilich sind der diachronischen gegenüber der synchronischen Forschung bestimmte Grenzen gesetzt: Sobald sie sich über die zeitgenössische Generation hinaus in die Vergangenheit wendet, ist es ihr nämlich nicht mehr möglich, die Rezipienten unmittelbar zu befragen [...]. Die unvermeidliche Mittelbarkeit historischer Zeugnisse, das Angewiesensein auf >Information zweiter Hand<,

verhindert weitgehend eine >Introspektion< in die faktischen Wirkungsprozesse.
(Heuermann 1975: 14)

Die bis heute erhaltenen Zeugnisse der *Mirèio*-Rezeption geben dennoch Aufschluss über Bertuchs Vermarktungsstrategie sowie die Einschätzung seines Vorgehens durch die zeitgenössische Kritik. Gunter Grimm hat die Wichtigkeit der literarischen Kritik für Texte, die einen „internationalen Transformationsprozeß“ (Grimm 1977: 155) durchlaufen, betont. Sie kann demnach die Rolle des Mittlers zwischen Werk und Leser einnehmen und versuchen, den Zugang zum Text zu erleichtern.

August Bertuch sammelte akribisch Zeitungsausschnitte, die seine Vorträge ankündigten bzw. im Nachgang besprachen. Ziel meiner nachfolgenden Untersuchung dieser Presseschau ist nicht, individuelle Geschmäcker der Kritiker abzubilden, sondern einen allgemeinen, zeitgenössischen Trend in der Wahrnehmung von Bertuchs Vorträgen aufzuzeigen. Weiterhin gibt erst das Buch,²³⁰ in welches er die Zeitungsausschnitte einklebte, mit Datumsangaben versah sowie teilweise annotierte, Aufschluss darüber, wie umfangreich Bertuchs Vortragsreisen in den deutschsprachigen Ländern und darüber hinaus waren. Zwar erwähnt Bertuch seine Vortragsreisen in fünf Briefen an Mistral, die Rede ist in diesem Zusammenhang aber nur von zehn Städten, in denen er in den Jahren 1897, 1898 und 1899 Vorträge gehalten hat: Frankfurt, Hanau, München, Kassel, Halle, Köln, Eisenach, Jena, Kiel und Berlin. Anhand der von Bertuch gesammelten Kritiken lässt sich jedoch nachvollziehen, dass er in mindestens neun weiteren Städten (Dresden, Breslau, Zürich, Freiburg, Tübingen, Bremen, Mailand, Konstanz und Weimar) seine Rhapsodien vorgetragen hat. Außerdem finden sich in der 1900 erschienenen dritten Auflage der *Mirèio*-Übersetzung „Urteile der Presse über Bertuchs Rhapsodien aus Mistrals >Mirèio<“, die eine weitere Kritik zu einem Auftritt in Marburg enthalten. Insgesamt können wir also davon ausgehen, dass die Rhapsodien in mindestens zwanzig Städten stattgefunden haben. Bertuch war es in jedem Fall wichtig, Mistral über sein Vorgehen zu informieren: „Il m’est cher à penser que vous soyez au courant de mes démarches.“²³¹ (Brief Bertuchs an Mistral vom 9. Oktober 1897). Dafür bediente er sich auch der Personen, die bereits in der Ausarbeitung der deutschen

²³⁰ Überschriften mit ‚Mirèio II‘, Hessisches Staatsarchiv Marburg, HStAM, 340 Bertuch, 1.

²³¹ Es bedeutet mir viel, zu denken, dass Sie über mein Vorgehen Bescheid wissen. (Übersetzung MS)

Übersetzungen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hatten: Adèle Dumas, die Vertraute Mistrals, und Jules Ronjat, Ehemann der Nichte Bertuchs, waren die Einzigen, die im Umfeld Mistrals über ausreichende Deutschkenntnisse verfügten, um dem Dichter den Inhalt der deutschen Kritiken wiedergeben zu können; Besprechungen seiner Übersetzung und seiner Vorträge sandte Bertuch in der Regel an sie, da es ihm unangenehm war, die Lobeshymnen selbst zu übersetzen:

J'ai envoyé les trois récits à l'ami Ronjat à Paris et je les enverrai également à Mme Adrien Dumas. Ainsi vous apprendrez à l'occasion ce que ma modestie me défend de traduire, quoique le mérite et la gloire soient si grands pour vous et si petits pour moi.²³² (Brief Bertuchs an Mistral vom 27. Dezember 1898)

Bertuch übersetzte lediglich einen Artikel, der zu seinen Rhapsodien erschienen war, ins Französische.²³³

Mistral erwähnt Bertuchs Vortragsreisen seinerseits in Korrespondenzen mit Vertrauten, so z. B. in einem Brief an Léon de Berluc-Pérussis:

Sabes-ti qu'à l'universita de Zuri an celebra lou 4 de febríe uno fèsto literari en l'ounour de voste servitour [F. Mistral, MS]? Veici la despacho que m'an manda: « La société de Zurich, réunie autour de M. Bertuch, envoie à Frédéric Mistral ses hommages et sympathies, écho de ses chants patriotiques, car la Prouvenço nous fai gau. », Dr Morf, prof. à l'université, e i quaranto couvivo dóu banquet s'es destribuï quaranto foutougrafio de iéu (aquele dóu chin).²³⁴ (Brief Frédéric Mistrals an Léon de Berluc-Pérussis vom 10. Februar 1901)

Aufgrund der unvollständigen Erwähnungen der Vorträge im Briefwechsel Bertuch – Mistral bleibt jedoch unklar, ob letzterer über das tatsächliche Ausmaß der Reisen seines Übersetzers im Bilde war. Die von Bertuch gesammelten Kritiken können ebenfalls keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, denn er könnte sie nach eigenen Kriterien ausgewählt haben. Es scheint, dass die betreffenden Zeitungsausschnitte ihm vor und nach seinen Auftritten von Kontaktpersonen aus der Lokalpresse ausgeschnitten und zugesandt wurden. Lücken sind daher auch insofern denkbar, als dass ihm nicht zu allen

²³² Ich habe die drei Artikel an Freund Ronjat in Paris geschickt und ich werde sie auch an Madame Adrien Dumas schicken. So werden Sie bei dieser Gelegenheit erfahren, was meine Bescheidenheit mir zu übersetzen verbietet, wenn auch der Verdienst und der Ruhm für Sie so groß sind und für mich so klein. (Übersetzung MS)

²³³ Es handelt sich um einen langen Ankündigungstext zur Veranstaltung vom 11. November 1898 in München, in der nicht nur Bertuchs Vortragskunst, sondern auch Mistrals Leben und Werk ausführlich thematisiert wird.

²³⁴ Wissen Sie, dass sie am 4. Februar an der Universität Zürich eine literarische Feier zu Ehren Ihres Dieners [F. Mistral, MS] abgehalten haben? Hier die Depesche, die sie mir geschickt haben: ‚Die Züricher Gesellschaft, versammelt um Herrn Bertuch, sendet Frédéric Mistral ihre Verehrung und Sympathie als Echo seiner patriotischen Gesänge, da die Provence uns Freude bereitet.‘ Dr. Morf, Universitätsprofessor, und an die vierzig Gäste des Banketts wurden vierzig Photographien von mir verteilt (die mit dem Hund). (Übersetzung MS)

Veranstaltungen etwas zugekommen sein muss. Außerdem ist das Buch mit „*Mirèio II*“ überschrieben und es ist gesichert, dass bereits vor dem Erscheinungsdatum der ersten eingeklebten Kritik (im November 1899) sowohl andere Vorträge zu *Mirèio* stattgefunden haben, als auch bereits Rezensionen der Übersetzung erschienen sind. Es ist daher wahrscheinlich, dass ein Buch mit dem Titel „*Mirèio I*“ existiert hat und verloren gegangen ist.

Ausgewertet worden sind alle im Buch befindlichen Kritiken, die sich auf Vortragsabende Bertuchs beziehen (36 an der Zahl). Zusammen mit den Ankündigungen zu Bertuchs Rhapsodien liefern einige Kritiken zunächst Informationen darüber, wie es überhaupt zu den Veranstaltungen kommen konnte. Seine Zugehörigkeit zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten war Bertuch in der Organisation der Veranstaltungen offensichtlich hilfreich, denn im Kontext der Rhapsodien fallen immer wieder Namen von Netzwerkmitgliedern ins Auge. In Berlin stieß sich ein Kritiker an dem bisher nicht dagewesenen Ausmaß an Werbung, die dem Vortrag im Jahr 1900 vorausgegangen war:

[...] fiel der ungewohnte und übertriebene Aufwand an Kraftmitteln zur Propaganda für den Vortrag doppelt auf. Es ist bisher nicht üblich gewesen, >Comité's< für die Vorbereitung eines Vortrags zusammenzustellen, Aufrufe zu erlassen und einen so starken Apparat in Gang zu bringen. Daß aber diesmal die Wichtigkeit des Gegenstandes ein so starkes Aufgebot erforderte, leuchtet nicht ohne Weiteres ein. Bei allem Respect vor dem literarischen Werth des Gegenstandes – eine unserer w i c h t i g s t e n, dringendsten Culturaufgaben ist die Belebung der Theilnahme für die neuprovençalische Dichtung doch wohl auch nicht. (Berliner Börsen-Courier vom 24. Februar 1900, L.)

Das erwähnte ‚Comité‘ bestand aus Berliner Journalisten, die den von Professor Adolf Tobler verfassten, ausführlichen Ankündigungstext unterzeichneten und mehrfach in verschiedenen Zeitungen abdrucken ließen: S. E. Köbner und Siegfried Samosch von der National-Zeitung, Wilhelm Lauser von der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, Arthur Levysohn vom Berliner Tageblatt und Friedrich Stephany von der Vossischen Zeitung. Von allen in den Anzeigen genannten Personen ist Siegfried Samosch ohne Zweifel dem Netzwerk der deutschen Provenzalisten zuzuordnen. Auch andere Kritiker erwähnen die verstärkten Werbemaßnahmen (allein in Bertuchs *Mirèio II* finden sich sechs Ankündigungen der Veranstaltung):

Der **mehrfach** angekündigte Vortrag August Bertuchs über und aus Frédéric Mistral's Werken fand am Freitag in der Aula des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums vor einer zahlreichen Hörschaft statt. (Norddeutsche Allgemeine

Zeitung Beilage vom 25. Februar 1900, Kunst und Wissenschaft, G. Z., Hervorh. MS)

Im feierlich stimmenden Festsaal des Friedrich Wilhelm-Gymnasiums hielt gestern August Bertuch vor zahlreichem Publikum seinen **von hiesigen akademischen Kreisen besonders liebevoll geförderten Vortrag** über den neuprovençalischen Dichter Mistral [...] (Berliner Neueste Nachrichten, Morgenausgabe vom 25. Februar 1900, Hervorh. MS)

Die Kontakte zu den deutschen Provenzalisten ließ August Bertuch auch in weiteren Städten spielen. Anhand eines Briefes des Romanisten Hermann Suchier an Bertuch vom 5. November 1898 lässt sich nachvollziehen, dass Bertuch ihn offensichtlich darum gebeten hatte, bei der literarischen Gesellschaft in Halle Lobbyarbeit für sich selbst und andere zu betreiben:

Die Dame aus Marburg hatte ich dem Ausschuss der lit. Gesellschaft empfohlen und die gedruckten Urteile beigelegt, auch Sie selbst in Erinnerung gebracht. Mir wurde zur Antwort, die Abende seien für diesen Winter fast sämtlich schon vergeben. Man will aber meine Vorschläge für den nächsten Winter im Gedächtnis behalten. (Brief Suchiers an Bertuch vom 5. November 1898)

In Marburg hatte Bertuch ebenfalls einen Vortrag gehalten, zu einem Zeitpunkt, als das Netzwerkmitglied Eduard Koschwitz dort schon die Professur für Romanische Philologie innehatte. So ist die Veranstaltung aller Wahrscheinlichkeit nach in Zusammenarbeit mit Koschwitz entstanden, da dieser bereits sein Interesse an der Einbindung Bertuchs in das universitäre Leben Marburgs bekundet hatte (vgl. S. 143).

Die Besprechungen in *Mirèio II* geben einen Eindruck davon, wie die Rhapsodien Bertuchs abliefen. Der Übersetzer erschien weder mit Notizen noch mit Buch als Vorlage, sondern hielt den knapp zwei Stunden dauernden Vortrag völlig frei aus dem Gedächtnis. Zu Beginn gab er eine kurze Einleitung mit Informationen zur Region des Rhone-Deltas, in welchem sich die Handlung *Mirèios* abspielt. Außerdem rezitierte er einige Strophen des Epos auf Provenzalisch. Anschließend trug er ausgewählte Abschnitte der Übersetzung vor und gab die Handlung, die diese Abschnitte miteinander verband, in Prosaform wieder.

Ein konstitutives Element der Vortragsabende ist der lautliche Aspekt der Dichtung, auf den Adolf Tobler in seinem Ankündigungstext zur Veranstaltung in Berlin hinweist:

Diese Wiedergabe gehört sicher zu den hervorragendsten Leistungen deutscher Aneignungskunst. Bei aller Genauigkeit des Anschlusses an die Vorlage hat der Nachdichter soviel natürliche Leichtigkeit des Ausdrucks, solchen Wohlklang und Reichtum des Verses zu erreichen vermocht, dass seine *Mirèio* zu lesen, laut zu lesen, eine rechte Lust wird. (Berliner Tageblatt vom 17. Februar 1900)

Die gelungene deutsche Übersetzung ebnet den Weg für ein Erfahrbar-Sein des Textes jenseits der stillen Lektüre. Die Vortragssituation, in welcher der Übersetzer selbst dem Publikum den Text vorträgt, fügt der *Mirèio*-Rezeption einen handlungsbezogenen Aspekt hinzu, der sich nicht mit herkömmlichen rezeptionstheoretischen Modellen, sondern am ehesten mit dem Konzept der Performativität beschreiben lässt.

Der performative Aspekt von Bertuchs Veranstaltungen soll definiert werden, um seine Auswirkungen auf die Rezeption einschätzen zu können. Wie Walburga Hülk-Althoff betont, hat Performativität heute den Status eines universellen ‚umbrella term‘, da unterschiedliche Disziplinen und Diskurse ihn zwar mit eigenen Definitionen, aber dennoch disziplinübergreifend benutzen (vgl. Hülk-Althoff 2004: 9f.). Wie auch bei Hülk-Althoff wird der Sprechakttheoretiker John L. Austin, Begründer des Wortes ‚performativ‘, häufig mit seinem Text ‚Performative Äußerungen‘ von 1961 zitiert, in dem er schreibt: „Es ist durchaus verzeihlich, nicht zu wissen, was das Wort *performativ* bedeutet.“ (Austin 1986: 305). Über fünfzig Jahre später gibt es allerdings immer noch keine allgemeingültige Definition des Begriffes ‚Performativität‘, sondern er wird in unterschiedlichen Disziplinen mit verschiedenen Bedeutungen verwendet. Als Ursprünge des Performativitätskonzeptes in den verschiedenen Fachdisziplinen sind je nach Autor drei bzw. vier Hauptstränge auszumachen. Dazu gehören neben der Sprechakttheorie nach Austin in der Linguistik die Überlegungen von Milton Singer und Arnold van Gennep zu Ereignissen und Ritualen in der Anthropologie und der Ethnologie, in der Theaterwissenschaft die Ausführungen von Erika Fischer-Lichte zu Performativität in Aufführungen sowie die Gender-Theorie von Judith Butler (vgl. Schröder/Grage 2012, Fischer-Lichte 2012). Der Untersuchung von Bertuchs Vortragsabenden muss also eine auf den Untersuchungsgegenstand bezogene Definition von Performativität vorangestellt werden, um Unklarheiten zu vermeiden. Auf den Gebrauch des Begriffspaares Performanz (auf die Aufführungssituation bezogen) und Performativität (im Text angelegt) (vgl. Rzepka 2011: 12) verzichte ich zugunsten eines breiteren Performativitätsbegriffs. Auch wenn es sicherlich fruchtbar wäre, *Mirèio* und ihre Übersetzungen im Hinblick auf performative Strategien im Text zu untersuchen, so ist das nicht Ansinnen dieser Ausführungen. Es geht vielmehr um die Aufführungsseite im Kontext der Rezeption, wofür sich ein anderer Zugang,

nämlich der über die Ereignishaftigkeit und den Aufführungscharakter von Bertuchs *Mirèio*-Rhapsodien, anbietet. Im Anschluss an Erika Fischer-Lichte beziehe ich den Begriff der Performativität nicht auf bloße Sprechakte (Austin) oder Strategien im Text, sondern auch auf Aufführungen und Ereignisse, sodass sich zur Begriffsverwendung festhalten lässt:

Der Aufführungscharakter und die Ereignishaftigkeit einer Veranstaltung kommen in ihrer Performativität zum Ausdruck. Dabei liegt der Fokus auf der Wirkung der durchgeführten Handlung bzw. des Vorgetragenen.

Zentraler Gegenstand der Betrachtung ist in dieser Perspektive nicht der vorgetragene Text, sondern wie mit demselben umgegangen wird, d.h. ebenso, wie seine Bedeutung in einem sozialen Rahmen u. U. dynamisch neu verhandelt werden kann. Die Rhapsodien Bertuchs fallen zeitlich mit der von Fischer-Lichte am Ende des 19. Jahrhunderts verorteten „Entdeckung des Aufführungscharakters von Kultur“ (Fischer Lichte 2012: 54) zusammen. Als Charakteristika einer Aufführung nennt die Autorin leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die Materialität der Aufführung in Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit sowie die Ereignishaftigkeit von Aufführungen. Eine besondere Rolle kommt dabei den Zuschauerinnen und Zuschauern zu:

Da in der Aufführung in diesen Prozess [in den künstlerischen Prozess, MS] auch die Zuschauer involviert sind, die auf unterschiedliche Weise reagieren, ist sie zugleich als ein sozialer Prozess zu begreifen. In ihr treffen unterschiedliche Gruppen sowie Individuen zusammen, die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln und regeln. Im Verlauf der Aufführungen können sich unterschiedliche Allianzen oder Gemeinschaften von unterschiedlicher Dauer herausbilden, hierarchische Verhältnisse zwischen verschiedenen Gruppen der Beteiligten können sich etablieren und zerstört werden. (ibid.: 57)

Sicherlich muss dieser dynamische Aushandlungsprozess in Bezug auf Bertuchs Rhapsodien relativiert werden; sie hatten, obwohl er frei aus dem Gedächtnis vortrug, noch immer den Charakter von Dichterlesungen, bei denen es unwahrscheinlich gewesen wäre, dass das Publikum in den Vortrag eingreift und den Vortragenden unterbricht. Die Zusammensetzung der Zuhörerschaft war aber dennoch von Bedeutung für den Gesamteindruck, den die Rhapsodien hinterließen. In Berlin hob ein Beobachter hervor, dass die Zuhörerschaft zur Hälfte aus Damen bestand (vgl. Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Beilage vom 25. Februar 1900). Außerdem „waren viele Vertreter der Wissenschaft und Litteratur zur Stelle“ (Berliner Börsen-Courier vom 24. Februar 1900). In Breslau

war die „vollzählige Breslauer Professorenschaft“ (Breslauer Generalanzeiger, s. d.) gekommen, was dem Gegenstand des Vortrags besonderes Gewicht verlieh. Anhand der Zusammensetzung des Publikums bei Bertuchs Rhapsodien lässt sich ein weiterer Aspekt der Rezeption, der gleichermaßen für das gedruckte Werk wie für den mündlichen Vortrag galt, hervorheben. Felix Vodička weist darauf hin, dass Werke zielgruppenabhängig eine unterschiedliche Wertung erfahren können:

Der Interessen- und Kenntnishorizont des literarischen Publikums eines bestimmten Volkes, der einer bestimmten Gesellschaftsschicht, umfaßt eine gewisse Menge von Werken, die in einer bestimmten Wertehierarchie organisiert sind. Jedes neue Werk fügt sich in irgendeiner Weise in diese Literatur ein und wird von seinen Lesern einer ganz instinktiven Wertung unterzogen. Diese Wertung hat für die Stabilität der Rangfolge literarischer Werte natürlich erst dann Bedeutung, wenn sie veröffentlicht wird – daher die wichtige Funktion des Kritikers. (Vodička 1975: 73)

Mistrals *Mirèio* hat mit ihrer Übersetzung durch Bertuch eine Zielgruppenverschiebung erfahren. Ursprünglich richtete sich das provenzalische Epos (zumindest vordergründig) an die Landbevölkerung im Süden Frankreichs. Seine deutsche Übersetzung war jedoch von einem Mitglied der intellektuellen Elite für die intellektuelle Elite angefertigt worden, die sich dann wiederum nach dem top-down-Prinzip dafür einsetzte, der gebildeten Mittelschicht einen Zugang zu dem Text zu ermöglichen, indem sie Bertuchs Vortragsabende unterstützte.

Im Anschluss an die Rhapsodien fand ein Austausch zwischen Publikum und Vortragendem statt, wie Bertuch in Briefen an Mistral schildert. Über die ersten Vorträge zu *Mirèio*, die bis 1896 noch im privaten Rahmen stattfanden, schreibt Bertuch:

Pour vous donner une idée de l'accueil qu'on a fait à la jeune Provençale [Mirèio, MS] je ne vous citerai que le mot d'un des plus distingués personnes auditeurs (et auditrices) après la première séance: ‚Et dire qu'un pareil poème existait, sans qu'on en ait eu connaissance.‘ Eh bien, on vous la fera faire, cette connaissance!²³⁵ (Brief Bertuchs an Mistral vom 9. Oktober 1897)

Ein Jahr später hatte der Übersetzer bereits öffentliche Vorträge in einem größeren Rahmen gehalten und berichtet über den Austausch mit dem Publikum:

J'ai vraiment de la chance avec les Provençaux pour mes rhapsodies de Mirèio. Car à Cassel encore il y eut parmi mes auditeurs une Mlle Granet de Gandolphe qui, la conférence terminée, vint à moi toute émue en me remerciant chaudement du bonheur infini que lui avait causé, après vingt ans d'absence de la patrie,

²³⁵ Um Ihnen ein Bild von der Aufnahme der jungen Provenzalin in Deutschland zu geben, werde ich Ihnen die Bemerkung einer der kultiviertesten Personen inmitten der Zuhörer (und Zuhörerinnen) nach der ersten Sitzung wiedergeben: ‚Und dass ein solches Gedicht existierte, ohne dass wir darüber Bescheid wussten!‘ Tja, wir werden dafür sorgen, dass Sie davon Bescheid kriegen! (Übersetzung MS)

d'entendre parler de tout ce qu'elle chérit le plus au monde.²³⁶ (Brief Bertuchs an Mistral vom 27. November 1898)

In den Städten, in denen die Provenzalisten besonders vertreten waren, wurde der Vortragsabend regelrecht zelebriert. An Bertuchs Rhapsodie schloss sich oftmals ein Bankett an, mit „Tischreden in Vers und Prosa“ (Kölner Tageblatt vom 13. November 1899), die in Köln 1899 auch ein Lobgedicht auf August Bertuch beinhalteten, oder die versammelte Gesellschaft entschloss sich, gemeinsam ein Telegramm an Frédéric Mistral zu versenden (so geschehen in Köln 1899, Berlin 1900 und Zürich 1901).

Der Aufführungscharakter der Rhapsodien ist für die Rezeption der Übersetzung nicht unerheblich. Bei dem Gegenstand von Bertuchs Vortrag handelt es sich um einen verkörperten Text, den Fischer-Lichte wie folgt definiert:

Als verkörperte Texte werden hier Texte verstanden, die von anderen vorgelesen bzw. gesprochen und in diesem Sinne zur Aufführung gebracht werden. Darunter fallen Poetry Slams, Dichterlesungen, das Vorlesen im Freundes- oder Familienkreis, die Aufführung von Dramen, das Vortragen von Liedern u. a. mehr. Die vortragende Stimme löst sich aus dem Körper des Vortragenden und dringt durch das Ohr der Zuhörenden in deren Körper ein. Zugleich kehrt sie auf dem selben Wege in den Körper des Vortragenden zurück. Als gesprochene und gesungene Sprache tritt der Text als verkörperter in Erscheinung. (Fischer-Lichte 2012: 135)

Die Situationen, in denen verkörperte Texte zum Ausdruck gebracht werden, haben immer einen Aufführungscharakter, darum ist die „Performativität verkörperter Texte [...] von der spezifischen Performativität von Aufführungen impliziert“ (ibid.). Der Aufführungscharakter von Bertuchs Rhapsodien bringt den Aspekt des Ephemereren mit sich, denn sie sind als Ereignisse „einmalig und unwiederholbar“ (Fischer-Lichte 2003: 15). Abgesehen von persönlichen Geschmäckern der Kritiker ist es auch die den Aufführungen inhärente Unwiederholbarkeit, welche die teils gravierenden Unterschiede in der Einschätzung der Rhapsodien erklärt. Während in Berlin konstatiert wurde, dass Bertuch „Kraft, Fülle und Modulationsfähigkeit des Organs“ fehlten (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Beilage vom 25. Februar 1900), wurde ihm in Breslau bescheinigt, dass er „sein modulationsfähiges Organ [...] trefflich zu meistern“ verstand (Breslauer Generalanzeiger, s.d.). Kein Vortragsabend war wie

²³⁶ Ich habe wirklich Glück mit den Provenzalen, was meine Mirèio-Rhapsodien angeht. Denn in Kassel gab es unter den Zuhörern auch wieder eine Mademoiselle Granet aus Gandolphe die, als der Vortrag vorüber war, ganz bewegt zu mir kam und mir herzlich für das unendliche Glück gedankt hat, das sie empfand, weil nach zwanzig Jahren der Abwesenheit von der Heimat jemand von all dem gesprochen hat, was sie auf dieser Welt am meisten liebt. (Übersetzung MS)

der andere, und genau wie der Vortragende am einen oder anderen Abend, u. U. durch äußere Einflüsse wie Krankheit, Müdigkeit usw., anders auftrat, wirkte sein Vortrag ebenso unterschiedlich auf das Publikum ein. Dazu ist der Grad der Flüchtigkeit und der Unvorhersehbarkeit durch die Abwesenheit einer Textvorlage bei Rhapsodien noch höher als bei einer Dichterlesung, was den Grad der Emergenz im Sinne des Herausbildens neuer Aspekte ebenfalls steigen lässt. Auch spielen die prosaischen Zusammenfassungen, die Bertuch zwischen den einzelnen ‚zitierten‘ Passagen vom Handlungsverlauf des Epos gab, eine Rolle. Während wir heute nicht mehr nachvollziehen können, ob diese Zusammenfassungen immer gleich lauteten oder unter Umständen frei nacherzählt wurden, so änderte sich zumindest das Sprachregister, womit die Aufmerksamkeit des Publikums jedes Mal aufs Neue angeregt wurde.

Der Aspekt der Räumlichkeit verdient im Hinblick auf die vom Publikum wahrgenommene Atmosphäre gesonderte Betrachtung, denn

in der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge – einschließlich der Gerüche, die sie verströmen und der Laute, die sie erklingen lassen – auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in einem fast emphatischen Sinne gegenwärtig. Sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in es ein - wie vor allem bei Licht, Lauten und Gerüchen zu erfahren ist. (Fischer-Lichte 2003: 59)

Diese mit allen Sinnen wahrgenommene Atmosphäre muss sich auf den Gegenstand von Bertuchs Vortrag ausgewirkt haben. Während die Räumlichkeiten nur selten Erwähnung finden („Im feierlich stimmenden Festsaal [...]“, Berliner Neueste Nachrichten, Morgenausgabe vom 25. Februar 1900) wird die Wirkung des Vortragenden auf das Publikum häufig thematisiert. In ihrem Artikel ‚Die verwandelnde Kraft von Aufführungen‘ (2013) zeichnet Erika Fischer-Lichte nach, dass Wirkungen, die eine Aufführung auf die Zuschauer hat, sowohl als Transformationen während der Veranstaltung als auch als Transformationen, die über die Dauer einer Veranstaltung hinausreichen, in Erscheinung treten können (vgl. Fischer-Lichte 2013: 179–187). In den Kritiken zu Bertuchs Rhapsodien sind vor allem Belege für Wirkungen während der Aufführung zu finden. So wurde das Publikum in Frankfurt „mächtig ergriffen“ und „lauschte mit gespannter Aufmerksamkeit“ (Ankündigung eines Vortrags in Kiel, Kieler Zeitung vom 29. November 1899). Der Vortrag in Berlin „fesselte von Anfang bis zu Ende“ (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Beilage vom 25.

Februar 1900). Ein Breslauer Kritiker sieht den Bildungsanspruch, den er an die Veranstaltung erhoben hat, darin abgegolten, dass es Bertuch gelingt

auf den Hörer das eigene Behagen an den stilistischen und poetischen Schönheiten der Dichtung zu übertragen, also immerhin mehr ein kritisches, als rein ästhetisches Behagen. (Breslauer Zeitung, s.d.)

In Zürich wurde Bertuch bescheinigt, dass er es verstand, „sein Publikum mitzureißen“ (Allgemeine Schweizer Zeitung vom 21. Februar 1901). Zusammenfassend lässt sich aus den Kritiken ableiten, dass Bertuchs Vortragsstil einerseits als einfach, geschmackvoll, schlicht und natürlich wahrgenommen wurde, ihm andererseits aber auch Attribute wie feurig, fesselnd und mitreißend zugeschrieben wurden. Bertuch selbst scheinen Anmerkungen über seinen Vortragsstil sehr wichtig gewesen zu sein, denn Bemerkungen dazu sind in *Mirèio II* durch doppelte Anstreichungen am Rand markiert. Viele Kritiker meinten, die ehrliche Begeisterung für den Gegenstand seines Vortrags gespürt zu haben. Dieses ‚mitreißende‘ Moment der Darbietung ist in der Rezeptionsanalyse schwer zu beschreiben und noch schwieriger auszuwerten. Eine im Anschluss an einen Vortragsabend in Kassel 1898 erschienene Kritik, die in der dritten *Mirèio*-Auflage (1900) abgedruckt ist, beschreibt diesen Aspekt und die Emotionalität, die mit ihm verknüpft ist, sehr treffend:

Der Zauber, der von dieser Dichtung ausgeht, und die vollendete Art des Vortrags derselben können nur mitempfunden aber nicht beschrieben werden, und alles, was bisher zu ihrem Lobe gesagt worden ist, vermag nur eine schwache Vorstellung zu geben von der Großartigkeit der Schilderung....Diese Verse klingen wie die schönste Musik, und ihr rhapsodischer Vortrag hält die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis zum Ende in Spannung....Nur mit Widerstreben schieden dieselben von der Dichtung, als der Vortragende mit ihr zu Ende war. (Casseler Tageblatt und Anzeiger, 1898)

Bertuchs Rhapsodien wohnte noch ein weiteres performatives Element inne: Zu Beginn des Abends rezitierte er einige Strophen des Epos im provenzalischen Original, damit die Zuschauer sich einen Eindruck von der ihnen meist unbekanntem Sprache machen konnten. Das Publikum war, zumindest mehrheitlich, nicht in der Lage, die vorgetragenen Strophen zu verstehen – das musste es aber gar nicht, denn bei diesem Programmteil stand der ästhetische Effekt im Vordergrund. Diese ‚Bedeutsamkeit jenseits der Bedeutung‘ betont Dieter Mersch in Bezug auf den Dadaismus und das generelle Experimentieren mit Sprache im Vollzug:

Hugo Balls oder Kurt Schwitters Lautgedichte erschließen sich nicht der stillen Lektüre, sowenig wie Cages Textkompositionen; man hat sie im Gegenteil von

vornherein verfehlt, wollte man sie »auslegen« oder auf ihre Inhalte hin befragen; vielmehr *begegnet* etwas *im Vollzug*, was nicht ein Sinn ist, sondern was durch die systematische Zersetzung des symbolischen Gehalts umschlägt, um einen Klang, das »Geräusch« einer Stille, freizusetzen. Die Performierung, die sich systematisch des *Paradox* bedient, zu sprechen ohne »etwas« zu sagen, läßt so etwas an Sprache erscheinen, was diese sonst verhüllt: Konstitution des Be-deutens kraft einer *Materialität*, einer *Intensität der Performanz*, die gleichsam augenblickshaft aufgeht. (Mersch 2002: 115f., Hervorh. im Original)

Wichtig ist hier nicht zu verstehen, was gesagt wird, sondern es zählt die Wirkung des ‚Wie‘. Und nicht nur für das Publikum, sondern auch für den Vortragenden kann die praktische Umsetzung, das Erfahren eines Textes immens wichtig sein. So konstatiert der bereits erwähnte Nibelungen-Rhapsode Wilhelm Jordan in seinem Buch *Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik*:

So bin ich von den mit Homer vertrauten der Erste, welcher den Rhapsodenberuf wieder aufgenommen hat. Dieser Thatsache verdiene ich das Nebenglück, durch Ausübung dieses Berufes hingenöthigt worden zu sein zur Erkenntniß des Kunstgesetzes meines einzigen abendländischen Vorgängers, des Verfassers der Odyssee. (Jordan 1869: 6).

Abgesehen von äußeren Gestaltungsmitteln der Odyssee, die laut Jordan durch Lessing und Julius Braun beschrieben worden waren, fehlte es doch an Erkenntnis über den „seelischen Nerv“ (Jordan 1869: 4), das „innerste Geheimnis ihrer Technik“ (ibid.). Diese meinte Jordan durch sein Rhapsodentum (wohlgemerkt durch seine Arbeit an den Nibelungen und nicht an der Odyssee) gefunden zu haben. Um die sinngebende Struktur eines Epos erkennen zu können, muss man also zunächst selbst die Arbeit eines Rhapsoden verrichtet haben:

Man würde es einem Schuhmacher gewiß nicht als Anmaßung auslegen, wenn er sagte: ein Nichtschuhmacher möge wohl beurtheilen können, ob ein Stiefel gut passe und zierlich aussehe; die Theorie des Stiefels aber, die Regeln und Griffe zu seiner Herstellung, seien nur zu erlernen, indem man selber Stiefel verfertige. (ibid.)

Der Sinn des Textes erschließt sich demnach auch dem Rhapsoden erst durch die praktische Ausübung seines Berufes.

Dieses Kapitel hat aufgezeigt, dass eine angemessene Beschreibung der Wirkung von Bertuchs Rhapsodien und ihres Einflusses auf die zeitgenössische Rezeption nicht einfach zu bewerkstelligen ist. Dennoch ist die Bedeutung des performativen Aspekts seiner Vortragsabende deutlich geworden. Die lebhafteste Vermittlung seiner Übersetzung im direkten Kontakt mit dem Publikum war ihm ein großes Anliegen und kann neben der Qualität seines Übersetzungstextes als ausschlaggebend für seinen Erfolg gewertet werden. Bei der Organisation dieser Abende war ihm seine Zugehörigkeit zum Netzwerk der deutschen Provenzalisten

hilfreich. Im deutschen Aufnahmekontext kam der Übersetzung eine neue Funktion zu: Sie wurde vom rein ‚zu rezipierenden‘ Text zum Gegenstand von Vermittlungsarbeit zwischen zwei Kulturen. Gleichzeitig wurde sie Objekt einer Aufführung, deren Erfolg sich wiederum auf die Rezeption der Übersetzung im öffentlichen Raum niederschlug. Zwar stellt Mersch fest, dass die Linguistik, z. B. durch die Untersuchung von *oral poetry*, erste Schritte in Richtung einer Aufwertung des Performativitätsaspektes unternommen hat (vgl. Mersch 2002: 116), aber eine Revision der Analyseverfahren, die Textualität und Skriptualität verhaftet bleiben, ist in der Rezeptionsanalyse ein Desiderat. Eine Einbeziehung der Kategorie ‚Oralität‘ kann hilfreich sein, um den schwer zu greifenden Aspekt des ‚Textes im Vollzug‘ genauer zu beschreiben.

7. Franziska Steinitz: *Mirèio*

Die dritte zeitgenössische Übersetzung *Mirèios* erschien im Jahr 1906 bei Otto Hendel in Halle. Im Gegensatz zu Betty Dorieux-Brotbeck und August Bertuch stand Franziska Steinitz in keinem regen Austausch mit Frédéric Mistral, was die Rekonstruktion ihres Übersetzungsprojektes ungleich schwieriger gestaltet. Hinzu tritt der Umstand, dass nur äußerst wenige Besprechungen ihrer Übersetzung überliefert sind.

7.1 Biographie

Franziska Steinitz kam am 5. April 1875 in Rosenberg, Oberschlesien, als Tochter von Israel und Rosalie Steinitz, geborene Böhm, zur Welt. „Nach Beendigung ihrer Schulzeit“ (Pataky 1898: 328) erlernte sie romanische Sprachen in Breslau und Berlin (vgl. *ibid.*); ein über die Gedenkstätte Yad Vashem einsehbares Gedenkblatt, ausgefüllt von Ezra Steinitz, gibt als Beruf ‚Lehrerin für französische Literatur‘ an.²³⁷ Steinitz übersetzte sowohl Fachtexte als auch Volkslieder und Gedichte aus dem Französischen, Italienischen, Spanischen und Provenzalischen (vgl. Pataky 1898: *ibid.*). Neben Publikationen in Zeitschriften wie der *Deutschen Dichtung* und *Aus fremden Zungen* sind vor allem die Übersetzungen von Werken Frédéric Mistrals (*Gedichte*, Hendel 1900; *Mirèio*, Hendel 1906; *Letzte Ernte*, Xenien-Verlag 1913), Théodore Aubanel (*Der halbgeöffnete Granatapfel – Das Buch der Liebe*, Xenien-Verlag 1910), Guy de Maupassants (*Gedichte*, Hendel 1893) und Robert de Montesquiou (*Rote Perlen – Historische Sonette*, Xenien-Verlag 1912) hervorzuheben. Franziska Steinitz hat sich also vor allem als Übersetzerin von Gedichtbänden in provenzalischer und französischer Sprache ausgezeichnet; als zusammenhängendes Epos bildet *Mirèio* eine Ausnahme und damit einen Sonderfall in Steinitz’ Übersetzungsrepertoire. Mit insgesamt vier Übersetzungen für Mistral und Aubanel hat Steinitz die

²³⁷ Gedenkblatt ausgefüllt von Ezra Steinitz:

https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=de&s_lastName=Steinitz&s_firstName=Franziska&s_place=&s_dateOfBirth=&s_inTransport= (Letzter Zugriff 03. Januar 2018)

meisten Übersetzungen von Dichtern des Felibrige ins Deutsche vorzuweisen; August Bertuch brachte mit *Nerto*, *Mirèio* und den *Goldinseln* drei, Betty Dorieux mit *Mireia* eine Übersetzung auf den deutschen Markt.

Im Jahr 1907 bekam Franziska Steinitz den Titel *sòci dóu Felibrige* für ihre *Mirèio*-Übersetzung verliehen; wie auch den übrigen deutschen *sòci* wurde ihr der Titel jedoch während des Ersten Weltkrieges aberkannt. In den Protokollen der Generalversammlung der Feliber vom 8. Juni 1915 in Marseille heißt es:

S'abordo, enfin, la grèvo questioun qu'a prouvouca l'acamp: la radiacioun di sòci tudesc (alemand e austrian) que lou Felibrige avié iscri dins si Cartabèu. Aquelo radiacioun es voutado à l'unanimeta.²³⁸ (*Cartabèu de Santo Estello 1914-1922*: 53)

An der sachlichen Richtigkeit dieser Darstellung darf gezweifelt werden, da Bernard Sarrieu gegen die Streichung der deutschen *sòci* votierte und auch Michel Camélat, der als Soldat abwesend war, sich in einem Brief gegen den Ausschluss der Deutschen aussprach (vgl. Jouveau 1977: 19). Die einstimmige Aberkennung der Titel offiziell mitzuteilen, war vor dem Hintergrund der allgemeinpolitischen Lage wohl mehr eine Notwendigkeit als ein von allen Felibern gleichermaßen empfundenes Bedürfnis; durch den Ausschluss der deutschen und österreichischen *sòci* wurde ein deutliches Zeichen der Solidarität des Felibrige gegenüber dem französischen Staat gesetzt.

Der älteste der drei Brüder von Franziska Steinitz, Paul (1869–1942), war der letzte jüdische Notar in Rosenberg (vgl. Steinitz 2016: 188) und verließ die Stadt (vermutlich 1937)²³⁹ gemeinsam mit Franziska, um der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu entgehen. Sie lebten zusammen in Freiburg, von wo aus sie am 22. Oktober 1940 auf Geheiß der Gauleiter Robert Wagner und Josef Bürckel in das französische Konzentrationslager Gurs deportiert wurden. Aus dem Lager Gurs, Block I, Baracke 9, schrieb Steinitz im November 1941 an den damaligen *capoulié* des Felibrige, Marius Jouveau, und bat ihn um die Übersendung eines Exemplars der von ihm publizierten Grammatik; dabei erwähnte sie ihre schwierige Lage in Gurs nicht mit einem Wort (vgl. Jouveau 1960: 91). Über eine

²³⁸ Es wurde schließlich die schwerwiegende Frage, welche die Versammlung hervorgebracht hat, erörtert: Die Tilgung der deutschen und österreichischen *sòci*, die der Felibrige in seine Akten eingeschrieben hatte. Für diese Tilgung ist einstimmig votiert worden. (Übersetzung MS)

²³⁹ Gedenkblatt ausgefüllt von Robert Steinitz:

https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=de&s_lastName=Steinitz&s_firstName=Franziska&s_place=&s_dateOfBirth=&s_inTransport= (Letzter Zugriff 03. Januar 2018)

Kontaktperson erhielt der Feliber jedoch bald darauf Nachricht von ihrem Tod am 2. Januar 1942. Laut Aussage von Lore Steinitz, die 1941 den Neffen Franziskas, Robert, heiratete, war Steinitz, wie wenig später auch ihr Bruder Paul am 9. Januar 1942, an Unterernährung gestorben (vgl. Steinitz 2016: 189).

7.2 Das Übersetzungsprojekt

Im Jahr 1897 hatte Franziska Steinitz von Frédéric Mistral die Erlaubnis erhalten, eine deutsche Übersetzung seines *Pouèmo dóu Rose* (dt. ‚Das Gedicht von der Rhone‘) anzufertigen; in einem Brief vom 21. November 1899 teilt sie ihm allerdings mit, dass sie keinen Herausgeber für diese Arbeit gefunden hat und das Projekt darum einstellen muss. Für die Gedichtsammlung *Lis Isclo d’Or* hatte sie allerdings Otto Hendel als Herausgeber gewinnen können; die Gedichte erschienen schon im darauffolgenden Jahr in der Reihe *Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes*.²⁴⁰ Am 12. Dezember 1904 gratuliert Steinitz Frédéric Mistral zum Literaturnobelpreis und fragt außerdem an, ob sie *Mirèio* ins Deutsche übertragen dürfe; als Argument für eine neue Übersetzung führt sie den hohen Preis der Bertuch-Ausgaben und die damit geringe Zahl an Abnehmern an, wohingegen ein Band der *Gesamtliteratur des In- und Auslandes* schon für 25 Pfennig zu haben sei. Der geringe Anschaffungspreis dieser ‚unbegrenzten Reihen‘, zu denen außer Hendels *Gesamtliteratur* auch die *Volksbücherei* des Verlags Hesse&Becker in Leipzig, *Meyers Volksbücher* im Verlag des Bibliographischen Instituts Leipzig und Wien sowie Reclams *Universalbibliothek* zu zählen sind (vgl. Müller 1986: 187), ist tatsächlich ein starkes Argument im Hinblick auf die Verbreitung der Übersetzung. Mit ca. 2400 im Zeitraum von 1886 bis 1917 erschienenen Nummern (vgl. *Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen der Firma Otto Hendel Verlag* 1917: 37) nimmt Hendels *Gesamtliteratur* den zweiten Platz hinter Reclam mit 5200 Bänden ein (vgl. Müller 1986: 186f.). Der Hendel-Verlag, welcher auf das Jahr 1717

²⁴⁰ In der Folge schienen die Verleger in Bezug auf Lyrik-Übersetzungen zurückhaltender zu sein; im Zuge der Vorbereitung von Montesquious *Roten Perlen* ließ der Xenien-Verlag verlauten, dass die Deutschen kaum Gedichtbände kauften und dass eine Publikation vom Erfolg von Steinitz’ Aubanel-Übersetzung abhängig gemacht werden würde (vgl. Bertrand 1996: 231).

zurückgeht, wurde 1898 von Otto Hendel an seine Geschäftsnachfolger Warnatz und Schirrmeister übergeben; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Steinitz' *Mirèio*-Übersetzung führten die Witwe Warnatz' und Schirrmeister das Geschäft, dessen Ansinnen „in erster Linie der Fortführung der ‚Bibliothek der Gesamtliteratur‘ galt“ (*Festschrift* 1917: 20). Diese Reihe

verfolgte den Plan, das Beste der Literaturerzeugnisse aller Völker – das Fremdsprachliche in mustergültigen Übersetzungen – in guten und billigen Ausgaben dem deutschen Volke zugänglich zu machen. (ibid.: 37)

Abseits dieser Zugänglichmachung von in- und ausländischer Literatur trug die breit angelegte Reihe natürlich dem durch die industrialisierte Buchproduktion veränderten literarischen Markt Rechnung (vgl. Wittmann ²1999: 279). Was für die ‚unbegrenzten‘ Reihen galt, war ebenso gültig für die Klassikerreihen, für die Reigl (1990: 20) „die niedrigen Kosten in der Buchherstellung [...], die durch die gleiche Ausstattung aller Bände erzielt werden konnten“ hervorhebt.

In ihrem Brief an Mistral erklärt Steinitz, dass ihr verstorbener Mentor Herman Grimm ein großer Bewunderer der Dichtung Mistrals gewesen sei und dass die Idee einer Neuübersetzung *Mirèios* auf ihn zurückgehe. Auch auf die von Mistrals Strophe abweichende und in ihrer Übersetzung verwendete Stanzenform geht Steinitz in diesem Brief ein und führt als Argument dafür den Rat Grimms an, der *Mirèio* in einem den Deutschen vertrauteren Versmaß dargeboten sehen wollte (vgl. Brief Steinitz' an Mistral vom 12. Dezember 1904). Steinitz muss von Mistral eine positive Rückantwort hinsichtlich der Übersetzung *Mirèios* bekommen haben, denn zwei Jahre später, 1906, erschien diese bei Hendel in Halle an der Saale. In Steinitz' Vorbemerkung zur Übersetzung erläutert sie deren Entstehungsbedingungen. Bis zum Tode Herman Grimms am 16. Juni 1901 erfolgte der Übersetzungsprozess in enger Absprache mit ihm; das bedeutet, die Übersetzung wurde schon lange vor der Anfrage an Mistral begonnen und war zum Zeitpunkt des Briefes vermutlich bereits fertiggestellt, denn

Herman Grimm hatte noch an seinem Lebensabend die Freude, seinen durch vorstehende Ausführungen klingenden Wunsch nach einer getreuen und ansprechenden neuen deutschen Übersetzung der ‚Mirèio‘ [...] der Erfüllung entgegengehen zu sehen; ihr Erscheinen sollte er leider nicht mehr erleben. In unermüdlicher Anteilnahme hat er aber das Werden dieser Übersetzung [...] verfolgt, ja recht eigentlich deren Entstehen veranlaßt und mit stetem Rat und Tat begleitet, den er auch auf die gewählte Stanzenform, wie sie von Pochhammer auf Dantes Terzinen so erfolgreich angewendet war [...] und auf die unermüdlich wiederholte Durchfeilung des Geschaffenen ausdehnte. Die

Herstellung der Übertragung hat auf diese Weise Jahre beansprucht [...].
(Steinitz 1906: VII)

Während Betty Dorieux bei der Erstellung ihrer Übersetzung eng mit ihrem Mann zusammenarbeitete, um sich Rat im Hinblick auf ihr Verständnis des Provenzalischen zu holen, und August Bertuch sich bei Fragen das Provenzalische betreffend an Mistral und andere Provenzalisten wandte, ließ sich Franziska Steinitz hinsichtlich der Ausgestaltung ihres deutschen Textes beraten, denn Grimm selbst war nur einmal in der Provence gewesen und konstatiert in seinem Essay ‚Der Maler Eugène Burnand‘:

Ich verstehe Provençalisch nur in so weit, daß ich mich philologisch in der Sprache zurecht zu finden wüßte. Habe sie niemals sprechen hören und zumal sie nicht als Kind sprechen hören oder selbst gesprochen, ohne welches beides jede Sprache uns in ihrem wahren Leben verschlossen bleibt. (Grimm 1897: 447)

Im Analyseteil wird zu überprüfen sein, inwieweit sich die offensichtliche Zieltextorientierung Steinitz' in ihrer Übersetzung niederschlägt.

7.3 Die Edition

Wie in der Reihe *Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes* des Hendel Verlags üblich, ist ein (gezeichnetes) Porträt Mistrals der Edition vorangestellt. *Mirèio* wird auf dem Titelblatt als ‚Provenzalisches Epos‘ qualifiziert. Die Erstauflage der Übersetzung von Betty Dorieux-Brotbeck (1880) trägt die Bezeichnung ‚Provenzalisches Gedicht‘ auf dem Titelblatt, die zweite Auflage (1884) weist ein ‚Ländliches Epos‘ aus. August Bertuchs Edition ist in allen Auflagen die Bezeichnung ‚Provençalische Dichtung‘ (ab 1905 mit leichter Abweichung in der Schreibung zu ‚Provenzalische Dichtung‘) vorangestellt. Damit orientiert er sich am deutlichsten an der provenzalischen Titelunterschrift ‚pouèmo provençau‘, welche sich seit der Erstauflage 1859 in den in Frankreich erschienenen Editionen findet (ein Titelblatt in französischer Sprache, auf dem das Äquivalent ‚poème provençal‘ zu finden ist, wurde dort erst ab der zweiten Auflage hinzugefügt). Mit dem ‚Epos‘ verwenden Dorieux-Brotbeck und Steinitz den im Vergleich mit ‚Gedicht‘ und ‚Dichtung‘ prestigeträchtigen Begriff, der mit der zeitgenössischen Sekundärliteratur zu *Mirèio* konformgeht. So wird der

Leserschaft über die Spezifizierung der Gattung auf dem Titelblatt verdeutlicht, was sie erwartet. Die Präzisierung ‚ländlich‘ in der zweiten Ausgabe Dorieux’ verweist zudem auf den Ort der Handlung, die ‚campagne provençale‘, in Abgrenzung zum Meer (*Odyssee*). Vor der Einleitung zu Steinitz’ Edition findet sich eine Widmung an Herman Grimm:

O Meister, dem ‚Mirèios‘ ew’ger Glanz | so oft das schönheitsfreud’ge Herz bewegt, | Auf dein Geheiß ein frischgewundner Kranz – | so sei sie heute dir aufs Grab gelegt. (Steinitz 1906: III)

Die Einleitung selbst ist kurz gehalten und besteht aus einem Auszug aus dem Essay ‚Der Maler Eugène Burnand‘ von Grimm sowie der oben bereits erwähnten Vorbemerkung der Übersetzerin, in der sie außerdem einige biographische Informationen zu Frédéric Mistral gibt sowie auf ihre Übersetzung der *Isclò d’Or* verweist. In dem Auszug aus Grimms Essay ist der Grund für Steinitz’ Neuübersetzung enthalten: Die Bertuch-Übersetzung schaffe es nicht, die Einfachheit der mistral’schen Dichtung zu transportieren (vgl. Grimm in Steinitz 1906: VII). Die Edition enthält kein Inhaltsverzeichnis und verzichtet gänzlich auf Erläuterungen; auch die von Mistral dem Original beigegebenen Anmerkungen wurden nicht übersetzt.²⁴¹ Die Übersetzung richtet sich damit an ein anderes Zielpublikum als Ü₁ und Ü₂. Sie verfolgt den Zweck, der Abnehmerschaft der günstigen *Weltliteratur*-Reihe ein ansprechendes Leseerlebnis zu bieten und dabei den Inhalt des Epos zu transportieren. Es gibt aber weder einen wissenschaftlichen noch einen kulturvermittelnden Anspruch in dem Sinne, dass der Kontext der provenzalischen Renaissance ausführlich erläutert oder die Besonderheiten der provenzalischen Sprache und Kultur den Leserinnen und Lesern durch die Edition hätten näher gebracht werden sollen. Diese Einschätzung wird durch den *Kritischen Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie 1906* geteilt, der Steinitz’ Übersetzung erwähnt und verdeutlicht, dass mit dieser vor allem ein breites Publikum angesprochen werden soll:

²⁴¹ Ohne eine Einordnung in die Entstehungsbedingungen des Epos sind Stellen wie die Feliberanrufung im sechsten Gesang für den Rezipienten allerdings unverständlich.

Mad. FRANZISKA STEINITZ publie une élégante traduction en vers de *Mirèio*, dédiée à la mémoire d'Herman Grimm. Cette traduction, publiée dans une collection populaire, contribuera à faire connaître à la masse des lecteurs allemands le chef d'œuvre de Mistral.²⁴² (Vollmöller 1910: 254)

Auf eine Übernahme der visuellen Gestaltungsmittel der französischen *Mirèio*-Editionen wird in Steinitz' Edition ebenfalls komplett verzichtet, auch das Notenblatt zum Magali-Lied wird nicht übernommen. Eine Besonderheit ist die ‚Kartenskizze der Crau und der Wanderung Mirèios‘, welche der Übersetzung vorangestellt ist und sich in keiner anderen *Mirèio*-Ausgabe findet. Die Karte enthält deutsche (kl. Rhone, gr. Rhone, Mittelländisches Meer), provenzalische (Leberoun, Maiano, Ventour, Li Santo, Mount-Majour, Lis Antico, Trou de la Capo, Entressèn, Marsiho) und französische (Le Sambuc, Avignon, Tarascon, Maussane, Durance, Barbentane, Nîmes) topographische Bezeichnungen und stellt den Weg Mirèios von ihrem Elternhaus (welches die Übersetzerin fälschlicherweise in Mistrals Heimatdorf Maillane verortet)²⁴³ nach Les Saintes-Maries-de-la-Mer dar. Auf der Karte steht ‚Martegau‘ als Bezeichnung für die Stadt Martigues, provenzalisch ‚Martegue‘. ‚Martegau‘ bezeichnet aber den Bewohner eben dieser Stadt, ein Fehler, der auch Bertuch in den ersten drei Ausgaben seiner *Mirèio*-Übersetzung im ersten Gesang unterlaufen ist, bis er ihn 1905 mit einer Abänderung behob. In Steinitz' Übersetzungstext wird dieser Fehler außerdem im ersten Gesang mit ‚Ein Fischer aus Martigan‘ für ‚Es un Martegau‘/‚C'est un Martégal‘ fortgeführt. Bereits an dieser Stelle ist ein Einfluss von \ddot{U}_2 auf \ddot{U}_3 zu vermuten. Es gilt im Analyseteil zu prüfen, ob er sich ebenfalls in anderen Passagen der Übersetzung zeigt. In jedem Fall ist die dem Text vorangestellte Karte ein Beleg dafür, dass eine Ausgestaltung der Edition stattgefunden hat; der Text wird mit ihr (topographisch) kontextualisiert.

²⁴² Madame Franziska Steinitz gibt eine elegante Übersetzung der *Mirèio* in Versen heraus, dem Andenken Herman Grimms gewidmet. Diese Übersetzung, veröffentlicht in einer populären Reihe, wird dazu beitragen, das Hauptwerk Mistrals der Masse von deutschen Lesern bekannt zu machen. (Übersetzung MS)

²⁴³ Mistral hat bewusst darauf verzichtet, das ‚Mas di Falabrego‘ an einem realen Ort zu situieren. Wenn überhaupt, so verweisen die wenigen vorhandenen Anhaltspunkte aber nicht auf Maillane, sondern auf die südlich von Les-Baux-de-Provence gelegenen Dörfer Maussane und Le Paradou (vgl. Mauron Cl. 2008: 7f.).

7.4 Übersetzungsanalyse Ü₃

Die Übersetzung von Franziska Steinitz (Ü₃) weicht in ihrer Form von Ü₁ und Ü₂, welche die im provenzalischen AT verwendete siebenzeilige Strophe übernommen hatten, ab. Steinitz wählte stattdessen auf Rat ihres Mentors Herman Grimm die Stanzenform. Dieser schrieb zur *Mirèio*-Übersetzung durch August Bertuch:

Die obengenannte deutsche Übersetzung der Mireille (Bertuch) hat zu ihrem Bekanntwerden bei uns viel beigetragen, das Einfache der Dichtung aber wird durch diese Behandlung verhüllt, wie Doß' meisterhafte Homerübersetzung ein gewisses Wortgerassel mit sich brachte, das auch hier die Einfachheit übertönt. (Grimm in Steinitz 1906: VII)

Die in Steinitz' Übersetzung angewandten Stanzen bestehen aus je sieben jambischen Versen, wobei der zweite und der fünfte Vers zehnsilbig, die restlichen Verse elfsilbig sind und das Reimschema A – B – A – A – B – C – C lautet.

7.4.1 Präludium zum Kampf

In Ü₃ wird Vincèn von Ourrias als „Hundsbrut eines Laffen“, „Milchbart“, „Bürschlein“, „Tagdieb“, „Feigling“, „Freundchen“, „blöder Fant“ und „saubrer Freier, der beim Liebchen schmaust“ bezeichnet. Vincèns Mutter nennt der Stiertreiber ein „saubres Mütterlein“. Zwar entsprechen die neun von ihm geäußerten Beleidigungen der Anzahl derselben im Ausgangstext, sie entfernen sich jedoch in ihrer inhaltlichen Aussage so weit von ihm wie keine der vorherigen Übersetzungen. Nicht eine der Beleidigungen stimmt mit in Ü₁ oder Ü₂ verwendeten Begriffen überein, während in diesen beiden Übersetzungen zumindest zwei Begriffe („Küchenfreier“ und „Zigeunermutter“) deckungsgleich verwendet worden waren. Die Verunglimpfungen der Mutter, sowohl auf sexueller (fiéu de baudrèio ≈ Sohn einer Hure) als auch auf sozialer Ebene (ta bóumiano de maire ≈ deine Zigeunermutter) fallen vollständig aus. Mit „Hundsbrut eines Laffen“ lenkt Ü₃ die Beleidigung sogar auf Vincèns Erzeuger um und nimmt die Mutter so ganz aus dem Spiel. Auch Vincèn wird nicht mehr

als Zigeuner tituiert, obwohl der AT dies mit „bóumian“ (Zigeuner) explizit und mit „espeia“ (≇ in Lumpen) implizit ausdrückt. Von den neun Beschimpfungen durch Ourrias werden zwei ausgelassen (in Ü₃ fehlen Entsprechungen von „margoulin“ und „bóumian“), aber an anderer Stelle zwei neue („Bürschlein“ und „Feigling“) hinzugefügt, wodurch dem Zieltext eine andere, weniger vulgäre Note verliehen wird. Die Übersetzung betont stattdessen das jugendliche Alter Vincèn und seine körperliche Unterlegenheit gegenüber dem Stiertreiber mit „Milchbart“, „Feigling“ sowie den Diminutiven „Bürschlein“ und „Freundchen“. Mit „grand porc“ (≇ großes Schwein) und „galagu“ (≇ Gierschlund) werden auch zwei von Vincèn geäußerte Beschimpfungen nicht wiedergegeben, stattdessen tritt mit „Bube“ eine deutlich weniger ordinäre hinzu.

Der in Ü₁ und Ü₂ mit „Küchenfreier“ wörtlich übersetzte „calignaire d’armari“ wird in Ü₃ aufgelöst: „Ein saubrer Freier, der beim Liebchen schmaust“ gibt die Bedeutung des AT wieder und ist gleichzeitig im Gegensatz zu Ü₁ und Ü₂ ZT-orientiert, weil die Leserschaft der Übersetzung die Formulierung versteht, ohne durch ein nicht existierendes Wort, das erst noch erschlossen werden muss, aus dem Lesefluss gerissen zu werden. Diese Übersetzungstechnik steht im Einklang mit dem Verzicht auf jeglichen Kommentar in der Edition. Während Ü₁ und Ü₂ den Kommentar Mistrals übersetzten und zusätzlich eigene Erläuterungen beigaben, steht der Text in Ü₃ allein, trägt dafür aber teils selbst stark erläuternde Züge.

Die Gewaltandrohungen der Männer werden in Ü₃ vollständig wiedergegeben. Mit „Soll dich mein Arm zermalmen? Soll wie Brei ich deine Knochen, Bube, dir zerwühlen?“ findet Ü₃ als erste Übersetzung eine Entsprechung des provenzalischen „coustibla“. Ourrias’ Drohung „Kopfüber in den Kies sollst du mir rollen“ bleibt ebenfalls nah am AT orientiert. Wie in Ü₂ findet auch in Ü₃ eine Generalisierung statt, in der die für Ourrias’ Heimatregion charakteristischen Tamariskenbäume durch das Hyperonym „Heimat“ ersetzt werden:

Mit Eisenfäusten, daß das Kreuz dir kracht, | Will, Elender, ich dich zu Boden hauen. | Nicht heil mehr sollst du deine Heimat schauen! (Ü₃ 1906: 69)

Durch das von ihr gewählte Versmaß wurde die Übersetzerin offenbar weniger zu Auslassungen gezwungen als ihre Vorgänger. Viel eher scheint es, als sei die Streichung von Komponenten des AT bewusst vorgenommen worden, um den

deutschen Text freier auszugestalten. Redundante Elemente im AT, welche für die Übersetzerinnen und Übersetzer von \ddot{U}_1 und \ddot{U}_2 Probleme dargestellt hatten, werden in \ddot{U}_3 nicht aufgenommen; stattdessen werden andere Aspekte weiterentwickelt. So bauen die Verse 2 und 3 der folgenden Strophe die Gewaltandrohung Vincèns gegen Ourrias „Te caucarai coume uno garbo!“ aus, die in \ddot{U}_1 mit „Ich werd zerstampfen dich wie ein Bund Stroh“, in \ddot{U}_2 mit einer Auslassung beantwortet wurde:

AT_{PR}: Es tu, gusas, que portes barbo, | Te caucarai coume uno garbo! | Es tu qu'as mespresa la vierge d'aquéu mas, | Mirèio, la flour dóu terraire? | O, iéu, lou marrit panieraire, | Iéu, Vincenet, soun calignaire, | Vau lava ti mesprés dins toun sang, se n'en as!

AT_{FR}: C'est toi, scélérat, qui portes barbe? – Je te foulerai comme une gerbe! – C'est toi qui as méprisé la vierge de ce mas, – Mireille, la fleur du terroir? – Oui, moi-même, le méchant vannier, – moi, Vincent, son poursuivant, – je vais laver tes mépris dans ton sang, si tu en as!

\ddot{U}_3 : In deinem Barte, Wicht, willst du dich blähen? | Doch wie das dünne Hälmchen auf der Au | Zertret' ich dich, werd' ich dich niedermähen, | Der du Mirèio selber wagst zu schmähen, | Die schönste Blume auf der weiten Crau. | Doch ich, ihr Freier, werde mich erkühnen, | In deinem Blute jenen Schimpf zu sühnen!

Andere Elemente des an dieser Stelle sehr ‚dichten‘ Ausgangstextes werden von \ddot{U}_3 nicht beschrieben; im AT wird Mirèio in dieser Strophe sowohl als ‚Jungfrau dieses *mas*‘ als auch als ‚Blume des Landes‘ bezeichnet. Wie in den vorherigen Kapiteln gesehen, entscheiden sich \ddot{U}_1 („Des Landes Blume“) und \ddot{U}_2 („Die Blume dieser Flur“) dafür, nur eine der Bedeutungen in ihren Text aufzunehmen. So auch \ddot{U}_3 ; dabei wird das provenzalische Fremdwort ‚*mas*‘ ausschlaggebend für die Übersetzungsentscheidung gewesen sein, denn ähnlich verhält es sich mit dem Ausspruch „Car cantan que pèr vautre, o pastre e gènt di mas!“ (≇ Denn ich singe nur für euch, oh Hirten und Bewohner der *mas*), der im siebten Vers der zweiten Strophe des Epos steht und ob der Anrufung der intendierten Leserschaft des Epos ikonisch geworden ist. An dieser Stelle erwähnt ebenfalls keine der drei Übersetzungen die provenzalischen Bauernhäuser. Keiner der Zieltexte gibt also den Status Mirèios als ‚Jungfrau dieses *mas*‘ wieder. Der AT wiederholt in Vers 5 und 6 ‚iéu‘, was in \ddot{U}_1 wiedergegeben wird: „Mit mir, ja! [...] hast du's auszufechten“ und „mir [...] sollst bezahlen deine Schmähung roh!...“. Für Vincèn, der sich mit diesem ‚iéu‘ selbst benennt, liefert der AT in dieser Strophe drei Bezeichnungen, „lou marrit panieraire“, „Vincenet“ und „soun calignaire“.

Ü₁ gibt diese alle wieder, mit „dem schlechten Korbflicker“, „Vincenz“ und dem „rechten Bewerber“. Ü₂ geht mit Blick auf die Einhaltung der Strophenform wesentlich ökonomischer vor und setzt lediglich „Freier“. Das zweifache ‚iéu‘ findet ebenfalls keine Entsprechung. Ü₃ setzt stellvertretend jeweils ein ‚iéu‘ und eine Bezeichnung für Vincèn: „Doch ich, ihr Freier, werde mich erkühnen [...]“. Die AT-Orientierung der Übersetzungen ist also unterschiedlich stark ausgeprägt; während Ü₁ dem AT am engsten verhaftet bleibt, entfernt sich Ü₂ zugunsten des ZT teils sehr deutlich von ihm. Auch Ü₃ ist nicht nur in der äußeren Form durch eine klare Abkehr vom AT gekennzeichnet, sondern entwickelt zusätzlich auf der Inhaltsebene den ZT über die Grenzen des Vorgegebenen weiter.

Im Vergleich mit Ü₁ und Ü₂ fällt auf, dass Ü₃ in Strophe 9 der Kampfstelle mit ‚Crau‘ die Bezeichnung einer geographischen Entität, die ebenfalls spezifisch provenzalisch ist und auf den Ort verweist, an dem Ourrias und Vincèn sich just begegnet sind, verwendet. Allerdings hat Ü₃ zu Beginn der Kampfstelle als einzige der Übersetzungen den Ort des Aufeinandertreffens der beiden Männer nicht näher präzisiert:

AT_{PR}: Un vèspre dounc, en la Crau vasto, | Lou bèu trenaire de banasto | A l’endavans d’Ourrias venié dins lou draiòu.

AT_{FR}: Un soir donc, dans la vaste Crau, – le beau tresseur de bannes, – à la rencontre d’Ourrias, venait dans le sentier.

Ü₁: Des Abends also, in der Fläche | Der Crau, traf Ourrias, der Freche, | Den schönen Weidenbinder auf dem Pfade schmal.

Ü₂: Doch weiter: Auf dem Kieselpfade | Trafen sich in der Crau Gestade | Noch am Abend Ourrias und des Korbflechters Sohn.

Ü₃: Jenes Abends, da sich beide, | Der Hirte und des Körbeflechters Sohn, | Begegneten auf einsam stiller Heide –

Ü₃ liefert die Ortsangabe hier also lediglich nach, es ist daher nicht auf einen größeren Willen zur Integration von ausgangssprachlichen Begriffen zu schließen, zudem Ü₃ im selben Textausschnitt eine radikale Assimilation vornimmt, indem der Schwur Vincèns „Sant Jaque de Galiço“, durch „bei Sankt Jürgen“ wiedergegeben wird. Ü₁ setzt an dieser Stelle „Bei Sankt Jakob Galicia’s“, Ü₂ „bei Sankt Jakob“. Über die Namensherkunft von ‚Jürgen‘ könnte allenfalls eine Verbindung zum heiligen Georg, nicht aber zum heiligen Jakobus hergestellt werden – Ü₃ legt hier eindeutig das Augenmerk auf die Einhaltung des dreimal wiederkehrenden Reims ‚A‘ der Strophe: „Daß ich versteh’ das Flechten Winden,

Würgen | [...] Das soll gar bald dir deine Kehle bürgen! | Flieh wenn du kannst! Sonst wahrlich, bei Sankt Jürgen! [...].“ Während Ü₃ mit der erläuternden Übersetzung des ‚calignaire d’armàri‘ noch bemüht war, durch den Übersetzungsprozess keine tertiäre Dunkelheit (vgl. S. 113f.) zu erzeugen, führt die hier greifende, adaptierende Form der Übersetzung, der Koller zuschreibt „AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, durch Elemente der ZS-Kultur“ zu ersetzen (Koller 2004: 60), zu einer Verdunkelung der Textstelle im ZT.

7.4.2 Das Lied von Magali

Im Gegensatz zum Rest der Übersetzung ist das ‚Lied von Magali‘ im Versmaß des Originals gehalten. Der provenzalische AT präsentiert die Ballade abweichend von der für das Epos typischen, siebenzeiligen Strophenform in einer aus zwei Vierzeilern bestehenden Strophe mit dem Reimschema A – B – A – B | B – A – C – C. Diese wird wie die Abfolge der Acht- und Viersilber (8 – 8 – 8 – 8 | 8 – 4 – 8 – 4) in Ü₃ übernommen. Analog sind auch die anderen lyrischen Teile des Epos, das ‚Lied vom Baile Sufren‘ und das ‚Gebet Mirèios‘, in ihrer äußeren Form am provenzalischen AT orientiert.

Die Metamorphosen Magalis und ihres Verfolgers werden in Ü₃ anders beschrieben als in Ü₁ und Ü₂. Eine Wiederaufnahme von identischen Begriffen zum Verweis auf einen vorangegangenen Vierzeiler nach dem Schema „mach’ ich dann zum Fischer mich [...] | Willst du, als Fischer, um mich schlingen [...]“ (Ü₁) findet nicht statt, Wortfelder, wie sie in Ü₁ und Ü₂ in Anlehnung an den AT übertragen und stellenweise sogar erweitert wurden, sind in Ü₃ ebenfalls nicht vorhanden. Es treten lediglich Wortpaare auf, die sich morphologisch aufeinander beziehen lassen, wie Fischer – Fisch, Vöglein – Vogler, Sturmwind – Wind, Sonne – Sonnenbrände, Rose – Röslein und Grab – Grabeszelle. Die Lücken, welche das Netz der Substantive, das im AT sowie in den Vorgängerübersetzungen konsequent aufrechterhalten wurde, in Ü₃ unterbrechen, folgen jedoch einer Systematik: Es ist immer die wiederholte Nennung der neu

eingenommenen Gestalt Magalis oder des Verfolgers, welche in Ü₃ ausfällt und an deren Stelle der Zieltext durch Elemente ergänzt wird, die nicht im AT vorhanden sind; meist werden nun im Zieltext die Aussagen des Verfolgers weitergesponnen. So beurteilt er Magalis erste Verwandlung in einen Aal als „schlechte Wahl“, ihre Verwandlung in einen Vogel kommentiert er mit: „auch dies mißlingt“. Statt den mit ‚luno sereno‘ zum zweiten Mal erwähnten Mond wieder aufzugreifen, empfiehlt der Sänger Magali: „Such’ nur die andern!“ Das zweite ‚nèblo‘ fällt in Ü₃ ebenfalls aus, anstelle des in der Übersetzung ohnehin problembehafteten ‚aubre di mourre‘ steht, der Systematik des Zieltextes folgend, „zu süßem Bund | Ich dich erreiche“. ‚Mounjo blanqueto‘ wird nicht wiedergegeben; stattdessen teilt der Verfolger Magali mit, dass er als Beichtvater „Erbarmen“ mit ihr haben wird. Es ist eine deutliche Weiterentwicklung des Zieltextes festzustellen, der nach den Vorstellungen der Übersetzerin abwechslungsreich gestaltet werden sollte; die dem Ausgangstext zugrundeliegende Struktur ist wohl erkannt, aber bewusst missachtet worden.

Auch die Verbalstruktur, welche den Verwandlungsakt der beteiligten Personen ausdrückt und im AT wie in den beiden vorangegangenen Übersetzungen deutlich repetitiv angelegt war, wird in Ü₃ größtenteils durch umschreibende Paraphrasen, seltener durch Kopulaverben ersetzt (nur zweimal findet ‚will sein‘, jeweils dreimal ‚ich bin‘ bzw. ‚du bist‘ Verwendung, hinzu tritt einmal ‚mach ich mich‘). Ansonsten erscheinen Umschreibungen wie „Den Fels umschwimm’ ich flink als Aal“, „Denn ich erwische | Dich als dein Jäger überall“ und „Ins duft’ge Gras ich still mich setze“ (Hervorh. MS).

Die Einfügung von Konnektoren scheint nicht in gleichem Maße notwendig gewesen zu sein wie in den Vorgängerübersetzungen. In den Versen, die das Ergreifen Magalis durch ihren Verehrer beschreiben, wurde in Ü₃ nur dreimal ‚und‘ und einmal ‚dann‘ gesetzt. Im Falle von „Ich bin ein grünes Eidechselein | Und fang dich ein!“ und „Will ich die kühle Erde sein, | Dann bist du mein!“ stimmt die Platzierung der Konnektoren zudem mit dem provenzalischen AT überein. Dort findet mit ‚aqui‘ und ‚là‘ („Aqui t’aurai“/„Là je t’aurai“), ein örtlicher Konnektor (‚dort‘) Verwendung. Die Wahl eines temporalen Konnektors in Ü₃ vereindeutigt die Aussage der Strophe: Das Ende der Jagd und damit das baldige Ende des Liedes werden angezeigt. Nur im Fall von „Ich will dann stracks

der Fischer sein | Und fang dich ein“ und „Ich zieh als Sturmwind übers Meer | Und trag' dich her“ hat die Übersetzung, höchstwahrscheinlich zur Versverlängerung, ‚und‘ eingefügt, obwohl der AT es nicht vorgab. Durch die in Ü₃ stark ausgestalteten Verbalphrasen konnte wohl auf die explizierende Funktion der Konnektoren weitestgehend verzichtet werden. Die temporal gliedernde Funktion der Konnektoren scheint von anderen Elementen des ZT übernommen worden zu sein. So zeichnen sich die ersten Strophen des Liedes in Ü₃ durch eine Häufung von Partikeln, die mit der Vorstellung von Schnelligkeit einhergehen, aus. Magali umschwimmt „flink“ den Felsen, es wird sich „bald“ zeigen, wie schlecht die Wahl ihrer neuen Gestalt war, ihr Verfolger will „stracks“ der Fischer sein, aber „eh“ die Angel sich dem Fisch nähert und „eh“ die Flut sie verschlingt, verwandelt Magali sich in einen Vogel. Dieser wird jedoch wiederum „flink“ vom Jäger eingefangen, doch „eh“ ihm dieses Kunststück glückt, ist sie schon wieder entschwunden. Abgesehen von der verlängenden Funktion dieser Hinzufügungen lässt sich an einer Stelle die Übernahme der lexikalisch ausgedrückten Aspektualität von Ü₁ „Schnell mach ich dann zum Fischer mich“ auf Ü₃ „Ich will dann stracks der Fischer sein“ nachweisen.²⁴⁴ Unter Umständen stellt die Häufung dieser ‚Schnelligkeits-Partikel‘ in den ersten Strophen eine Kompensation der Verbalstruktur des AT dar, welche in Ü₃ beinahe gar nicht übernommen wurde.

Ü₃ zeichnet sich darüber hinaus durch ein hohes Aufkommen an Diminutiva aus: „Vöglein“, „Blümlein“, „Eidechslein“, „Röslein“, „Totenglöcklein“ und „Glasringlein“ haben keine Entsprechungen im AT. Sie mögen gewählt worden sein, um die Liedstelle als Ballade auszuweisen, denn zusammen mit den Märchen weist diese Gattungsform traditionell die höchste Frequenz an Diminutiva, die auf -lein Enden, auf (vgl. Fleischer ⁴2012: 233) und diese tragen eine ‚poetische Konnotation‘ (vgl. Scheidweiler 1984: 78f.). Die Übersetzung von Augmentativen und Diminutiven aus dem Neuprovenzalischen stellt, wie bereits auf Seite 180 gesehen, eine besondere Herausforderung dar. Der AT liefert drei Diminutive (‚fenestroun‘, ‚moungeto‘ und ‚blanqueto‘) und vier Augmentative (‚campas‘, ‚pradas‘, ‚nivoulas‘, ‚bouscas‘). Nur Ü₂ gibt ‚fenestroun‘ ab 1900, d. h. in der Überarbeitung der Böhmer-Übersetzung durch August Bertuch, mit „Fensterlein“ wieder. Ü₁ lässt den Begriff ‚Fenster‘ ganz ausfallen (‚neigen |

²⁴⁴ Zum semantischen Gehalt von Aspektoppositionen und ihrer textlinguistischen Bedeutung vgl. Mitko 2000: 3–14.

mögest dich zu ihm, der für dich wacht“), Ü₃ setzt „Wie such’ am Fenster ich dich bang“. ‚Moungeto‘ wiederum wird von keiner der Übersetzungen wiedergegeben, alle umschreiben den Eintritt Magalis in das Kloster. Die Wiederholung von ‚blanco moungeto‘, ‚mounjo blanqueto‘, welche den Diminutivmarker im Adjektiv trägt, wird ebenfalls in allen drei Übersetzungen ausgelassen. Die stark AT-orientierte Erstfassung von Bertuchs ‚Magali‘ überträgt hingegen alle auf den Begriff der ‚Nonne‘ bezogenen Diminutive mit ‚Ich aber werd ein weisses Nönnlein‘ und ‚Ein weisses Nönnchen‘. In Ü₃ wird der Diminutiv allerdings auch in der darauffolgenden Strophe verwendet. Diese spricht im AT nur noch von ‚à moun entour‘/‚autour de moi‘, während Ü₃ hinzufügt:

Wenn du in’s Kloster eingedrungen | Such’ nur das weisse Nönnlein, such’ | Du
siehst die Schwestern klagend irren | Und mich im schwarzen Grabestuch!

Die Augmentative ‚campas‘, ‚pradas‘, ‚nivoulas‘ und ‚bouscas‘ haben eher Eingang in die Übersetzungen gefunden, was daran liegen könnte, dass der französische AT mit ‚prés vastes‘, ‚grand nuage‘ und ‚forêt sombre‘ bereits für drei von ihnen Übersetzungslösungen angeboten hat. ‚Campas‘ ist in Ü₁ mit ‚weite Haide‘ wiedergegeben; in Ü₂ findet der Begriff mit ‚landein‘ bis 1900 noch eine ungefähre Entsprechung, die dann eintretende Änderung ‚Und schwebe frei im Sonnenschein‘ ist allerdings eine Hinzufügung durch Bertuch, die ‚campas‘ überhaupt nicht mehr berücksichtigt. Ü₃ entfernt sich mit ‚Bin ich das Vöglein, das zur Frische | Des blauen Äthers auf sich schwingt‘ ähnlich weit vom AT. Auch ‚pradas‘ findet nur in Ü₂ eine ungefähre Entsprechung mit ‚Auf weiter Flur, bescheiden klein‘ (1893 u. 1896) und ‚Auf weiter Flur, an grünem Rain‘ (ab 1900). ‚Verstecke mich im Wiesenhang‘ (Ü₁), und ‚Ins duft’ge Gras ich still mich setze, | Versteckt in bunte Blütenwelt‘ (Ü₃) lassen hingegen keinen Augmentativ erkennen. In Bezug auf ‚nivoulas‘ spricht Ü₁ von der ‚großen Wolke‘, Ü₂ von der ‚dunklen Wolke‘, Ü₃ von der ‚Wolkenwand‘, die sich ‚hoch‘ über den Verfolger hebt. Damit findet Ü₃ mit einer Kombination aus Kompositum und der Verbalkonstruktion ‚will ich mich heben | Hoch über dich‘ eine Entsprechung des Augmentativs, die über die vom französischen AT gebotene Lösung der ‚grand nuage‘ hinausgeht. Für ‚bouscas‘ dehnt Ü₁ das vorher bereits mit ‚düster‘ aufgegriffene augmentative Merkmal auf die im Vers vorkommenden Eichen aus: ‚Im düstern Wald, den großen Eichen | Leg’ ich mich um, als Rindenkleid.‘ Ü₂ gibt den Augmentativ nicht wieder; Ü₃ jedoch setzt

‚tief‘, um die Ausdehnung des Waldes zu betonen: „Möcht‘ ich als Rinde doch der Eiche | Stehn in des Waldes tiefstem Grund.“

Als Verfasserin der chronologisch letzten der drei Übersetzungen kann man Franziska Steinitz unterstellen, dass sie die deutschen Vorgängerübersetzungen von *Mirèio* kannte; es ist klar ersichtlich, dass ihr Text als Gegenentwurf zu Bertuchs Text entstanden ist, da ihr Mentor Herman Grimm die Bertuch-Übersetzung als nicht zufriedenstellend empfand (s.o.). So können ihre Übersetzungsentscheidungen zumindest hypothetisch unter dem Fokus einer sogenannten ‚polemischen Übersetzung‘ betrachtet werden (vgl. Toury 2012: 97), die Popovič wie folgt beschreibt:

An intentional translation in which the translator’s operations are directed against another translator’s operations that are representative of a different or antagonistic conception [...]. (Popovič 1976: 21)

Dennoch lässt sich an einer Stelle ein Einfluss von \ddot{U}_2 auf \ddot{U}_3 ablesen. So ist die Schreibweise ‚Magali‘ mit *accent grave* auf dem Buchstaben ‚i‘, wie sie von Steinitz durchgängig verwendet wird, schon bei Bertuch in den Auflagen von 1900 bis einschließlich 1914 zu finden. Eine fremdsprachliche Markierung, d. h. der *accent grave* auf dem Buchstaben ‚i‘, wird hier auf den Namen ‚Magali‘ ausgedehnt, obwohl die provenzalisch korrekte Form ein einfaches ‚i‘ verlangt. Der *accent grave* zeigt eigentlich die Betonung der damit markierten Silbe eines Wortes an. Der Buchstabe ‚i‘ wird im Provenzalischen aber ohnehin betont, wenn er am Ende eines Wortes steht und die vorhergehende Silbe (hier ‚ga‘) nicht betont ist oder einen *accent aigu* trägt, somit stellt der eingesetzte *accent grave* eine Hyperkorrektur dar.

In \ddot{U}_3 lassen sich weiterhin vor allem lexikalische Einflüsse durch \ddot{U}_1 feststellen. Während der AT „Se tu te rendès l’alabreno | Que se rescound dins lou bertas“ und „Si tu te rends la salamandre – qui se cache dans le hallier“ liefert, setzt \ddot{U}_1 „Machst du dich gleich den Salamandern, | Dem Molch, der das Gebüsch bewohnt“, um den Vers zu längen und das Metrum einzuhalten. \ddot{U}_2 erwähnt lediglich den mit ‚alabreno‘ bzw. ‚salamandre‘ bezeichneten Salamander: „Und läufst im Busche du auch immer | Als Salamander aus und ein“. \ddot{U}_3 fügt hingegen, offensichtlich angeregt durch \ddot{U}_1 , ebenfalls das redundante ‚Molch‘ hinzu: „Willst du als Molch mit Salamandern | Durchs Dickicht schleichen in der Nacht.“ Auch im Fall von „Iéu me rendrai la luno pleno“/„Je me rendrai, moi, la lune pleine“,

für das \ddot{U}_2 knapp „Mond werd’ ich“ setzt, \ddot{U}_1 allerdings ausgestaltend „Als Vollmond siehst du mich dann wandern“ formuliert, greift \ddot{U}_3 ebenfalls den Aspekt des ‚Wanderns‘ auf: „Seh’ ich als Vollmond doch dein Wandern.“ Zwar findet von \ddot{U}_1 auf \ddot{U}_3 ein Perspektivwechsel statt (in \ddot{U}_1 wandert Magali in der Gestalt des Vollmonds am Himmel umher; in \ddot{U}_3 betrachtet sie als Vollmond das Wandern ihres Verfolgers auf der Erde), das Element des ‚Wanderns‘ wurde aber von \ddot{U}_1 übernommen, da es sich weder im AT, noch in \ddot{U}_2 findet. Das gleiche Phänomen der Hinzufügung eines ausgangstextfremden Elements als Übernahme aus einer Vorgängerübersetzung findet sich im Fall von „Adounc la terro me farai“/„adoncques je me ferai la terre“, in \ddot{U}_1 mit „So mach’ ich zur Erde mich“ wiedergegeben, was \ddot{U}_2 mit „Zur kühlen Erde wandl’ ich mich“ übersetzt. Anschließend greift auch \ddot{U}_3 auf das Adjektiv ‚kühl‘ zurück: „Will ich die kühle Erde sein.“ Der Zieltext wird hier um ein aus dem Beerdigungskontext bekanntes Attribut erweitert, welches durch \ddot{U}_2 geliefert wurde.

7.4.3 Das Gebet Mirèios

Die lyrischen Passagen des Epos folgen in \ddot{U}_3 in ihrer äußeren Form dem provenzalischen Ausgangstext und so ist das Gebet als dritte lyrische Textstelle in seiner Darstellung ebenfalls am AT orientiert. Das Reimschema erfährt allerdings eine Abänderung, statt A – B – B – A – B lautet es A – B – A – A – B. Auch in diesem Textauszug zeigt sich deutlich jeglicher Verzicht auf eine gestalterische Orientierung am AT: Die Punktreihe, welche in \ddot{U}_1 und \ddot{U}_2 analog zum AT verwendet wurde, um die letzten vier Strophen von der vorhergehenden Heiligenanrufung abzugrenzen, findet keinen Eingang in \ddot{U}_3 . Die im zehnten und elften Gesang platzierten Kreuze sucht man in dieser Ausgabe ebenfalls vergebens.

Im Vergleich mit \ddot{U}_1 und \ddot{U}_2 fallen inhaltliche Abweichungen auf; so vor allem in der dritten Strophe des Gebets: „Ein armes Mägdlein bin ich, | Er ist ein Bursch voll Mut; | Sagt, Heil’ge, was beginn’ ich? | Ich liebe ihn so innig, | Ach, mehr als Gut und Blut.“ Mirèio beschreibt an dieser Stelle die von ihr erlebte Realität, wie

sie in der bisherigen Handlung geschildert wurde; Vincèn hat für sie im Kampf mit Ourrias beinahe sein Leben gegeben, anschließend hat sie ihn dem elterlichen Hof und ihrer Familie vorgezogen, indem sie ihr Zuhause verlassen hat. Dies ist jedoch eine zusammenfassende Darstellung der Übersetzerin; der AT spricht an dieser Stelle lediglich von einem jungen Mädchen (V. 1), das einen Jüngling liebt (V. 2), der schön ist und Vincèn heißt (V. 3). Sie liebt ihn aus tiefstem Herzen (V. 4): „Siéu uno chatouno | Qu’ame un jouveinet, | Lou bèu Vincenet! | Iéu l’ame, Santouno, | De tout moun senet!“ Abgesehen von der Ausgestaltung des Zieltextes durch das Einbringen neuer inhaltlicher Aspekte lässt sich hier in der Wortverwendung auch eine Orientierung an Ü₂ feststellen, die ab der dritten Auflage von dem ‚armen Mädchen‘ statt dem ‚jungen Mädchen‘ spricht, ohne dass der AT dafür einen Anhaltspunkt bieten würde. Lexikalisch auffällig ist in Ü₃ zudem die Verwendung des Begriffs ‚Mägdlein‘, welcher auf die arbeitende Landbevölkerung verweist, ein Kontext, in dem Mirèio als Tochter eines reichen Gutsbesitzers nicht verortet werden kann. Jedoch hatte Ü₃ auch für diesen Ausdruck ein Vorbild; bereits Ü₁ bezeichnet Mirèio als ‚Mägdlein‘, und zwar im ersten Vers des Epos mit: „Ich sing’ ein Mägdlein.“

Heraus sticht außerdem das in der fünften Strophe stehende „blühende Bäumchen“, welches Mirèio „verheeren“ soll. Obwohl die Generalisierung gewählt wurde, um dem Leser das Verständnis der Textstelle zu erleichtern, hat sich durch den Übersetzungsprozess an dieser Stelle eine tertiäre Dunkelheit ergeben, die für den Leser nicht aufzulösen ist. Im AT ist vom „amelié flouri“, dem blühenden Mandelbaum, einem Symbol der Provence, die Rede. Dieser soll verdreht werden, was einem jungen Mädchen selbstverständlich nur möglich wäre, solange der Baum ebenfalls noch jung und zart ist, als Analogie zum Ersticken der just aufgeblühten, jungen Liebe zwischen Mirèio und Vincèn. Während Ü₂ AT-orientiert vom „Mandelbaum“ spricht, wählt auch Ü₁ bereits generalisierend das „Bäumchen“.

Mit „O, himmlische Patrone“ findet eine eindeutschende Übernahme der „patrouno“/„patrones“ aus dem AT statt. Die anderen Übersetzungen haben darauf verzichtet und stattdessen ZT-orientiert eine Auslassung (Ü₁) bzw. mit „O schöne Schützerinnen“ (Ü₂) einen anderen Begriff als Lösung gewählt. So lässt sich auch in Ü₃ eine permanent zwischen den Polen ‚starke

Ausgangstextorientierung‘ und ‚hohe Ausgestaltung des Zieltextes‘ oszillierende Übersetzungshaltung ausmachen.

Die in der achtzehnten Strophe geäußerte Frage „Schmückt nicht euch Schleiers Zier?“, welche anstelle der Aufforderung „Que noun vous neblas“ (≙ verhüllt euch nicht) im AT gesetzt wird, ist semantisch beinahe gegensätzlich zum AT zu verstehen. „Habt Trost gespendet | Mir Armen ihr“ hat keine Entsprechung im AT, der an dieser Stelle danach fragt, wohin die Kapelle verschwindet („Mounte es la capello?“) und damit das Bild der sich weitenden Kirche, welches mit „La glèiso grandis“ (≙ die Kirche wächst) beginnt, weiterführt.²⁴⁵ Auch „O, wendet | Nicht, Heil’ge, euch von mir!“ ist eine Aufforderung, die im AT nicht vorkommt; im Gegenteil, Mirèio fragt dort zum Abschluss ihres Monologs, ob die Heiligen, welche sich in einer Vorwärts- bzw. Abwärtsbewegung zu ihr befinden, während sie vom Himmel heruntersteigen, zu ihr sprechen: „Santo!...me parlas?...“. Auch diese Hinzufügung in Ü₃ läuft also wider die Aussage des AT. Die Strophe wirkt somit inhaltlich zusammenhanglos und undurchdringlich für den Leser.

Dem deutschen Normalstil entsprechend, den Reiß durch „das Prinzip der Abwechslung“ (Reiß ⁴1982: 67) charakterisiert sieht, zeigen alle drei Übersetzungen die Tendenz, auf Wortwiederholungen zu verzichten; Ü₃ geht dabei am konsequentesten vor, denn während Ü₁ und Ü₂ in der dritten und vierten Strophe des Gebets drei-, respektive viermal von ‚Liebe‘ bzw. ‚lieben‘ sprechen, setzt Ü₃ in den beiden Strophen jeweils nur einmal ‚lieben‘. Der AT verwendet an dieser Stelle sechsmal das Verb ‚ama‘, um die überbordende, naive Liebe des jungen Mädchens auszudrücken.

Auch die Verwendung von Stilmitteln wie der Alliteration („Durch Sumpf und Sand [und Crau]“) lässt auf eigene poetische Ambitionen der Übersetzerin schließen. Hinzu treten die Anredestrukturen im Gebet, welche sich in allen Übersetzungen von denen des AT unterscheiden. In Ü₁ richtet sich Mirèios Ansprache in den ersten 14 Strophen ausschließlich an die heiligen Marien: „O

²⁴⁵ Mit der freien Sicht auf den Himmel steigt die Zuversicht Mirèios; die von Mauz (2014: 239) in Bezug auf Klopstocks Ode ‚Der Tod‘ geäußerte simple Formel „freie Sicht, Zuversicht“ gilt auch hier. Das Bild der sich öffnenden Kirche wird im Anschluss an das Gebet in der Beschreibung der zu Mirèio herabsteigenden Heiligen fortgeführt: „[...] e coume, au jour levant, | Un escabot se destrouppello, | Lis aut pieloun de la capello | Emé l’arcèu que l’encapello, | Pèr i durbi camin, se garavon davans.“ (Gesang X, V. 296–300) [Und so wie sich, bei Tagesanbruch, eine Herde zerstreut, teilten sich vor ihnen die hohen Pfeiler der Kapelle, mit dem Bogen, der sie überspannt, um ihnen den Weg freizumachen. Übersetzung MS]

heil'ge Marieen!“, „O heilige Frauen!“, „Goldheil'ge!“, anschließend spricht sie zu sich selbst mit „Seh' ich in den Himmel?“ und „Wie bin ich so selig!“. „Seid ihr's, mit Goldkronen | Um's Engels Gesicht?“ richtet sich wieder an die heiligen Marien, genau wie die Imperative „Doch berget ihr Licht“ und „O! hüllt euch in Dust!“ und die Frage „O Heil'ge! ihr ruft?“. Mit den heiligen Marien und Mirèio selbst gibt es also insgesamt zwei Adressaten. In Ü₂ werden in den Strophen eins bis vierzehn ebenfalls nur die Heiligen angesprochen („O heilige Marieen“; „Heilge“), in den letzten vier Strophen treten mit „O Seligkeit!“, „O himmlisches Gesicht!“, und „Was blendet mich? Was schau ich?“ eine übergeordnete, himmlische Macht und Mirèio selbst hinzu, sodass insgesamt drei Adressaten angesprochen werden. In Ü₃ werden bereits in den ersten 14 Strophen mit „O, heilige Marien“ „Heil'ge“ und „O Gott“ zwei Adressaten angesprochen; in den letzten vier Strophen tritt noch Mirèio selbst („Ich Glückliche!“), zu Gott („O Herr, o Gott“) und den heiligen Marien („O, himmlische Patrone“, „O, wendet | Nicht, Heil'ge, euch von mir!“), insgesamt handelt es sich also auch hier um drei Adressaten. Der AT liefert mit „Sànti Mario“ „Santouno“ und „Bèlli Santo d'or“ nur einen Adressaten in den ersten 14 Strophen. „Moun Diéu“ in der sechszehnten Strophe ist dort nicht als Anrede, sondern als Ausruf zu verstehen. In den letzten vier Strophen spricht Mirèio auch im AT mit sich selbst: „Ai de farfantello“, „O iéu benurouso!“, jedoch hat Ü₃ den dritten Adressaten selbstständig oder in Analogie zu Ü₂ hinzugefügt. Mauz identifiziert das „beständige Gleiten des Adressaten der Anrede [...] als Moment der Dynamisierung [...]“ (Mauz 2014: 241) und dies ist auch in Ü₃ der Fall; während in Ü₁ und Ü₂ die Spannung hin zur Heiligenerscheinung durch längende Punkte im Vers und durch eine Umordnung der Fragen Mirèios in der letzten Strophe (Ü₁) erzeugt wird, ist es in Ü₃ der beständige Wechsel der Adressaten, welcher das Tempo steigert. Hinzu treten vier Enjambements in den Strophen 15 bis 18, davon zwei in der letzten: „Habt Trost gespendet | Mir Armen ihr?“ und „O, wendet | Nicht, Heil'ge, euch von mir!“. Die Betonung des ‚Nicht‘ zu Versbeginn unterstreicht den unbedingten Willen Mirèios, in Kontakt mit den Heiligen zu treten. Die durch lexikalische und stilistische Elemente zum Ende des Gebets erzeugte Unordnung, die über die Verwirrtheit Mirèios im AT hinausgeht, scheint nicht zufällig entstanden zu sein. Vielmehr ist sie Zeugnis des Willens der Übersetzerin, den Zieltext durch ihren persönlichen Übersetzerstil zu prägen.

Einher mit dem häufigen Adressatenwechsel geht die durch Exclamatio ausgedrückte Apostrophe. Ihre gebetspezifische Verwendung²⁴⁶ liegt schon im Refrain des AT vor und wird an dieser Stelle auch von allen Übersetzungen übernommen:

AT_{PR}: O Sànti Mario

AT_{FR}: O Saintes Maries

Ü₁: O heilg'e Marieen

Ü₂: O heilige Marien/Marieen

Ü₃: O, heilige Marien

Allerkamp (2005: 85) erklärt die Bedeutsamkeit der Anrufung im Gebet mit der Tatsache, dass selbiges stattfindet, ohne dass eine Rückkopplung über die Reaktion eines Gegenübers möglich ist. Die Heiligenerscheinung, wie sie Mirèio im Anschluss an ihr Gebet erfährt, stellt die Ausnahme dar; im Normalfall verhält das Gebet im leeren Raum, der bzw. die Betende muss „einen unendlich weit aufklaffenden Abgrund zwischen Rufer und Gerufenem [...] überbrücken“ (ibid.). Das vermehrte Auftreten der Apostrophe in den letzten drei Strophen von Ü₃ (fünfmal) ist allerdings auffällig; ähnlich hoch ist die Verwendung der Apostrophe an dieser Stelle nur in Ü₂ (viermal); in Ü₁ finden sich drei, im AT nur zwei Apostrophen. In Ü₃ trägt die Häufung des Stilmittels zu einer Steigerung des Tempos bei, zudem werden die Strophen durch die zweimalige Anrufung Gottes („O Herr, o Gott“) und die Erwähnung Jesu („Im Glanz von Gottes Sohne“) deutlich an den Gebetskontext rückgebunden. Die letzten vier Strophen, die den Todeskampf Mirèios einleiten, heben sich somit auch in Ü₃ deutlich vom Rest des Gebets ab, obwohl dazu keine visuellen Gestaltungsmittel eingesetzt worden sind.

Über eine im Gebet enthaltene Vorausdeutung zeichnet sich der Zieltext in Ü₃ durch eine noch stärkere Kohärenz aus als der Ausgangstext. Ü₃ verweist mit dem von Mirèio geäußerten Plan, Vincèn zu heiraten, auf den weiteren Verlauf des zehnten Gesanges, in dem die heiligen Marien Mirèio eröffnen, dass sie selbst als Braut an der Seite ihres Geliebten nicht glücklich sein würde:

²⁴⁶ Bader (2006: 347) sieht das Gebet durch dieses Stilmittel definiert.

L'as vist [lou bonur, MS] au front de la nouvièto, | Quand, plan-planet, dins la draieto | Caminavo à la glèiso emé soun nòvi?²⁴⁷

Nur in Ü₃ spricht Mirèio vorgreifend selbst von der Hochzeit zwischen ihr und Vincèn:

Doch glaubt: Vereinet knien | Wir hier als selig Paar, | O, heilige Marien, | So ihr uns Schutz geliehen – | Uns führt zum Traualtar.

Der AT erwähnt an dieser Stelle lediglich, dass Mirèio und Vincèn „ensèn“, d. h. zusammen, zu den Heiligen zurückkehren werden, wenn diese Mirèios Wunsch erfüllen; Ü₁ gibt „ensèn“ durch „Beid“, Ü₂ aus der Perspektive Mirèios durch „mit ihm“ wieder.

Von allen Übersetzungen weicht der Refrain in Ü₃ am stärksten vom AT ab:

AT_{PR} : O Sànti Mario, | Que poudès en flour | Chanja nòsti plour, | Clinas lèu l'auriho | De-vers ma doulour!

AT_{FR} : O Saintes Maries, – qui pouvez en fleurs – changer nos larmes, – inclinez vite l'oreille – devers ma douleur!

Ü₁ : O heil'ge Marieen! | Ihr macht aus der Thrän' | Uns Blumen erstehn: | Seht huldvoll mich knieen; | Horcht schnell auf mein Flehn!

Ü₂ : O heilige Marien, zu Blumen wandelt Ihr | Der Armen bittre Thränen, seid gnädig nun auch mir!

Ü₃ : O, heilige Marien, | Wer weinend zu euch fleht, | Bekränzt von dannen ziehen | Wird er, habt ihr geliehen | Erhörung dem Gebet!

Auch hier wird die christliche Symbolik mit der Erwähnung des Kranzes gestärkt; als „Ehrenzeichen der Braut“ und „Krone der Jungfräulichkeit“ (Menzel 1854: 510) verweist er ebenfalls auf die Hochzeit zwischen Mirèio und Vincèn, die im AT zwar unterschwellig immer präsent ist, jedoch nicht explizit gemacht wird.

Ein bereits im AT enthaltener Kohärenzmarker wird hingegen nicht in Ü₃ transportiert, denn es findet sich, wie in Ü₂, kein Hinweis auf Mirèios baldigen Tod: Die Phrase „O iéu mourirai!“ („Oder ich werde sterben!“) des AT wird durch den Ausruf „Mein Blick erträgt es nicht!“, welcher sich auf den Glanz, den die Kronen der Heiligen abstrahlen, bezieht, deutlich abgeschwächt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Ü₃ von allen untersuchten Übersetzungen am drastischsten dem ZT zuwendet, ein deutliches Indiz dafür ist die radikale Entscheidung, gänzlich auf eine Kommentierung zu verzichten. Die

²⁴⁷ Hast du es [das Glück, MS] auf der Stirn der Braut gesehen | Als sie langsam auf dem Pfad | Mit ihrem Verlobten zur Kirche ging? (Übersetzung MS)

Ausgestaltung des Textes findet auf drei Ebenen statt. Der lexikalischen Ebene, auf der dem Leser das Verständnis des Textes beispielsweise durch Generalisierungen erleichtert werden soll; der Stilebene, auf welcher der ZT durch den Einsatz von Stilmitteln poetisch aufgewertet wird, sowie einer gesamttextlichen Kohärenzebene, auf der durch den Einsatz von sprachlichen Mitteln und inhaltlichen Hinzufügungen Kohärenz erzeugt wird, die über die im AT angelegte Verweisstruktur hinausgeht. Die Übersetzungshaltung ist somit als deutlich zieltexorientiert einzustufen. Den ZT verfremdende Elemente wie bspw. die eingedeutschten ‚patrouno‘ könnten übernommen worden sein, um dem Ausgangstext ebenfalls Rechnung zu tragen, oder aber um die Übersetzung unmissverständlich als solche zu kennzeichnen.

8. Schlussfolgerungen und Ausblick

Die deskriptive Analyse der zu Lebzeiten Frédéric Mistral's erschienenen deutschen *Mirèio*-Übersetzungen hat gezeigt, dass sich diese trotz der teils sehr engen Verbundenheit ihrer Verfasserinnen und Verfasser mit Mistral und der provenzalischen Renaissance jenseits einer schwächer oder stärker ausgeprägten Ausgangstextorientierung durch individuelle Charakteristika auszeichnen. In Ergänzung zur Übersetzungsanalyse haben die Kollationierung der Bertuch-Ausgaben, die Auswertung der Editionen sowie die Betrachtung der zeitgenössischen Kritiken dazu beigetragen, die Übersetzungen als literarische Produkte des Zielkontextes, d. h. des deutschen literarischen Systems, zu begreifen. Die in dieser Arbeit analysierten Übersetzungen sind eindruckliche Zeugnisse des deutschen Interesses an der provenzalischen Renaissancebewegung; sie bildeten gewissermaßen den Ausgangspunkt für ein sich immer weiter (auch auf andere Autoren und ihre Werke) ausdehnendes Netzwerk aus Unterstützerinnen und Unterstützern der provenzalischen Sache in Deutschland. Die aus der Untersuchung hervorgegangenen Ergebnisse dokumentieren außerdem die Verwobenheit von Übersetzer- und Editortätigkeit sowie die damit einhergehende Verbindung der Produkte Übersetzung und Edition.

8.1 Zusammenführende Betrachtungen

In den vorstehenden Analysekapiteln wurde wiederholt der Vergleich zwischen den drei untersuchten *Mirèio*-Übersetzungen angestellt. Hier sollen nun die besonderen Merkmale der einzelnen Texte resümiert werden, um ihre unterschiedliche Funktion im Zielkontext zu verdeutlichen.

Im Fall von Betty Dorieux-Brotbeck gingen übersetzerisches Handeln und persönliche Faszination für den Dichter Mistral Hand in Hand. Sie hatte ihr Projekt mit dem Anspruch begonnen, eine stilistisch anspruchsvolle Arbeit zu verfassen, entschied sich aber aufgrund der Bedenken Mistral's schnell dazu, eine

vor allem ausgangstextorientierte Übersetzung anzufertigen. Zudem stellt sie ein exemplarisches Frauenschicksal ihrer Zeit dar; während sie sich als Dichterin und Übersetzerin zu etablieren versuchte, war sie doch immer auf die Gunst und die Unterstützung ihres Ehemanns Gustave Dorieux angewiesen. Oft genug wurde ihr Übersetzungsvorhaben dadurch verzögert, dass er anderen Verpflichtungen nachging und sie damit in wichtigen Entscheidungen blockierte. Der von der zeitgenössischen Kritik stark bemängelte, ‚holprige‘ Stil der Übersetzung Dorieux’ ist in erster Linie durch häufige Versumbrüche sowie den unbedingten Willen, den Inhalt des Ausgangstextes lückenlos wiederzugeben, zustande gekommen. Der mit zunehmender Dauer der Korrespondenz immer stärker persönlich motivierte Wunsch, den Autor *Mirèios* im Hinblick auf seine Ansprüche an die Übersetzung zufriedenzustellen, führte dazu, dass diese letztlich im Aufnahmekontext nicht wohlwollend aufgenommen wurde. Was die Rezeption der Übersetzungen in Deutschland angeht, so hatte Betty Dorieux-Brotbeck aber ohnehin die größten Hürden zu überwinden. Sie betrat Neuland, indem sie einen nahezu unbekanntem Text nur neun Jahre nach Ende des deutsch-französischen Krieges nach Deutschland brachte. Neben den Bedürfnissen des Autors nach einer starken Ausgangstextorientierung wäre auf deutscher Seite intensive Vermittlungsarbeit zu leisten gewesen, um den Text in die literarische Öffentlichkeit einzuführen. Dazu war die Übersetzerin, auch aufgrund ihrer abgeschiedenen geographischen Position in Nizza, im sprichwörtlichen Sinne nicht in der Lage. Außerdem hatte sie dem einflussreichen Kritiker Wilhelm Kreiten, der eigene übersetzerische Ambitionen hegte, die Übersetzungsrechte an *Mirèio* streitig gemacht und war somit in Ungnade gefallen.

Bertuch teilte Mistral bereits zu Beginn seines Übersetzungsprojektes mit, dass er sich stärker vom Ausgangstext zu lösen beabsichtige als Betty Dorieux-Brotbeck; Mistral unterstützte diese Haltung. Für die zweite deutsche Übersetzung legte er hinsichtlich seiner Autorisation nicht die gleichen strengen Maßstäbe an wie rund fünfzehn Jahre zuvor. Und so lässt Bertuch wiederholt Begriffe oder ganze Passagen aus und entfernt sich sowohl inhaltlich als auch strukturell vom Ausgangstext. Im Gegensatz zu den Übersetzungen Dorieux-Brotbecks und Steinitz’, die in jeweils einer Textfassung vorliegen, realisiert sich der Übersetzungstext Bertuchs in insgesamt vier Textstufen, wurde also wiederholt verbessert. Für diesen Prozess war nicht mehr der Ausgangstext, sondern die

deutsche Kritik entscheidend: Bertuch reagierte auf diese äußerst flexibel und entwickelte seine Übersetzung in der Zeit von 1893 bis 1905 stetig weiter; vor allem können aber seine rhapsodischen Vorträge in ihrer Bedeutung für den Erfolg seiner Übersetzung und für das Bekanntwerden der provenzalischen Renaissance in Deutschland nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es handelt sich dabei um ein beispielloses Vorgehen, ein vergleichbarer Einsatz ist im Kontext der provenzalischen Renaissance nicht bekannt.

Von allen Übersetzungen zeigt der Text von Franziska Steinitz die größte Zieltextorientierung. Die chronologisch letzte der drei Übersetzungen weist auf der Textebene leichte Einflüsse der Vorgängerübersetzungen auf, ist jedoch gleichzeitig ein expliziter Gegenentwurf zu Bertuchs Fassung von *Mirèio*. Keine der Übersetzungen ist ohne den Einfluss und die aktive Partizipation Dritter entstanden, was somit für deutsche Übersetzungen aus dem Provenzalischen als Normalfall angenommen wird.

Im Übersetzungsprozess griffen alle Übersetzerinnen und Übersetzer auf den doppelten Ausgangstext aus provenzalischer und französischer Fassung *Mirèios* zurück. Es ist deutlich geworden, dass immer beide Texte als Grundlage für die Übersetzung gesehen werden müssen und dass sich nicht eindeutig beweisen lässt, ob die Übersetzerin oder der Übersetzer vornehmlich von einem der beiden Texte ausgegangen ist. Tatsächlich ist die Beantwortung der Frage, ob maßgeblich der provenzalische oder der französische Text als Grundlage der Übersetzung gedient haben, aber völlig unerheblich, da in erster Linie von Interesse ist, welche Wirkung eine Übersetzung im Zielkontext entfaltet: Nicht die Ausgangstextorientierung ist der letztlich entscheidende Faktor für die Verbreitung und den Erfolg der deutschen *Mirèio*-Übersetzungen gewesen. Im Übersetzungsprozess greifende Verdunklungsmechanismen, die sich im Text niederschlagen, sind nicht zwangsläufig auf eine exakte oder weniger exakte Entsprechung zwischen Ausgangs- und Zieltext zurückzuführen; tertiäre Dunkelheit tritt ebenso durch (bewusste und unbewusste) gestalterische und stilistische Entscheidungen auf.

In Dorieux' Edition lässt sich eine Übereinstimmung zwischen übersetzerischer und editorischer Grundhaltung auf Ebene der Präsentation des Textes feststellen; sie übernimmt mit großer Präzision die Gestaltungsmittel der französischen

Editionen (Trennlinien, Nummerierungen, eingefügte Symbole), um auch auf Ebene der Textgestalt ein möglichst genaues Abbild des provenzalischen Vorbilds zu schaffen. In August Bertuchs Edition ist dieser Wille bereits weniger stark zu erkennen, bei Franziska Steinitz ist hinsichtlich der Textpräsentation keinerlei Orientierung an den in Frankreich erschienenen Ausgaben mehr abzulesen, was wiederum den hohen Grad an editorischer Eigenständigkeit und Anpassung des Textes an den Zielkontext untermauert.

8.2 Übersetzung und Edition als Arbeit am Werk

Die drei Übersetzungen und ihre Editionen sind mit verschiedenen Zielsetzungen und für ein unterschiedliches Publikum konzipiert worden. So sind die Ausgaben von Betty Dorieux-Brotbeck und August Bertuch darauf ausgelegt, den Leserinnen und Lesern mittels zahlreicher Beigaben und Kommentare ein umfangreiches Bild der Entstehungsbedingungen des Ausgangstextes zu vermitteln. Das deutsche Publikum soll das Epos *Mirèio* in den Kontext der provenzalischen Renaissance einordnen und den Text als Produkt der Felibredichtung begreifen können. Im Fall von Bertuchs Edition tritt zudem ein wissenschaftlicher Anspruch hinzu, der sich auf der Präsentationsebene ab der fünften Auflage (1910) durch die Kompatibilität seiner Übersetzung mit der Marburger *Mirèio*-Ausgabe von Eduard Koschwitz ausdrückt. Auf der Inhaltsebene zeugen die Angaben bezüglich der korrekten Aussprache des Provenzalischen sowie die Beigabe von Textauszügen im provenzalischen Original in den ersten beiden Auflagen 1893 und 1896 von dem Willen, ein umfangreiches und linguistisch korrektes Bild der provenzalischen Sprache zu liefern. Die Edition von Franziska Steinitz hingegen folgt, bis auf die beigegebene Kartenskizze der Crau, dem allgemeinen Aufbau der Reihe *Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes* und verzichtet neben einem kurzen Vorwort auf jegliche Beigaben und ergänzende Informationen; es handelt sich um eine reine Leseausgabe.

So ist Steinitz auch die Übersetzerin, welche am stärksten hinter den Text zurücktritt; Dorieux-Brotbeck und Bertuch sind als Herausgeberin und Herausgeber ihrer Editionen wie auch als Übersetzerin und Übersetzer durch ihre langen Vorworte sowie die eigens gedichteten Vorgesänge zum Epos sehr präsent. Zum Zusammenhang von Übersetzungstext und Edition lässt sich festhalten, dass die Ausgaben Dorieux' und Bertuchs den Willen erkennen lassen, den Ausgangstext möglichst genau wiederzugeben und damit einhergehend eine umfangreich dokumentierte Edition bieten, während Steinitz sich weit vom Ausgangstext entfernt und auch auf kontextualisierende Beigaben in der Edition verzichtet. Ein Zusammenhang von Mittleranspruch und Ausgangstextorientierung in der Übersetzung läßt sich hier also unterstellen. Dennoch gibt es zwischen \ddot{U}_1 und \ddot{U}_2 graduell starke Unterschiede: Betty Dorieux-Brotbeck hat, abzüglich aller stilistischen Mängel, die ihr deutscher Übersetzungstext unbestritten aufweist, diejenige Übersetzung angefertigt, welche am stärksten am Ausgangstext orientiert ist. August Bertuch hingegen hat sich häufig zugunsten des sprachlichen Ausdrucks vom Ausgangstext entfernt. Die folgende Abbildung situiert die untersuchten *Mirèio*-Übersetzungen im Verhältnis zwischen Übersetzungstext und Editionsgestaltung:

Prov. Verdichtung: Übersetzungs- und Editionsgestaltung

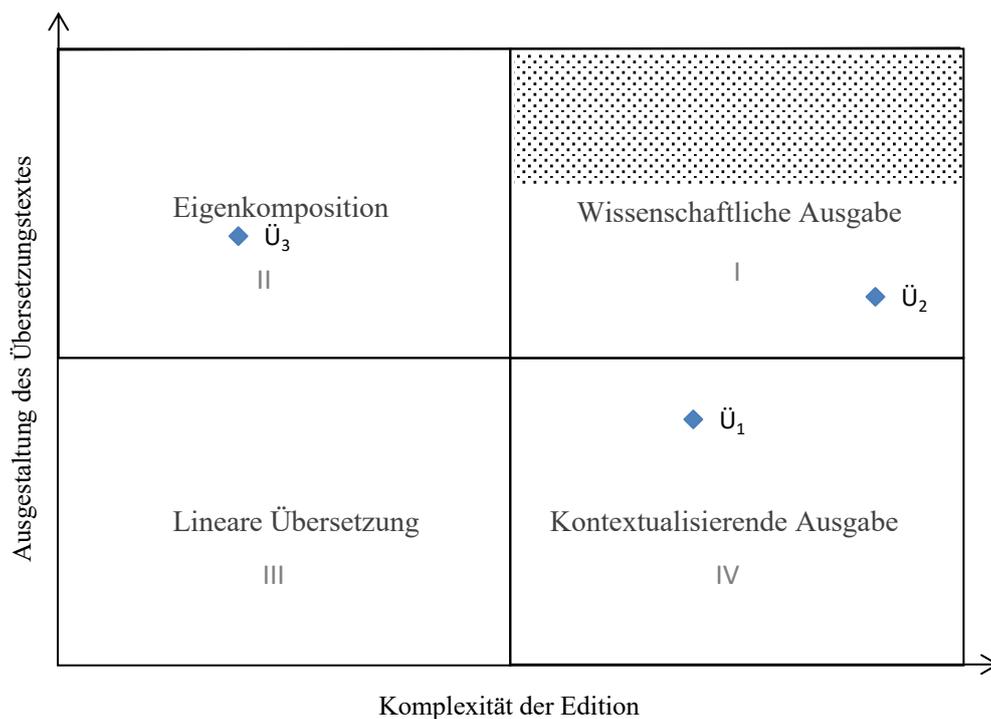


Abb. 4

Die Abbildung stellt das Verhältnis von Editionsgestaltung und Beschaffenheit des Übersetzungstextes in den untersuchten deutschen *Mirèio*-Ausgaben dar und bezieht sich demzufolge ausschließlich auf Übersetzungen provenzalischer Versdichtung; die Möglichkeit der Übertragung auf die Edition anderer Übersetzungstexte ist aber gegeben. Die y-Achse ist als ‚Abstraktionslinie‘ zu verstehen: Auf ihr zeichnet sich die Entwicklung des Übersetzungstextes von einer Wort-für-Wort Entsprechung mit totaler Orientierung am Ausgangstext bis hin zu einer völlig freien ‚Eigenkomposition‘, die den Charakter einer Nacherzählung haben kann und eine absolut autonome Gestaltung des Zieltextes impliziert. Auf der x-Achse, der Kontextualisierungslinie, wird der Grad der Ausgestaltung der Edition angegeben, von einem reinen Abdruck des Übersetzungstextes, der vornehmlich den Zugang zum Text ermöglicht, über eine komplexere Gestaltung bis hin zu einer (mehr oder weniger) ausführlich kommentierten und durch begleitende Materialien gestützten Edition, die kontextualisierend wirkt und so zu einem möglichst umfangreichen Verständnis des Übersetzungstextes beiträgt. Die im dritten Quadranten unten links aufgeführte ‚Lineare Übersetzung‘ zur Texterschließung verfügt über keine Öffentlichkeitsbestimmung; sie ist ein Werkstattokument der Übersetzerin/des Übersetzers und kann eine Vorstufe der anderen Stadien bilden.²⁴⁸ Übersetzungstexte mit hohem literarischem Eigenanteil, hier als ‚Eigenkomposition‘ bezeichnet, sind prädestiniert für einen Leserkreis, dem der Stoff entweder schon ausreichend bekannt ist oder der vornehmlich ein Lesevergnügen sucht. Sie gehen daher bevorzugt in Leseausgaben wie Ü₃ ein. Die ‚kontextualisierende Ausgabe‘ hingegen ist der Neueinführung eines Textes in ein literarisches System dienlich, da sie die Leserschaft beinahe erzieherisch auf den Text vorbereitet, was bisweilen wie im Fall von Ü₁ dazu führt, dass dem Übersetzungstext selbst kein hoher literarischer Wert zukommt. Die ‚wissenschaftliche Ausgabe‘ (Ü₂) zeichnet sich schließlich durch Fülle und Qualität ihrer Beigaben aus; der Übersetzungstext ist wie im Fall der Leseausgabe ansprechend gestaltet, wird allerdings nicht den Grad der literarischen

²⁴⁸ Solche Dokumente, die den Übersetzungsprozess dokumentieren, sind aufgrund der Seltenheit von überlieferten Übersetzernachlässen nur vereinzelt erhalten. Die Vorgänge, die sich in der ‚little black box‘ (vgl. Toury 2012: 214), d. h. im Gehirn der Übersetzerin bzw. des Übersetzers abspielen, bevor sie oder er zu einer Übersetzungsentscheidung kommt, sind somit ungleich schwerer nachzuvollziehen.

Eigenproduktion annehmen, da es dadurch massiv erschwert werden würde, die Übersetzung mit dem Ausgangstext in Beziehung zu setzen.

Wollte man eine historische *Mirèio*-Übersetzung neu auflegen, so wäre dies nur mit umfangreicher Kommentierung zu leisten und das Erkenntnisziel müsste lauten, die Übersetzung als Produkt ihrer Zeit in den Mittelpunkt der Edition zu stellen. Im Rahmen von Studien zur provenzalischen Renaissance in Deutschland würde August Bertuchs Übersetzung dafür ein einzigartiges Dokument bieten, welches auf seine vielfältigen Intertextualitäts- und Einflussbeziehungen untersucht werden könnte. Zudem stellt sie die im deutschen Aufnahmekontext kanonisierte Fassung des Werks *Mirèio* dar. Dass es mit den Übersetzungen durch Dorieux, Bertuch und Steinitz um 1900 gleich drei deutsche Fassungen von *Mirèio* gab, überrascht mit dem Blick auf Kanonisierungsprozesse nicht. Unmittelbar vor dem Gipfel der literarischen Karriere Mistral's, der Auszeichnung mit dem Literaturnobelpreis im Jahr 1904, befindet sich das Interesse an seiner Dichtung auf einem Höhepunkt und schlägt sich in der Anzahl der Übersetzungen nieder. Eine der Übersetzungen, in vorliegendem Fall diejenige von Bertuch, setzt sich von den übrigen ab und wird kanonisch; wie im sechsten Kapitel gezeigt, liegt dies nicht ausschließlich in textinternen Faktoren begründet, sondern textexterne Gründe wie die erfolgreiche Vermarktung von Produkt und Autor spielen dabei ebenfalls eine Rolle. Kanonisierung hält den naturgegebenen Alterungsprozess von Übersetzungen jedoch nicht auf:

Dans la phase de canonisation, les traductions se multiplient. Souvent, l'une d'entre elles s'impose et devient à son tour canonique. Puis arrive un jour où elle est rattrapée par sa propre *Vergänglichkeit*: elle paraît sinon incompréhensible, du moins vieillie. Elle ronronne à l'oreille des modernes, se couvre d'une patine. D'où la tentation, voire la nécessité d'actualiser la traduction, de la remotiver, de provoquer un nouveau choc.²⁴⁹ (Weinmann 2010: 21, Hervorh. im Original)

Um dem beschriebenen Umstand, dass Übersetzungen sich mit der Zeit zwangsläufig überleben, Rechnung zu tragen, müsste dem Lesepublikum also rund fünfzig Jahre nach Erscheinen der letzten deutschen Fassung von *Mirèio* eine Neuübersetzung angeboten werden. Diese sollte in jedem Fall den vollständig

²⁴⁹ In der Kanonisierungsphase nehmen die Übersetzungen zu. Oft setzt sich eine von ihnen durch und wird ihrerseits kanonisch. Dann kommt der Tag, an dem sie von ihrer eigenen Vergänglichkeit eingeholt wird: Sie wirkt dann unverständlich, mindestens veraltet. Sie klingt schief in den gegenwärtigen Ohren, wird von einer Patina überzogen. Daher rührt die Versuchung, ja die Notwendigkeit, die Übersetzung zu aktualisieren, sie neu zu motivieren, einen neuen Schock zu provozieren. (Übersetzung MS)

übersetzten Autorkommentar sowie einen separaten Editor- bzw. Übersetzerkommentar enthalten, um die in den bisherigen Ausgaben verwirrenden Mischkommentare aus den Ausführungen Mistral's und denen seiner Editorinnen und Editoren zu vermeiden. Auch würde eine neue Edition ein besonderes Augenmerk auf die Beschaffenheit des provenzalischen und des französischen Textes als doppeltem Ausgangstext legen müssen. Die besondere Funktion der französischen Übersetzung Mistral's als Kommunikationsinstrument mit dem Rezipienten müsste in die Präsentation des Textes miteinbezogen werden. Die französische Übersetzung würde so eine Aufwertung als Teil des Ausgangstextes erfahren, dürfte aber gleichzeitig nie die einzige Referenz (wie im Fall der Übersetzung Roesch's) sein; genausowenig, wie der provenzalische Text als alleinige Grundlage dienen sollte. Nur unter Einbeziehung beider Texte wird den Benutzerinnen und Benutzern einer Edition das Gesamtwerk *Mirèio* erschließbar sein.

Dabei würde eine neue deutsche Übersetzung, wie zuvor bereits die im Korpus dieser Arbeit vorgestellten Texte, ebenfalls eine neue Fassung des Werkes *Mirèio* darstellen. Als Umarbeitung und Auslegung des Ausgangstextes, gleichsam als höchste Form des Kommentars, ist die Übersetzung wie der herkömmliche Editorcommentar als Arbeit am Werk *Mirèio* zu werten und damit aktiv an dessen Fortschreibung beteiligt. So gilt in Anlehnung an Walter Benjamins Überlegungen zum ‚Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik‘ sowie der ‚Aufgabe des Übersetzers‘:

[...] an der Weiterentwicklung des Werkes [sind] wesentlich mehr Akteure beteiligt, als nur der/die AusgangsautorIn. Erst die KritikerInnen, ÜbersetzerInnen und EditorInnen heben das Werk auf eine neue Ebene; sie ermöglichen eine „prinzipiell unendliche Bewusstseinssteigerung“ und überwinden die Begrenztheit des Werkes. Dieser Auffassung nach ist Abgeschlossenheit für das Werk nicht zu erreichen. Durch die neuen Akteure, die sich mit dem Werk beschäftigen, entwickelt es sich permanent weiter, und so gibt es eine „Nachreife auch der festgelegten Worte.“ (Stäblein/Stralla 2019: 149f.)

Tatsächlich ist das Werk *Mirèio* ohne Neuübersetzungen in seiner Kanonizität gefährdet, denn ohne die beständige Aktualisierung des Stoffes droht ihm das Vergessen: Übersetzungen sichern das Überleben der Werke.

8.3 Grundlagen einer deutschen Provenzalismusforschung

Abseits der engen Verzahnung von Übersetzung und Edition ist in der Arbeit zutage getreten, dass deutsche Publikationen, die im Kontext der provenzalischen Renaissance entstanden sind, nicht betrachtet werden können, ohne das Netzwerk der deutschen Provenzalisten in die Auswertung miteinzubeziehen. Es hatte durch seine Sichtbarkeit maßgeblichen Einfluss auf den Erfolg von Publikationen mit Bezug zum Provenzalischen, wovon August Bertuch als hochrangiges Mitglied der Gruppe profitierte. Sein Status innerhalb des Netzwerks war selbstverständlich durch sein überdurchschnittliches Engagement und seine Expertise begründet, in der vornehmlich männerdominierten Gruppe wird ihm sein Geschlecht aber auch nicht zum Nachteil gereicht haben.

Der provenzalische Dichterbund Felibrige war in seinen Grundstrukturen so angelegt, dass die aktive Partizipation in der Organisation für Ausländer durchaus attraktiv war. Die Publikationsstrategie des Bundes, den provenzalischen Texten eine französische Übersetzung beizugeben, erleichterte den Deutschen den ersten Zugang zu den Schriften; bei persönlichen Reisen in die Provence bekamen sie zudem einen Einblick in das Privatleben der Männer, die sie bisher nur aus Büchern oder Erzählungen kannten. Das Gefühl der Aufnahme in einen exklusiven Zirkel darf an dieser Stelle nicht unterschätzt werden. Der Felibrige war in erster Linie eine literarische Bewegung ohne politische Durchschlagskraft und auch das deutsche Interesse zielte nachgewiesenermaßen nicht auf föderalistische oder seperatistische Bestrebungen, sondern auf die Förderung der provenzalischen Sprache und Literatur. Das Netzwerk der deutschen Provenzalisten ist dabei in seiner Bedeutung für die Verbreitung der neuprovenzalischen Renaissanceliteratur nicht zu unterschätzen und muss in seinen vielfältigen Interdependenzbeziehungen genauer untersucht werden. Damit wäre zukünftig auch eine unkompliziertere Einordnung zeitgenössischer deutscher Publikationen zur provenzalischen Materie möglich. Über die Klärung der Frage, ob ein Autor dem Netzwerk zuzuordnen ist, lässt sich bspw. nachvollziehen, welche Personen Einfluss auf den Beitrag genommen haben könnten, mit welchen anderen Publikationen dieser in Beziehung steht und auf welche Ressourcen zur

Verbreitung seiner Publikationen der Autor Zugriff hatte. Die Zweckbestimmung der Schriften ließe sich so ebenfalls besser kontextualisieren.

Die Beziehungen zwischen dem Felibrige und dem Netzwerk der deutschen Provenzalisten waren komplex und sowohl von durch den deutsch-französischen Krieg bedingten, stereotypisierenden Vorurteilen als auch von einer pragmatischen, auf den Erfolg der gemeinsamen Sache ausgerichteten Sichtweise geprägt. Für eine nähere Bestimmung der deutsch-provenzalischen Beziehungen im Kontext der provenzalischen Renaissance würde sich eine Analyse der Korrespondenzen Frédéric Mistral's mit den deutschen Provenzalisten als Ausgangspunkt anbieten. Über die rund 200 in den *Archives Mistral* in Maillane eingelagerten Briefe deutscher Unterstützerinnen und Unterstützer ließe sich die Beschaffenheit des Netzwerkes näher bestimmen. Gleichzeitig könnten Informationen über Projekte einzelner Netzwerkmitglieder gewonnen werden, die bislang kaum dokumentiert sind, wie z. B. die deutsche Übersetzung des *Pouèmo dóu Rose*,²⁵⁰ welche Franziska Steinitz und August Bertuch unabhängig voneinander in Angriff genommen, jedoch nie veröffentlicht haben. Der Fortschritt ihrer Bearbeitungen könnte zumindest in Teilen in den Korrespondenzen – auch anderer Netzwerkmitglieder – dokumentiert sein. In den Arbeiten der deutschen Provenzalisten schlägt sich das Verhältnis zwischen Provenzalen und Deutschen im 19. Jahrhundert nieder; es ist Ausdruck einer europäischen Verflechtungsgeschichte, deren wechselseitige Abhängigkeiten es weiter zu ergründen gilt.

²⁵⁰ Im *Gedicht von der Rhone* (1897) wird die traditionsbewusste Provence mit den Innovationen der Industrialisierung konfrontiert, als die ‚Caburle‘, ein konventionelles Lastenschiff, von dem ersten auf dem Fluss fahrenden Dampfschiff ‚Crocodile‘ zum Kentern gebracht wird.

Literaturverzeichnis

I. KORPUS

- Bertuch, August.
 - *Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch mit einer Einleitung von Eduard Boehmer.* Straßburg: Karl J. Trübner, 1893.
 - *Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch mit einer Einleitung von Eduard Boehmer. Zweite durchgesehene Auflage.* Straßburg: Karl J. Trübner, 1896.
 - *Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch. Dritte, neu durchgesehene Auflage. Mit Mistrals Bildnis.* Berlin: Wilhelm Herz, 1900.
 - *Mirèio. Provenzalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch. Vierte Auflage. Mit Mistrals Bildnis.* Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1905.
 - *Mirèio. Provenzalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch im Versmaß des Originals von August Bertuch. Fünfte Auflage. Mit Mistrals Bildnis.* Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910.
 - *Mirèio. Provenzalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch im Versmaß des Originals von August Bertuch. Sechste Auflage. Mit Mistrals Bildnis.* Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1914.
- Dorieux-Brotbeck, Betty.
 - *Friedrich Mistral – Mireia. Provenzalisches Gedicht in zwölf Gesängen.* Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1880.
 - *Friedrich Mistral – Mireia. Ländliches Epos in zwölf Gesängen.* Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1884.
- Steinitz, Franziska. *Mirèio. Provenzalisches Epos von Frederi Mistral. Deutsch von Franziska Steinitz. Mit einem Essay von Herman Grimm nebst Vorbemerkung als Einleitung und dem Bilde des Dichters. Mit Kartenskizze der Crau und der Wanderung Mirèios.* Halle a. S.: Verlag von Otto Hendel, 1906.

II. ZITIERTE *MIRÈIO*-AUSGABEN

- Mistral, Frédéric.
 - *Mirèio. Pouèmo prouvençau. Mireille. Poème provençal.* Paris: Charpentier, 1888.
 - *Mirèio. Poème Provençal de Frédéric Mistral. Édition publiée pour les cours universitaires par Eduard Koschwitz. Avec un glossaire par Oskar Henricke et le portrait du poète.* Marburg/Paris/Marseille: Elwert/Le Soudier/Ruat, 1900.
 - *Œuvres poétiques complètes. Directeur d'édition Pierre Rollet. Tome I. Mirèio – Calendau – Nerto.* Barcelona: Edicioun Ramoun Berenguié, 1966.
 - *Mireille. Mirèio. Édition bilingue. Préface de Louis Bayle.* Paris: Grasset, 2014.
 - *Mirèio. Mireille. Présentation de Claude Mauron. Poème provençal & traduction française.* Montfaucon: Éditions Librairie Contemporaine, 2008.

III. ARCHIVALIEN

A / Deutschland

Marbach: Cotta-Archiv

- Korrespondenz August Bertuch – Cotta Verlag.
- Korrespondenz August Bertuch – Wilhelm Hertz Verlag.

Marburg: Hessisches Staatsarchiv Marburg

- Brief Hermann Suchiers an August Bertuch vom 5. November 1899 (HStAM, 340 Bertuch, 2).
- *Mirèio II* (HStAM, 340 Bertuch, 1).

B / Frankreich

Arles, Bouches-du-Rhône: Privatsammlung

- Briefe Frédéric Mistral an August Bertuch.

Avignon, Vaucluse: Médiathèque Ceccano

- Korrespondenz Frédéric Mistral – Joseph Roumanille.

Maillane, Bouches-du-Rhône: Archives Mistral

- Korrespondenz August Bertuch – Frédéric Mistral.
- Korrespondenz Betty Dorieux-Brotbeck – Frédéric Mistral.
- Korrespondenz Adèle Dumas – Frédéric Mistral.
- Korrespondenz Eduard Koschwitz – Frédéric Mistral.
- Korrespondenz Franziska Steinitz – Frédéric Mistral.
- ‚Ur-Fassung von Magali‘. Enthalten in Briefwechsel August Bertuch – Frédéric Mistral.

Nîmes, Gard: Académie de Nîmes

- Briefe Frédéric Mistral an Adèle Dumas.

Saint-Rémy-de-Provence, Bouches-du-Rhône: Archives de l'Escolo dis Aupiho

- Briefe Edouard Marrels an Aimé Nivière.

IV. MONOGRAPHIEN

- Adams, Edward. *Word-Formation in Provençal*. New York/London: The Macmillan Company/Macmillan & Company, Limited, 1913.
- Allerkamp, Andrea. *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld: transcript, 2005.
- Arens, Hans.
 - *Kommentar zu Goethes Faust I*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1982.
 - *Kommentar zu Goethes Faust II*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.
- Aschermann, Ulrike. *D.H. Lawrence: Rezeption im deutschen Sprachraum. Eine deskriptive Übersetzungsanalyse von Lady Chatterley's Lover*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Bader, Günter. *Die Emergenz des Namens*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.
- Barchudarov, Leonid. *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*. Moskau/Leipzig: Verlag Progreß/VEB Verlag Enzyklopädie, 1979.
- Beaujour, Elisabeth. *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.
- Berman, Antoine.
 - *Les tours de Babel: essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985.
 - *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
 - *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris: Editions Seuil, 1999.
- Bertrand, Antoine. *Les Curiosités Esthétiques de Robert de Montesquiou. Tome I*. Genève: Droz, 1996.
- Bertuch, August (Hg.). *Beiträge zur Vorgeschichte der Einheit Italiens*. Halle, Saale: Max Niemeyer, 1909.

- Blanchet, Philippe. *Parlons provençal. Langue et culture*. Paris/Montréal: L'Harmattan, 1999.
- Böhmer, Eduard. *Die provenzalische Poesie der Gegenwart*. Heilbronn: Henninger, 1870.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Boutière, Jean (Hg.). *Correspondance de Frédéric Mistral avec Paul Meyer et Gaston Paris*. Paris: Didier, 1978.
- Brümmer, Franz. *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bd. 2*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1913.
- Burèu dóu Counsistòri Felibren (Hg.). *Cartabèu de Santo-Estello N°12, 1914–1922*.
- Casanova, Jean-Yves. *Frédéric Mistral, l'ombre et l'écho. Aspects de l'œuvre littéraire mistralienne*. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Charles-Roux, Jules.
 - *Le jubilé de Frédéric Mistral. Cinquantenaire de Mireille*. Paris: Bloud et C^{ie}, 1913.
 - *William Bonaparte-Wyse*. Paris: Lemerre, 1917.
- Crichton, Hugh. *Mireille. A Pastoral Epic of Provence. From the Provençal of F. Mistral. Translated by H. Crichton*. London: Macmillan and Co, 1868.
- Croisille, Christian/Morin, Marie-Renée (Hgg.). *Correspondance d'Alphonse de Lamartine, tome VI (1850–1855)*. Paris: Honoré Champion, 2003.
- Dawani, Svea. *„OME D'OC“. Ein Beitrag zur Geschichte und Entwicklung des neuzeitlichen Okzitanismus*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 1986.
- Dorieux-Brotbeck, Betty. *Lyrische Gedichte*. Wien: Hartleben, 1877.
- Dorieux, Gustave. *De la rénovation littéraire en Provence*. Paris: Ghio, 1880.

- Dumas, René. *Études sur Théodore Aubanel. Le poète ligoté et Avignon au XIX^e siècle*. Saint-Rémy-de-Provence: Publications du Centre de recherches et d'études méridionales, 1987.
- Durand, Bruno (Hg.). *Correspondance Frédéric Mistral et Léon de Berluc-Pérussis (1860–1902)*. Aix-en-Provence: Annales de la Faculté des Lettres, n° 10, 1955.
- Eberle, Henrik. *Die Martin-Luther-Universität in der Zeit des Nationalsozialismus: 1933–1945*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2002.
- Eco, Umberto. *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. München: dtv, ³2014.
- Felibrige (Hg.).
 - *Armana provençau 1877*. Avignon: Librairie Roumanille, 1877.
 - *Armana provençau 1902*. Avignon: Librairie Roumanille, 1902.
- Ferrier, Esther. *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960–1983*. Berlin: de Gruyter, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika.
 - *Performativität und Ereignis*. Tübingen: Francke, 2003.
 - *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
 - *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Fitch, Brian. *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1988.
- Flashar, Helmut (Hg.). *Platon: Ion. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin/Boston: de Gruyter, ⁴2012.
- Gasquet, Marie. *Gai-Savoir*. Paris: Flammarion, ²1967.
- Gauger, Hans-Martin. *Das Feuchte & das Schmutzige. Kleine Linguistik der vulgären Sprache*. München: C. H. Beck, 2012.

- Genette, Gérard.
 - *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
 - *Die Erzählung.* München: Wilhelm Fink Verlag, ²1998.
- Gössmann, Wilhelm. *Die Wallfahrt nach Kevelaer von Heinrich Heine.* Kevelaer: Verlag Butzon & Bercker, 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust. Der Tragödie Erster Teil. Durchgesehene Ausgabe 2000.* Stuttgart: Reclam, 2006.
- Greimas, A. J. *Sémantique structurale.* Paris: Larousse, 1966.
- Grimm, Gunter E. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie.* München: Fink, 1977.
- Gunkel, Hermann. *Reden und Aufsätze.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1913.
- Hausmann, Frank-Rutger. „Vom Strudel der Ereignisse verschlungen“: *deutsche Romanistik im „Dritten Reich“.* Frankfurt am Main: Klostermann, 2000.
- Henschelmann, Käthe. *Problembewußtes Übersetzen Französisch – Deutsch.* Tübingen: Narr, 1999.
- Hermans, Theo (Hg.). *The Manipulation of Literature.* London/Sydney: Croom Helm, 1985.
- Heuermann/Hühn/Röttger (Hgg.). *Literarische Rezeption.* Paderborn: Schöningh, 1975.
- Holmes, James. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, ²1988.
- Hönig/Kußmaul. *Strategie der Übersetzung: ein Lehr- und Arbeitsbuch.* Tübingen: Narr, ³1991.
- Jan, Eduard von. *Neuprovenzalische Literaturgeschichte 1850–1950.* Heidelberg: Quelle & Meyer, 1959.

- Jordan, Wilhelm. *Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik*. Frankfurt am Main: Wilhelm Jordans Selbstverlag, 1869.
- Jouveau, Marie-Thérèse. *Correspondance de Frédéric Mistral et E., F. et M. Jouveau (1877–1913). Annotée par Marie-Thérèse Jouveau et précédée de ‚Frédéric Mistral intime‘ par Marius Jouveau*. Aix-en-Provence: o.V., 1993.
- Jouveau, René. *Histoire du Félibrige 1914–1941*. Nîmes: o.V., 1977.
- Kalkhoff, Alexander M. *Romanische Philologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Institutionengeschichtliche Perspektiven*. Tübingen: Narr, 2010.
- Keller, Thomas. *Verkörperungen des Dritten im Deutsch-Französischen Verhältnis*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle&Meyer, 2004.
- Koschwitz, Eduard. *Über die provenzalischen Feliber und ihre Vorgänger. Rede bei der Übernahme des Rektorats gehalten in der Aula der Universität Greifswald am 11. Mai 1894*. Berlin: Verlag von Wilhelm Gronau, 1894.
- Kremnitz, Georg.
 - *Versuche zur Kodifizierung des Okzitanischen seit dem 19. Jahrhundert und ihre Annahme durch die Sprecher*. Tübingen: Tübinger Beiträge zur Linguistik, 1974.
 - *Das Okzitanische. Sprachgeschichte und Soziologie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981.
 - *Katalanische und okzitanische Renaissance. Ein Vergleich von 1800 bis heute*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018.
- Kvam, Sigmund. *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft. Forschungsüberblick und Hypothesen*. Münster: Waxmann, 2009.
- Lefèvre, Edmond. *Frédéric Mistral. Bibliographie sommaire de ses Œuvres*. Marseille: Edition de l'Idèio Prouvençalo, 1903.

- Lüdtke, Gerhard. *Der Verlag Walter de Gruyter & Co. Skizzen aus der Geschichte der seinen Aufbau bildenden ehemaligen Firmen, nebst einem Lebensabriß Dr. Walter de Gruyter's*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1924.
- Marrou, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Mersch, Dieter. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002.
- Mauron, Claude. *Frédéric Mistral*. Paris: Fayard, 1993.
- Meibauer et. al. *Einführung in die germanistische Linguistik*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007.
- Menzel, Wolfgang. *Christliche Symbolik. Erster Theil*. Regensburg: Verlag von G. Joseph Manz, 1854.
- Mitko, Julia. *Aspekt im Französischen: eine semantisch-funktionelle Analyse*. Tübingen: Narr, 2000.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London/New York: Routledge, 2003.
- Oster, Sandra. *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014.
- Otto Hendel Verlag (Hg.). *Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen der Firma Otto Hendel Verlag*. Halle (S.): Otto Hendel, 1917.
- Pataky, Sophie. *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme. II. Band M-Z*. Berlin: Verlagsbuchhandlung Carl Pataky, 1898.
- Pelletier, Claude/Riives, Merike (Hgg.). *Mirèio: un argument pour le Félibrige, une oeuvre universelle: Colloque Santo-Estello 2009*. Aix-en-Provence: Edicioun Felibrige, 2010.
- Pélissier, Jean. *Frédéric Mistral. Au jour le jour*. Aix-en-Provence: Éditions Orphys, 1967.
- Place, Georges. *Frédéric Mistral*. Paris: Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 1969.

- Popovič, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, 1976.
- Radler, Rüdiger. *Goethes ‚Faust I‘ anders gesehen. Neue und visualisierte Interpretationen zu Grundfragen des Werkes*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1995.
- Reigl, Martina. *Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. Ein Vergleich anhand der Schillerausgaben des Jahres 1905*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990.
- Reiß, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber Verlag, ⁴1982.
- Reiß/Vermeer. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984.
- Rostaing, Charles (Hg.). *Correspondance Frédéric Mistral – Pierre Devoluy (1895–1913)*. Nîmes: Imprimerie Bené, 1984.
- Rzepka, Vincent. *Sangspruch als cultural performance. Zur kulturellen Performativität der Sangspruchdichtung an Beispielen Walthers von der Vogelweide*. Berlin: Logos, 2011.
- Ripert, Emile.
 - *La versification de Frédéric Mistral*. Paris/Aix-en-Provence: Champion/Dragon, 1917.
 - *La Renaissance Provençale (1800-1860)*. Marseille: Laffitte Reprints, 1978 (Erstausgabe Paris/Aix-en-Provence: Champion/Dragon, 1918).
 - *Le Félibrige*. Marseille: Editions Jeanne Laffitte, 2004 (Erstausgabe Paris: Colin, 1924).
 - *La Librairie Roumanille*. Lyon: Société Anonyme de l'Imprimerie A. Rey, 1934.
- Ritter, Eugène. *Le centenaire de Diez, suivi de lettres adressées à Victor Duret par Roumanille*. Genève: Librairie Georg et Cie, 1894.
- Salmen, Walter. *Geschichte der Rhapsodie*. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1966.
- Samosch, Siegfried. *Auf friedlichen Kriegspfaden und Abseits der Heerstraße*. Minden in Westf.: J.C.C. Bruns' Verlag, 1907.

- Scheludko, Dimitri. *Mistrals „Nerto“ – Literarhistorische Studie*. Halle (S.): Max Niemeyer, 1922.
- Schmidt, Michael. *Genossin der Hexe. Interpretation der Gretchentragödie in Goethes Faust aus der Perspektive der Kindesmordproblematik*. Göttingen: Altaquito, 1985.
- Schröpf, Ramona. *Translatorische Dimensionen von Konnektorensequenzen im Spanischen und Französischen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Steinitz, Renate. *Eine deutsche jüdische Familie wird zerstreut. Die Geschichte der Familie Steinitz von 1751 bis heute. Erweiterte Neuauflage*. Norderstedt: Books on Demand, 2016.
- Soulairol, Jean. *Introduction à Mistral*. Paris: Beauchesne, 1964.
- Stackelberg, Jürgen von.
 - *Übersetzungen aus zweiter Hand*. Berlin/New York: de Gruyter, 1984.
 - *Fünfzig romanische Klassiker in deutscher Übersetzung*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997.
- Staël-Holstein, Germaine de. *De l'Allemagne*. In: *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*. Paris: Firmin Didot Frères, 1871.
- Stolze, Radegundis. *Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik*. Berlin: Frank&Timme, 2015.
- Thibaudet, Albert. *Mistral ou La République du Soleil*. Paris: Hachette, 1930.
- Taladoire, Barthélemy-A. *Le sentiment religieux chez Mistral*. Gap: Editions Ophrys, 1955.
- Thomas, Jean. *Jules Ronjat entre linguistique et Félibrige (1864–1925)*. Valence d'Albigeois: Vent Terral, 2017.

- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- Vallverdú, Francesc.
 - *L'escriptor català i el problema de la llengua*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
 - *El fet lingüístic com a fet social*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Voretzsch, Karl. *Das romanische Seminar der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg im ersten Halbjahrhundert seines Bestehens*. Halle: o.V., 1926.
- Welter, Nikolaus.
 - *Frederi Mistral, der Dichter der Provence*. Marburg: Elwert, 1899.
 - *Hohe Sonnentage. Ein Ferienbuch aus Provence und Tunesien*. Kempten/München: Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, 1912.
- Wittmann, Reinhard.
 - *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
 - *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München: C. H. Beck, 1999.
- Zernack, Julia. *Geschichten aus Thule. Íslendingarsögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*. Berlin: Freie Universität, 1994.
- Ziesak, Anne-Katrin. *Der Verlag Walter de Gruyter. 1749–1999*. Berlin: de Gruyter, 1999.

V. ARTIKEL

A. Zeitgenössische Artikel und Kritiken

- Grimm, Herman. ‚Der Maler Eugène Burnand. Die Flucht Karl’s des Kühnen nach der Schlacht von Murten.‘ In: Rodenberg, Julius (Hg.). *Deutsche Rundschau, Vierundzwanzigster Jahrgang, Heft 3*. Berlin: Verlag Gebrüder Paetel, 1897, S. 440–450.
- Hennicke, Oskar. ‚Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch. Dritte, neu durchgesehene Auflage.‘ In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* N° 8.9, 1901, S. 290–293.
- Koschwitz, Eduard.
 - ‚Nerto. Provençalische Erzählung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch.‘ In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* N° 8, 1892, S. 267–273.
 - ‚Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch.‘ In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* N° 7, 1893, S. 252–256.
- Kreiten, Wilhelm.
 - ‚Mireia. Provençalisches Gedicht in zwölf Gesängen von F. Mistral, übersetzt in Versen von Frau B. M. Dorieux-Brotbeck.‘ In: *Stimmen aus Maria-Laach. Katholische Blätter. Zweiundzwanzigster Band*. Freiburg 1882, S. 334–337.
 - ‚Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch.‘ In: *Stimmen aus Maria-Laach, Vierundvierzigster Band*, Freiburg 1893, S. 505–507.
- Lamartine, Alphonse de. *Cours familier de littérature, Entretien XL*. Paris: chez l’auteur, 1859.
- Mariéton, Paul. ‚Précis de l’histoire des félibres.‘ In: Koschwitz, Eduard (Hg.). *Mirèio. Poème Provençal de Frédéric Mistral. Édition publiée pour les cours universitaires*. Marburg/Paris/Marseille: Elwert/Le Soudier/Ruat, 1900, S. I–XX.
- Meißner, Alfred. ‚Die Sterne.‘ In: *Blüthen und Perlen deutscher Dichtung: für Frauen ausgewählt von Frauenhand*. Hannover: Rümpler, 1862, S. 198f.

- N.N. ‚The Rush for Europe – Seven Steam-Ships Take Out Nine Hundred Passengers.‘ In: *The New York Times*, 6. Mai 1882.
- Scherr, Johannes. ‚Mirèio. Provenzalisches Gedicht in 12 Gesängen von Friedrich Mistral. In Versen übersetzt von Frau B.-M. Dorieux-Brotbeck.‘ In: *Magazin für die Literatur des Auslandes* Nr. 223, Jg. 26, 1880, S. 198–200.
- Schneider, Bernhard. ‚Mirèio. Provençalische Dichtung von Frederi Mistral. Deutsch von August Bertuch.‘ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 15, 1893, S. 105–116.
- Taillandier, Saint-René. ‚Introduction.‘ In: Roumanille, Joseph (Hg.). *Li Prouvençalo. Poésies diverses recueillies par J. Roumanille*. Avignon: Seguin Aîné, 1852, S. v–xxxv.

B. Spätere Untersuchungen

- Austin, John L. ‚Performative Äußerungen.‘ In: Austin, John L. *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart: Reclam, 1986, S. 305–237.
- Berjoan, Nicolas. ‚L’idée latine du Félibrige: Enjeux, boires et déboires d’une politique étrangère régionaliste (1870-1890).‘ In: *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n° 42, 2011/1, S. 121–136.
- Bourdieu, Pierre.
 - ‚La production de la croyance.‘ In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, S. 3–43.
 - ‚Les conditions sociales de la circulation internationale des idées.‘ In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, S. 3–8.
- Bouvier, Jean-Claude. ‚Préface.‘ In: Mistral, Frédéric. *Lou Tresor dóu Felibrige. Dictionnaire Provençal – Français. Tome Premier, A – F*. Aix-en-Provence: Édisud, 1979, S. 5–47.

- Brownlie, Siobhan. ‚Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks.‘ In: *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol. 16 (1), 2003, S. 93–120.
- Busquet, Raoul. ‚Le mot felibre.‘ In: *Provence historique*, Tome 2, fasc. 9, 1952, S. 109–112.
- Buzelin, Hélène. ‚Sociological models and translation history.‘ In: D’hulst, Lieven/Gambier, Yves (Hgg.). *A History of Modern Translation Knowledge*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2018, S. 337–346.
- Carbonell Cortés, Ovidi. ‚Misquoted Others. Locating Newness and Authority in Cultural Translation.‘ In: Hermans, Theo (Hg.). *Translating Others. Volume 1*. Manchester/Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2006, S. 43–63.
- Danek, Georg. ‚Rhapsodie.‘ In: Ueding, Gert (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 7: Pos – Rhet*. Tübingen: Niemeyer, 2005, S. 1389–1393.
- Desiles, Emmanuel. ‚Les Cadets d’Agueto: tentative de définition du corpus des romans mistraliens et rhodaniens.‘ In: *L’Astrado: revisto bilengo de Prouvènço – revue bilingue de Provence*. Toulon: Astrado prouven alo, 2015, S. 57–79.
- Even-Zohar, Itamar.
 - ‚Polysystem Theory.‘ In: *Poetics Today*, Vol. 1: 1–2, 1979, S. 287–306.
 - ‚The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem.‘ In: *Poetics Today*, vol. 11 (1), 1990, S. 45–51.
 - ‚Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research.‘ In: *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XXIV, n o 1, 1997, S. 15–34.
- Fabre, Pierre. ‚Les traductions de Frédéric Mistral en langues étrangères. Du local à l’universel.‘ In: Coltelloni-Trannoy, Michèle (Hg.). *La traduction: sa nécessité, ses ambiguïtés et ses pièges*. Paris:  ditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2015, S. 78–89.
- Ferguson, Charles. ‚Diglossia.‘ In: *Word*, vol. 15, 1959, S. 325–340.

- Fischer-Lichte, Erika. ‚Die verwandelnde Kraft von Aufführungen.‘ In: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane (Hgg.). *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Wilhelm Fink Verlag: München, 2013, S. 177–190.
- Fishman, Joshua. ‚Who speaks what language to whom and when?‘ In: *La Linguistique*, vol. 2, 1965, S. 7–88.
- Fuhrmann, Manfred. ‚Kommentierte Klassiker? Über die Erklärungsbedürftigkeit der klassischen deutschen Literatur.‘ In: Honnefelder, Gottfried (Hg.). *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, ²1985, S. 37–57.
- Geier, Andrea/Kocher, Ursula. ‚Einleitung.‘ In: Geier, Andrea/Kocher, Ursula (Hgg.). *Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogynen Rede*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2008, S. 1–19.
- Graeber, Wilhelm. ‚Normen und Konventionen der äußeren Textgestalt.‘ In: Kittel et. al. (Hgg.). *Übersetzung - Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004, S. 915–920.
- Grutman, Rainier. ‚Auto-Translation.‘ In: Baker, Mona (Hg.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, ²2000, S. 17–20.
- Häntzschel, Günter.
 - ‚Der deutsche Homer im 19. Jahrhundert.‘ In: Koppenfels et. al. (Hgg.). *Antike und Abendland* N° 29, 1983, S. 49–89.
 - ‚Die häusliche Deklamationspraxis. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.‘ In: Häntzschel et. al. (Hgg.). *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 203–233.
 - ‚Der deutsche Homer vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.‘ In: Kittel et. al. (Hgg.). *Übersetzung - Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 3. Teilband*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2011, S. 2423–2427.
 - ‚Deklamation.‘ In: Weimar, Klaus (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1 A – G*. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 332–334.

- Hausmann, Frank-Rutger. ‚Auch eine nationale Wissenschaft? Die deutsche Romanistik unter dem Nationalsozialismus.‘ In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 22, 1998, S. 1–39 und 261–313.
- Jauß, Hans Robert. ‚Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.‘ In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik – Theorie und Praxis*. München: Fink, 1975, S. 126–162.
- Joch, Markus/Wolf, Norbert Christian. ‚Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft.‘ In: Joch, Markus (Hg.). *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 1–24.
- Jouveau, René. ‚Franciska Steinitz.‘ In: *Armana di felibre*, 1960, S. 91f.
- Jurt, Joseph. ‚Für eine vergleichende Sozialgeschichte der Literaturstudien. Romanistik in Deutschland, études littéraires in Frankreich.‘ In: Joch, Markus (Hg.). *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005, S. 311–322.
- Kenny, Dorothy. ‚Equivalence.‘ In: Baker, Mona (Hg.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2000, S. 77–80.
- Kirsch, Fritz Peter. ‚Sus l’eroïsme de la Mirelha mistralenca.‘ In: Kirsch, Fritz Peter. *Écrivains au carrefour des cultures. Études de littérature occitane, française et francophone. Estudis de literatura occitana, francesa e francofòna*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2000, S. 127–142.
- Königs, Frank G. ‚Zur Frage der Übersetzungseinheit und ihre Relevanz für den Fremdsprachenunterricht.‘ In: *Linguistische Berichte* 74, 1981, S. 82–103.
- Koller, Werner. ‚Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft.‘ In: Kittel et al. (Hgg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: de Gruyter, 2017, S. 343–354.
- Lambert/van Gorp. ‚On Describing Translations.‘ In: Hermans, Theo (Hg.). *The Manipulation of Literature*. London/Sydney: Croom Helm, 1985, S. 42–53.
- Letessier, Fernand. ‚Sur deux lettres inconnues de Lamartine et de Victor Hugo.‘ In: *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n° 3, Oktober 1973, S. 335–343.

- Martel, Philippe.
 - ‚Le petit monde de l’édition en langue d’oc au temps des félibres (seconde moitié du XIX^e siècle).‘ In: *Bibliothèque de l’École des Chartes*. 159, 2001, S. 153–170.
 - ‚Le Félibrige: un incertain nationalisme linguistique.‘ In: *Mots. Les langages du politique*. 74, 2004, S. 43–56.

- Mauron, Charles.
 - ‚Lamartine et le succès de Mirèio.‘ In: Mauron, Charles. *Études mistraliennes. Estudi mistralen et autres recherches psychocritiques*. Saint-Rémy-de-Provence: o.V., 1989, S. 221–230.
 - ‚Mireille et son destin.‘ In: Mauron, Charles. *Études mistraliennes. Estudi mistralen et autres recherches psychocritiques*. Saint-Rémy-de-Provence: o.V., 1989, S. 240–256.

- Mauron, Claude.
 - ‚Mistral voyageur inquiet.‘ In: Mauron, Claude (Hg.). *Frédéric et Marie Mistral. Excursion en Italie. Un Voyage à Venise. Texte provençal intégral avec, en regard, la traduction française de Charles Maurras*. Montfaucon: La Poterne, 1985.
 - ‚Pour en finir avec la strophe de Mirèio et de Calendau?‘ In: *La France Latine*, N° 129, 1999, S. 301–316.
 - ‚Mireille et son mas.‘ In: Mistral, Frédéric. *Mirèio. Mireille. Présentation et annexes de Claude Mauron*. Montfaucon: Éditions Librairie Contemporaine, 2008, S. 7–18.
 - ‚La poésie de langue d’oc.‘ In: Chevrel, Yves/D’Hulst, Lieven/Lombez, Christine (Hgg.). *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle 1815–1914*. Lagrasse: Verdier, 2012, S. 376–377.

- Mauz, Andreas. ‚Lyrische Apostrophen zwischen Gedicht und Gebet (Klopstock, Celan).‘ In: *Hermeneutische Blätter* N°2, 2014, S. 236–251.

- Müller, Marcel. Die ‚Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung.‘ In: Historische Kommission des Börsenvereins des deutschen Buchhandels e.V. (Hg.). *Archiv für Geschichte des deutschen Buchwesens, Bd. 26*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH, 1986, S. 131–215.

- Mund-Dopchie, Monique. ‚Traductions françaises d’Homère du XVI^e au XIX^e siècle.‘ In: Kittel et. al. (Hgg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 3. Teilband*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2011, S. 2418–2423.

- Neubert, Albrecht. ‚Equivalence in translation.‘ In: Kittel et al. (Hgg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband.* Berlin: de Gruyter, 2017, S. 329–342.
- Niedhammer, Martina. ‚Der Felibrige und die okzitanische « Renaissance » in Ostmitteleuropa. Aspekte einer französisch-tschechischen Verflechtungsgeschichte um 1900.‘ In: *Bohemia* 55: 2, 2015, S. 294–309.
- Osinski, Jutta. ‚Homer-Bilder im 19. Jahrhundert.‘ In: Detering, Heinrich (Hg.). *Autorschaft: Positionen und Revisionen.* Stuttgart: Metzler, 2001, S.202–219.
- Picaper, Jean-Paul. ‚Preußisch-provenzalische Freunde. Historische Spurensuche: Wertvoller Briefverkehr zweier Wissenschaftler entdeckt.‘ In: *Preußische Allgemeine Zeitung* Nr. 26, 28. Juni 2008, S. 11.
- Prunč, Erich. ‚Versuch einer Skopostypologie.‘ In: Grbić, Nadja/Wolf, Michaela (Hgg.). *Text – Kultur – Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe.* Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 33–52.
- Rohlf, Gerhard. ‚La chanson de Magali et la littérature populaire.‘ In: *Revue de langue et littérature provençales.* Avignon, 1960, S. 194–204.
- Rostaing, Charles. ‚Introduction.‘ In: Durand, Bruno. *Correspondance Frédéric Mistral et Léon de Berluc-Pérussis (1860-1902).* Aix-en-Provence: Annales de la Faculté des Lettres, n° 10, 1955, S. 11–25.
- Sagave, Pierre-Paul. ‚Mistral et Goethe.‘ In: *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d’Aix*, N° 38, 1964, S. 221–231.
- Samuelson/Scotchmer. ‚The Law and Economics of Reverse Engineering.‘ In: *Yale Law Journal*, vol. 111, 2001, S. 1577–1662.
- Scheidweiler, Gaston. ‚Zur Konnotation der Diminutivsuffixe -chen und -lein – prosaisch oder poetisch?‘ In: *Muttersprache* 95, 1984, S. 69–79.
- Schiller, Annette. ‚«... höher als die Liebe zur Wissenschaft steht die Treue zum eigenen Vaterland ... »: Hallenser Romanisten im Ersten Weltkrieg.‘ In: *Romanische Studien* 1, 2015, S. 153–170.
- Schmid-Cadalbert, Christian. ‚Sänger.‘ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 P – Z.* Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 344–347.

- Schröder, Stephan/Grage, Joachim. ‚Performativität und literarische Praktiken: Zum Erkenntnispotential einer Verschränkung von Performativitätsforschung und Praxistheorie.‘ In: Grage, Joachim/Schröder, Michael (Hgg.). *Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900. Fallstudien*. Würzburg: Ergon, 2012, S. 7–35.
- Stäblein, Katharina/Stralla, Melanie. ‚Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen.‘ In: Kater et. al. (Hgg.). *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg: Winter Verlag, 2019, S. 143–159.
- Stralla, Melanie. ‚‘Provenzalische Verhältnisse’ um 1900 – Die Marburger *Mirèio*-Ausgabe.‘ In: Serafin, Stefan/Eilers, Vera (Hgg.). *Vivat diversitas – Romania una, linguae multae. Thematische Festschrift für Isabel Zollna zum 60. Geburtstag*. Stuttgart: ibidem, 2018, S. 251–265.
- Thiel, Gisela. ‚Isotopie. Eine textlinguistische Kategorie im Dienst der Übersetzung.‘ In: Lauer et al. (Hgg.). *Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 1996, S. 59–68.
- Toury, Gideon.
 - ‚A Rationale for Descriptive Translation Studies.‘ In: Hermans, Theo (Hg.). *The Manipulation of Literature*. London/Sydney: Croom Helm, 1985, S. 16–41.
 - ‚Interview in Toronto (an interview conducted by Daniel Simeoni at York University, Toronto, on September 16 and 18, 2003).‘ In: Pym et al. (Hgg.). *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, S. 399–414.
- Vargas, Elodie. ‚*Hermann et Dorothee* de Goethe et *Mirèio* de Mistral.‘ In: *La France Latine – Revue d’études d’oc*, N° 155, 2/2012, S. 21–31.
- Vodička, Felix. ‚Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke.‘ In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975, S. 71–83.
- Vonhoff, Gert. ‚Wie ediert man Übersetzungen als ästhetische Objekte?‘ In: Plachta, Bodo/Woesler, Winfried (Hgg.). *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 435–445.

- Weinmann, Frédéric. ‚Canon et traduction, ou l’illusion d’éternité.‘ In: Weinmann, Frédéric/Zschachlitz, Ralf/Malkani, Fabrice (Hgg.). *Cahiers d’études germaniques 2010/2, n° 59: Canon et traduction dans l’espace franco-allemand*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2010, S. 9–23.
- Winter-Froemel, Esme. ‚Wortspiel.‘ In: Ueding, Gert (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 9: St–Z*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009, Sp. 1429–1443.
- Zschachlitz, Ralf. ‚Canon et traduction. La théorie de la production et de la traduction de la poésie de Paul Celan.‘ In: Weinmann, Frédéric/Zschachlitz, Ralf/Malkani, Fabrice (Hgg.). *Cahiers d’études germaniques 2010/2, n° 59 : Canon et traduction dans l’espace franco-allemand*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2010, S. 127–139.

VI. WÖRTERBÜCHER

- Frédéric Mistral. *Lou Tresor dóu Felibrige*. Aix-en-Provence: Remondet-Aubin, 1879–1886.
- *DWB. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden*. Leipzig 1854–1961. Auf: <http://kompetenzzentrum.uni-trier.de/de/projekte/projekte/der-digitale-grimm/> (Letzter Zugriff 02. März 2018)
- Sanders, Daniel. *Handwörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig: Wiegand, 1869.

VII. INTERNETQUELLEN

- Association Internationale d'Études Occitanes, Sektion deutschsprachiger Länder: <http://www.aieo.org/archive/occitania/index.html> (Letzter Zugriff 11. Februar 2019)
- Bazant, Liese. *Die Rezeption von Frédéric Mistral's Mirèio im deutschen Sprachraum*. (Diplomarbeit), 2013. Auf: <http://othes.univie.ac.at/24909/> (Letzter Zugriff 13. Februar 2019)
- ‚Discours de Teodor Aubanel president di jo flourau tengu dins la vilo countalo de Fourcauquié per li festo de Nosto-Damo de Prouvenço.‘ Auf: <https://www.cieldoc.com/libre/integral/libr0474.pdf> (Letzter Zugriff 30. Januar 2019)
- Diskussion mit Karlspreisträger Emmanuel Macron an der RWTH Aachen, 10. Mai 2018. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=RwO9vcX3rpw> (Letzter Zugriff 13. Februar 2019)
- Geburtenregister für Amiens, Archives Départementales de la Somme. Auf: <http://recherche.archives.somme.fr/ark:/58483/a0112614132101zSxp0> (Letzter Zugriff 18. März 2019)
- Gedenkblatt ausgefüllt von Ezra Steinitz: https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=de&s_lastName=Steinitz&s_firstName=Franziska&s_place=&s_dateOfBirth=&s_inTransport= (Letzter Zugriff 03. Januar 2018)
- Gedenkblatt ausgefüllt von Robert Steinitz: https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=de&s_lastName=Steinitz&s_firstName=Franziska&s_place=&s_dateOfBirth=&s_inTransport= (Letzter Zugriff 03. Januar 2018)
- Volkszählungen aus den Jahren 1876 und 1881, Archives Départementales des Alpes-Maritimes. Auf: <http://www.basesdocumentaires-cg06.fr/archives/indexRP.php> (Letzter Zugriff 18. März 2019)
- Vollmöller, Karl (Hg.) *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, X. Band, 1906*. Erlangen: Junge, 1910. Auf: <https://archive.org/details/KritischerJahresberichtUberDieForts10/page/n7> (Letzter Zugriff 12. Februar 2018)