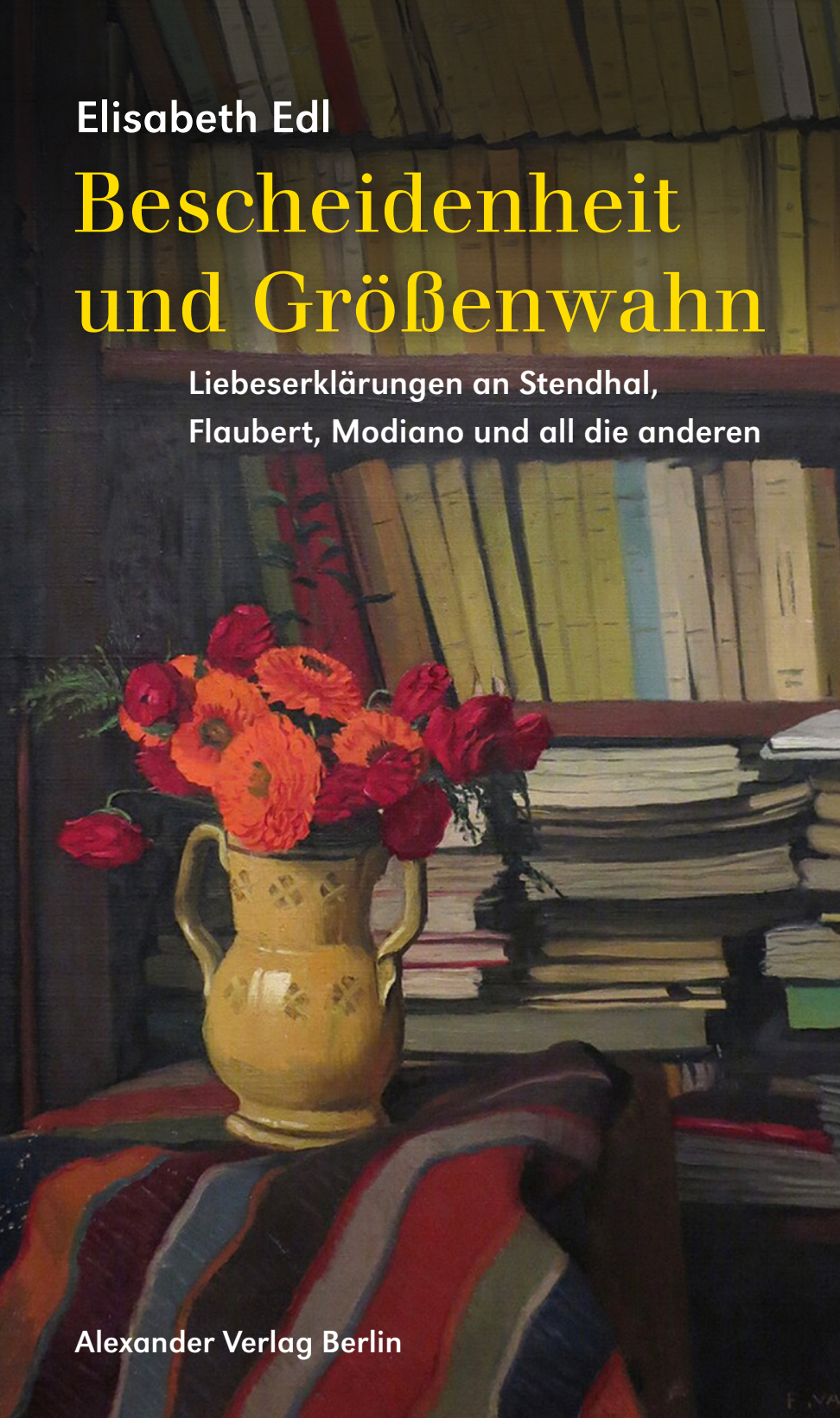


Elisabeth Edl

Bescheidenheit und Größenwahn

Liebeserklärungen an Stendhal,
Flaubert, Modiano und all die anderen



Alexander Verlag Berlin

Aus dem Inhalt:

- Ein Mensch nach meinem Geschmack: Stendhal deutsch
- Flaubert korrigiert sich selbst
- Proust verteidigt Flaubert (den er nicht sehr liebt)
- Flaubert erzieht Maupassant
- George Sand ermahnt Flaubert
- Im Elternhaus von Colette
- Julien Green und der Krieg
- Eine Erinnerung an Hélène Berr
- Patrick Modianos Kunst der Erinnerung
- Eine Wanderung mit Philippe Jaccottet
- Welt-Literatur. Übers Übersetzen
- Zur Edition französischer Klassiker in deutscher Sprache
- Ärgern Sie sich nicht herum mit dem Übersetzen

Elisabeth Edl über die Liebe zu Frankreich und zur Literatur

Elisabeth Edl hat mit ihren gefeierten Übersetzungen von Stendhals *Rot und Schwarz* und Flauberts *Madame Bovary*, von George Sand, Colette, Julien Green und Patrick Modiano viele Leser begeistert und den Blick auf die französische Literatur neu belebt.

Eine Auswahl ihrer schönsten Texte über »ihre« Autoren sind hier zum ersten Mal als Buch versammelt und geben Antwort auf die Frage, warum sie sich immer wieder ans Lesen und Übersetzen macht.

»Man kann seit Jahren einem Wenigleser, der nur zwei bis drei Bücher im Jahr lesen und dabei keine Enttäuschung erleben möchte, den Ratschlag geben: Lesen Sie einfach alles, was Elisabeth Edl übersetzt.« Andreas Isenschmid





Elisabeth Edl (*1956 in Österreich) lehrte an der Université de Poitiers und arbeitet heute als freie Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin in München. Für ihre Arbeit wurde sie mehrfach ausgezeichnet: u. a. mit dem Paul Celan-Preis (1992), Petrarca-Preis (1994), Hieronymus-Ring (2004), Johann Heinrich Voß-Preis (2005), Österreichischen Staatspreis (2006), Romain Rolland-Preis (2014), Prix lémanique de la traduction (2018), Ehrenzeichen des Landes Steiermark für Wissenschaft, Forschung und Kunst (2023) und dem Eugen Helmlé-Übersetzerpreis (2025). Sie ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres der Republik Frankreich.

ELISABETH EDL
Bescheidenheit und Größenwahn

ELISABETH EDL

BESCHEIDENHEIT UND GRÖSSENWAHN

Liebeserklärungen an Stendhal, Flaubert,
Modiano und all die anderen



ALEXANDER VERLAG BERLIN

Alexander Verlag Berlin –
unabhängiger Verlag seit 1983

© für diese Ausgabe Alexander Verlag Berlin, 2026
Alexander Wewerka · Fredericiastr. 8 · 14050 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus
Félix Vallottons *La Bibliothèque*, 1921

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Alle Rechte vorbehalten
Druck und Bindung: FINIDR s. r. o., Český Těšín
Printed in the Czech Republic (August) 2026
ISBN 978-3-89581-667-3

INHALT

- 7 Hohe Damen und Herren von der Akademie!
Vorstellung der eigenen Person

I. ZUR PERSON

- 13 Konsul, Autor, Übersetzer. Ein Orden für Stendhal ▪
18 Ein Mensch nach meinem Geschmack. Stendhal
deutsch ▪
25 Schöne Augen. Ein Sonett von Petrarca in der
Kartause von Parma ▪
33 Bunte Fensterscheiben und der moderne Ennui.
Flaubert korrigiert sich selbst ▪
44 Proust verteidigt Flaubert (den er nicht sehr liebt).
Ein Streit über guten Stil und grammatische
Schönheit ▪
59 Junger Mann, Sie *müssen* mehr arbeiten. Flaubert
erzieht Maupassant ▪
76 Meisterin und Troubadour. George Sand ermahnt
Flaubert ▪
87 Vom Vergnügen, durch die eigene Erinnerung zu
spazieren. Im Elternhaus von Colette ▪
96 Frankreich-Amerika und zurück. Julien Green
und der Krieg ▪
102 Jahrhundertwerk. Julien Greens Tagebücher und
ihre Titel ▪
109 Bis es zu spät war. Eine Erinnerung an Hélène Berr ▪

- 112 Der Geruch von Schatten und Benzin. Patrick
Modianos Kunst der Erinnerung ■
- 119 An den Rand geschrieben. Eine Wanderung mit
Philippe Jaccottet ■

II. ZWEI GESPRÄCHE

- 127 »Es wird mehr unbegründet gelobt als getadelt«.
Ein Gespräch mit Fabjan Hafner ■
- 134 »Warum kennen wir Flaubert noch nicht, Frau
Edl?« Ein Gespräch mit Helmut Mayer ■

III. ZUR SACHE

- 147 Welt-Literatur. Übers Übersetzen ■
- 156 Probe aufs Exempel. Zur Edition französischer
Klassiker in deutscher Sprache ■
- 168 Ärgern Sie sich nicht herum mit dem Übersetzen.
Flaubert schreibt an Turgenjew ■
- 173 To the happy few ■
- 176 Nachweise & Hinweise ■

Hohe Damen und Herren von der Akademie!

Vorstellung der eigenen Person

Im Zeichen von Sprache und Dichtung hier einzutreten, ist mir nicht nur Ehre und Vergnügen, sondern ich könnte mir dieses Wortpaar sehr gut auch als Motto über meiner Arbeit vorstellen. Die Dichtung sowieso, aber mit der Sprache im ganz elementaren Sinne habe ich in meinem Beruf vielleicht noch unmittelbarer zu tun als die literaturwissenschaftlichen Kollegen strikt akademischer Richtung, denn ich soll die Literatur nicht nur verstehen, deuten oder erklären, sondern sie in ihrer Sprachgestalt selber neu erschaffen. Da ich eingeladen bin, mich und meine Arbeit hier vorzustellen, füge ich sogleich hinzu, dass mir die akademische Seite der Medaille nicht unvertraut ist. Nach dem Studium von Romanistik und Germanistik in Graz habe ich zwölf Jahre mit der Lehre von deutscher Sprache und Literatur verbracht, in der ehrwürdigen Stadt Poitiers, die manch einem noch aus den Geschichtsbüchern vertraut ist, und vor allem am dortigen germanistischen Institut der Faculté des Lettres et Langues. Damals begannen Wolfgang Matz und ich parallel zur Lehrtätigkeit mit dem Übersetzen französischer Literatur, mit Simone Weil und Julien Gracq, bis ich dann Mitte der neunziger Jahre beschloss, mich, nunmehr in München, ganz diesem Beruf zu widmen.

Seitdem ist es mein täglich Brot, Dichtung von einer Sprache in die andere zu bringen. Natürlich wäre es verlockend, noch weitere Begriffspaare für diese Arbeit zu finden; ich dünkte da sogleich an aparte Dinge wie Wissenschaft und Kunst oder Bescheidenheit und Größenwahn. Wissenschaft und Kunst, das dürfte auf der Hand liegen. Lange hat sich das Übersetzen von großer klassischer Weltliteratur allzu fern abgespielt von den Erkenntnissen, die in der Literaturwissenschaft über diese Werke erarbeitet worden sind, sei's in historischer, sei's vor allem auch in ästhetischer Hinsicht. Was »meine« Sprache und Literatur betrifft, so wurde mir die Herausforderung immer klarer: Die so überaus reiche französische Romankunst des neunzehnten Jahrhunderts gilt zurecht als der folgenreichste Impuls für das moderne Erzählen, das steht in jedem Lexikon; die deutsche Gestalt dieser Bücher hatte aber mit dem, was ästhetisch ihren Rang ausmacht, zumeist nichts zu tun. Nur ein sprechendes Beispiel: Was den epochemachenden Rang von *Madame Bovary* am Anfang der Moderne ausmacht, ist aus keiner deutschen Fassung zu entnehmen. So bin ich überzeugt, dass erst mit der gründlichen literaturwissenschaftlichen Erkenntnis die Basis gelegt ist, auf der mit der sprachlichen Kunst des Übersetzens begonnen werden kann. Das eine geht nicht ohne das andere, aber die künstlerische Arbeit ist am Ende dann doch autonom und muss sich ganz alleine ausweisen. Daraus entwickelte sich mir langsam der Plan, der jetzt für diese und die nächsten Jahre mein Hauptgeschäft ist, der Plan, die großen, emblematischen Werke des französischen Romans in Neuausgaben vorzulegen, die in Übersetzung und Kommentar ihrem Rang entsprechen. Das waren zunächst die beiden Hauptwerke Stendhals, *Rot*

und Schwarz und *Die Kartause von Parma*, das werden jetzt diejenigen Flauberts sein, *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale**, und ich habe nicht die Angst, dass mir dann der Stoff ausgehen wird.

Womit wir, nach Dichtung und Sprache, Wissenschaft und Kunst, wie von selbst beim dritten Wortpaar angekommen sind, Bescheidenheit und Größenwahn. Bescheiden ist der Übersetzer, weil er dem Publikum nicht neue, eigene Bücher zumutet, sondern sich in den Dienst der so unendlich bedeutenderen *monstres sacrés* stellt. Größenwahn ist ihm zu bescheinigen, weil er glaubt, in seiner deutschen Sprache das Buch genauso gut schreiben zu können wie sein hochverehrter Meister in der französischen. Um mich dieses Wahns hier gleich schuldig zu bekennen, gebe ich zu, dass ich es immer etwas trivial gefunden habe, wenn Übersetzer erklären, ihre Übersetzungen müssten sich auch durch eine anspruchsvolle deutsche Sprache ausweisen. Ja, natürlich, was denn sonst. Ich habe es mir da lieber etwas anders zurechtgelegt: Wenn einer Stendhal in meiner Übersetzung liest, dann soll er *Stendhal* lesen, Stendhal und nichts anderes, ganz exakt genauso, wie ihn auch der Franzose auf Französisch liest. Nur eben mit dem winzigen Unterschied – auf *Deutsch*.

Ehe Sie mich jetzt fragen, wie ich dieses weiß Gott recht paradoxe Programm einzulösen gedächte, mache ich Sie schnell noch einmal auf die bescheidene Seite des Wahnes aufmerksam: *Ich* möchte unsichtbar bleiben, sehen soll man nur ihn: Stendhal, Flaubert, oder wem immer ich die

* Nach getaner Tat wurde daraus bekanntlich *Lehrjahre der Männlichkeit. Geschichte einer Jugend*.

Stimme leihe, Julien Green oder Philippe Jaccottet, um nur noch zwei ganz entscheidende Begegnungen meines Lebens zu nennen. Und warum? Ganz einfach: aus Liebe. Ich liebe meine Autoren so sehr, dass ich die Kirche sehen will, in der Julien Sorel auf Madame de Rênal schoss, und die Gärten der Villa Melzi, in denen Henri Beyle spazieren ging. Ich liebe *Die Kartause von Parma* so sehr, dass ich mir wünschte, ich hätte sie selber geschrieben. Sie müssen sich die Übersetzerin als glücklichen Menschen vorstellen, denn sie hat Mittel und Wege gefunden, genau das zu tun. Und wer kann das schon von sich behaupten!

Nach der Skizzierung meiner Arbeit sage ich Ihnen zum Schluss auftragsgemäß nur noch, wen Sie sich in die Deutsche Akademie gewählt haben und was es meinesfalls mit dem Attribut *deutsch* auf sich hat. Deutsch ist in sieben europäischen Ländern Amtssprache; meine Eltern aber stammen aus keinem von ihnen, sondern aus Prigrevica Sveti Ivan, deutsch Sentiwan, in der Vojvodina, das sie 1944 unfreiwillig in Richtung Russland verließen. 1948 kamen sie nach Österreich; erst 1955 erhielten sie gerade noch so rechtzeitig die Staatsbürgerschaft, dass ich ein Jahr später nicht als Staatenlose in der Steiermark geboren wurde. Und dass in diesem zerrissenen Europa von dort auch ein Weg in diese Akademie führte, dafür sage ich Ihnen meinen herzlichen und sehr tief empfundenen Dank.

I. ZUR PERSON

Konsul, Autor, Übersetzer

Ein Orden für Stendhal

Ende der achtziger Jahre in Poitiers, Departement Vienne, rechnete ich bei meinen ersten Versuchen als Übersetzerin französischer Literatur gewiss nicht damit, eines Tages in München als Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres dazustehen. Allerdings habe ich auch sonst oft festgestellt, dass mein Beruf so manche Überraschungen bereithält, und ich erinnere mich noch deutlich der Frage eines fassungslosen Lesers, warum ich für die Übersetzung eines Romans, den sein Autor in 53 Tagen geschrieben hat, meinerseits mehr als drei Jahre benötigte. Ja, warum? Statt zu antworten werde ich Ihnen ganz rasch jenen bewundernswert schnellen Autor vorstellen, denn der war nicht zuletzt auch ein äußerst origineller Übersetzer.

In den letzten Märztagen 1814 kehrt Monsieur Henri Beyle, den wir heute als jenen Romancier Stendhal kennen, der er damals noch nicht war, nach Paris zurück: Er ist 31 Jahre alt und hat rund 14 Jahre Dienst in der napoleonischen Armee hinter sich, nun verliert er seine Stelle und weiß, dass er von dem neuen Regime der Restauration nichts zu erwarten hat. Ihm bleiben Musik und Literatur.

So mancher ist schon aufs Übersetzen verfallen, wenn er nichts zu beißen hatte. 1812 war in Beyles Lieblingsstadt

Mailand ein Buch erschienen, mit dem Titel *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Beyle hatte sich das erfolgreiche Werk des Librettisten Giuseppe Carpani sofort beschafft. Jetzt engagiert er einen Schreiber und diktiert ihm eine »traduction corrigée«, das heißt: In zwei Monaten überträgt er Carpanis Buch, bereichert es mit einer Lebensbeschreibung Mozarts sowie Betrachtungen über den Dichter und Librettisten Pietro Metastasio, wofür er sich wiederum bei anderen Autoren wie Théophile Winckler, Johann Baptist Cramer, Giuseppe Baretti und Jean de Sismondi bedient.

Beyle publiziert das Werk auf eigene Kosten, im Januar 1815: *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie, par Louis-Alexandre-César Bombet*. Da staunt der Leser, denn Beyle hat sozusagen auch den Namen des Autors »übersetzt«, aus Giuseppe Carpani wird Louis-Alexandre-César Bombet.

Signor Carpani konnte damit kaum einverstanden sein, doch wer den Schaden hat, braucht für den Spott bekanntlich nicht zu sorgen. Auf seine öffentliche Beschwerde im Pariser Constitutionnel folgt in derselben Zeitung eine kurze Notiz, die höchstwahrscheinlich von Beyle selber stammt: »Die *Lettres sur Haydn*, die alle Symphonie-Liebhaber mit großem Genuss gelesen haben, waren vor sechs Monaten Gegenstand einer recht amüsanten Beschwerde von Monsieur Carpani aus Mailand; er behauptet, Monsieur César Bombet sei nicht der Autor, sondern bloß der Übersetzer dieses Buches. Monsieur Bombet schreibt uns nun seinerseits, um sich zu beschweren und gegen seinen Widersacher den Vorwurf des Plagiats zu erheben. Dieser

scharfe Einspruch bringt uns in große Verlegenheit: Es liegen keinerlei Beweisstücke vor. Im Übrigen verdiente es das Werk, ins Französische übersetzt zu werden, wenn es ein italienisches ist; und ins Italienische, wenn es ein französisches ist. Monsieur Bombets Buch, ob nun Original oder Kopie, wird in Paris bei P. Didot in der Rue du Pont-de-Lodi verkauft.«

Beyle ist inzwischen mit anderem beschäftigt. Ende Juli 1817 erscheint sein zweites Buch, diesmal unter dem Autorenkürzel »par M.B.A.A.« – was bedeuten soll: Monsieur Beyle, Ancien Auditeur, doch wohl kaum jemand verstand. Im Herbst 1811 hatte Beyle Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia* (von 1792) gelesen und vor Begeisterung einen Großteil des umfangreichen Werks sogleich übersetzt. Beyles *Histoire de la peinture en Italie/Die Geschichte der Malerei in Italien* ist zu zwei Dritteln eine geistreiche Kompilation aus Luigi Lanzi, Joshua Reynolds, Giorgio Vasari, Anton Raphael Mengs, Angelo Comolli, Leopoldo Cicognara, Ascanio Condivi, Carlo Amoretti, Giuseppe Bossi und noch vielen anderen geplünderten Malern, Kunsthistorikern, Reiseschriftstellern – nur einen scheint er nicht zu kennen: den berühmten Winckelmann aus Stendal. Während Beyle am Rand seines Manuskriptes die Namen der enteigneten Autoren noch verzeichnet, fehlen sie im gedruckten Buch. Die Begründung: »Von zwanzig Seiten sind wenigstens neunzehn übersetzt, und wenn ich die Originale nicht zitiert habe, so nur deshalb, weil ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht durch acht oder zehn unten auf jeder Seite angehäuften Namen ablenken will.«

Beyles größte Übersetzerleistung sind jedoch die heute als *Chroniques italiennes/Italienische Chroniken* berühmten

Erzählungen, die er Handschriften aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert entnahm – berühmt allerdings unter dem Namen des Autors Stendhal. Gekauft und abgeschrieben hat er sie (inzwischen Konsul in Civita-vecchia und etwas besser bei Kasse) in Familienarchiven, Bibliotheken oder auch bei Antiquaren. »Quand je serai de nouveau pauvre diable«, schreibt er am 21. Dezember 1834 an Sainte-Beuve, »vivant au quatrième étage, je traduirai cela *fidèlement*. La fidélité, suivant moi, en fait tout le mérite. / Wenn ich wieder ein armer Teufel bin, der im vierten Stock wohnt, werde ich das alles *getreu* übersetzen. In der Treue liegt meiner Meinung nach der ganze Wert.«

Natürlich wartet er mit dem Übersetzen nicht, bis er wieder »ein armer Teufel« ist, dafür fesseln ihn diese Geschichten viel zu sehr, und mit der »Treue« ist es auch so eine Sache, denn hin und wieder sieht Beyle sich leider gezwungen, kräftig in die Geschichten einzugreifen oder auch zeitgenössischen Schriftstellerkollegen Zensuren zu erteilen: »O geneigter Leser! suche hier keinen geistreichen, flotten Stil, der vor neuesten Anspielungen auf modische Empfindungsweisen sprüht, erwarte vor allem keine mitreißenden Gefühle wie in einem Roman von George Sand; diese große Schriftstellerin hätte ein Meisterwerk gemacht aus dem Leben und aus dem Unglück der *Vittoria Accoramboni*.«

Beim Übersetzen, ich gestehe es, habe ich mir Beyle nicht zum Vorbild genommen. Dieser hat, wie gesagt, seine ersten Übersetzungen auf eigene Kosten publiziert, was mir, dank eines großzügigen Verlegers, erspart geblieben ist. Auch hat er lange davon geträumt, irgendwann einmal das Kreuz der Ehrenlegion zu erhalten, doch als man ihn 1835

endlich zum Chevalier de la Légion d'honneur ernannte, war er's doch nicht ganz zufrieden, denn geehrt wurde er als Literat, gewünscht aber hatte er sich die Anerkennung seiner Verdienste als Konsul.

Sehr geehrter Herr Generalkonsul, genau dreißig Jahre sind verstrichen seit Herbst 1979, als ich meine erste Stelle in Frankreich als Deutschassistentin am Lycée Jean Dautet in La Rochelle antrat. Seither ist Frankreich für mich gewissermaßen das geworden, was Italien für Henri Beyle war, meine Wahlheimat. Mein Engagement für die französische Literatur in dieser Weise durch Frankreich selbst anerkannt zu sehen, ist mir eine große Ehre und ein außerordentliches Vergnügen. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen.

Ein Mensch nach meinem Geschmack

Stendhal deutsch

Stendhal brauchte lange, bis er in der deutschen Sprache ankam, obwohl er schon sehr früh deutsche Leser gefunden hatte, und unter ihnen keinen Geringeren als Goethe. Am 8. März 1818 schrieb dieser an Karl Friedrich Zelter: »Vorstehende sind Auszüge aus einem seltsamen Buche: Rome, Naples et Florence, en 1817. Par M. de Stendhal, Officier de Cavalerie. Paris 1817. welches Du Dir notwendig verschaffen mußt. Der Name ist angenommen, der Reisende ist ein lebhafter Franzose, passioniert für Musik, Tanz, Theater. Die paar Probchen zeigen Dir seine freie und freche Art und Weise. Er zieht an, stößt ab, interessiert und ärgert, und so kann man ihn nicht loswerden. Man liest das Buch immer wieder mit neuem Vergnügen und möchte es stellenweis auswendig lernen. Er scheint einer von den talentvollen Menschen, der als Offizier, Employé oder Spion, wohl auch alles zugleich, durch den Kriegesbesen hin- und wieder gepeitscht worden. An vielen Orten ist er gewesen, von andern weiß er die Tradition zu benutzen und sich überhaupt manches Fremde zuzueignen. Er übersetzt Stellen aus meiner Italiänischen Reise und versichert das Geschichtchen von einer Marchesina gehört zu haben. Genug man muß das Buch nicht allein lesen, man muß es

besitzen.« Dieses Lob ist noch umso großzügiger, wenn man bedenkt, dass Stendhal selbst sich in *Rome, Naples et Florence, en 1817/Rom, Neapel und Florenz* nicht gerade freundlich über Goethe äußert.

Als im November 1830 *Rot und Schwarz* erschien, verging nicht viel Zeit, bis der alte Goethe den Roman gelesen hatte. Bereits am 17. Januar 1831 unterhielt er sich mit Eckermann darüber: »Wir sprachen darauf über ›Rouge et Noir‹, welches Goethe für das beste Werk von Stendhal hält. ›Doch kann ich nicht leugnen, fügte er hinzu, dass einige seiner Frauen-Charaktere ein wenig zu romantisch sind. Indessen zeugen sie alle von großer Beobachtung und psychologischem Tiefblick, so daß man denn dem Autor einige Unwahrscheinlichkeiten des Details gerne verzeihen mag.« Eine solche Empfehlung, sollte man meinen, müsste Anstoß für eine breitere Rezeption, eine Übertragung ins Deutsche gewesen sein. Es tat sich jedoch nichts.

Sucht man nach Erklärungen für dieses Ausbleiben von Übersetzungen, so muss zunächst ein passant auf eine heute oft übersehene Selbstverständlichkeit hingewiesen werden: Französische Bücher waren auch im neunzehnten Jahrhundert für ein gebildetes deutschsprachiges Publikum noch eine alltägliche Lektüre, und ihre Übersetzung war deshalb durchaus nicht so notwendig wie heute und natürlich auch nicht das einzige Indiz für eine mögliche Rezeption.

Was jedoch die sachlichen Erklärungen betrifft, so war Stendhal auch in seiner Heimat kein bekannter Autor, sondern eher eine Randfigur des literarischen Geschehens, ein Dilettant im besten Sinn des Wortes. Er schrieb seit seiner frühen Jugend (Tagebuch, nie vollendete Theaterstücke,

wundervolle Briefe), veröffentlichte seit 1814 regelmäßig Bücher über Musik, Malerei, seine Reisen und die Liebe, konnte sich aber für keine Laufbahn entscheiden, entwich immer wieder, und für Jahre, nach Italien und galt in Paris eher als scharfzüngiger, geistreicher Salonplauderer denn als ernstzunehmender Schriftsteller. *Rot und Schwarz* war sein achttes Buch und erst sein zweiter Roman; wer also nach den bedeutenden Neuerscheinungen in Paris suchte, der stieß ganz gewiss nicht zuerst auf Stendhal. Der wichtigste Grund für die lange Verkenntung Stendhals im deutschen Sprachraum liegt jedoch darin, dass der französische Typus des bürgerlichen Gesellschaftsromans, der sich damals in Frankreich durch Balzac und Stendhal bildete und sich bald in Flauberts *Madame Bovary* fortsetzte, allzu konträr stand zur deutschen Tradition, wie sie sich Mitte des neunzehnten Jahrhunderts präsentierte: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* von Goethe (1821–1829), Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857), aber auch ebenso unterschiedliche wie bedeutende Prosaisten wie Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff oder Tieck bilden den »ungleichzeitigen« literarischen Hintergrund der deutschen Literatur, vor dem Stendhal auftaucht. Karl Immermanns großer Epochenroman *Die Epigonen* (1825–1836) kommt mit seinen realistischen Elementen und seiner Darstellung gesellschaftlicher, politischer und sogar wirtschaftlicher Wirklichkeit dem bürgerlichen Roman Frankreichs am nächsten, doch auch sein Werk, eines der schönsten und verkanntesten seiner Zeit, blieb eine Ausnahmeerscheinung. Erst gegen Ende des Jahrhunderts konnte die deutsche Literatur mit Fontane zur französischen Tradition aufschließen. Stendhal als Naturalist avant la lettre, also als Moderner, zugleich aber als ein zutiefst im achtzehnten Jahrhundert

verwurzelter Schriftsteller war für die deutsche Literatur wohl nahezu unbegreiflich. Auch französische Leser hat Stendhal mit seinem trockenen, knappen Stil vor den Kopf gestoßen: Flaubert fand *Rot und Schwarz* in einem Brief an Louise Colet vom 22. November 1852 ganz einfach »mal écrit«, schlecht geschrieben, und noch Claude Simon bescheinigte ihm hundertzwanzig Jahre später »verblüffende Ungeschicklichkeit«.

Frühe, folgenlos gebliebene Stendhal-Übersetzungen: *Vie de Rossini/Rossini* (1824), Auszüge aus den *Promenades dans Rome/Wanderungen in Rom* (1831) und den *Mémoires d'un touriste/Blätter aus den Reisetagebüchern* (1839, 1846), die sehr freie Nacherzählung der *Chartreuse de Parme* unter dem Titel *Kerker und Kirche* (1848) änderten an der Situation grundsätzlich nichts. Friedrich Nietzsche ist dann, nach Goethe, die zweite bedeutende Stimme, die sich im deutschen Raum für Stendhal erhob, und man übertreibt nicht, wenn man feststellt, dass er es war, der den Anstoß zur Entdeckung gab. Das erste Werk Nietzsches, in dem Stendhal auftaucht, ist *Die fröhliche Wissenschaft* von 1882: »Stendhal, der vielleicht unter allen Franzosen dieses Jahrhunderts die gedankenreichsten Augen und Ohren gehabt hat.« Im späten *Ecce homo* heißt es dann: »Stendhal, einer der schönsten Zufälle meines Lebens – denn alles, was in ihm Epoche macht, hat der Zufall, niemals eine Empfehlung mir zugetrieben – ist ganz unschätzbar mit seinem vorwegnehmenden Psychologen-Auge, mit seinem Tatsachen-Griff, der an die Nähe des größten Tatsächlichen erinnert (ex ungue Napoleonem); endlich nicht am wenigsten als ehrlicher Atheist, eine in Frankreich spärliche und fast kaum auffindbare species – Prosper Mérimée in Ehren...

Vielleicht bin ich selbst auf Stendhal neidisch? Er hat mir den besten Atheisten-Witz weggenommen, den gerade ich hätte machen können: »Die einzige Entschuldigung Gottes ist, daß er nicht existiert ...« Nietzsches Bemerkungen sind, wie fast immer bei ihm, zugespitzt, provozierend und zugleich in eigener Sache; man kann aus ihnen den Grund seiner Faszination jedoch durchaus erschließen – und auch, warum es gerade ihn und seine Epoche für eine wirkliche Stendhal-Rezeption in deutscher Sprache brauchte: Er erkannte seinen eigenen Hass aufs neunzehnte Jahrhundert, auf die Verbürgerlichung ebenso wieder, wie den Kult des großen Gefühls, die psychologische Zergliederung vermeintlich ewiger Werte, den antiromantischen Florett-Stil der Sprache und der Zeitkritik. Alles in allem: Er sah in Stendhal einen der großen Unzeitgemäßen und den Zukunftsautor par excellence, oder, lakonisch in einem Brief an Malwida von Meysenburg vom 13. März 1885: »Das ist ein Mensch nach meinem Geschmack.«

Die breite Entdeckung Nietzsches wurde deshalb endlich auch zur Entdeckung Stendhals, und die große Nietzsche-Mode um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert führte schließlich zu ersten Übersetzungen und dann sehr schnell auch zu einer achtbändigen Werkausgabe beim Eugen Diederichs Verlag in Jena (1905–1910). Zwischen 1901 und 1949 erscheinen acht vollständige *Rot und Schwarz*-Übersetzungen. Im Vergleich zu anderen großen Werken des neunzehnten Jahrhunderts, wie etwa zu mindestens fünfundzwanzig deutschen Versionen der *Madame Bovary*, ist das insgesamt wenig, und es handelt sich um einen bemerkenswert kurzen Zeitraum, denn in der zweiten Jahrhunderthälfte werden diese Übersetzungen zwar immer wieder in verschiedenen

Ausgaben neu aufgelegt, teils auch überarbeitet und ergänzt, seit 1949 erschien jedoch keine einzige neue Übersetzung.

Fasst man diese relativ kurze Übersetzungsgeschichte bewertend zusammen, muss man sagen, dass nach einem vielversprechenden Beginn die deutschen Ausgaben der Sprache und den Stileigentümlichkeiten von *Rot und Schwarz* nur noch sehr unvollkommen gerecht geworden sind. Auch in der Verifizierung des historischen Hintergrunds und des historischen Sprachstands hat es seit der ersten Übersetzung kaum einen Fortschritt gegeben (von der zum Teil recht hohen Fehlerhaftigkeit ganz abgesehen). Besonders die populärsten Übersetzungen haben es unternommen, den großen Unzeitgemäßen Stendhal zu normieren und dem konventionellen Begriff des Romans und der Romansprache in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts anzupassen. Gerade das für Stendhal Typische blieb dabei auf der Strecke: Das Doppelgesicht von Moderne und Romantik, von sprachlicher Nüchternheit auf der einen, von romanesker, leidenschaftlicher Expressivität auf der anderen Seite – ganz so, wie Goethe es bereits gespürt hatte. In der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts schätzte man eine solche innere Zerrissenheit des Stils nicht, und die deutschen Übersetzungen haben das, was an Stendhal im Kontext des neunzehnten Jahrhunderts auf die Moderne vorauswies, ebenso wie das, was bereits damals antiquiert schien, auf eine konventionelle Mittellage ihres eigenen, des zwanzigsten Jahrhunderts gebracht.

In der eigenen Literatur hat Stendhal sich erst spät durchgesetzt, und nicht anders ist es ihm in der deutschen Sprache ergangen. Er selbst war sicher, dass er erst hundert Jahre nach seinem Tod seine Leser finden werde. Einer seiner

größten in der deutschen Literatur, Heinrich Mann, spielte darauf an in der Schlusskadenz seines großen Essays von 1931: »Alle Gestalten Stendhals und er selbst haben warten müssen. Eines Tages schüttelten sie den Staub ab und sahen uns an wie die unseren.« Stendhal muss schon lange nicht mehr warten. Doch eine Neuübersetzung muss sich vornehmen, auch von seiner deutschen Sprachgestalt den letzten Staub zu blasen.

Schöne Augen

Ein Sonett von Petrarca in der Kartause von Parma

I.

Bekanntlich ist Stendhals *Kartause von Parma* auch ein Roman der verschlüsselten Sprache. Zu den verwendeten Kommunikationsmitteln gehören vor allem jene, die den Liebesdialog zweier Bewohner der Zitadelle ermöglichen. Zwei Bewohner, die, wie man weiß, durch Gefängnismauern voneinander getrennt sind: Fabrizio del Dongo und Clelia Conti. Anfangs gibt es zwischen ihnen nur einfache Handzeichen und den Ausdruck ihrer Blicke, doch schon bald werden diese ersetzt durch komplexere Systeme: schriftliche Alphabete, heimliche Briefe und sogar Clelias Gesang, begleitet am Klavier. All diese Kommunikationsformen sind jedoch eine Kommunikation zwischen zwei sehr nahen Nachbarn, die sich in Sichtweite befinden.

Nach Fabrizio's Flucht sucht dieser einen anderen Weg, der Geliebten ein Zeichen seiner unveränderten Liebe zu geben. Im 23. Kapitel findet er ihn: »Aus dem piemontesischen Dorf Sannazaro, in der Nähe von Pavia, kehrte Ludovico eiligst nach Parma zurück; er hatte einen Auftrag, dem Fabrizio größte Wichtigkeit beimaß; es ging um nichts weniger, als Clelia Conti ein Seidentuch zu überbringen, auf das ein

Sonett von Petrarca gedruckt war. Allerdings war ein Wort in diesem Sonett verändert: Clelia fand es auf ihrem Tisch, zwei Tage nachdem sie den Dank des Marchese Crescenzi erhalten hatte, der sich den glücklichsten Mann auf Erden nannte, und es braucht nicht gesagt zu werden, welchen Eindruck dieses Zeichen steten Gedenkens auf ihr Herz machte.« Die »größte Wichtigkeit«, die Fabrizio der Mission beimisst, und die offensichtliche Wirkung, die sie auf das Herz einer kurz vor ihrer Hochzeit stehenden Clelia ausübt, unterstreichen die wesentliche Bedeutung dieser ersten Kommunikation über große Distanz und zugleich auch eine dabei unverzichtbare Eigenschaft: die Verständlichkeit für die Empfängerin. Tatsächlich funktioniert der Liebesdialog auch in der Sprache der Poesie. Clelia hat nicht das geringste Problem, diese Sprache zu verstehen; das Sonett von Petrarca scheint Fabrizios Botschaft sehr deutlich auszudrücken: die Bestätigung der Liebe in einem Moment, da sich die Blicke der beiden Liebenden nicht mehr kreuzen. Stendhal muss also an eine ganz konkrete Botschaft gedacht haben, und angesichts seiner umfassenden Kenntnis der italienischen Dichtung wahrscheinlich an ein ebenso konkretes Werk von Petrarca. Bleibt also die Frage: Um welches Sonett geht es? Stendhal verliert darüber kein Wort.

Um eine Antwort zu finden, hat man stets die *zweite* Erwähnung dieses Taschentuchs mit dem aufgedruckten Sonett analysiert, im 26. Kapitel, also in der Folge von Fabrizios Rückkehr nach Parma:

»Fabrizio kam in Clelias Nähe; er war noch fest entschlossen, aber dann erkannte er den hauchzarten Duft, mit dem sie ihre Kleider parfümierte; dieser Sinnesreiz warf alles,

was er sich vorgenommen hatte, über den Haufen. Er trat näher und sagte halblaut und wie zu sich selbst zwei Verse aus jenem Sonett von Petrarca, das er ihr, auf ein Seidentuch gedruckt, vom Lago Maggiore geschickt hatte: »Wie war ich doch glücklich, als die Menge für groß mein Unglück hielt, und jetzt wie verändert mein Los!«

Nein, er hat mich nicht vergessen, sagte sich Clelia in maßloser Freude. Diese schöne Seele ist nicht unbeständig!

*Nein, niemals werdet ihr mich wanken sehen,
Ihr schönen Augen, die mich lieben lehrten.*

Clelia wagte es und sprach leise diese zwei Verse Petrarcas.«

II.

Im Roman gibt es also zwei Szenen mit dem Sonett, doch nur in der zweiten (26. Kapitel) werden einige Verse zitiert. Nun stammen aber beide Zitate, die von Fabrizio und Clelia gemurmelt werden, leider nicht von Petrarca. Das erste, das trotz seiner Prosaform als zwei gereimte Verse mit dem Versende nach »für groß« gelesen werden könnte, findet sich nirgendwo; das zweite stammt von Pietro Metastasio, wie Pierre Martino erstmals angemerkt hat, und diesen Hinweis übernehmen seither alle Herausgeber der *Kartause von Parma*. Daher suchte man im *Canzoniere* nun weiter nach Passagen, die dem ersten Zitat ähneln, und tatsächlich hat die Aussage »Wie war ich doch glücklich, als die Menge für groß mein Unglück hielt ...« etwas Petrarkistisches. Doch die Ergebnisse sind kaum überzeugend. Mariella di Maio

hat in ihrer Ausgabe von 2003 einige Bruchstücke genannt, doch dabei selbst festgestellt, dass es sich allenfalls um Paraphrasen des petrarkisierenden Fabrizio handeln kann: »Sie verweisen, wenn man so will, auf bestimmte Themen und Bilder: ›das Volk‹ (›il popol tutto‹, I; ›die Menschen‹, XXXV; der Kontrast zwischen einer glücklichen Vergangenheit und einer unglücklichen Gegenwart, XXXVII).« Doch ein Problem bleibt bestehen: Bei genauerer Betrachtung kann keines dieser drei Sonette dasjenige sein, von dem Stendhal in der ersten Szene (23. Kapitel) spricht, als Fabrizio sein Taschentuch überbringen lässt; keines dieser drei Sonette kann Zeuge sein für die beständige Liebe Fabrizios, die Clelia ohne Zögern herausliest; keines dieser drei Sonette kann als die klare und eindeutige Botschaft fungieren, von der Stendhal spricht.

Die beiden Szenen mit dem Sonett erlauben also im Zusammenhang keine schlüssige Interpretation, und man könnte erneut an eine jener Irreführungen glauben, deren unbestreitbarer Meister Stendhal ist. Doch selbst wenn man diese Irreführung zumindest als Möglichkeit akzeptieren wollte, bleibt etwas in der Frage offen. Ist es wirklich vorstellbar, dass Stendhal, trotz der »größten Wichtigkeit«, die Fabrizio seiner Mitteilung zuspricht, dieser Aussage selber so wenig Bedeutung beigemessen hat? Ist es wirklich vorstellbar, dass der ebenso merkwürdige wie präzise Hinweis: »Allerdings war ein Wort in diesem Sonett verändert« reine Phantasie ist? Schwer zu glauben.

III.

Es bleiben also zwei Möglichkeiten. Natürlich könnte man einfach hinnehmen, dass die beiden Szenen sich nicht auf dasselbe Sonett beziehen, und daraus schließen, es handle sich tatsächlich um eine unauflösbare Irreführung; eine logische Schlussfolgerung des Interpreten, die jedoch Arbeit und Logik des Autors selbst nicht sehr ernst nimmt. Die zweite Möglichkeit ist also eine andere: Da sich die einzigen Zitate in der zweiten Szene befinden, hat man die Suche immer von hier aus begonnen. Nun stammen diese Zitate jedoch gerade nicht von Petrarca, und so führt dieser Weg stets ins Leere. Was aber, wenn wir einmal von der ersten Szene ausgingen? Und die zweite, die offensichtlich zu keiner Lösung führt, beiseitelassen? Und plötzlich wird alles ganz klar.

Denn gibt es auch in der ersten Szene kein Zitat, sind die Hinweise keineswegs weniger aussagekräftig. Zwei sehr präzise Dinge werden dort über das Sonett gesagt; zunächst, es enthalte das »Zeichen steten Gedenkens«; sodann ein Detail, das etwas seltsam erscheinen mag: »Allerdings war ein Wort in diesem Sonett verändert ...« Erfindet man ein solches Detail einfach so? Für jeden, der etwas Erfahrung mit der Arbeit von Autoren hat, ist die Antwort offensichtlich: nein. Nein, ein Autor erfindet kein Detail, das einerseits so präzise ist und andererseits, abgesehen von dieser Präzision, keinerlei Sinn hat. Ein Detail, das ein »leeres« Detail ist, weil es für den Leser des Romans nur dann einen Sinn hätte, wenn er das veränderte Wort kennen oder erraten würde. Ist es also vorstellbar, dass Stendhal dieses Detail vom veränderten Wort erfindet, ohne eine

konkrete Vorstellung von dieser Änderung zu haben und folglich vom Sonett selbst?

Die Frage lautet also: Gibt es ein Sonett von Petrarca, das als unwiderlegbarer Beweis für Beständigkeit und Treue dienen könnte und in dem die Änderung eines einzigen Wortes im Liebesdialog des Paares – voneinander getrennt seit Fabrizio's Flucht aus dem »großen Turm«, auf dessen Höhe Clelia als Tochter des Gefängniswärters Fabio Conti allein zurückgeblieben ist – eine ganz präzise Bedeutung hätte? Hier ist es:

Mira quel torre, o stanco mio cor vago:
ivi lasciammo ier lei ch'alcun tempo ebbe
qualche cura di noi, et le n'encrebbe;
or vorria trar de li occhi nostri un lago.

Torna tu in là, ch'io d'esser sol m'appago;
tenta se forse anchor tempo sarebbe
da scemar nostro duol, che 'nfin qui crebbe,
o del mio mal partecipe et presago ...

Or tu ch'ài posto te stesso in oblio,
et parli al cor pur come e'fusse or teco,
miser et pien di pensier vani et sciocchi!

Ch'al dipartir dal tuo sommo desio,
tu te n'andasti, e' si rimase seco,
et si nascose dentro a' suoi belli occhi.

Schon die bloße Übersetzung in Prosa macht die perfekte Analogie deutlich: »Sieh diesen Turm, o mein müdes und

unstetes Herz:/Dort, wo wir gestern jene zurückgelassen, die sich eine Zeitlang/um uns sorgte und die es später reute;/jetzt möchte sie unsern Augen einen See entlocken. // Kehr du zurück dorthin, ich will alleine bleiben;/such, ob vielleicht noch Zeit ist,/unsern Schmerz zu lindern, der stetig wuchs,/o meines Kammers Gefährte und Prophet ... // Doch du, du hast dich selbst vergessen/und sprichst zu deinem Herzen, als wär's noch immer bei dir,/elend und voll von eitlen, törichten Gedanken! // Als du verlassen hast dein Höchstersehntes,/gingst du allein, und es blieb dort bei ihr/und barg sich tief in ihren schönen Augen.« Natürlich, die von Stendhal erwähnte Änderung eines einzigen Wortes ist hier bereits vorgenommen, denn Petrarcas Sonett CCXLII beginnt in Wirklichkeit mit dem Vers: »Mira quel colle, o stanco mio cor vago ...« Fabrizio ersetzt also den »Hügel« (colle) durch den »Turm« (torre) – einen Zweisilber durch einen andern – und erhält so die genaue Beschreibung seiner neuen Lage und seiner unveränderten Gefühle. Die Adressatin dieser Botschaft, Clelia oben auf dem großen Turm, liest darin unmissverständlich jenes »Zeichen steten Gedenkens«, nach dem sie sich so sehr geseht hat.

IV.

Fassen wir zusammen. Wenn unsere Schlussfolgerung zutrifft, dachte Stendhal in der ersten Szene zunächst an ein ganz bestimmtes Sonett, nämlich das mit der Nummer CCXLII. Er gab zwei Hinweise, die zwar bewusst verrätselt sind – für die verschlüsselte Sprache der *Kartause von Parma* übrigens durchaus typisch –, die aber einen mit Petrarca

vertrauten Leser ohne große Schwierigkeiten zur Identifizierung des Gedichts führen konnten. Anschließend, in der zweiten Szene, zitierte er zwei Passagen von Petrarca – die jedoch in Wirklichkeit nicht das sind, was sie vorgeben zu sein. Entweder hatte Stendhal das Sonett CCXLII, das seiner Idee zugrunde lag, inzwischen vergessen, oder es gefiel ihm, die Spur zu verwischen. Doch bei Stendhal wäre selbst ein Ausrutscher weniger überraschend als die Idee, ein Detail (ein einziges verändertes Wort) zu erfinden, das jeglichen Sinnes entbehrt. Im Übrigen betonen die zwei von Clelia gesprochenen Verse die »schönen Augen« ganz genauso wie das Sonett CCXLII die »belli occhi«.

Das Fazit ist klar. Die beiden Szenen zu Petrarcas Sonett (23. Kapitel und 26. Kapitel) sind in keiner Weise miteinander vereinbar; im Gegenteil, sie enthalten einen offensichtlichen Widerspruch, den keine Interpretation ausräumen kann. Die erste mögliche Schlussfolgerung – Stendhal habe keine genaue Vorstellung davon gehabt, worauf er sich bezog, als er Petrarcas Sonett erwähnte – ist nicht überzeugend. Unsere Schlussfolgerung hingegen passt perfekt in das System der Liebessprache zwischen Fabrizio und Clelia und kann ein einziges konkretes Sonett identifizieren – nicht nur Analogien, Paraphrasen oder Anspielungen. Nein, in diesem Sonett CCXLII steckt tatsächlich alles, was Fabrizio seiner fernen Geliebten im Turm mitteilen will: die Sehnsucht nach dem Gefängnis, nach Clelias schönen Augen, und auch seine feste Absicht, so schnell wie möglich zurückzukehren in seine amouröse und juristische Gefangenschaft: »Nein, er hat mich nicht vergessen, sagte sich Clelia in maßloser Freude. Diese schöne Seele ist nicht unbeständig!« Und das steht klar und deutlich im Sonett CCXLII von Petrarca.