

TRANSÜD – Arbeiten zur Theorie und Praxis  
des Übersetzens und Dolmetschens

---



# Poesie – Musik – Übersetzung

Varietäten in der Translation von Liedtexten

Sigmund Kvam

Sigmund Kvam  
Poesie – Musik – Übersetzung

Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper/  
Sylvia Reinart/Klaus Schubert (Hg.)

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens  
Band 142

Sigmund Kvam

# Poesie – Musik – Übersetzung

Varietäten in der Translation von Liedtexten

Umschlagabbildung: Brücke über einen Wasserfall im Aurlandsdalen-Tal in der west-norwegischen Berglandschaft © ramund88 – stock.adobe.com



Gefördert vom Østfold University College, N-1783 Halden

ISBN 978-3-7329-1000-7

ISBN E-Book 978-3-7329-8936-2

ISSN 1438-2636

DOI 10.26530/20.500.12657/86401

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2024. Alle Rechte vorbehalten.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,  
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.  
Printed in Germany.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

„MLT [music linked translation] is truly ‚adequate‘ if it manages to render the meaning (the semantic component) of the source text as closely as possible, while making it sound as ‚naturally‘ as possible (in terms of stress pattern, rhythmical structure, and even sound) when synchronised with the music to which the source text had been set“ (Golomb 2005, 124).



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort .....</b>	<b>11</b>
<b>1 Einleitung: Forschungsgegenstand und Problemstellung .....</b>	<b>13</b>
<b>2 Zum Forschungsgegenstand: Kunstlieder .....</b>	<b>17</b>
2.1 Kunstlieder als eigene Textsorte .....	17
2.1.1 Allgemeines .....	17
2.1.2 Textlinguistische und semiotische Aspekte von Kunstliedern .....	19
2.2 Zur besonderen Rolle der musikalischen Semiotik bei der Übersetzung von Kunstliedern .....	26
2.3 Zur Typologie der Kunstliederübersetzung .....	30
<b>3 Übersetzungstheoretische Einordnung     der Kunstliederübersetzung .....</b>	<b>35</b>
<b>4 Materialgrundlage .....</b>	<b>43</b>
<b>5 Zur Forschungslage .....</b>	<b>49</b>
5.1 Musik und Übersetzen als übergreifender Analysegegenstand .....	49
5.2 Übersetzung von Kunstliedern .....	52
5.2.1 Normativ orientierte Arbeiten .....	52
5.2.2 Übersetzung von Kunstliedern auf translatologischer und/oder linguistischer Grundlage .....	56
5.3 Kunstlieder – eine <i>terra incognita</i> der Übersetzungswissenschaft? .....	60



<b>6 Übersetzerische Intertextualität und übergeordnete Übersetzungsstrategie .....</b>	<b>63</b>
6.1 Invarianzverlagerung .....	63
6.1.1 Allgemeines .....	63
6.1.2 Invarianz der Melodie .....	64
6.1.3 Invarianz der Reimstruktur .....	71
6.1.4 Invarianz der übergeordneten Makrostruktur .....	79
6.1.5 Zum System der Invarianten bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken .....	84
6.2 Entsprechungen im Rahmen der Invarianzverlagerung .....	89
6.3 Die problematische Intertextkategorie Varianz .....	100
6.4 Folgen der Invarianzverlagerung: Silbische Flexibilität als Strategieprinzip .....	104
<b>7 Übersetzungsstrategische Mittel .....</b>	<b>107</b>
7.1 Melodiebezogene silbische Flexibilität: Melismatisch-syllabischer Wechsel .....	107
7.2 Sprachbezogene silbische Flexibilität: Phonologie, Topologie und Lexiko-Grammatik .....	111
7.2.1 Zur besonderen Rolle der Phonologie .....	111
7.2.2 Silbische Flexibilität und Grammatikalität: Dehnung grammatisch-lexikalischer Regeln als Übersetzungsstrategie? .....	115
7.2.3 Morphologisch-lexikalische Mittel .....	121
7.2.4 Topologische Mittel: Permutation innerhalb und außerhalb der Satzgrenze .....	144
7.2.4.1 Grundsätzliches .....	144
7.2.4.2 Konstituenteninterne Permutation .....	145
7.2.4.3 Konstituentenpermutation innerhalb des Satzrahmens .....	153

7.2.4.4	Konstituentenpermutation außerhalb des Satzrahmens .....	160
7.2.4.5	Diskontinuierliche Anordnung von Konstituenten .....	170
7.2.4.6	Topologische Mittel oder: Grenzen und Möglichkeiten von zielsprachlichen grammatischen Regeln .....	173
<b>8</b>	<b>Schlussfolgerung und Thesen .....</b>	<b>175</b>
8.1	Die translatorische Grundlage: Funktionale Übersetzungstheorie und Invarianzverlagerung ....	175
8.2	Übersetzungsstrategie und Übersetzungsmittel .....	178
8.3	Systematisierung der Regeln .....	180
8.3.1	Grundsätzliches .....	180
8.3.2	Zielsprachengemeinsame Regeln .....	180
8.3.3	Zielsprachenspezifische Regeln .....	181
8.4	Thesen zur Übersetzung von Kunstliedern im Aufführungskontext .....	182
<b>9</b>	<b>Schlussbemerkung: Generalisierbarkeit und weitere Forschung .....</b>	<b>187</b>
9.1	Zum Geltungsbereich der Ergebnisse .....	187
9.2	Weitere Forschungsfragen bei der Übersetzung von Kunstliedern .....	189
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>191</b>



# Vorwort

Die Lieder von Edvard Grieg begleiten mich seit Jahrzehnten, meist durch die eigene Spielpraxis, aber in den letzten Jahren auch (übersetzungs-)wissenschaftlich. Mit der vorliegenden Arbeit wird eine systematische, textlinguistisch fundierte Analyse derjenigen Lieder von Edvard Grieg beabsichtigt, die vom Norwegischen ins Deutsche bzw. auch vom Deutschen ins Norwegische übersetzt worden sind.

Bei der Entstehung der Arbeit haben viele Kolleginnen und Kollegen mit wichtigen Anregungen und Kommentaren beigetragen. Allen seien hiermit herzlichst gedankt. Einen besonderen Dank möchte ich der internationalen Forschergruppe *Translation im Kontext* (Halden, Korfu, Tampere) für anregende Diskussionen zur Rolle des Übersetzungskontexts aussprechen, insbesondere Anastasia Parianou (Universität Korfu), die mir bei manch einem Detail der Analyse sehr wertvolle Hinweise gegeben hat. Einen sehr herzlichen Dank auch an Herr Prof. Dr. Baumgarten und dem Institut für Translationswissenschaft der Universität Graz für die Gelegenheit, dort mein Grieg-Projekt vorstellen zu dürfen und in der ausgezeichneten Institutsbibliothek arbeiten zu können. Meinen Dank möchte ich auch dem Verlag Frank & Timme für die freundliche Aufnahme in die Reihe TRANSÜD aussprechen, ebenfalls Herrn Prof. Dr. Kalverkämper für wichtige Anregungen zu weiteren Analysen des spannenden und wenig erforschten Gebiets der Liedübersetzung. Mein Dank gilt auch Frau Jorunn Eckhoff Færden beim Grieg-Archiv in Bergen für wertvolle Hilfe bei der Arbeit mit Quellen zu Griegs Briefen zum Verlag Peters sowie auch die Østfold University College in Halden für die ganz entscheidende finanzielle Unterstützung.



# 1 Einleitung: Forschungsgegenstand und Problemstellung

Verschiedene Sprachen benutzen bekanntlich unterschiedlich restringierte strukturelle Mittel, um Inhalte auszudrücken. Deutsch und Norwegisch bilden hierzu – trotz der sehr engen sprachgeschichtlichen Verwandtschaft – keine Ausnahme. Deutsch hat im Vergleich mit dem heutigen Norwegisch ein differenzierteres morphologisches System mit Kasusmarkierung im Nominalbereich und einer Person-, Numerus- und Modusmarkierung im Verbalbereich – gelegentlich auch mit alternativen Formen.<sup>1</sup> Diese Kontraste im morphologischen System ermöglichen eine Kasusmarkierung der Satzglieder im Deutschen und eine damit zusammenhängende freie Wortstellung. Im Norwegischen werden die Satzglieder dagegen topologisch markiert, was nun sehr strenge topologische Regeln zur Folge hat: Dabei steht – zumindest im einfachen Satz – die Freiheit der Abfolgemoöglichkeiten im Deutschen den strengeren Abfolgeregeln im Norwegischen gegenüber.<sup>2</sup> Ein weiteres in der kontrastiven Linguistik prominentes Beispiel ist die Tendenz einer häufigeren Nominalisierung im Deutschen und eine damit verbundene Tendenz im Deutschen, komplexe Nominalphrasen mit vorangestellten erweiterten Adjektiv- bzw. Partizipialattributen und nachgestellten Genitivattributen zu bilden, während im Norwegischen die Nominalphrasen meist einfacher sind, vor allem

- .....
- 1 Als Beispiel könnte das fakultative -e, im Dativ Singular Maskulinum und Neutrum, wie etwa in *auf dem Tische* statt *auf dem Tisch* erwähnt werden; ebenfalls Kontraktionen zwischen Präposition und Artikel, wie etwa in *über'm* statt *über dem* sowie auch die Null-Form bei Verben in der 1. Person Singular Indikativ wie in *ich wünsch'* statt *ich wünsche*.
  - 2 Die topologischen Regeln für den zusammengesetzten Satz sind aber anders: Hier weist das Norwegische weitaus mehr Möglichkeiten als das Deutsche auf, wie etwa bei der Satzverschränkung und der Nexusverschränkung, vgl. hierzu Kvam 1987, 261 ff.

was vorangestellte Attribute betrifft.<sup>3</sup> Die genannten Kontraste sind aber nicht nur ausschließlich systemgrammatisch zu erklären, sondern sind manchmal auch Ausdruck unterschiedlicher pragmatischer Regeln. Dies kommt z. B. in kontrastiven Analysen zu Textsorten<sup>4</sup> zum Ausdruck, und bildet einen Schwerpunkt des Forschungsfeldes Kontrastive Textologie. Dadurch wird die unterschiedliche Grammatikalisierung von Inhalten in Sprachen, sei es aufgrund genereller lexiko-grammatischer Regeln oder situationsspezifischer pragmatischer Regeln, angesprochen. Das stellt auch bei Übersetzungen ein grundlegendes Problem dar, das nun in verschiedenen Übersetzungssituationen unterschiedlich akzentuiert wird. Bei dem Forschungsobjekt der vorliegenden Arbeit, der Übersetzung von Kunstliedern, kommen über die grammatischen Kontraste hinaus weitere Probleme hinzu. Vor allem geht es um die für alle Übersetzungen geltende Festlegung von Übersetzungen als pragmatischem Phänomen. Auch Übersetzungen, wie jede sprachlich-kommunikative Handlung, finden in einem mehr oder weniger spezifischen historisch-sozialen Kontext statt, also mit Konventionen oder Erwartungen dafür, wie ein Text in einer gegebenen Situation mit einer mehr oder weniger deutlichen intendierten Wirkung für eine mehr oder weniger spezifische Gruppe von Adressaten zu gestalten ist, um als Übersetzung in gerade dieser Situation akzeptiert zu werden. Eine Folge dieser pragmatischen Grundthese ist eben, dass auf der strukturellen Ebene diejenigen Elemente und Phänomene ausgewählt werden, die mit dem gegebenen pragmatischen Charakter für den zu produzierenden Zieltext kompatibel sind, wie etwa bei der Übersetzung von Liedern. Harai Golomb schlägt für diesen Übersetzungsbereich den Begriff ‚Music Linked Translation‘ (MLT) vor, den er wie folgt beschreibt:

.....

- 3 Ein Beispiel wäre eine authentische Übersetzung des deutschen Partizipialattributs in *Dem nun folgenden Aufmarsch* durch einen Relativsatz *Oppmarsjen som fulgte*, vgl. hierzu Solfeld 2000, 169. Eine ausführliche Analyse dieser Kontraste zwischen Deutsch und Norwegisch im Übersetzungskontext findet sich in Solfeld 2000.
- 4 Ein gutes Beispiel wäre hier Engberg 1997 mit seiner Analyse dänischer und deutscher Juristentexte sowie auch Rocco 2015 mit seinem holistischen Analysemodell der kontrastiven Textologie im Hinblick auf den Übersetzerunterricht (Rocco 2015, 201ff.).

„MLT is truly ‚adequate‘ if it manages to render the meaning (the semantic component) of the source text as closely as possible, while making it sound as ‚naturally‘ as possible (in terms of stress pattern, rhythmical structure, and even sound) when synchronised with the music to which the source text had been set“ (Golomb 2005, 124).

Im Fall von Liederübersetzungen wird oft erwartet – wie im obigen Zitat von Harai Golomb gezeigt – dass nicht nur die Semantik des Ausgangstextes im Zieltext beibehalten wird, sondern auch dass strukturelle Regeln der Zielsprache, vor allem die Wortbetonung und weitere phonologische Regeln, eingehalten werden. Hinzu kommt auch, dass die Melodie bei der Übersetzung konstant bleibt. Dass der Übersetzer hier drei Herren zu dienen hätte – der Textsemantik und der Melodie des Ausgangstextes sowie den sprachlichen Regeln der Zielsprache – stellt Forderungen an den Übersetzer, deren optimale Erfüllung in manchen Fällen problematisch, sogar kaum möglich erscheint. Wenn auch zusätzlich der Zieltext bei einer Aufführung ‚natürlich‘ zu klingen habe und auch am liebsten optimal singbar und für das Konzertpublikum auch unmittelbar verständlich sein sollte, steht der Übersetzer vor einem fast unerreichbaren Ziel. Allein die oben kurz angedeuteten grammatischen und pragmatischen Kontraste zwischen nah verwandten Sprachen wie Deutsch und Norwegisch weisen auf Probleme bei einer unterschiedlichen Grammatikalisierung pragmatischer Kontraste hin. Das kommt nun auch bei dem Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit deutlich zum Ausdruck: Am Beispiel der Übersetzung von Kunstliedern werde ich im Folgenden darauf eingehen, wie Übersetzer die oben angedeuteten Probleme in der übersetzerischen Praxis tatsächlich gelöst haben und dabei auch auf die kreative Verwendung struktureller Regeln in den Sprachen als strategisches Mittel zur Lösung von Übersetzungsproblemen in diesem spezifischen Übersetzungskontext eingehen. Eine systematische linguistische Analyse grammatisch-pragmatischer Kontraste zwischen Deutsch und Norwegisch ist in diesem Rahmen weder möglich noch wird sie beabsichtigt. Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit wird wie folgt in deskriptive und explanative Forschungsziele eingeteilt:



Als *deskriptives* Forschungsziel möchte ich am Beispiel deutsch-norwegischer Übersetzungsfälle die Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken untersuchen, welche übersetzungsstrategischen Ziele verfolgt und welche konkreten Übersetzungsverfahren zur Erfüllung dieser Ziele eingesetzt werden. Als *explanatives* Forschungsziel möchte ich erläutern, wie etwaige Kontraste beim Übersetzungsverfahren zwischen den hier benutzten Zielsprachen im Kontext gleicher übersetzungsstrategischer Ziele und des gleichen Übersetzungszwecks erklärt werden könnten.

Der Analysegegenstand *Lieder* weist als Texttyp besondere semiotische Merkmale auf. Eine in sich kohärente Einheit musikalischer Zeichen tritt zusammen mit einer in sich kohärenten Einheit sprachlicher Zeichen in der Form einer eigenständigen kommunikativen Einheit auf.

Gerade diese grundsätzlich autonome Funktion der beiden semiotischen Teile von Liedern kommt bei Kunstliedern besonders deutlich zum Ausdruck. Hier wird ein als hochrangig angesehenes Gedicht mit einer ebenfalls als hochrangig angesehenen Instrumentalmusik verbunden. Von einer einfachen Begleitung ist hier in den seltensten Fällen die Rede, sondern von zwei miteinander verbundenen gleichwertigen Kunstausdrücken, oft – aber nicht immer – in der Form von durchkomponierten Liedern.<sup>5</sup> Diese besonderen Kennzeichen von Kunstliedern macht diese Textsorte zu einem Sonderfall bei einer semiotischen Einteilung von Texten sowie auch zu einem Sonderfall in der Liederübersetzung – mit möglichen Folgen für eine Betrachtung des Phänomens Übersetzen schlechthin.

.....

5 Durchkomponierte Lieder werden als das Gegenstück zu strophischen Liedern gesehen, bei denen mehrere Strophen auf die gleiche Melodie gesungen werden. Bei durchkomponierten Liedern handelt es sich um Lieder, „deren Strophen nicht auf die gleiche Melodie gesungen werden, sondern in Rücksicht auf den Inhalt jeweils eigenständig vertont sind“ (Dietel 2000, 84).

## 2 Zum Forschungsgegenstand: Kunstlieder

### 2.1 Kunstlieder als eigene Textsorte

#### 2.1.1 Allgemeines

Lieder sind so alt wie die Menschheit selbst. Aber der hier aufgegriffene Forschungsgegenstand *Kunstlied* ist ein historisch relativ neues Phänomen, das erst gegen Ende des 18. entstanden ist und vor allem im ganzen 19. Jahrhundert auch als eigenständige Textsorte entwickelt hat.<sup>6</sup> Typisch für die hier zu untersuchenden Kunstlieder ist eine Entstehungsgeschichte im deutschsprachigen Raum mit Wien als musikalischem Zentrum. Von hier aus entwickelt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Österreich sowie im ganzen deutschsprachigen Raum, aber auch in vielen anderen europäischen Sprachgebieten, eine Tradition der Aufführung von Liedern, die in eigenen Konzerten präsentiert und die allmählich als Kunstlieder bezeichnet wurden. Typisch für das Kunstlied ist die Klavierbegleitung. Dabei handelt es sich um eine eigenständige, über eine einfache Begleitung hinausgehende voll ausgeschriebene Klavierstimme mit detaillierten Angaben zur Dynamik, Tempovariationen etc. sowie mit der Durchkomposition als hervortretendem, allerdings nicht alleinigem strukturellem Merkmal der Lieder.<sup>7</sup> Aber gerade die Durchkomposition könnte als charakteristisches, wenn nicht als distinktives musikalisches Merkmal von Kunstliedern bezeichnet werden. Eine weitere Diskussion zur Definition von

.....

- 6 Der Begriff Kunstlied wird in der Musikwissenschaft gelegentlich auch auf ältere Zeitepochen bezogen. Ein Beispiel wäre Hugo Riemann, der schon 1906 festgestellt hat, dass neue Thesen und Erkenntnisse der Musikwissenschaft „für unerschütterlich gehaltene[n] Fundamente Periodisierung der Musikgeschichte nach Kunstgattungen und Stilrichtung wie Kartenhäuser umwerfen“ (Riemann 1906, 529) und in diesem neuen Forschungskontext „von einer hochbedeutsamen Blüte des Kunstliedes im 14. Jahrhundert in Mittel- und Oberitalien“ (ebd.) als Ausgangspunkt seiner Analyse wählt.
- 7 Strophenlieder sind im Korpus selbstverständlich auch vertreten, ebenfalls Lieder mit Merkmalen sowohl von der Durchkomposition als auch von der strophischen Liedform.

Kunstliedern oder Liedertypen aus musikwissenschaftlicher Sicht wäre allerdings in der vorliegenden Arbeit wenig angebracht und würde von der hier zu analysierenden translatologischen Thematik ablenken. Ausgehend von der Analyseperspektive der vorliegenden Arbeit möchte ich allerdings einige textlinguistische Charakteristika von Kunstliedern hervorheben, die Kunstlieder als eigenständige Textsorte begründen: Denn typisch für Kunstlieder, wie bereits oben erwähnt, ist hochrangige Lyrik in Kombination mit hochrangiger Musik, meist von namhaften Dichtern und Komponisten geschaffen. Diese typische ‚Symmetrie‘ von Text und Musik bedeutet übersetzungswissenschaftlich betrachtet zwei ‚heilige‘ Originale, die in ein semiotisch komplexes Kommunikat zusammengeführt werden, von dem bei einer Vorführung eine künstlerisch hoch- und gleichwertige Wiedergabe von beiden semiotischen Teilen erwartet wird – auch im Fall einer Übersetzung. Übersetzungsstrategisch gesehen ist eine Änderung des musiksemiotischen Teils des Kommunikats, also der Musik, nicht notwendig, aber im Prinzip möglich. Sie findet – abgesehen von seltenen, in Stichnoten gedruckten Hilfsnoten – sehr selten statt.<sup>8</sup> Für den verbalen Teil, also das vertonte Gedicht, ist bei einer Übersetzung die Verwendung einer neuen Sprachsemiotik obligatorisch – die im Idealfall genauso gut singbar und für das zielsprachliche Publikum auch genauso verständlich sein sollte wie die Originalfassung für das ausgangssprachliche Publikum. Ein solcher Übersetzungskontext stellt nicht nur den Übersetzer vor große Herausforderungen, sondern beinhaltet auch für die Übersetzungswissenschaft interessante Fragestellungen, wie etwa die strategisch angemessene Verwendung verschiedener Intertextualitätsdimensionen und die damit zusammenhängende Wahl unterschiedlicher Übersetzungsalternativen. Darüber hinaus bietet ein solcher differenzierter Übersetzungskontext eine Grundlage für eine Problematisierung der Extension und Variation des Übersetzungsbegriffs schlechthin.<sup>9</sup> Es ist daher notwendig, die besonderen textlinguistischen bzw. semiotischen Charakteristika dieser Textsorte sowie deren besondere Übersetzungskontexte etwas genauer zu beschreiben.

.....  
8 Vgl. hierzu Näheres in 6.1.2.

9 Vgl. hierzu 9.1.

## 2.1.2 Textlinguistische und semiotische Aspekte von Kunstliedern

Der Standardfall eines Kunstliedes besteht aus einem Gedicht, das zu einem späteren Zeitpunkt vertont wird. Zwar finden sich auch Fälle, bei denen das Gedicht zu einer bereits bekannten Melodie geschrieben wurde,<sup>10</sup> aber die umgekehrte Reihenfolge kommt weitaus häufiger vor. Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse sind allerdings nur Fälle, bei denen die Musik zu einem bereits veröffentlichten Gedicht komponiert wurde, da diese Entstehungsfolge bei allen hier zu untersuchenden Liedern vorliegt – und in der Kunstliedliteratur auch den Normalfall darstellen dürfte. Eine solche Textgenese von Gedicht zu Liedtext bedeutet aber, dass bei der Umwandlung eines Gedichtes in einen Liedtext am Gedicht Änderungen vorgenommen werden könnten – auch völlig unabhängig von einer späteren Übersetzung des Liedtextes in andere Sprachen. Solche Fälle lassen sich auch gelegentlich belegen, obwohl die identische Übernahme des Gedichts für den Liedtext den Regelfall darstellt: Bei einem Vergleich zwischen Gedichten und den von diesen abgeleiteten Liedtexten in 50 zufällig ausgewählten Liedern im hier untersuchten Korpus der Lieder von Edvard Grieg finden sich insgesamt 14 sprachliche Änderungen in 9 Liedtexten.<sup>11</sup> Noch üblicher scheint eine Strophentilgung zu sein, d. h. dass nur eine Auswahl der im zugrundeliegenden Gedicht vorhandenen Strophen in den entsprechenden Liedtext übernommen werden.<sup>12</sup> Bei den 9 Liedern mit sprachlichen Änderungen handelt sich vor allem um morphologische und lexikalische Änderungen wie in

.....

- 10 Beispiele wären etwa Hymnen, bei denen bereits vorhandene Melodien zu einem neuen Text verwendet werden wie etwa *Ein feste burg ist unser Gott* von Martin Luther (Norsk salmebok 2013, Nr.108) und *Guds ord, det er vårt arvegods* von Nikolai Fredrik Severin Grundtvig (ebd., Nr. 569).
- 11 Solche Änderungen wurden in den deutschen Gedichten *Der Jäger* (Wilhelm Schulz) (Fog/Grinde 2001b, 276–281), *Ich stand in dunklen Träumen* (Fog/Grinde 2001a, 8f.), und *Abschied* (ebd., 18–20) (Heinrich Heine) sowie in den norwegischen Gedichten *Med en vannlilje* (ebd., 125–129) (Henrik Ibsen), *Veslemøy*, (Fog/Grinde 2001b, 77–79; I *Slåtten* (ebd., 248–250); *Blaabær-Li* (ebd., 80–86); *Elsk* (ebd., 91–94); und *Ved Gjøtje-Bekken* (ebd., 101–108) (Arne Garborg) gefunden.
- 12 Ein Beispiel wäre das Lied *Eit Syn* (‘Was ich sah’) nach dem gleichnamigen Gedicht von Aasmund O. Vinje (Fog/Grinde 2001a, 172–174). Im Lied sind nur die vier ersten der insgesamt sieben Strophen vertreten, vgl. hier Vesaas 1991, 28–39.

Und ach, ich **kann's** nicht glauben  
(Fog/Grinde 2001a, 9/T 32–34)

Und ach, ich **kann es** nicht glauben  
(Heine 1975, 122)

Die Wipfel **des Waldes** umflimmert ein schmerzlicher Sonnenschein  
(Fog/Grinde 2001a, 18/T 4–8)

Die Wipfel **der Bäume** umflimmert ein schmerzlicher Sonnenschein  
(Heine 1847)

Ich war der scheidende Sommer, **du, du**, du warst der **sterbende** Wald  
(Fog/Grinde 2001a, 20/T 21–26)

Ich war der scheidende Sommer, **du** warst der **kranke** Wald  
(Heine 2023)

Og **spryter** deg rein  
(Fog/Grinde 2001b, 101f./T 7–8)

Og **speglar** deg rein  
(Garborg 1922, 71)

sowie auch um kleinere inhaltliche Abweichungen wie in

Og **sidan kjem jolehelgsgleda**  
(Fog/Grinde 2001b, 250/T 12–14)

Og Jol skal me halde med Gleda  
(Garborg 1922, 40)

Die sprachlichen Änderungen am Gedicht sowie auch die durchaus häufigere Strophenteilung beim Liedtext zeigen, dass eine zu einem bestehenden Gedicht

komponierte Musik zwar einige Änderungen im Text bewirken kann. Es handelt sich allerdings um kleinere Anpassungen, die die Eigenständigkeit des Gedichtes auch nach der Umformung eines Gedichts in einen Liedtext kaum oder keineswegs beeinträchtigen. Das kommt besonders dadurch zum Ausdruck, dass die Melodie den Liedtext unterstützt und/oder ergänzt und dadurch auch neue Interpretationsräume der verwendeten Lyrik ermöglicht.<sup>13</sup> Allerdings muss – wie oben erwähnt – auch betont werden, dass die komplette und auch ungekürzte Übernahme des Gedichts eher die Regel ist: 28 der hier 50 untersuchten Liedtexte sind mit ihrer zugrundeliegenden Lyrik identisch; wenn man nur sprachliche Änderungen berücksichtigt, also von der Strophenteilung absieht, finden sich nur 9 Belege in diesen 50 Liedern. Die Textumformung von einem Gedicht in einen Liedtext bildet einen interessanten Aspekt der Textgenese bei der Übersetzung von Kunstliedern, indem eine Umformung eines Ausgangstextes *Gedicht* in einen Zieltext *Liedtext* stattfindet. Auf diesen Aspekt wird im Zusammenhang mit der Diskussion der übersetzungswissenschaftlichen Einordnung der Übersetzung von Kunstliedern in 3. näher eingegangen. Auf eine weitere Analyse des Verhältnisses zwischen der ‚Originallyrik‘ und dem davon abgeleiteten Liedtext muss aber hier verzichtet werden: Das ist in erster Linie ein editions- und musikwissenschaftlicher Themenbereich, der mit diesen Disziplinen verbundenen Methoden eine eingehende Analyse verdient, und hat in einer Arbeit mit der interlingualen Übersetzung eines Liedtextes zu Aufführungszwecken als Forschungsgegenstand keinen angemessenen Platz.

Die Eigenständigkeit von Musik und Liedtext bei Kunstliedern kommt auch durch die Tatsache zum Ausdruck, dass sowohl der sprachsemiotische als auch der musiksemiotische Teil eines Kunstliedes als separate Kunstwerke auftreten können. Beim Kunstlied handelt sich also um eine Zweckgemeinschaft von Gedicht und Musik für diesen spezifischen Kommunikationsfall. Es gibt jedoch viele Fälle von Instrumentalausgaben von Liedern<sup>14</sup> sowie selbstverständlich eigene Ausgaben der für diese Lieder benutzten Gedichte. Diese besondere

.....  
13 Eine umfassende Analyse von lyrischen Texten, die später vertont werden, liefert Sonja Gesse-Harm durch ihre Analyse der Lieder von Robert Schumann zu Gedichten von Heinrich Heine, vgl. hierzu Gesse-Harm 2006, 267ff.

14 Ein Paradebeispiel sind die sechs von Edvard Grieg komponierten Klavierstücke nach eigenen Liedern, Op. 41, 1–6.

„doppelte Semiotik“ mit einer Eigenständigkeit der beiden semiotischen Teile rechtfertigt aus meiner Sicht die Kategorie der intersemiotischen Texte. Darunter wird ein semiotisches Gebilde verstanden, das aus zwei separaten und eigenständigen Teilen in zwei verschiedenen semiotischen Systemen besteht. Diese Teile können, wie bereits oben erwähnt, eigenständig jeweils als Gedicht einerseits oder Instrumentalmusik andererseits auftreten.<sup>15</sup> Die Zusammenführung von zwei selbständigen, semiotisch unterschiedlichen kommunikativen Einheiten – einem mit verbalen Zeichen verfassten Gedicht und einer durch ein Notensystem materialisierten musikalischen Komposition – macht allerdings die Bezeichnung Text hier problematisch. Denn ein Textbegriff, der auf alle möglichen semiotischen Ausprägungen ausgerichtet und somit semiotisch neutral wäre, ist aus mehreren Gründen problematisch.<sup>16</sup> Stattdessen würde ich im Einklang mit Adamzik 2016, 68ff. *Text* auf eine verbale Semiotik, einschließlich paraverbalen Zeichen, einschränken, da sonst der Textbegriff von anderen Kommunikationsformen schlechthin kaum zu unterscheiden wäre und dabei auch an Begrifflichkeit verlieren würde. Das soll aber nicht heißen, dass eine non-verbale Semiotik ohne Bezug zum Phänomen Text ist: Ein „klassischer“ Text enthält zusätzlich zur verbalen Semiotik in der Regel andere semiotische Erscheinungen, wie etwa Bilder, Figuren, unterschiedliche Farben etc. Jedes als Text bezeichnete Gebilde ist grundsätzlich multi-semiotisch. Aber die sprachliche Semiotik ist die Hauptträgerin wichtiger textlinguistischer Merkmale, wie etwa Kohärenz, Referentialität und auch Intentionalität. Allerdings bilden verbale und non-verbale Semiotik dabei eine Einheit, die über einen rein verbalen Textbegriff hinaus deutet. In Anlehnung an Kirsten Adamzik 2016 möchte ich also den Textbegriff auf sprachliche Gebilde beschränken und „darin eingebettete oder sonst wie in Verbindung damit stehende (Teil-) Botschaften, die mittels anderer semiotischer Systeme ausgedrückt sind, als relevante Bestandteile des Gesamtkommunikats ... deuten, ohne sie selbst als *Texte* definieren zu müssen“ (Adamzik 2002, 175). Das Endprodukt einer

.....  
15 Als Beispiele für Instrumentalausgaben von Liedern könnten u. a. Friedrich August Kummers Ausgabe von Schubert-Liedern für Klavier und Cello (Op. 117) sowie Edvard Griegs Klavierausgaben von eigenen Liedern (Op. 41) erwähnt werden.

16 Einen guten Überblick für Textdefinitionen und vor allem Probleme unterschiedlicher Definitionsansätze liefert Adamzik 2016, 47ff.

kommunikativen Handlung wird daher als *Kommunikat* bezeichnet, das also ein komplexes semiotisches Gebilde darstellt, von dem ein Teil ein Text sein kann. Ein solches Kommunikat ist wiederum als abgeschlossene kommunikative Handlung rezipierbar, ist kohärent, hat also einen inneren Zusammenhang sowie drückt eine Intentionalität aus.<sup>17</sup> Bezogen auf das Forschungsobjekt der vorliegenden Arbeit, das Kunstlied, heißt das, dass ein Kunstlied als ein intersemiotisches Kommunikat, das aus zwei selbständigen kohärenten, aber interagierenden semiotischen Teilen besteht, die in sich auch als eine kohärente und intentionale Einheit wahrgenommen werden können und als abgeschlossene Einheit rezipierbar sind. Wie bei jedem Kommunikat ist das Kunstlied das Endprodukt einer aus mehreren Handlungsschritten bestehenden und sich einer Vielfalt semiotischer Mittel bedienenden kommunikativen Handlung. Es ist somit von multi-semiotischen Kommunikaten zu unterscheiden, da beim Kunstlied zwei in sich geschlossene, selbständige Kommunikate zum einen mit einander verbunden werden – und auch einzeln getrennt von einander auftreten können. Zum anderen können sie als eine Einheit auftreten – nämlich in der Form des Kunstlieds – und dabei eine andere Qualität aufweisen nur die Musik oder der Text alleine. Dies kommt ja bei unterschiedlichen Vertonungen ein und desselben Gedichts besonders deutlich zum Ausdruck, wie das Sonja Gesse-Harm am Beispiel der unterschiedlichen Vertonungen vieler Heine-Gedichte sehr deutlich zeigt (Gesse-Harm 2006). Von einem intersemiotischen Übersetzen im Sinne von Jakobson 1959 ist bei intersemiotischen Kommunikaten also nicht die Rede, da hier eine von einer Zusammenfügung zweier in sich kohärenter Kommunikate vorliegt und eben nicht die Übertragung oder Wiedergabe eines Kommunikats in ein semiotisch anderes Kommunikat stattfindet. Eine intersemiotische Übersetzung wäre vielmehr die Wiedergabe bzw. eine Neu-Interpretation eines Textes durch ein non-verbales Kommunikat, wie etwa Paul Dukas musikalische Interpretation von Goethes Gedicht *Der Zauberlehrling* in seinem Werk *L'apprenti sorcier*.<sup>18</sup>

Zusätzlich zu der Festlegung von Kunstliedern als intersemiotischen Kommunikaten kommt der Stellenwert von Kunstliedern in Bezug auf Text- oder

.....  
17 Vgl. hierzu etwa Adamzik 2002, 180 sowie Kvam 2018, 266.

18 Vgl. hierzu Jakobson 1959, 233 sowie auch Kvam 2018, 270.



Musikorientierung des Liedes: Als intersemiotisches Kommunikat kann der Text zugunsten einer prominenten Melodie fast unbedeutend sein oder auch umgekehrt eine Erzählung an sich sein, die nur von irgendeiner, meist einfachen strophischen Melodie begleitet wird. Textorientierte Lieder möchte ich in Anlehnung an Low 2012, 72 logozentrisch nennen, melodieorientierte dann musikozentrisch. Bei extrem logozentrischen Kommunikaten ist der Inhalt des Textes, z. B. in der Form einer Erzählung, das Wesentliche, während die Musik nur, oft in repetitiven Schleifen, die Textbotschaft unterstützt. Ein Beispiel wäre *Fru Johnsen* oder auch *Zinklarvisa*.<sup>19</sup> Bei extrem musikozentrischen Kommunikaten geht es um die Vermittlung einer Melodie mit dem Text als eine Art Wortbegleitung mit geringer inhaltlicher Relevanz, wie etwa in vielen Popliedern.

Charakteristisch für Kunstlieder ist allerdings eine Gleichwertigkeit von Musik und Gedicht – sie sind also sowohl musikozentrisch als auch logozentrisch: Musik und Gedicht sind bei der Aufführung gleich wichtig. Dabei ergänzt die Melodie das Gedicht, so dass die zugrundeliegende Lyrik um neue Interpretationsräume erweitert wird. Beispiele wären u. a. Schuberts Vertonung vieler Gedichte von Goethe, wie etwa *Erlkönig*, *Der Gott und die Bajadere*, *Der Sänger*, *Prometheus* und *Grenzen der Menschheit* sowie auch die hier zu analysierenden Grieg-Lieder aus dem Gedichtzyklus *Haugtussa* von Arne Garborg. Ein besonders prägnantes Beispiel stellt das Gedicht *Hör' ich das Liedchen singen* von Heinrich Heine, das sowohl von Edvard Grieg als auch von Robert Schumann vertont worden ist. Während Griegs Vertonung die Unruhe und Verzweiflung des Protagonisten über den Verlust der Geliebten durch einen wilden *Allegro agitato* mit großen dynamischen Kontrasten ausdrückt, wird bei Schumann die Trauer und die Resignation des Protagonisten durch die Tempoangabe *Langsam* und die fast gleichmäßige Dynamik hervorgehoben.<sup>20</sup>

Kunstlieder werden weiterhin eindeutig als Kunst im Gegensatz zur Unterhaltung gesehen. Dies kommt u. a. durch einen festen musikalischen Rah-

.....

19 Vgl. die Analyse des satirischen Liedes *Fru Johnsen* in Axelsson 2021 sowie die Erläuterung der Niederschrift des Volkslieds *Zinklarvisa* von Edvard Storm unter <https://skillingsviser.no/herr-sinklar-drog-over-salten-hav/> (05.07.2023)

20 Vgl. hierzu etwa Schumann, Robert: Dichterliebe, Op. 48. Lied 10: Hör' ich das Liedchen klingen. OpenScore. [<https://musescore.com/user/27638568/scores/5003150>] [21.05.2023] sowie Griegs Version in: Fog/Grinde 2001a, 211–213.

men mit detaillierten Angaben zur Harmonik, Dynamik und Tempo zum Ausdruck, vor allem in der Form einer voll ausgeschriebenen Klavierstimme, während bei Unterhaltungsliedern nicht selten nur eine Melodie angegeben wird und Instrumentation, Tempo, Dynamik etc. den jeweiligen Musikern überlassen werden. Das hat zur Folge, dass sowohl die Instrumentation als auch die harmonische Struktur bei Unterhaltungsliedern wesentlich flexibler gestaltet werden können und auch nach verschiedenen Aufführungskontexten und Zielgruppen (marktgerecht) variiert werden können.<sup>21</sup>

Kunstlieder zeichnen sich wiederum durch bestimmte Anforderungen an die Interaktionsteilnehmer sowie an den situativen Kontext für diese Textsorte aus. Diese müssen geschulte Musiker – Laien- oder Berufsmusiker – sein, die das für eine Aufführung technisch-musikalische Niveau besitzen, um diese Musik spielen bzw. singen zu können. Der situative Kontext für die Textsorte ist der Konzertsaal oder manchmal auch Hauskonzerte sowie damit verbundene Übungskontexte der beteiligten Musiker. Die Zuhörer kann man als kunstmusikalisches Publikum bezeichnen, die oft auch Kammerkonzerte, Sinfoniekonzerte o. ä. besuchen.

Auch in textstruktureller Hinsicht, genauer: in Bezug auf Super- und Makrostruktur zeichnen sich Kunstlieder als eigene Textsorte aus. Ein typisches Merkmal der musikalischen Superstruktur besteht in der Form der bereits erwähnten Durchkomposition, oft in Kombination mit einer strophischen Struktur, auch als variierte strophische Form bezeichnet. Die sprachliche Superstruktur von Kunstliedern übernimmt die Merkmale von Gedichten wie Reim – oft vokalische Endreime, aber auch gelegentlich Alliterationen.<sup>22</sup> Typisch ist auch eine für Gedichte charakteristische metrische Struktur, diese wird allerdings im *Kunstlied* durch die melodische Struktur ersetzt. Von den typischen Merkmalen lyrischer Texte wird also im Kunstlied die metrische Struktur obligatorisch geändert, während die Reimstruktur erhalten bleiben kann – und auch in aller Regel erhalten bleibt.

.....  
21 Vgl. hierzu Klaus Kaindls Analyse des deutschen Schlagers *Ein Schiff wird kommen* in Kaindl 2005, 246 sowie auch ebd., 250f.

22 Typisch für die Verwendung von Alliteration in den in den Grieg-Liedern vertretenen Gedichten sind die Texte von Aasmund O. Vinje und Arne Garborg.

Bei der Makrostruktur finden sich natürlich keine spezifischen Merkmale, die Kunstlieder von allen anderen Liedertypen unterscheiden. Aber charakteristisch für Kunstlieder sind einige Themen, die die literarischen Epochen, in denen sie entstanden sind, widerspiegeln: Die hier zu untersuchenden Lieder von Edvard Grieg entspringen in erster Linie der deutschen Romantik und der norwegischen Nationalromantik mit ihren typischen Themen der Begeisterung für die norwegische Nation und die norwegische Natur sowie auch charakteristische Themen der Sturm und Drang und Romantik wie Natur, Liebe und Trauer.

## 2.2 Zur besonderen Rolle der musikalischen Semiotik bei der Übersetzung von Kunstliedern

Trotz der oben dargelegten Einstufung von Kunstliedern als logo-musikozentrischen Texten, also mit einer Gleichwertigkeit von Lyrik und Melodie, findet sich in Bezug auf die Übersetzung von Kunstliedern eine interessante ‚übersetzerische Asymmetrie‘: Den beiden semiotischen Teilen des intersemiotischen Kommunikats Kunstlieder können grundsätzlich Änderungen unterzogen werden, und zwar in der Form eines Sprachwechsels bei dem sprachsemiotischen Teil oder in der Form melodischer Varianten bei dem musiksemiotischen Teil. Der Sprachwechsel ist bei einer Übersetzung von Kunstliedern obligatorisch, während eine Änderung der Melodie sich sehr selten belegen lässt und dann mit minimalen Eingriffen in die melodische Struktur der Singstimme stattfindet. Die Klavierstimme scheint von Änderungen nicht betroffen zu sein. Hierzu ein prominentes Beispiel: In einer englischen Übersetzung von Schuberts Liederzyklen *Die Winterreise* und *Die schöne Müllerin* sowie auch *Ausgewählte Lieder* (= *Drinker* o. J.) ist die Klavierstimme identisch. Bei den hier zu analysierenden Liedern von Grieg zu norwegischen Gedichten ist die Klavierstimme in den englischen und deutschen Übersetzungen überall konstant – dasselbe ist bei der englischen und norwegischen Übersetzung deutschsprachiger Gedichte der Fall. Übersetzungsbedingte ‚Ersatzmelodien‘ scheinen also bei der Übersetzung von Kunstliedern sehr selten vorzukommen – wenn

überhaupt.<sup>23</sup> Die wenigen Fälle von melodischer Varianz im hier untersuchten Grieg-Korpus beschränken sich auf die selten vorzufindenden Reduplikationen und Elisionen in der Form von Hilfsnoten ausschließlich in der Singstimme. Die graphische Gestaltung dieser Hilfsnoten als Stichnoten deutet auch darauf hin, dass sie nur eingesetzt werden dürfen, um die Melodie einer gegebenen Silbenstruktur im Zieltext anzupassen. Die Hilfsnoten sind also ein Ergebnis der besonderen sprachlichen Gestalt des jeweiligen Zieltextes und auch nur vorgesehen, um die Silbenstruktur eines spezifischen Zieltextes zu erhalten.

Ein Beispiel: An einer Stelle in dem Lied *Det syng* („Lockung“/„The Enticement“) von Edvard Grieg und dem norwegischen Dichter Arne Garborg (Fog/Grinde 2001b, 72–76) finden sich in an unterschiedlichen Stellen in der deutschen und englischen Übersetzung gleichlautende Hilfsnoten, um die Übereinstimmung der Melodie mit der gewählten Silbenstruktur in den jeweiligen Zieltexten zu sichern, vgl. hierzu die hervorgehobenen Silben *ver-* im deutschen Zieltext und *-ness* im englischen:

Du skal ikkje ræddas den Elskhug vill som syndar og græt og gløymer  
 O fürchte sie nimmer, die Liebe wild, die fehlt, **vergißt** und beschäm<sup>et</sup>  
 You never shall fear the chance wild**ness** of love, forgetful and false in its wooing  
 (Fog/Grinde 2001b, 75/T 44–49)

Die Textstelle *syndar og græt* in dem norwegischen Ausgangstext entspricht im deutschen Zieltext *fehlt, vergißt* – also vier Silben im norwegischen Text gegenüber drei im deutschen. An dieser Stelle wird ein C in der deutschen Übersetzung gestrichen.<sup>24</sup> In der englischen Übersetzung entspricht *wildness*

.....  
 23 Allerdings liegen zu vielen Gedichten mehrere Vertonungen vor. Diese sind keineswegs übersetzungsbedingt, sondern Neukompositionen. Ein Beispiel wären die vielen Vertonungen zu Goethes Gedicht *Das Lied vom Floh*, das u. a. von Beethoven, Wagner und Moussorgsky vertont worden ist.

24 Der deutsche Übersetzer hätte diese Änderung in der Melodie vermeiden können, indem statt *fehlt, vergißt* eine melodie- und silbenkonforme bzw. syllabische Variante *fehlt und vergißt* hätte gewählt werden können. Eine solche Übersetzung wäre nicht nur in Bezug auf die Silbenstruktur, sondern auch in lexikalischer Hinsicht näher am Ausgangstext orientiert, da im Ausgangstext die Konjunktion og („und“) auch zweimal vorkommt, vgl. *som syndar og græt og gløymer* ggb. *die fehlt und vergißt und beschäm<sup>et</sup>*.

*of love* mit vier Silben der Textstelle *Elskhug vill* mit drei Silben im norwegischen Ausgangstext. Hier wird in der englischen Ausgabe ein D hinzugefügt, so dass eine Achtelnote D in der norwegischen Ausgabe durch zwei Sechzehntelnoten D in der englischen Ausgabe ersetzt wird. Bei solchen Änderungen handelt es sich fast ausnahmslos um die Streichung oder Hinzufügung gleichlautender Töne, die nur geringfügig in die melodische Struktur eingreifen.<sup>25</sup>

Obwohl an der Singstimme selbst nur in sehr seltenen Fällen minimale Änderungen nachweisbar sind, lassen sich häufig andere übersetzungsbedingte Änderungen finden, an denen die melodische Struktur der Singstimme beteiligt ist – vorausgesetzt, dass die Melodie selbst unangetastet bleibt. Dabei handelt es sich um zieltextbedingte Änderung der Verteilung der Silben auf die Melodie in der Form von Melismen bzw. Syllabismen: Unter Melismen versteht man die Verteilung einer Silbe auf mehrere Töne, während beim syllabischen Singen jede Silbe durch einen eigenen Ton realisiert wird. Eine von dem Ausgangstext abweichende silbische Struktur kann also Melismen und/oder Syllabismen aufweisen, die von denjenigen im Ausgangstext abweichen, und dadurch der melodischen Struktur angepasst werden, so dass diese identisch bleibt. Solche übersetzungsbedingten Melismen und Syllabismen sind also ein beliebtes Mittel zur Erhaltung der melodischen Struktur, wenn bei der Übersetzung eine Übereinstimmung zwischen der Silbenstruktur des Zieltextes und derjenigen des Ausgangstextes nicht vorliegt. Vgl. hierzu ein Beispiel mit einem melismatisch-syllabischen Wechsel in dem Lied *Veslemøy*:

Det **er som** (*syllabisch*) det **halvt** (*melismatisch*) um halvt  
Es **ist** (*melismatisch*) als **wandelte** (*syllabisch*) sacht  
(Fog/Grinde 2001b, 77f./T 11–12)

.....  
25 Zur systematischen Analyse dieser melodischen Änderungen im hier analysierten Grieg-Korpus, s. 6.1.2.

Auf diesen Aspekt und die spezifische Verwendung dieses Übersetzungsmittels in den Grieg-Liedern werde ich in Verbindung mit der Analyse der Übersetzungsstrategie in 7.1. genauer eingehen.

Diese „fundamental asymmetry between music and verbal text“ (Golomb 2005, 127) bietet eine mögliche Erklärung für eine Übersetzungspraxis bei Liedern generell, bei der die Melodie erhalten bleibt, während der sprach-semiotische Teil in einer anderen Sprache erscheint bzw. erscheinen muss und dabei rhythmische und auch semantische Änderungen aufweisen könnte, um die Melodie konstant zu halten. Die in Golomb 2005, 126ff. auf der Grundlage von Opernübersetzungen nachgewiesene Dominanz der Melodie kommt auch durch normative Feststellungen zur Übersetzung von Kunstliedern zum Ausdruck, wie etwa bei dem erfahrenen amerikanischen Übersetzer Henry Drinker: „To produce an English text which is awkward or meaningless is merely stupid, but to change the music to suit the convenience of the translator is akin to blasphemy“ (Drinker 1950, 227). Laut Drinker ist also trotz einer grundsätzlichen Gleichwertigkeit von Text und Melodie der Einhaltung der melodischen Struktur den absoluten Vorrang zu geben. Ein in der Musikgeschichte berühmtes Beispiel dieser sehr deutlichen Prioritätensetzung wäre die falsche Betonung von *signor* in der Arie *Se vuol ballare signor Contino* in *La nozze di Figaro* von Mozart. In der italienischen Fassung wird *ballare* melismatisch gesungen und dabei der in der Melodie vorgeschriebene Phrasierungsbogen beibehalten. Daraus folgert notgedrungen eine falsche Betonung von *signor* auf der eins im folgenden Dreiertakt (also *'signor* statt *sig'nor*). Hier ist allerdings die Beibehaltung des Phrasenbogens wichtiger als die korrekte Wortbetonung im Italienischen: Möglich wäre nämlich eine Realisierung ohne Melisma aber dann mit korrekter Wortbetonung. Das hätte zur Folge, dass der Sänger auf den von Mozart vorgegebenen Phrasierungsbogen hätte verzichten müssen und stattdessen den Bogen auf dem zweiten Taktschlag beenden und dabei die Silbe *sig* in *signor* als Auftakt realisieren müsste, um die korrekte Wortbetonung zu bekommen. Das wird trotz der dann erreichten korrekten Wortbetonung nicht getan – Priorität hat hier die

melodische Struktur, genauer: der mozartsche Phrasierungsbogen.<sup>26</sup> Dadurch wird auch – zumindest implizit – das Problem der Invarianzen sowie auch der Priorität von Invarianzforderungen bei Liederübersetzungen angesprochen, auf welches wir in 6. genauer eingehen werden.

## 2.3 Zur Typologie der Kunstliederübersetzung

Kunstlieder werden komponiert, um im Konzertsaal aufgeführt zu werden. Mit dem gleichen Zweck werden auch Kunstlieder übersetzt. Das heißt aber nicht, dass es sich bei der Übersetzung von Kunstliedern ausschließlich um gut singbare, ‚konzertreife‘ Übersetzungen handelt. Es finden sich auch andere Übersetzungskontexte als Konzertaufführungen.<sup>27</sup> Aber sogar im Konzertsaal lassen sich für Übersetzungen zwei wichtige Zielgruppen herausfiltern, zum einen die Künstler – also die Sängerinnen und die Sänger, zum anderen das Konzertpublikum. Für die Künstler geht es um eine Übersetzung, die sowohl (optimal) singbar als auch verständlich ist. In vielen Konzertfällen werden allerdings Lieder oft in der Originalsprache vorgetragen. Für das Publikum wird daher manchmal eine Übersetzung angefertigt, die den Inhalt des Kunstliedes zwecks Verständlichkeit aus der Perspektive des Zuhörers darstellt. Es handelt sich also um zwei unterschiedliche Übersetzungszwecke auf der Grundlage ein und desselben Ausgangstextes: Die Sängerinnen und Sänger benötigen bei der Aufführung eines Liedes in einer anderen Sprache singbare und mit der Melodie vereinbare Übersetzungen, während die Zuhörer bei einer Aufführung eines Liedes in der Originalsprache eine Übersetzung benötigen, die den Zieltext verständlich macht und die nicht notwendigerweise mit der Melodie übereinstimmen muss.<sup>28</sup> Zusätzlich zu diesen direkt

.....  
26 In deutschen Fassungen stimmen dagegen sowohl die melodische Struktur als auch die Wortbetonung (mit Melisma auf *Graf*): *Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen/Will der Herr Graf im Tanzen sich üben*, in einer französischen Fassung erst recht nicht: *Si tu veux danser mon petit conte*, siehe hierzu Schafroth 2002, 299f.

27 Vgl. hierzu etwa Phillips 1996.

28 Im Programm eines Liederabends in London findet sich eine solche Übersetzung des berühmten Schubert-Liedes *Die Forelle*. Vorgetragen wird das Lied auf Deutsch und für das Publikum

„konzertsaalbezogenen“ Übersetzungskontexten lassen sich Fälle nachweisen, die für die Vorbereitung auf eine spätere Konzertaufführung gedacht sind, und somit indirekt auf die Konzertaufführung selbst hinzielen. Dabei handelt es sich um eigene „Übungsübersetzungen“ ohne jegliche Forderung an einer Singbarkeit, genauer gesagt um Hilfstexte beim Einstudieren eines Liedes in dessen Originalsprache.

Solche Übersetzungen sind für Sängerinnen und Sänger nützlich, um alle semantischen Details in einem Liedtext in der Originalsprache zu verstehen.<sup>29</sup> Das ist nicht nur für das Textverständnis generell nötig, sondern auch für eine textsemantisch konforme Aufführung sinnvoll und stellt dabei beim Einüben eine wichtige Grundlage für eine angemessene Interpretation des Liedes dar. Hierzu ein Beispiel: Brian Mossop untersucht Chorwerke, die in einer Sprache zu singen sind, die die Chormitglieder nicht verstehen und sogar manchmal auch nicht lesen können. Am Beispiel russischer Chorwerke von Rachmaninow kann er eine Reihe unterschiedlicher Übersetzungen, oder besser: Translationsfälle nachweisen wie etwa Transliterationen, phonetischen Transkriptionen, Silben- und Wortübersetzungen sowie auch Satzübersetzungen, die zur Verdeutlichung des Inhalts für die Chormitglieder gedacht sind (Mossop 2013, 37ff.). Diese begründet Mossop übersetzungstheoretisch durch die Verwendung der Analysekatgorie „restricted translation“ (John

---

wird daher eine Übersetzung ins Englische angefertigt, damit die Zuhörer dem deutschen Text beim Vorsingen (fast) Wort für Wort folgen können und dadurch auch einen Einblick in den Inhalt des Gedichts von Christian Friedrich Daniel Schubart bekommen können:

<i>Die Forelle D550 (c.1817)</i>	<i>The trout</i>
In einem Bächlein helle,	In a clear stream,
Da schoß in froher Eil'	in lively haste,
Die launische Forelle	the capricious trout
Vorüber wie ein Pfeil.	darted by like an arrow.
(Bostridge/Drake 2014, 15)	

- 29 Vgl. hierzu die wichtige Rolle solcher Übersetzungen für die Einübung von Liedern der großen britischen Sängerin Janet Baker. Sie betont die Relevanz von Wort-für-Wort-Übersetzungen, „without which a Lied cannot be coloured vocally“ (Phillips 1996/Preface). Vgl. auch die Übersetzung von Schuberts Liedern zu Gedichten von Goethe von Stanley Appelbaum, die für Goethes Gedichte eine „strictly accurate rendering of at least their surface meaning“ (Mandyczewski 1979, xi) anstrebt mit folgendem Zweck: „these versions, it is hoped, will aid singers and listeners to understand precisely what Schubert was setting“ (ebd.).



C. Catford, in: Mossop 2013, 44), also Übersetzungen, die nicht den Text als Ganzheit umfassen, sondern nur eine spezifische Textebene (z. B. die Satzstruktur) als Gegenstand der Übersetzung auswählen. Ähnliche Ergebnisse finden sich bei Lois Phillips, die sich mit dokumentarischen Übersetzungen von deutschen Kunstliedern ins Englisch beschäftigt. Lois Phillips zeigt dabei, wie Wort-, Satz- und auch Textverständnis bei im Deutschen aufzuführenden deutschsprachigen Liedern mit Hilfe englischer Übersetzungen auf Wort- und Satzebene eingeübt werden können sowie wie dies auch gesangspädagogisch begründet werden kann. Bei ihr geht es also nicht um konzertreife Übersetzungen, sondern um gezielte konzertvorbereitende Übersetzungen, wie etwa in der Übersetzung von Goethes Gedicht und Liedtext zum Lied *Das Lied vom Floh*

Es war einmal ein König  
*There was once a king*  
Der hatt' einen großen Floh  
*Who had a great flea*  
Den liebt er gar nicht wenig:  
*Whom loved he at all not little*  
Als wie seinen eigenen Sohn.  
*Like as his own son.*  
(Phillips 1996, 7)

Die oben genannten Übersetzungsfälle dokumentieren eine Vielfalt von Übersetzungstypen bei der Übersetzung von Liedern: Bei ein und demselben Liedtext lässt sich – je nach Übersetzungszweck und Übersetzungskontext – eine breite Palette von Übersetzungskontexten nachweisen. Auf dieser Grundlage könnte auch eine empirisch fundierte Grundlage für eine Annahme zur Typologie für die Übersetzung von Kunstliedern ausgearbeitet werden: Es lassen sich also (mindestens) vier Übersetzungstypen ein und desselben Liedtextes nachweisen, die alle in der kommunikativen Praxis der Einstudierung bzw. der Vorführung von Kunstliedern ihren empirisch gesicherten Platz haben:

1. eine Wiedergabe der phonologischen und manchmal auch der graphematischen Struktur des Liedtextes mit dem Zweck der Einübung einer korrekten Aussprache und Wortbetonung, vgl. hierzu Mossop 2013, 36ff.
2. eine Wiedergabe der Wortabfolge mit dem Zweck des Verstehens der lexikalischen Struktur eines Liedes wie in Phillips 1996.
3. eine Wiedergabe der sententiellen Struktur des Liedtextes mit dem Zweck des Verstehens und der Abfolge von Propositionen im Liedtext wie in ebd.
4. eine Wiedergabe des Liedtexts mit dem Zweck der Verstehenshilfe für das Konzertpublikum wie in Bostridge/Drake 2014, 15.

Zusammengefasst könnten diese Übersetzungskontexte durch ein Beispiel von Übersetzungen für englischsprechende Chormitglieder zu Rachmaninows *Spring Cantata*<sup>30</sup> verdeutlicht werden:

- Phonetics: ee-dyot goo-dyot zell-yon-ee shoom
  - Word meaning: (it's) coming, (it's) buzzing, (a) green noise
  - Sentence meaning: a green noise is coming, is buzzing
  - In-context meaning: a verdant stirring is drawing near, is humming (Mossop 2013, 40)
5. Als letzten und für die vorliegende Arbeit relevanten Übersetzungskontext finden wir dann eine Wiedergabe eines Liedtexts mit dem Zweck der Aufführung in der Zielsprache, wie etwa in sämtlichen hier zu analysierenden Liedern von Edvard Grieg in Fog/Grinde 2001a und b.

Die Variation potentieller Übersetzungszwecke bei ein und demselben Liedtext ergibt dann auch stark voneinander divergierende Zieltexte, die aber alle im Sinne ihres jeweiligen Übersetzungszwecks funktions- und adressatenadäquat sind, aber für andere Übersetzungszwecke bei ein und demselben Ausgangstext

.....

30 Vgl. Noten mit Übersetzungen in Mossop 2013, 38.

völlig sinnlos wären. Die vier ersten Fälle entstammen Übersetzungskontexten, in denen keine spezifische Melodie zu berücksichtigen wäre. Sie sind alle im Sinne von Nord 1997, 47ff. dokumentarisch, indem hier nur textsemantische und textformale Aspekte – Graphematik, Phonetik, Wort, Satz, Text – zwecks eines Verstehens der phonologischen, graphematischen, lexikalischen, satzpropositionalen oder textpropositionalen Ebene der Lyrik des Ausgangstextes abgebildet werden. Erst mit der Wiedergabe des gesamten Liedes zu Singzwecken wird der Ausgangstext als singbarer Liedtext übersetzt, was im Rahmen der Typologie von Christiane Nord als ein Fall des funktionskonstanten bzw. equifunktionalen Übersetzens (ebd., 51) einzustufen wäre. Erst hier werden lyrische Aspekte des Liedtextes wie die Reimstruktur des Gedichtes sowie die melodische Struktur der Musik berücksichtigt. Durch diese empirisch fundierte Annahme zur Typologie der Übersetzung von Kunstliedern wird deutlich, dass Übersetzen eindeutig am Zweck für den Zieltext orientiert ist und somit ein solides Argument für die Relevanz der funktionalen Übersetzungstheorie als translatalogischer Grundlage für die Liederübersetzung darstellt. Zudem zeigen die Ausführungen zu Kunstliedern und zur Kunstliederübersetzung, dass es sich hier um eine eigene Textsorte handelt, die an spezifische Adressaten sowie auch bestimmte Produktions- und Rezeptionssituationen gebunden ist. Diese treten in Übersetzungskontexten auf, die an einer Konzertaufführung orientiert sind, indem sie diese entweder vorbereiten oder auch realisieren. Zu diesem Geflecht von dokumentarischen Übersetzungsvarianten bei (Kunst)liedern sind aber weitere Studien – vor allem empirische – nötig. Für die vorliegende Arbeit, die sich ausschließlich mit einer direkt aufführungsbezogenen, instrumentell-funktionskonstanten Übersetzung von Kunstliedern beschäftigt, würde eine systematische Analyse solcher dokumentarischen, übungsbezogenen Übersetzungen entschieden zu weit führen und (leider) vom Thema ablenken.

### 3 **Übersetzungstheoretische Einordnung der Kunstliederübersetzung**

Mit der in 1. präsentierten Festlegung von Übersetzen als pragmatischem Phänomen wird deutlich, dass grammatisch-lexikalische Phänomene keine Grundlage für eine Definition von Übersetzen sein können. Das heißt aber keineswegs, dass solche Phänomene in einem translatologischen Forschungskontext irrelevant sind: Denn eine wichtige Folge einer genaueren pragmatischen Bestimmung eines Übersetzungsfalles ist eben eine situationspezifische Verwendung von mikrolingualen Elementen. Aus dieser pragmatischen Bestimmung von Übersetzen folgert auch, dass ein und derselbe Ausgangstext in verschiedene Übersetzungskontexte eingebettet sein kann, also mit mehreren Übersetzungsaufträgen verbunden sein könnte, und dass daher erst auf der Grundlage des besonderen Übersetzungskontexts Kriterien für eine angemessene Übersetzung eines Textes, einschließlich der Verwendung mikrolinguistischer Elemente, in einer gegebenen Situation aufgestellt werden können.<sup>31</sup>

Solche unterschiedlichen Übersetzungskontexte sind in vielen Übersetzungsfällen nachweisbar, u. a. bei der Übersetzung von Liedern: Durch die im letzten Kapitel wiedergegebenen Ausführungen in Mossop 2013 und Phillips 1996 wird deutlich, dass bei der Übersetzung von Musiktexten, darunter Kunstliedern, unterschiedliche Übersetzungskontexte mit z.T. höchst unterschiedlichen Zielsetzungen erkennbar sind: In einem Fall geht es um die Beibehaltung der lexikalischen Struktur, in anderen Fällen um die Beibehaltung der semantischen Struktur, in den allermeisten Fällen auch um die Beibehaltung der melodischen Struktur oder der Reimstruktur.

.....  
31 Vgl. hierzu die Argumentation für eine pragmatische Grundlage von Übersetzungen in Morini 2008, 29–34 sowie seine Feststellung: „the proven fact that the same text has been shown to have been translated in very different ways, with very different styles and according to very different ideologies, rules out the possibility of creating translation recipes“ (ebd., 34).

Solche Beobachtungen bilden nicht nur eine Grundlage für eine mögliche Typologie solcher Übersetzungen, sondern zeigen mit aller empirischen Deutlichkeit die unmittelbare Relevanz einer funktionalen Übersetzungstheorie als Grundlage der Analyse der Übersetzung. Denn im Mittelpunkt einer funktionalen Übersetzungstheorie steht eben der Übersetzungskontext, verstanden als sowohl der Entstehungskontext für den Ausgangstext als auch der intendierte Verwendungskontext einer Übersetzung. Dieser gibt die Richtung für die Produktion eines funktions- und adressatengerechten Zieltextes an, die jedoch nur eine von vielen möglichen ist, also je nach Übersetzungsfall mit unterschiedlichen Handlungszielen in Bezug auf unterschiedliche Adressaten verbunden ist. Diese (variierende) Intention für eine (variierende) Adressatengruppe in einer mehr oder weniger spezifischen Situation bildet die Grundlage dieses theoretischen Ansatzes und eben nicht der Ausgangstext allein. Denn gerade im Übersetzungskontext befindet sich eine alte und grundlegende Streitfrage in der Übersetzungswissenschaft: Während die eher sprachenpaarbezogene Übersetzungswissenschaft den Forschungsgegenstand Übersetzen nur auf der Grundlage der Eigenschaften des Ausgangstextes definieren, definiert die funktionale Übersetzungswissenschaft ihren Forschungsgegenstand über den Übersetzungskontext.

Das bedeutet konkret, dass Übersetzen auf die Wiederholung der Eigenschaften des Ausgangstextes – in den letzten Jahrzehnten auch einschließlich dessen pragmatischer Kennzeichen – beschränkt wird, während bei den Funktionalisten das Phänomen Übersetzen auf eine Reihe von möglichen Übersetzungskontexten verteilt ist. Das bedeutet zum einen, dass Übersetzen unter einem solchem theoretischen Gesichtspunkt scheinbar eindeutiger als über eine variierende Anzahl von Übersetzungskontexten definiert werden kann, zum anderen aber auch, dass viele Texte, die in deren Diskursgemeinschaft als Übersetzungen konkret benannt werden, wegen der modellinduzierten Reduktion auf eine Wiederholung des Ausgangstextes nicht als Gegenstand der Übersetzungswissenschaft betrachtet werden können bzw. dürfen. Bei den Funktionalisten ist vor dem Hintergrund mehrerer potentieller Übersetzungskontexte eines Ausgangstextes der Übersetzungsbegriff zwar nicht eindeutig abgrenzbar wie man es gerne wünschen würde, dafür aber empirisch und ontologisch wesentlich angemessener: Denn Übersetzungen sind, weil sie eine

besondere Textkategorie sind, kulturell und sozial verwurzelt: Es handelt sich hier, wie bei jedem Texttyp, um eine soziale und daher auch konventionsgebundene und historische Kategorie: Eine sprachlich-kommunikative Handlung in der Form eines Textes ist nicht aufgrund besonderer modellbedingter oder normativer Merkmale eine Übersetzung, sondern diese wird von den an den sprachlich-kommunikativen Handlungen Beteiligten im Rahmen unterschiedlicher historischer und sozialer Bedingungen als Übersetzung interpretiert. Wie jede Textkategorie – ein weiteres bekanntes Beispiel wäre etwa die Textsorte – wird ein Text erst dann zu einer Übersetzung, wenn er als eine solche interpretiert und dementsprechend auch markiert wird – genau wie ein Text von der an der jeweiligen Kommunikativen Handlung beteiligten Diskursgemeinschaft als Vertreter einer bestimmten Textsorte interpretiert und als solchen ggf. auch markiert wird.

Deshalb sind die oben erwähnten sprachenpaarbezogenen Ansätze einfach zu eng; sie entspringen reduktionistischen Ansätzen, die nur einen Teil des pragmatischen Phänomens Übersetzen erfassen, und zwar die Wiedergabe des Ausgangstextes unter gleichen bzw. entsprechenden pragmatischen Bedingungen in einer anderen Sprache. Solche Übersetzungsfälle sind höchst real und lassen sich ohne weiteres belegen. Sie setzen aber voraus, dass in dem jeweiligen Übersetzungskontext eine solche ‚Reproduktion‘ als Ziel für die Übersetzung immer angesetzt wird – und das ist nun bestimmt nicht der Fall.

Der ‚Nachteil‘ der funktionalen Übersetzungswissenschaft ist natürlich eine gewisse Vagheit des Übersetzungsbegriffs. Aber da ja Übersetzen eine soziale, also konventionsgebundene, historisch und kulturell variierende Kategorie ist, lässt sich diese Vagheit leider nicht vermeiden. Die Grenzen von Übersetzen bleiben schwammig, und nur empirische Analysen der konkreten kommunikativen Praxis von als Übersetzung interpretierten Texten in einer Vielzahl von Übersetzungskontexten können diesen Grenzbereich irgendwie erhellen, wenn auch nicht mit einer gerne erwünschten Klarheit definieren. Die Übersetzung von Liedern bildet hierzu ein Paradebeispiel: Hier finden sich – vor allem im populärmusikalischen Kontext – bei Zieltexten so viele unterschiedliche Bezeichnungen (darunter Übersetzen), dass eine halbwegs eindeutige Grenzziehung zwischen Übersetzen und anderen Textumformungen kaum möglich

erscheint.<sup>32</sup> Dies könnte wiederum ein Argument für eine Betrachtung von Übersetzen, vor allem Liederübersetzungen, als prototypischem Phänomen auf der Grundlage der Scenes-and-Frames-Semantik sein, vgl. hierzu Näheres in Greenall 2021, 203ff.

Für die vorliegende Arbeit ist es deshalb entscheidend, von diesem nachweislich korrekten Wesensmerkmal von Übersetzen als pragmatischem Phänomen auszugehen: Eine Übersetzung ohne Übersetzungskontext gibt es nicht und kann es auch nicht geben. Dass sich gerade bei der Übersetzung von Liedern, auch von Kunstliedern, eine Vielzahl solcher Übersetzungskontexte recht häufig nachweisen lässt, ist ein sowohl theoretisches als auch empirisches Argument für die Wahl einer funktional-pragmatischen Grundlage für die vorliegende Arbeit. Denn auf dieser pragmatischen Grundlage mit einem für alle hier zu untersuchenden Lieder identischen Übersetzungskontext – der Konzertaufführung – lassen sich funktions- und situationsspezifische ‚Eckpunkte‘ in der Form von spezifischen Invarianzforderungen für diese Übersetzung nachweisen, die dann eine entscheidende Grundlage für die Herausarbeitung einer konkreten Übersetzungsstrategie bilden. Unter solchen Invarianzforderungen werden Entscheidungen des Übersetzers darüber verstanden, „was die ‚Dominante‘ eines Textes ist, die textrelevanten Elemente, beispielsweise eine bestimmte Verstechnik oder auch die Funktion des Textes, die in der Übersetzung unbedingt erhalten bleiben muss“ (Lebedewa 2007).

Invarianz wird also hier als eine intentionale Kategorie verstanden, die als Grundlage für eine spezifische Übersetzungsentscheidung dient. Dieses Merkmal von Übersetzungen bedeutet eine Orientierung an dem Adressaten einerseits und an der intendierten Wirkung des Zieltexts auf eine mehr oder weniger spezifische Zielgruppe für die Übersetzung andererseits. Dadurch werden drei wichtige Merkmale der funktionalen Übersetzungstheorie deutlich, und zwar Zieltextfunktion, verstanden als intendierte Wirkung in einer spezifischen

.....  
32 Vgl. u. a. die Diskussion zum Phänomen *replacement text* in Low 2013, 238ff. Interessant sind auch andere Bezeichnungen für Sonderformen von Übersetzungen. Ein Beispiel wäre der norwegische Terminus *gjendiktning* für die Übersetzung von lyrischen Texten in der Form von Gedichten. Durch diesen Spezialterminus wird die Sonderstellung solcher Übersetzungen seit 1965 in Norwegen als Originalwerke betont. Vgl. hierzu Erlend Wichnes Analyse der Verwendung des Begriffs *gjendiktning* in Wichne 2023 sowie insbesondere ebd., 33.

sozio-kulturellen Umgebung, Zieltextsender, verstanden als Initiator oder ‚Auftraggeber‘ für die Übersetzung und Zieltextadressat, verstanden als eine näher zu spezifizierende intendierte Adressatengruppe für die Übersetzung. Der Übersetzer führt diesen Kommunikationsauftrag für einen Initiator oder Auftraggeber aus und muss dann auf der Grundlage dieses Geflechts von Funktion, Intention, Situation und Adressatengruppe entscheiden, welche Elemente im Ausgangstext auch im Zieltext wie zu erhalten bzw. auch wie zu ändern sind. Solche Invarianten sind daher subjektiver Natur, sie sind das Ergebnis der Interpretation einer besonderen Kommunikationssituation und nicht etwa einer ‚objektiven‘ logisch-semantischen Analyse von Elementen einer angeblich kommunikationsneutralen Intertextualität. Solche pragmatisch verstandenen Invarianten stellen die Weichen für die Wahl einer besonderen Übersetzungsstrategie. Diese „Übersetzerentscheidung“ (ebd.), also die Entscheidung, welche Aspekte und/oder Elemente des Ausgangstextes bei der Umwandlung des Ausgangstextes in einen für einen bestimmten Zweck zu schreibenden Zieltext in welcher Form beibehalten werden müssen, gilt nun generell für Übersetzungen. Bei der Übersetzung von (Kunst)liedern ist das nicht anders.

In 2. wurde gezeigt und auch empirisch nachgewiesen, dass bei ein und demselben Lied unterschiedliche Übersetzungssituationen mit völlig unterschiedlichen, aber jeweils für sich funktions- und adressatengerichteten Zieltexten, vorliegen. In all diesen Fällen lassen sich unterschiedliche Übersetzerentscheidungen mit unterschiedlichen Invarianzforderungen nachweisen. Je nach Invarianzforderung stellt sich somit die Frage, wie bestimmte linguistische Regeln der jeweiligen Zielsprachen eingesetzt werden, um die in der ‚Übersetzungsentscheidung‘ rekonstruierbaren Invarianzforderungen zu erfüllen. Im Fall einer Wort-für-Wort-Übersetzung eines Liedtextes zu Übungszwecken gilt es, die Wortabfolge zu behalten – auf Kosten einer korrekten grammatischen Struktur und ohne die Melodie zu berücksichtigen. Im Fall einer Übersetzung für eine Konzertaufführung gilt die Forderung nach korrekter Grammatik (einschl. archaischer Formen) sowie auch nach einer Übereinstimmung der Silbenstruktur (gelegentlich mit Melismen) mit der Melodie. Dass solche unterschiedlichen Übersetzungssituationen grammatisch-lexikalisch völlig unterschiedliche und nicht miteinander austauschbare Zieltexte ergeben, besagt sich von selbst.



Zusammenfassend lässt sich die Übersetzung von Kunstliedern durch folgende drei Handlungsschritte beschreiben:

- a. Die intralinguale Textsortenumformung von einem Gedicht in einen Liedtext für eine bestimmte Melodie
- b. Die interlinguale Übersetzung eines Liedtexts für einen konzertvorbereitenden Übungskontext – mit mehreren Übersetzungskontexten innerhalb dieses übergeordneten Übersetzungskontexts.
- c. Die Übersetzung eines Liedtexts für eine Konzertaufführung – mit mehreren Übersetzungskontexten innerhalb dieses übergeordneten Übersetzungskontexts.

Weiterhin möchte ich auf dieser theoretischen Grundlage bei der Analyse der Kunstlieder von zwei grundlegenden Mitteln zur Realisierung von Inhalten ausgehen: zum einen von sprachübergreifenden textsemantischen bzw. textlinguistischen Mitteln, zum anderen von einzelsprachenspezifischen (satz)grammatischen Alternativen. Nun verfügt bekanntlich jede Sprache über textlinguistische Mittel zur Realisierung von kohärenten, textsortenkonformen Texten wie etwa textsortenbedingte Vorgaben bzw. Erwartungen zur Verknüpfung von Propositionen. Darüber hinaus sind die (pragmatischen und strukturellen) Verwendungsbedingungen grammatischer Regeln in jeder Sprache unterschiedlich, was nun unterschiedliche Möglichkeiten für die Organisierung und daher auch die Realisierung von Inhalten zur Folge hat. Das Zusammenwirken von solchen unterschiedlichen Regeln für durch Textsorten realisierte Kommunikate ist beim Übersetzen kein unbekanntes Problem. Bei dem hier gewählten Übersetzungskontext für die Übersetzung von Kunstliedern sieht sich allerdings der Übersetzer vor besondere Probleme gestellt: Denn hier hat sich der Zieltext in eine für den Ausgangstext komponierte Melodie einzufügen. Darüber hinaus muss die Übersetzung für eine Konzertaufführung geeignet sein und idealiter auch für das Publikum unmittelbar verständlich und für den Sänger bzw. die Sängerin auch singbar sein. Dieser hier in Umrissen skizzierte Übersetzungskontext stellt den Übersetzer vor Herausforderungen, die er oder sie im Rahmen der pragmatischen und grammatischen Regeln der Zielsprache lösen muss. Dass unterschiedliche Zielsprachen hier unter-

schiedliche Möglichkeiten bei der Verwendung pragmatischer und vor allem grammatischer Regeln aufweisen, besagt sich von selbst. Dass dabei gewaltige Probleme bei der Vermittlung des Inhalts des Ausgangstextes entstehen können, besagt sich auch von selbst: Invarianz auf allen semantischen Ebenen im Sinne von Golomb 2005 lässt sich auch in den seltensten Fällen, wenn überhaupt, finden<sup>33</sup> – unabhängig von dem Spielraum der grammatischen Regeln der jeweiligen Zielsprache.

.....

33 Vgl. hier auch Überlegungen zu diesem Thema in Golomb 2005, 135.



## 4 Materialgrundlage

Den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden Übersetzungen von Liedern mit deutschem oder norwegischem bzw. dänischem Ausgangstext des norwegischen Komponisten Edvard Grieg (1843–1907). Diese werden alle als Übersetzungen betrachtet, da sämtliche vom Textsender – den Herausgebern Dan Fog und Nils Grinde sowie auch dem Verlag Peters in Leipzig – als Übersetzungen markiert sind.<sup>34</sup> Edvard Grieg ist zweifellos der berühmteste und auch zentrale norwegische Liederkomponist – mit musikalischen Wurzeln in der deutschen Kunstliedtradition des 19. Jahrhunderts sowie auch in der norwegischen Volksmusik und der Nationalromantik. Quellengrundlage der hier benutzten Gesamtausgabe von Dan Fog und Nils Grinde (= Fog/Grinde 2001a; b) sind die Bände 14 und 15 der 1990 und 1991 herausgegebenen Edvard-Grieg-Gesamtausgabe des Verlags C.F. Peters (Fog/Grinde 2001a, 295). In den beiden Bänden von Dan Fog und Nils Grinde sind insgesamt 170 Lieder enthalten in deutscher, dänischer/norwegischer, englischer und lateinischer Sprache, davon 20 deutschsprachige Lieder, ein Lied auf Latein und zwei Lieder auf Englisch.<sup>35</sup> Von den 147 Liedern auf Norwegisch/Dänisch sind 31 in der Sprachvariante *nynorsk*<sup>36</sup> verfasst.

Bei den norwegischen Liedern finden wir keine einheitliche norwegische Ausgangssprache, sondern verschiedene Varianten der Schriftsprache in Norwe-

.....

34 Vgl. hierzu auch den Briefwechsel zwischen Grieg und dem Verlag Peters in Leipzig in Benestad/Brock 1997. In diesem Briefwechsel wird die Bezeichnung *Übersetzung* für die Ausgaben der ursprünglich im Norwegischen/Dänischen geschriebenen Lieder – wenn auch mit sehr vielen kritischen Kommentaren seitens des Komponisten – systematisch verwendet.

35 Dabei handelt es sich um das Lied *Ave, maris stella* von Thor Lange nach einer alten lateinischen Hymne (Fog/Grinde 2001b, 240–242) und das Lied *Gentlemen-Rankers* von Rudyard Kipling in der Bearbeitung von Rosenkrantz Johnsen (ebd., 270–275). Das Lied *To a Devil* (ebd., 266–268) wurde vom dänischen Dichter Otto Benzon in englischer Sprache verfasst.

36 Griegs Lieder mit Originaltext in der Sprachvariante *nynorsk* gehören zu seinen meistgesungenen und berühmtesten Liedern. Dabei sind vor allem die Lieder zu den Gedichten von Aasmund Olavsson Vinje (Op. 33) sowie seine Lieder zu ausgewählten Gedichten aus dem Zyklus *Haugtussa* (Op. 67 und EG 152) von Arne Garborg.

gen im 19. Jahrhundert, also dänisch, bokmål und nynorsk. Diese recht unübersichtliche Lage ist eine Widerspiegelung der Sprachsituation im 19. Jahrhundert in Norwegen mit Dänisch als alleiniger Schriftsprache zu Anfang des Jahrhunderts, später mit der allmählichen Ausarbeitung von *bokmål* als eigenständiger norwegischer Schriftsprachenvariante auf der Grundlage des Dänischen sowie der Entstehung von *nynorsk* als dialektbasierter Schriftsprachenvariante in der letzten Hälfte des Jahrhunderts. Unter den hier untersuchten Liedern finden sich auch insgesamt 39 Lieder, die in Griegs ursprünglichem Werkverzeichnis nicht enthalten sind und also ohne Opuszahlen erscheinen, darunter 6 Lieder aus Griegs einzigem Liederzyklus *Haugtussa*, die im ursprünglichen *Haugtussa – sangcyklus af Arne Garborg* (Op. 67) nicht enthalten sind.

20 Lieder sind Vertonungen deutschsprachiger Gedichte, und 14 davon ins Dänische bzw. Norwegische übersetzt.<sup>37</sup> Bei den übrigen, nicht ins Norwegische übersetzten deutschsprachigen Liedern liegen allerdings Übersetzungen ins Englisch vor.

Die Übersetzungen von den Liedern von Edvard Grieg wurden in Verbindung mit den beiden Grieg-Jubiläen 1993 (150 Jahre) und 2007 (100. Todestag) im Jahre 2001 bei der Edition Peters, in einer neuen von dem Edvard Grieg-Komitee in Oslo herausgegebenen offiziellen Gesamtausgabe der Lieder von Edvard Grieg in Originaltonarten publiziert (= Fog/Grinde 2001a; b). Von den 170 veröffentlichten Liedern sind 131 mit Opusangaben versehen und 39 wie bereits erwähnt ohne. Letzteren wurden von den Herausgebern Dan Fog und Nils Grinde sog. EG-Nummern, hier: EG 121–157, zugeordnet (Fog/Grinde 2001b, 295).

Von den insgesamt 170 Liedern sind aus verschiedenen Gründen einige Lieder nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Dabei handelt es sich um die bereits erwähnten Lieder, die eine andere Ausgangssprache haben als Deutsch und Norwegisch/Dänisch sowie auch um Zieltexte, die nicht als Übersetzung bezeichnet werden, wie etwa das Lied *Der Soldat* (EG 125) (ebd., 171–174) oder bei denen keine Übersetzung ins Norwegische vorliegt, wie etwa beim Lied *Die*

.....  
37 Keine der Übersetzungen sind in die Sprachvariante *nynorsk* übersetzt. Um auch aus dieser zielsprachlichen Variante ein Übersetzungsbeispiel zu analysieren, habe ich die nach Schuberts Melodie singbare Übersetzung von Goethes Ballade *Erlkönig* von Hartvig Kiran (*Alvekongen* (= Kiran 1995)) ausgewählt, vgl. hierzu 7.2.3. sowie auch 8.3.

*Müllerin* (Op. 2,1) (Fog/Grinde 2001a, 1–3). Von den 20 deutschsprachigen Liedern sind insgesamt 14 Gegenstand der Analyse. Von den 147 Liedern mit norwegischem/dänischem Ausgangstext sind 144 Gegenstand der Analyse. Drei Lieder sind nicht als Übersetzung bezeichnet, wie etwa das Lied *På Norges nøgne fjelde*, das von dem Dichter John Paulsen auf der Grundlage des Gedichts *Der Fichtenbaum* von Heinrich Heine verfasst wurde (Fog/Grinde 2001a, 20–21).

Die hier analysierten deutschsprachigen Lieder wurden alle ins Dänische bzw. das spätere *bokmål* übersetzt; es liegen wie oben erwähnt keine Übersetzungen ins *nynorsk* vor. An den Übersetzungen waren 14 Übersetzer beteiligt, die sich wie folgt auf die Zielsprachen verteilen (in Klammern: Anzahl der Übersetzungen bei den jeweiligen Übersetzern):

#### Übersetzer der analysierten Übersetzungen vom Deutschen ins Norwegische/Dänische (14):

Benjamin Feddersen	6
Nordahl Rolfsen	7
Unbekannt	1

#### Übersetzer der analysierten Übersetzungen vom Norwegischen/Dänischen ins Deutsche (144)

Hans Schmidt	57
Hans-Joachim Theill	24
Walter Henzen	17
Eugen von Enzberg	8
Franz von Holstein	7
Hella Brock	7
W. Anger	4
Edmund Lobedanz	2
Christian Morgenstern	1
Max Kahlbeck	1
Edvard Grieg	1
Unbekannt	15

Die meisten Übersetzungen wurden von Edvard Grieg selbst autorisiert – u. a. auch seine eigene Übersetzung von *Dulgt Kjærlighed* („Verborgene Liebe“) ins Deutsche (Fog/Grinde 2001a, 200–202), die – so schreibt Grieg selbst – „den Beifall hiesiger Kenner gefunden hat“ (Edvard Grieg, in: Benestad/Brock 1997, 118). Die Kinderlieder (= Op. 61, in: Fog/Grinde 2001b, 47–71) sind von den Herausgebern in der Übersetzung von Hella Brock hinzugefügt worden. Fehlende Übersetzungen ins Deutsche wurden von Hans-Joachim Theill besorgt (Fog/Grinde 2001a, 295). Durch die recht vielen Übersetzer der Grieg-Lieder lassen sich ideolektische Charakteristika eines einzigen Übersetzers weitgehend vermeiden – trotz der Tatsache, dass die drei Übersetzer Schmidt, Theill und Henzen über die Hälfte der Übersetzungen gemacht haben. Etwaige Charakteristika der Übersetzungen wären daher eher Konventionen dieses spezifischen Übersetzungskontexts zuzuschreiben als Charakteristika des Sprachstils und der Übersetzungsstrategie des jeweiligen Übersetzers.

Gerade der Übersetzungskontext macht einen Vergleich der vorliegenden Übersetzungen sinnvoll. Die näher zu analysierenden Übersetzungsstrategien entspringen einem gemeinsamen Übersetzungskontext: Sämtliche Übersetzungen dienen dem Zweck der Konzertaufführung. Die Übersetzungen, sei es ins Norwegische, Englische oder Deutsche, sind in die Singstimme integriert, so dass die Silben einschließlich ihrer zielsprachenbedingten Melismen und Syllabismen auf die jeweilige melodische Struktur verteilt ist. Eine solche Notationsweise liegt bei allen Liedern vor, abgesehen von einigen wenigen Strophenliedern mit recht vielen Strophen, in denen nur die ersten oder nur die erste Strophe ein integriertes Text-Noten-Bild aufweisen.<sup>38</sup> Diese Gestaltung der Seiten ermöglicht somit das Vorsingen eines Liedes in der Sprache der Wahl des Sängers oder der Sängerin. Fest steht, dass der hier gewählte Übersetzungskontext die Konzertaufführung ist, und das gilt für die Ausgangstexte und die Übersetzungen gleichermaßen. Es handelt sich in allen Liedern so-

.....

38 Ein Beispiel wäre das Lied *Veslemøy undras*, bei dem die ersten drei Strophen in das Notenbild integriert sind; die restlichen sechs Strophen nach den Noten abgedruckt sind (Fog/Grinde 2001b, 251f.). Ein Beispiel mit sämtlichen (hier: vier) Strophen zusammen mit dem Notenbild wäre *Veslemøy lengtar* („Veslemøy sehnt sich“)(in: ebd., 257–259).

mit um einen klassischen Fall des funktionskonstanten bzw. equifunktionalen Übersetzens.<sup>39</sup> Darunter wird eine identische Intention für eine entsprechende Adressatengruppe in einer entsprechenden Situation verstanden. Konkret bedeutet das, dass ein Lied wie beispielsweise *En svane* („Ein Schwan“) zu einem gleichnamigen Gedicht von Henrik Ibsen nach den in Noten vorgeschriebenen Angaben (Melodie, Dynamik, Tempo etc.) zu interpretieren ist und einem Konzertpublikum vorzuführen ist. Produktions- und Rezeptionssituation sowie auch die intendierte Wirkung bei der angesprochenen Adressatengruppe sind beim Ausgangs- und Zieltext so gut wie identisch, und ein solcher funktions- und adressatenkonstanter Übersetzungskontext fordert eine funktionskonstante Übersetzung mit einer darauf zielenden Übersetzungsstrategie. Auf der Grundlage dieses nachweislich identischen Übersetzungskontexts sind die zu untersuchenden Lieder in translatologischer Hinsicht auch direkt vergleichbar.

.....

39 Vgl. hierzu auch den entsprechenden englischen Begriff *equifunctional translation* in Nord 1997, 50.





# 5 Zur Forschungslage

## 5.1 Musik und Übersetzen als übergreifender Analysegegenstand

Arbeiten zu Übersetzungen in Musikkontexten sind nichts Neues – Konzertkritiken, Rezensionen von Ausgaben von Liedern, Opernlibretti etc. mit übersetzten Texten gibt es schon lange. Gelegentlich werden auch Übersetzungen von Lieder-Texten in musikwissenschaftlichen Arbeiten auch kommentiert, ohne allerdings dort den Analysegegenstand zu bilden.<sup>40</sup>

Erst in den letzten 10–20 Jahren hat sich die Analyse von Musik-Übersetzungen als eigenes Forschungsfeld etabliert. Dabei sind auch größere und breit angelegte Arbeiten mit Übersetzen als Analysegegenstand erschienen, die jedoch vorwiegend auf populärmusikalische Werke beschränkt sind. In der klassischen Musiktradition sind Opern-Übersetzungen oft Gegenstand der Analyse;<sup>41</sup> allerdings sind Analysen von Übersetzungen aus der reichen und vielseitigen Liedertradition eher selten zu finden. Bei diesen Arbeiten lassen sich aber kaum translatologisch fundierte Analysen nachweisen, meist wird eher kulturwissenschaftlich oder musikologisch vorgegangen und Übersetzen als bekannte Größe, höchstens über nicht weiter erörterte Begriffe wie Äquivalenz, Fidelität oder Treue, charakterisiert bzw. vorausgesetzt.<sup>42</sup> Gerade der Mangel an übersetzungswissenschaftlich orientierten Arbeiten zur Analyse von Übersetzungen von Kunstliedern stellt eine große, aber interessante Herausforderung für die Übersetzungswissenschaft dar. Einen aktualisierten und systematischen Überblick über die Forschungslage zum übergeordneten Themenbereich *Song Translation* findet sich u. a. bei Greenall et al. 2021; in

.....  
40 Ein gutes Beispiel wäre hier Kopchick 2007, die drei Vertonungen mit Text in deutscher Sprache zu Griegs Lied *Spillemænd* (Fog/Grinde 2001a, 119–121) untersucht.

41 Erwähnen könnte man hier das Standardwerk von Klaus Kaindl (= Kaindl 1995) sowie später Schafroth 2013.

42 Vgl. hierzu Näheres in 5.3.

der vorliegenden Arbeit wird nur exemplarisch auf die neusten umfassendsten Studien zu diesem generellen Themenbereich kurz eingegangen, bevor ich mich einigen Arbeiten, die Kunstlieder als eigenes Forschungsobjekt aus einer mehr oder weniger deutlichen übersetzungswissenschaftlichen Perspektive untersuchen, zuwende.

Eine umfassende Studie zur Übersetzung von Liedern generell ist der 2012 herausgegebene Sammelband von Helen Julia Minors (= Minors 2012). Hier wird aus einer Reihe von Perspektiven das Übersetzen von Musik – zusammen mit sprachlichen Texten oder auch anderen kommunikativen Ausdrücken<sup>43</sup> – aufgegriffen und das Phänomen Übersetzen dabei sehr weit gefasst. Auf Lieder wird auch eingegangen, z. B. Klaus Kaindls Analyse deutscher Übersetzungen der Lieder von Edith Piaf (= Kaindl 2012); auch Kunstlieder sind in zwei Artikeln Gegenstand der Analyse. Diese von Peter Newmark (Newmark 2012) und Peter Low (z. B. Low 2012) verfassten Arbeiten werden, da sie auch translologische Aspekte miteinbeziehen, in 5.3. besprochen. Minors 2012 stellt allerdings einen wichtigen Beitrag zum Großbereich ‚Übersetzen und Musik‘ dar, obwohl hier übersetzungswissenschaftliche Aspekte und Analysen eher spärlich auftreten.

Als Monographie und meines Erachtens neuste Arbeit zum übergeordneten Themenbereich ‚Musik und Übersetzen‘ möchte ich die große Studie zur Übersetzung von Musiktexten von Lucile Desblache (= Desblache 2019) erwähnen. In Desblache 2019 wird auf Zusammenhänge zwischen Musik und Übersetzen aus einer breiten Perspektive eingegangen. Die Übersetzung von Kunstliedern wird in dieser Arbeit nicht systematisch analysiert; Kunstlieder werden aber als Gegenstand der Übersetzung erwähnt (ebd. 2019, 78). In ihrer Darstellung wird von einem extrem erweiterten Übersetzungsbegriff ausgegangen, denn Übersetzen sei „not only principles of transfer between different languages but also transformation between entities and content that have commonalities“ (ebd., 60). Begriffe wie Äquivalenz oder Treue („fidelity“) werden zwar erwähnt, aber nicht definiert und anscheinend nur auf strukturelle Phänomene beschränkt (ebd., 71). Weder die funktionale Übersetzungstheorie noch andere Übersetzungstheorien werden in dieser Arbeit aufgegriffen. Übersetzen

.....

43 Ein Beispiel wäre etwa die Arbeit *Music Mediating Sculpture* von Debbie Moss (= Moss 2012).

wird dafür generell auf Kommunikationsfälle bezogen, bei denen Spuren einer Vorkommunikation gefunden oder angenommen werden können. In einem späteren Blog-Beitrag wird diese Entthronung des Übersetzungsbegriffs weiter ausgeführt: „cross-communication today needs to be conceived broadly“ (Desblache 2022, o. S.), und das umfasse auch Phänomene wie etwa „the notion of music translating emotions“ (ebd.). Da bei allen Kommunikaten eine Art Vorkommunikation gefunden werden kann, werden hier Begriffe wie etwa Intertextualität, Übersetzen, Texttransformation sowie auch Interpretation vermischt und somit auch ein etwaiger Übersetzungsbegriff nicht nur entthront, sondern schlicht und einfach aufgelöst: Statt den Begriff Übersetzen als Forschungsobjekt abzugrenzen, wird der Begriff relativiert und dabei auch letzten Endes gegenstandslos gemacht. Die weiteren Betrachtungen zu etwaigen Übersetzungen von als Musik wahrgenommenen Erscheinungen sind eine interessante, auf der Grundlage der breiten Erfahrung der Autorin mit Musikwerken und deren Entstehung verfasste Darstellung, deren analytischer Wert jedoch aufgrund einer radikalen Relativierung ihres Forschungsobjekts eher begrenzt ist.

Ansonsten werden Analysen von Liederübersetzungen vom sehr weiten Feld der populärmusikalischen Lieder dominiert – von Liedermachern wie Bob Dylan (Greenall 2015) bis hin zur vollkommerziellen Popmusik (Franzon 2021). Stellvertretend für diesen Themenbereich möchte ich Franzon 2021 erwähnen, der sich an der funktionalen Übersetzungstheorie orientiert und dabei auch die Möglichkeit verschiedener Übersetzungskontexte bei ein und demselben Ausgangstext hervorhebt. In Franzon 2021 bilden schwedische Übersetzungen von amerikanischen Pop-Liedern den Gegenstand der Untersuchung. Hier weist der Autor eine Reihe von unterschiedlichen Übersetzungskontexten mit unterschiedlichen Übersetzungsstrategien nach und bestätigt dadurch auch die funktionale These der grundlegenden Rolle des Übersetzungskontexts. Die Lieder werden im Rahmen des Begriffs ‚Fidelität‘ „the oldest and vaguest there is in the history of translation“ (Franzon 2021, 83) analysiert. Franzon 2021 betrachtet Fidelität (‘fidelity’) als eine zwar vage Größe, die aber über sechs auch ebenfalls vage Kategorien von unterschiedlicher semantischer Nähe des Zieltextes zum Ausgangstext verstanden werden könnte (ebd., 116ff.). In Franzon 2022 wird Fidelität im Zusammenhang mit

verschiedenen Arten von *approximation* zwischen Ausgangstext und Zieltext erwähnt (Franzon 2022, 26ff.), ohne dass hier eine begriffliche Klarheit geschaffen oder eine Einbettung in ein funktionales Analysemodell gemacht wird. Stattdessen bleibt bei Franzon Fidelität eine normative Kategorie der unterschiedlichen semantischen Nähe zwischen Ausgangstext und Zieltext, die dann mit Beispielen aus dem weiten Feld der Übersetzungen von Populärmusik veranschaulicht wird.

## 5.2 Übersetzung von Kunstliedern

### 5.2.1 Normativ orientierte Arbeiten

Wie oben gezeigt, bilden in den Arbeiten zu dem generellen Thema ‚Musik und Übersetzen‘ Analysen von Übersetzungen von populärmusikalischen Werken den thematischen Schwerpunkt. Kunstlieder werden zwar gelegentlich erwähnt und selbstverständlich in der Musikwissenschaft aus einer Reihe von unterschiedlichen Perspektiven untersucht; – die Lieder von Edvard Grieg bilden hierzu natürlich keine Ausnahme.<sup>44</sup> Aber, wie bereits erwähnt, sind in der Übersetzungswissenschaft Übersetzungen von Kunstliedern als Forschungsgegenstand ein eher seltener Gast. Viel häufiger als translato-logische Analysen sind normativ orientierte Arbeiten, in denen Richtlinien für die Übersetzung von (Kunst)liedern vorgelegt werden – meistens von Übersetzern selbst auf der Basis der eigenen Übersetzererfahrung.<sup>45</sup> Sie präsentieren oft sehr interessante Gesichtspunkte zu möglichen Charakteristika von Übersetzungen von Kunstliedern, die allerdings meist auf bewertende Aussagen zu Einzelphänomenen beschränkt sind und sich kaum oder gar nicht einer systematischen Analyse unterziehen, geschweige denn sich übersetzungswissenschaftlicher

.....  
44 Erwähnen könnte man hier Ellingboe 1993, Halverson 1993, Benestad/Brock 1997, Foster 2007 und Kopchick 2007.

45 Als Beispiele könnten Astra Desmond und Thomas Beavit dienen. Astra Desmond behauptet, in den deutschen Übersetzungen von Griegs Liedern „the Norwegian spirit loses its freshness and vitality when emersed in a turget sea of Teutonism“ (Desmond 1941, 352). Thomas Beavit erwähnt Begriffe wie ‚singability‘ und ‚fidelity‘ als strategische Prinzipien für die Übersetzung, ohne aber diese näher abzugrenzen (Beavit 2018)

Analysekategorien bedienen bzw. solche als theoretische Grundlage haben. Stellvertretend für diese Richtung möchte ich vier Arbeiten erwähnen: zunächst den bereits in 2. erwähnten amerikanischen Dirigenten und Übersetzer Henry Drinker, dann die britische Übersetzerin Astra Desmond, die sich mit den Grieg-Liedern beschäftigt hat und am Rande auch eine Stellungnahme zu Übersetzungen von diesen präsentiert. Anschließend gehe ich kurz auf einen Artikel von Ronnie Apter und Mark Herman (= Apter/Herman 2012) ein, die nicht direkt explizit die Übersetzung von Kunstliedern, sondern Übersetzungen von vokaler Kunstmusik aufgreifen; bei Apter/Herman 2012 am Beispiel von Chorälen von Sergeij Rachmaninow. Zum Schluss wird auf einen Artikel von Anna Hersey eingegangen, in welchem bei Kunstliedern für rezipientenorientierte Übersetzungen im Dienste einer kulturellen Bildung plädiert wird (= Hersey 2018).

Henry Drinker hat, wie in 2. beschrieben, nicht nur Chorwerke übersetzt, sondern auch Kunstlieder von Franz Schubert ins Englische (Drinker o. J.). Drinkers Festhalten an der absoluten Priorität der melodischen Invarianz und seine Abwertung melodieabweichender Übersetzungen als „blasphemy“ (Drinker 1950, 227) bestätigt sich auch in seiner Übersetzung von Schubert-Liedern: Der englische Zieltext folgt – allerdings mit einigen wenigen Abweichungen – der Melodie von Schubert.<sup>46</sup>

Die Lieder von Edvard Grieg bilden die Grundlage für die Arbeit von Astra Desmond (= Desmond 1941). Bei ihr erfolgen ein Durchgang von sowie ein Überblick über sämtliche Grieg-Lieder, wobei die Übersetzungen auch gelegentlich kommentiert werden. Aus Gründen der Singbarkeit scheint Desmond die Konzertaufführung der Lieder in der Originalsprache statt irgendwelcher Übersetzungen vorzuziehen. Bei Übersetzungen der Grieg-Lieder ins Deutsche bestehe trotz der sprachlichen Verwandtschaft zwischen Deutsch und Norwegisch die Gefahr eines Verlustes wesentlicher und für eine angemessene Singbarkeit zentraler Elemente: Auch wenn die Übersetzung im Ausgangspunkt gut gemacht sei, „there is the loss of colour and a heaviness which is almost worse than a complete change of sound“ (Desmond 1941, 335). Sie zeigt das am Beispiel von Konsonanten in *En svane* („Ein Schwan“). Hier seien die

.....

46 Vgl. hierzu Näheres in 6.1.2.

skandinavischen Konsonanten ‚light and ‚clean‘-sounding, e. g. ‚Min svane, du stumme, du stille‘ (with clear ‚s‘ sounds as in English) compared with ‚Mein Schwan, du stummer, du stiller‘, with the thick German ‚sh‘ sound“ (ebd.). Diese – und auch ähnliche Aussagen in Desmond 1941 sind allerdings persönliche Einschätzungen der Autorin, die gesangstechnisch schon ihre Berechtigung haben mögen, aber über die persönliche Einschätzung hinaus nicht begründet werden, vor allem nicht aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht.

Die Analyse von Apter/Herman 2012 ist für die vorliegende Arbeit im Ausgangspunkt relevant, da die Übersetzung von vokaler Kunstmusik zu Aufführungszwecken den Analysegegenstand dieser Arbeit darstellt. Am Beispiel der Analyse von sechs Liedern von Rachmaninow werden hier Prinzipien für eine optimale Übersetzung von Kunstliedern diskutiert sowie auch davon abgeleitete Strategien und Regeln formuliert und besprochen. Oberstes Ziel bei der Übersetzung sei die Beibehaltung der musikalischen Struktur,<sup>47</sup> also „change preexisting music as little as possible“ (Apter/Herman 2012, 27). Zusätzlich zu diesem Primat der Melodie wird eine Optimierung der Singbarkeit hervorgehoben. Es sei darauf zu achten, dass zielsprachliche Wörter gesangstechnisch nicht ungeschickt liegen, sowie dass eine Singbarkeit in allen Stimmlagen physisch möglich sei (ebd.). Das bedeutet wiederum, dass das Betonungsmuster sowie die Anzahl und Länge der Silben zwischen Ausgangstext und Zieltext gleich sein müssten. Ein solcher Vorrang gesangstechnischer Aspekte hat nun zur Folge, dass die Textsemantik (oft) geändert bzw. modifiziert werden muss sowie auch dass die Reimstruktur auch nicht als Invariante angesehen werden kann: Von einer (strikten) Einhaltung des Reimschemas im Ausgangstext bzw. von der Verwendung eines alternativen Reimschemas, wird abgesehen. Verlangt wird nur, „when appropriate, there should be rhyme“ (ebd.). Ausnahmen zu diesem Primat der Melodie und der Singbarkeit seien Reduplikationen und Elisionen von Tönen sowie der Wechsel zwischen melismatischem und syllabischem Singen<sup>48</sup> – allerdings mit der Warnung versehen, solche Eingriffe seien nur dann erlaubt, „if done sparingly and with concern for aesthetic effect“

.....

47 Die oberste Priorität der melodischen Invarianz wird auch in anderen normativ orientierten Werken stark hervorgehoben, wie beispielsweise in Golomb 2005, 124.

48 Vgl. hier u. a. 2.2. und 6.1.2.

(ebd., 28). Eine solche Übersetzungsstrategie hat aber wie oben angedeutet Folgen für die Textsemantik: Dabei lassen sich bei der oben angegebenen Prioritätensetzung inhaltliche Änderungen gegenüber dem Ausgangstext nicht vermeiden; diese müssten aber mit den Ideen im Gedicht vereinbar sein und sollten trotzdem eine äquivalente Übersetzung sein (ebd., 40). Dabei wird hier ein übersetzungswissenschaftlich fundierter Äquivalenz-Begriff weder näher diskutiert noch weiter spezifiziert.

Bei Apter/Hermann 2012 werden interessante Fragen aufgegriffen und auch interessante Antworten gegeben, auf welche bei der Analyse der Grieg-Lieder später einzugehen ist. Aber übersetzungswissenschaftliche Analysekategorien werden hier nicht weiter erörtert – Äquivalenz taucht im letzten Abschnitt zwar auf, aber ohne jede theoretische Einbettung oder nähere Diskussion. Die Arbeit bleibt zwar in jeder Hinsicht normativ, aber die normativen „constraints“ (ebd., 27), die hier präsentiert werden, entspringen einer übersetzerischen Praxis und sind als Ausgangspunkt für eine empirisch fundierte Diskussion von etwaigen Restriktionen zu der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken interessant.

Anna Hersey (Hersey 2018) betont zunächst die Schwierigkeit, Gedichte zu übersetzen. Aber noch schwieriger sei die Übersetzung von Liedern. Hier sei ja bei der Übersetzung die Melodie zu erhalten, und aus diesem Grunde die im Originallied bewusste Platzierung von Phrasen und Vokalen in einer Übersetzung kaum möglich zu realisieren. „Something will be sacrificed“ (Hersey 2018, 430) und „something is quite literally ‚lost in translation‘“ (ebd.) Eine Übersetzung könnte auch die Semantik des Ausgangstextes ändern, aber schlimmer als „an awkward text setting“ (ebd.) sei eine Änderung der Melodie „to accomodate a new translation“ (ebd.). Hersey plädiert für die Verwendung von Originaltexten im Konzertkontext, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen wegen der besseren Singbarkeit für den Sänger oder die Sängerin, indem diese dadurch auch „do justice to their repertoire through authenticity of pronunciation“ (ebd., 433). Zum anderen sollte sich eine Übersetzung auf eine Publikumsübersetzung beschränken, die vor allem so leserfreundlich sein müsste, dass sie „understandable with a limited amount of reading time“ (ebd., 434) sei. Ohne dies translologisch zu begründen, bilden für Hersey die Singbarkeit für den Sänger oder die Sängerin sowie die Verstehbarkeit des



Liedtextes seitens des Publikums eine Art Invariante. Das ist ein sehr interessanter anwendungsorientierter Standpunkt mit Künstler und Publikum als Orientierungspunkt, der für die konkrete Konzertgestaltung höchst relevant ist<sup>49</sup> sowie auch einen interessanten Ausgangspunkt für weitere Analysen ausmacht. Auf diesen Aspekt wird auch in 9.2. kurz eingegangen.

Für die vorliegende Arbeit sind Arbeiten mit einer deutlich übersetzungswissenschaftlichen Problemstellung, darunter insbesondere Analysen zu Kunstliedern, vor allem zu den Liedern von Edvard Grieg, relevanter. Aber zu diesem Themenbereich liegen in der Übersetzungswissenschaft recht wenige Arbeiten vor. Wie im nächsten Kapitel zu zeigen ist, lassen sich abgesehen von einigen Einzelaussagen so gut wie keine übersetzungswissenschaftlich fundierten Arbeiten zur Analyse der übersetzungsbedingten Sprachverwendung in den Zieltexten finden.

## 5.2.2 Übersetzung von Kunstliedern auf translatologischer und/oder linguistischer Grundlage

Übersetzungen von Kunstliedern bilden wie bereits erwähnt selten den Forschungsgegenstand bei der Analyse von Liederübersetzungen. Dabei lassen sich zwar translatologisch oder auch linguistisch orientierte Arbeiten nur gelegentlich finden. Aber in den meisten Fällen handelt es sich auch hier um eher kulturwissenschaftlich orientierte Arbeiten mit unklarer translatologischer und/oder linguistischer Grundlage.

Eine kulturwissenschaftliche verortete, aber auch translatologisch interessante Arbeit ist die Analyse von Jessica Yeung zur Entstehung und Rezeption von Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* (Yeung 2008). Dieses Werk gehe auf „Hans Bethge’s adaptations of Chinese Tang poetry“ (Yeung 2008, 273) zurück. Im Rahmen einer chinesischen Tanzaufführung wurde dieses Werk „recited as interludes between the movements“ (ebd.). Die Autorin untersucht dabei „the loops of intertextuality surrounding *Das Lied von der Erde* created by

.....

49 Für die Grieg-Lieder wird dieser Primat des Originaltextes bei der Konzertaufführung auch von Bradley Ellingboe hervorgehoben. Er hat 45 Lieder von Grieg zusammen mit einer Wort-für-Wort-Übersetzung auch phonetisch transkribiert, um dem Sänger bzw. der Sängerin bei der Aussprache von norwegischen Texten behilflich zu sein, vgl. hierzu Ellingboe 1993.

interlingual and intersemiotic translation“ (ebd.). An den Gedichten werde viel geändert, damit diese in die Struktur der Tanzvorstellung eingegliedert werden können. Dabei fänden Neuinterpretationen und Neukontextualisierungen des Textes statt, die aber nicht nur sprachlich, sondern auch über andere semiotische Systeme realisiert werden. Der Ausgangstext wird hier im Rahmen von Weiterhandlungen durch andere semiotische Räume und Kontexte neu interpretiert und dabei auch neugestaltet. Bei dieser Umformung ist eher von einer grundsätzlichen Ersatzbarkeit eines Zeichens durch ein semiotisch gleiches oder auch unterschiedliches Zeichen möglich. Dadurch wird die Frage nach den Grenzen eines Übersetzungsbegriffs aufgegriffen und „the boundaries of translation studies“ (ebd., 293) auch erweitert. Durch diese Analyse werden wichtige Fragen zur Abgrenzbarkeit eines Übersetzungsbegriffs angesprochen, vor allem die Beziehung zwischen Übersetzung und Semiose.<sup>50</sup> Für die Übersetzung von Kunstliedern – auch im Kontext der Synästhesie – zeigt Yeung mit aller Deutlichkeit die Relevanz auch des historischen Übersetzungskontexts für besondere Realisierung des Zieltextes oder besser: des semiotisch komplexen Zielkommunikats.

Peter Newmark betrachtet die Übersetzung von Kunstliedern aus einer sehr breiten Perspektive. Eine wissenschaftliche Analyse im engeren Sinne ist das allerdings nicht, sondern das, was Newmark als ein „modest record of personal experience“ (Newmark 2012, 59) bezeichnet. Er verwendet dabei einen sehr offenen Übersetzungsbegriff, der nicht nur auf Sprachliches beschränkt ist, sondern auch Tierlaute und andere Erscheinungen, die in Musik umgesetzt werden. Darunter fällt auch das, was meist als Programmmusik bezeichnet wird (ebd., 60f.). Wie bei Desblache 2019 wird hier *translation* auf alle möglichen Änderungen und Beziehungen zwischen Musik und anderen Phänomenen erweitert, was letzten Endes ein Verzicht auf einen eigenen Übersetzungsbegriff bedeutet. Newmarks Durchgang von vor allem deutscher und britischer Vokalmusik ist interessant und zeugt von einer breiten Erfahrung mit Kunstliedern. Sein Übersetzungsbegriff ist jedoch sowohl in theoretischer als auch empirischer Hinsicht äußerst problematisch.

.....

50 Vgl. hierzu auch Kvam 2018, 278ff.

Weitaus konkreter und theoretisch konsistenter sind die Arbeiten von Peter Low. Er orientiert sich wie Franzone 2021 zwar an der funktionalen Übersetzungstheorie, verfährt aber ähnlich wie Franzone in Bezug auf eine übersetzungswissenschaftliche Analyse weitgehend normativ. Low analysiert englische Übersetzungen einiger Lieder aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert, und orientiert sich dabei weitgehend an den normativen Kategorien von Henry Drinkers (Low 2008, 4ff.) In Low 2005 erarbeitet er ein System von Bewertungskriterien einer Übersetzungsstrategie, die er auf der Grundlage des funktionalen Prinzips der Loyalität und Treue bei Christiane Nord (Christiane Nord, in: Low 2005, 186) aufstellt. Dieses ‚Pentathlon Principle‘ (ebd. 191ff.) wird allerdings ohne weitere theoretische und empirische Begründung vorgelegt, und dabei völlig normativ verwendet, wenn auch sicher nicht ohne erhebliche praktische Relevanz für Übersetzer.

In Low 2012 werden Übersetzungen von Liedern von Benjamin Britten als Gegenstand der Analyse ausgewählt, bei denen Text und Musik in besonderer Weise miteinander verbunden sind, so dass Textverstehen eine notwendige Voraussetzung für sowohl die Einübung als auch die Rezeption dieser Lieder darstellt. Low betont daher die Notwendigkeit unterschiedlicher Übersetzungen ein und desselben Ausgangstextes, je nach Adressatengruppe und Zweck der Übersetzungen. Das wird durch den Verweis auf die Notwendigkeit der funktionalen Übersetzungstheorie auch theoretisch begründet (Low 2012, 73). An einer Reihe von Beispielen, vorwiegend aus den Werken *War Requiem* und *Peter Grimes*, weist er auf mögliche Übersetzungsstrategien zu funktions- und adressatengerichteten und dabei auch übersetzungskontextgerechten Übersetzungen. Dadurch weist er nach, „how practical awareness of function ... ought to inform a translator’s choice of strategies“ (ebd., 78).

Dinda Gorfée geht in einem groß angelegten Artikel auf eine Analyse von Übersetzungen des Liedes *En svane* von Edvard Grieg zum gleichnamigen Gedicht von Henrik Ibsen ein. Dabei orientiert sie sich an der Semiotik von Charles S. Peirce, geht aber in erster Linie – trotz ihres semiotischen Ansatzes – auf eine Vielfalt von kulturhistorischen Umgebungsfaktoren der Lieder von Grieg und der norwegischen Nationalromantik ein, bevor gegen Ende des Artikels Übersetzungen des Liedes *En svane* ins Deutsche, Englische und Französische aufgegriffen werden. Die Übersetzungen werden aber vorwie-

gend im Kontext ihrer Produktion und Rezeption interpretiert und weniger als Übersetzungen.

Allerdings erwähnt sie dabei auch einige wichtige Restriktionen bei der Übersetzung von Liedern. Mit Verweis auf Katharina Reiß erwähnt sie die Restriktion der prosodischen Korrektheit in der Zielsprache (Gorlée 2002, 167). Mit Verweis auf Ronnie Apter wird dabei behauptet, dass die Übersetzer bei der Silbenstruktur des Zieltextes „are forced to match the original text syllable for syllable“ (Apter, in: ebd., 168). Letzteres mag schon oft stimmen, aber die Verwendung von Melismen und/oder Syllabismen, um einen Unterschied in der silbischen Struktur zwischen Ausgangstext und Zieltext auszubügeln, kommt schon auch häufig vor – wie in 7.1. noch zu zeigen ist.

Als generelle Restriktionen für die Übersetzung von Liedern erwähnt Gorlée mit Verweis auf u. a. Arthur Graham (Graham 1989) auch die Rolle der Reimstruktur für die Übersetzung (Gorlée 2002, 168). Bei der Analyse von Übersetzungen des Liedes *En svane* gibt die Autorin einen interessanten Überblick auf die Entstehungsgeschichte der deutschen Übersetzungen dieses Liedes, sie geht allerdings nicht auf eine translato-logische Analyse der Übersetzungen ein, sondern beschränkt sich auf normative Aussagen zu einigen Aspekten der Übersetzungen. Dasselbe gilt eigentlich für die von ihr aufgegriffenen englischen und französischen Übersetzungen. Diese seien aber alle Sekundärübersetzungen auf der Grundlage deutscher Übersetzungen, denn „Early translators of Grieg’s songs into English and other languages had no knowledge of Norwegian“ (ebd., 189); sie haben ganz einfach „earlier German translations as their source language“ (ebd.) benutzt. Dadurch wird von Gorlée das wichtige Thema der Übersetzung von Liedern aus kleinen Sprachen angesprochen: Diese könnten oft ‚Opfer‘ von Sekundärübersetzungen werden, die dann – wie Grieg selbst in einem Brief an den Verlag Peters bemerkt – die ursprüngliche Stimmung im Lied nicht mehr ausdrücken würde (ebd., 189). Die Rolle der Sekundärübersetzungen von Liedern aus kleinen Sprachen bildet einen interessanten Forschungsbereich, der auch über Gorlées Analysen hinaus weiterverfolgt werden sollte. Bei Gorlée fehlt allerdings sowohl eine translato-logische Analyse als auch eine nähere Betrachtung der besonderen übersetzungsbedingten Sprachverwendung in den deutschen Zieltexten, so dass ihre Arbeit für die vorliegende Analyse nur bedingt relevant wäre – trotz

der Tatsache, dass es sich hier um eine der sehr wenigen Arbeiten handelt, die sich mit der Übersetzung von Griegs Liedern beschäftigen.

An dieser Stelle sollte auch Herbert Schneiders Arbeit über französische und italienische Übersetzungen der Lieder in *Frauenliebe und -leben* von Robert Schumann zu Gedichten von Adalbert von Chamisso (= Schneider 2018) erwähnt werden. Mit Verweis auf den französischen Übersetzer Raymond Duval wird bei Liederübersetzung für eine funktionale Äquivalenz plädiert („le maximum d'équivalence des poésies originales“) (Raymond Duval, in: Schneider 2018, 257). Da nun oft semantische Änderungen im Zieltext zu finden sind, verweist Schneider auf Duvals Methode von sowohl einer singbaren als auch einer wörtlichen Übersetzung eines Liedtextes. Dabei wird hier „ein Modell für die Translation von Liedern“ (ebd., 258) geliefert, das auch von anderen Übersetzern systematisch verwendet wird.<sup>51</sup> Ansonsten ist Schneiders Arbeit vor allem musikwissenschaftlich orientiert, aber auch mit einigen wichtigen Ergebnissen zur Übersetzungspraxis, auf welche in 6.1.3. kurz einzugehen ist.

### 5.3 Kunstlieder – eine *terra incognita* der Übersetzungswissenschaft?

Die bisherige Forschung zur Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken ist wie mehrfach erwähnt nicht besonders umfangreich. Die Forschung zur Übersetzung von Musiktexten in anderen Gattungen, wie etwa in Opernarien, Chorwerken und vor allem auch populärmusikalischen Liedern ist zwar umfangreicher, aber auch sehr uneinheitlich. In den meisten Arbeiten werden Übersetzungen entweder normativ bewertet oder eher am Rande einer anderen Problemstellung aufgegriffen. Einen einigermaßen guten Überblick über den Stand der Forschung zur Übersetzung von Musiktexten generell liefert Greenall et al. 2021; in der vorliegenden Arbeit wird beabsichtigt, über

.....  
51 Dies betrifft vor allem das Buch von Phillips 1996, in welchem unterschiedliche dokumentarische Übersetzungen von Liedertexten vorgenommen werden sowie auch die Transkriptionen und Übersetzungen von einigen Grieg-Liedern durch Bradley Ellingboe, vgl. Näheres in 9.1.

relevante Beispiele aus der sehr mageren und recht unklaren translato-logischen Forschung zur Übersetzung von Kunstliedern einen möglichst repräsentativen, aber keineswegs vollständigen Überblick vorzustellen.

Trotz dieser recht unbefriedigenden Lage lassen sich in einigen Arbeiten empirisch begründete Restriktionen für die Übersetzung von Liedern finden, die auch für die Analyse von Kunstliedern zu Aufführungszwecken relevant erscheinen. Dies betrifft vor allem Restriktionen zur Betonung, zur melodischen Invarianz sowie auch zur reimstrukturellen Invarianz in Arbeiten wie etwa Schafroth 2013, Golomb 2005<sup>52</sup> und Schneider 2018. Schafroth und Golomb analysieren Opernarien und Schneider Übersetzungen von Schumann-Liedern ins Französische. Sie bilden trotz dieser im Vergleich mit der vorliegenden Analyse unterschiedlichen empirischen Grundlage einen interessanten Ausgangspunkt für Restriktionen, die auch für die vorliegende Arbeit relevant sein könnten und deshalb auch in den folgenden Kapiteln aufzugreifen sind.

Sprachwissenschaftlich fundierte Analysen von Übersetzungen von Kunstliedern sind noch seltener zu finden – wie etwa Analysen der besonderen übersetzungsbedingten Verwendung von lexiko-grammatischen Phänomenen in einer gegebenen Zielsprache. Ansätze finden sich zwar in Kvam 2021, aber diese beruhen auf Fallstudien von einigen Grieg-Liedern und nicht auf einer Analyse sämtlicher Lieder von Grieg. Allerdings gibt es einige Arbeiten im Bereich der Semiotik, wie vor allem die Artikel in Agnetta 2018a, in denen im Rahmen eines intersemiotischen Übersetzens von Transferprozessen die Rede ist, „in denen es zum (partiellen) Austausch von Zeichen durch Elemente eines anderen Zeichensystems kommt“ (Agnetta 2018b, 26). Dabei wird die Frage aufgegriffen, ob ein Translationsbegriff auch andere Kommunikate als sog. ‚traditionelle Übersetzungen‘ oder besser: was als Übersetzung in einer Diskursgemeinschaft markiert wird, umfassen sollte. Das ist nun eine sehr weitgestreckte und durchaus problematische Frage, auf die ich früher selbst kurz eingegangen bin (Kvam 2018, 278ff.) und die in der vorliegenden Arbeit leider zu weit vom Thema ablenken würde.

Besonders problematisch erscheint bei der Analyse von Übersetzungen von Kunstliedern eine Diskussion von etwaigen Restriktionen für semanti-

.....

52 Zu Golomb 2005, vgl. auch 2.2. und 3.

sche Beziehungen zwischen Ausgangskommunikat und Zielkommunikat, also Restriktionen bezüglich spezifischer Intertextualitätsbeziehungen für diesen Übersetzungsbereich. Für diese Kernfrage der Translatologie<sup>53</sup> lässt sich für den hier zu untersuchenden Spezialfall der Übersetzung von Kunstliedern keine eindeutige Antwort finden. Stattdessen dominieren diverse normative Aussagen zur Fidelität oder Äquivalenz. Die besondere Relevanz der funktionalen Translationstheorie wird aber in den bereits erwähnten Werken hervorgehoben, wie etwa von Peter Low und Johan Franzon, aber auf eine weitere Diskussion funktionaler Analysekatogorien wird dabei nicht eingegangen. Eine translationstheoretische Grundlage fehlt also weitgehend und dadurch auch eine wichtige Grundlage für die damit verbundene Frage nach der Verwendung von übersetzungstypischen zielsprachlichen strukturellen Mitteln bei der Übersetzung von Kunstliedern.

Gerade bei der Analyse einer übersetzungsspezifischen Verwendung linguistischer Regeln erweisen sich ein translatologischer Ansatz und damit verbundene textlinguistische Analysekatogorien als besonders relevant. Wie noch zu zeigen sein wird, bildet die Wahl spezifischer Invarianten als besondere übersetzerische Intertextualität für den hier analysierten Übersetzungstyp die Grundlage für mögliche textsemantische Regeln sowie über diese Invarianten erklärare konstruktionelle Präferenzen in den Zieltexten. Analysen zur Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken im Rahmen einer funktionalen Übersetzungstheorie auf der Grundlage von textlinguistischen Analysekatogorien zur besonderen Verwendung lexiko-grammatischer Regeln der Zielsprache Deutsch stehen also noch aus. Die vorliegende Arbeit stellt meines Wissens einen ersten Schritt dar, zu empirisch gesicherten Ergebnissen in diesem Bereich zu gelangen.

.....

53 Der Kommunikationstyp Übersetzen wird oft über die besondere(n) und für einen spezifischen Übersetzungsfall charakteristischen Intertextualitätsbeziehungen definiert und/oder typologisiert. Vgl. hierzu u. a. Koller 2004, 214ff.; Nord 1997, 45ff.; House 2006, 343ff.; Prunč 1997, 36f.; Kvam 2009, 142ff.

# 6 Übersetzerische Intertextualität und übergeordnete Übersetzungsstrategie

## 6.1 Invarianzverlagerung

### 6.1.1 Allgemeines

Wie gerade in 5.4. dargelegt, zeichnen sich durch die bisherige Forschung zur Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken zwei wichtige Invarianten aus: die Melodie und die Reimstruktur. Hinzu kommt auch eine inhaltliche Invariante, und zwar eine Invariante bei der übergeordneten Makrostruktur der Texte – wie etwa im eingangs präsentierten Zitat von Harai Golomb. Darunter wird die übergeordnete semantische Struktur des Textes verstanden, also nicht die einzelnen Propositionen im Text. In den hier untersuchten insgesamt 158 Liedern lassen sich allerdings diese Invarianten anscheinend nicht oder nur zum Teil bestätigen: Was die Melodie betrifft, haben von den 158 Liedern nur 99 die völlig identische Melodie, also gut 60%. 132 Lieder weisen eine identische Reimstruktur mit dem Ausgangstext auf, was ungefähr 80% entspricht. Bei der übergeordneten Makrostruktur finden sich Fälle, wo zentrale Inhalte anders oder gar nicht übersetzt werden, so dass eine Invarianz – auch auf der übergeordneten makrostrukturellen Ebene, in einigen Fällen problematisch erscheint.<sup>54</sup>

Beim ersten Blick scheinen also die angenommenen Invarianten relativ schwach zu sein – sogar auch eine Invarianz der Melodie. Aber eine genauere Betrachtung der Verteilung der Belege von melodischen Abweichungen und reimstrukturellen Änderungen in sowohl Zielmelodie als auch Zieltext ergibt

.....

54 Ein Beispiel ist der Anfang vom Lied zum Gedicht *Eit Syn* ('Was ich sah') von Aasmund O. Vinje: Ei Gjente eg såg som gjorde meg fjåg, det var som eg det skulde drøyma ('ein Mädchen ich sah, das mich froh machte, es war also ob ich träumte') übersetzt durch: Ein Mädchen so schön aus himmlischen Höh'n, es neigte sich zu mir hernieder (Fog/Grinde 2001a, 172/T 4–8). Siehe Genaueres in 6.1.4.



ein anderes und vor allem differenzierteres Bild. Das betrifft auch eine Invarianz bei der übergeordneten Makrostruktur: es lässt sich zwar ohne weiteres über weite Strecken einiger Zieltexte eine von dem Ausgangstext abweichende Semantik nachweisen; allerdings zeigt ein Vergleich der untersuchten Lieder, dass eine Wiedergabe der übergeordneten Makrostruktur durchaus die Regel ist und dass semantische Abweichungen meist auch mit der übergeordneten Makrostruktur irgendwie kompatibel sind.

### 6.1.2 Invarianz der Melodie

Dass bei der Übersetzung eines Liedes die melodische Struktur nicht geändert werden darf, ist eine häufig zu findende Forderung – wie bereits auf normativer Grundlage in u. a. Drinker 1950, 227 präsentiert sowie auch auf empirischer Grundlage bei Harai Golomb nachgewiesen worden ist: Während bei der Übersetzung von verbalen Texten die Beibehaltung der Semantik des Ausgangstextes sehr wichtig sei, sei dies bei der Übersetzung von Liedern nicht immer möglich, denn hier liege eine „supremacy of music itself“ (Golomb 2005, 132) vor, die zwangsläufig dazu führe, dass „if anything has to be sacrificed, it is never the rhythms dictated by the music“ (ebd.).<sup>55</sup>

Bei der Übersetzung von Kunstliedern scheint sich diese Übersetzungsnorm auch empirisch zu bestätigen: Ein Beispiel wären die Übersetzungen von Schubert-Liedern von Henry Drinker.<sup>56</sup> Hier findet sich zwar fast überall eine identische Melodie im deutschen Originallied und in der englischen Liedübersetzung. Allerdings weicht an einigen wenigen Stellen die Übersetzung durch die Hinzufügung oder Streichung von Noten von der Ausgangsmelodie ab. Ein Beispiel findet sich in dem von Heinrich Heine vertonten Gedicht *Ihr Bild*: Hier wird die in der Originalmelodie auf zwei Achtel auf B verteilten Wörter *es nicht* in der Phrase *und ach, ich kann es nicht glauben* in der englischen Übersetzung durch ein Viertel B auf ein *not* in der Phrase *for O! I can not stand it* wiedergegeben (Drinker o. J., 171; 215). Das wird auch über die unterschiedliche

.....  
55 Vgl. hierzu auch Dinda Gorlée: „The text ... though often a pre-existing work of verbal art, is usually subordinated to the musical text“ (Dinda Gorlée, in: Golomb 2005, 127)

56 Dabei handelt es sich um die Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise*, sowie um die in *Ausgewählte Lieder* vertretenen Lieder, vgl. das Inhaltsverzeichnis in Drinker o. J.

Silbenzahl im Ausgangstext und Zieltext ersichtlich: *kann es* im Deutschen mit zwei Silben steht ein *not* im Englischen mit einer Silbe gegenüber, was also hier durch die genannte Änderung in der Melodie ausgeglichen wird. Dieses Beispiel aus Drinkers Übersetzung eines Schubert-Liedes deutet nun darauf hin, dass die angenommene Invariante der melodischen Struktur nicht ganz ohne ‚Ausnahmen‘ ist. In Drinkers Übersetzungen der Zyklen *Die schöne Müllerin*, *Die Winterreise* sowie *Ausgewählte Lieder* finden sich in den Noten 29 solche Fälle – also nicht so ganz selten und in deutlichem Widerspruch zu Drinkers bereits erwähnten Aburteilung melodischer Änderungen als ‚blasphemisch‘. Auch eine größere Stichprobe bei den englischen Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg ergibt ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Anzahl solcher melodischen Abweichungen – trotz der Tatsache, dass auch hier die melodische Invarianz deutlich dominiert.<sup>57</sup> Stichproben aus mit den hier untersuchten Liedern vergleichbaren Übersetzungsfällen ergeben also zwar eine melodische Invarianz, die allerdings nicht ausnahmslos zu gelten scheint.

In den in der vorliegenden Arbeit systematisch untersuchten Übersetzungen, den deutschen Übersetzungen der norwegischen Lieder sowie auch den norwegischen Übersetzungen der deutschsprachigen Lieder von Edvard Grieg in der Edition von Fog/Grinde 2001a;b, lässt sich zunächst mit aller Deutlichkeit eine Identität der Melodie zwischen Übersetzungen und Originalkompositionen feststellen. Trotz dieser sehr deutlichen Tendenz sind allerdings auch hier melodische Abweichungen ohne weiteres belegbar. Solche Fälle sind zwar relativ selten, sie treten allerdings mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf: In gut einem Drittel der untersuchten Lieder (58 von 158) finden sich solche melodischen Änderungen. Da aber die Lieder von sehr unterschiedlicher Länge sind und aus diesem Grunde ein Vergleich nach der Anzahl der Lieder pro

.....

57 Ein Beispiel einer melodisch invarianten Übersetzung wäre die englische Übersetzung von *Peer Gynt's Serenade* (Peer Gynts Serenade) (Fog/Grinde 2001a, 108–111). Beispiele von melodischen Änderungen finden sich in *The Excitement*, (Det syng), z. B. im Takt 5 und im Takt 22 (vgl. hierzu Fog/Grinde 2001b, 72; 73). Ein besonders auffallendes Beispiel für melodische Änderungen ist die englische Übersetzung von *Blåbærli* („Blueberry Slope“) aus dem Liederzyklus *Haugtussa* (Fog/Grinde 2001b, 80–86). In diesem aus 109 Takten bestehenden Lied finden sich insgesamt 15 Belege, die aber alle Tonreduktionen, also gleichtönige melodische Änderungen sind.

blematisch ist, erscheint eine Analyse nach Takten genauer und daher angemessener:<sup>58</sup> In 136 von den insgesamt 9430 Takten, also in rund 1,4% der Takte, finden sich melodische Abweichungen, verteilt auf 125 Belege in den deutschen Übersetzungen und 11 Belege in den norwegischen Übersetzungen.<sup>59</sup> In 62 der 158 untersuchten Lieder – in 5 von den norwegischen und 57 von den deutschen Übersetzungen – finden sich also Fälle von melodischer Varianz. Vgl. hierzu die Übersetzung vom Lied *Die Waise* ins Norwegische/Dänische

Ich bin hinaus gegangen **zu meiner** Mutter Grab  
(Fog/Grinde 2001a, 12; T 12–16)

Min Moders Grav jeg søgte, **den fredelige** Plet  
(ebd.)

In diesem Beispiel ist eine melodische Änderung in der norwegischen Zielmelodie vorgeschrieben – trotz der Tatsache, dass die Anzahl der Silben – insgesamt drei – im deutschen Ausgangskommunikat und im norwegischen Zielkommunikat identisch ist. Die Originalmelodie hat für die markierte Sequenz drei Sechzehntel, und zwar Fiss – Fiss – E. Die norwegische Zielmelodie hat ein Achtel als Auftakt auf Fiss, gefolgt von einem punktierten Achtel auf Fiss und einem – wie in der Ausgangsmelodie – Sechzehntel auf E. Diese in den Noten vorgeschriebene recht komplexe Änderung erfolgt auf dem gleichen Ton, und zwar auf einem Fiss in beiden Melodievarianten. Im hervorgehobenen Teil im nachstehenden Beispiel aus Henrik Ibsens *Spillemand* („Spielmannslied“) ist die Anzahl der Silben in den beiden Texten unterschiedlich – drei im norwegischen und vier im deutschen.

.....

58 Als Vergleichsgrundlage sind Takte wesentlich exakter als Lieder. Denn die Zahl der Takte in den jeweiligen Liedern variiert erheblich; ein kurzes Lied wie *Borte!* („Geschieden!“) (Fog/Grinde 2001a, 130) enthält 13 Takte; ein relativ langes Lied wie etwa *Poesien* („Die Poesie“) (Fog/Grinde 2001a, 84–88) dagegen ganze 228 Takte. Im Durchschnitt haben die untersuchten Lieder rund 65 Takte. Melodische Abweichungen pro Takt bilden deswegen eine bessere Vergleichsgrundlage als melodische Abweichungen pro Lied.

59 Ein Vergleich zwischen den norwegischen und deutschen Übersetzungen erscheint nicht angebracht, da ja in den norwegischen Übersetzungen lediglich 5 Belege vorliegen.

... og **fossens gru** og sange  
(Fog/Grinde 2001a, 212; T 29–31)

... des **Sturmes Gesang** und Schauern  
(ebd.)

Diese Diskrepanz löst eine melodische Änderung aus: Die Melodie für den norwegischen Text hat ein punktiertes Achtel auf Fiss, gefolgt von einem Sechzehntel auf Fiss und einer Halbnote auf Fiss. Die Melodie für den deutschen Text hat dagegen drei Achtel auf Fiss, um die drei Silben *Sturmes ge* realisieren zu können. Wir finden also eine melodische Sequenz auf Fiss in beiden Melodien – die Änderung in der deutschen Zielmelodie gegenüber der Originalmelodie für den norwegischen Text besteht also in einer Wiederholung eines Tons, in diesem Fall einem Fiss.<sup>60</sup> Vgl. auch weitere Beispiele solcher melodischer Änderungen

Bær **er** utan Ro  
mich, **der** **vers**chmachtet ruht  
(Fog/Grinde 2001a, 168; T 24)

De **to** har leget  
mit **mir hat** gespielt  
(ebd., 117; T 25–26)

sit Skjær over **Aasen** gav  
verlassen den **heimischen** Port  
(ebd., 51; T 31–32)

Solche übersetzungsbedingten melodischen Abweichungen lassen sich wie erwähnt ohne weiteres finden und sie tauchen auch mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf. Trotz ihrer niedrigen Frequenz im Vergleich mit der melo-

.....

60 Gerade hier geht es um eine wichtige Wiederholung einer Nominalphrase in diesem Gedicht von Ibsen. *Gru og sange* in T 9–10 wird in T 30–31 wiederholt; dasselbe erfolgt in der deutschen Übersetzung (*Gesang und Schauern*) in T 9–10 sowie in T 30–31.

dischen Identität können sie jedoch nicht als eine Zufallserscheinung abgetan werden: dagegen spricht allein das regelmäßige Vorkommen solcher Fälle. Sie kommen im hier analysierten Korpus im Durchschnitt etwa alle 75 Takte vor und lassen sich also in über einem Drittel der untersuchten Lieder nachweisen. Sie bilden daher eine Alternative zur melodischen Invarianz – sogar auch bei Übersetzern, die sonst eine solche Übersetzungspraxis lautstark verpöhen.<sup>61</sup>

Eine nähere Betrachtung melodischer Abweichungen in den deutschen und norwegischen Übersetzungen der Grieg-Lieder zeigt allerdings, dass solche melodischen Änderungen auf ganz bestimmte Konfigurationen beschränkt sind: Bei fast sämtlichen der in den Liedern gefundenen melodischen Abweichungen handelt es sich um eine Wiederholung oder Streichung eines gemeinsamen Tons: In 130 der 136 Fälle finden sich solche Tonreduplikationen und Tonelisionen, wie in obigen Beispielen gezeigt. Charakteristisch für diese Fälle ist auch eine unterschiedliche Silbenanzahl an der jeweiligen Textstelle im Ausgangs- und Zieltext, so dass eine zusätzliche Silbe im Zieltext durch eine Reduplikation eines Tons ‚kompensiert‘ wird oder eine fehlende Silbe im Zieltext im Vergleich mit dem Ausgangstext durch eine Elision ersetzt wird. Tonreduplikationen finden sich in allen drei oben zitierten Belegen; eine Tonelision etwa im Lied *Den Særde* („Der Verwundete“):

Mitt **Hjarta** har vori i Livets Strid  
Wohl **hat** mein Herz in des Lebens Streit  
(Fog/Grinde 2001a, 164; T 1–3)

.....

61 Vgl. hierzu wieder Drinkers ‚Blasphemie-Aussage‘ (Drinker 1950, 227), auf die in 2.2. verwiesen wurde und seine eigene Übersetzungspraxis bei den englischen Übersetzungen von Schubert-Liedern, in denen sich ja 29 Fälle von melodischen Änderungen nachweisen lassen. Auch in neueren, eher normativen Werken ist die Abneigung gegenüber Änderungen in der Melodie, sei es auch nur in der Form von Stichnoten, zu finden, wie etwa bei Anna Hersey: Kontraste zwischen den beteiligten Sprachen im Rahmen einer festen rhythmischen Struktur seien manchmal „necessitate(s) a change of meaning or an awkward text setting. Worse, some translators will add notes (especially pickup notes) or will remove/combine notes in the phrase to accommodate a new translation“ (Hersey 2018, 430). Ebenfalls stellt Peter Low im Rahmen seines *Pentathlon Principle* (Low 2005, 191 f.), ebenfalls auf normativer Grundlage, fest, dass melodische Änderungen gelegentlich akzeptabel seien. Dies sei nicht „a general license to rewrite melodies, merely a suggestion that an occasional subtle piece of musical ‚tweaking‘ may be preferable to a glaring verbal gaffe. Which is more respectful to the song?“ (ebd., 197).

Hier steht statt eines Viertels auf Fiss, gefolgt von zwei Achteln auf Fiss in der norwegischen Ausgangsmelodie in der deutschen Zielmelodie ein punktiertes Viertel auf Fiss, gefolgt von einem Achtel auf Fiss, vgl. *Hjarta har* (drei Silben) im norwegischen Ausgangstext gegenüber *hat mein* (zwei Silben) im deutschen Zieltext.

Die restlichen sechs Belege im untersuchten Korpus verdienen allerdings in Bezug auf ihre Frequenz durchaus den Namen einer absoluten Randerscheinung. Diesen Belegen ist gemeinsam, dass sie eben nicht den gleichen Ton verwenden oder streichen, vgl. hierzu ein Beispiel aus der Übersetzung von Ludwig Uhlands *Jägerlied*

... daß ich es könnte jagen, **jagen**

... da blev jeg først forvoven, **forvoven**

(Fog/Grinde 2001a, 22; T 25–28)

Bei der Sequenz *daß ich es könnte jagen/da blev jeg først forvoven* haben beide Texte sieben Silben und die Melodie ist auch identisch. Bei der nachfolgenden Wiederholung von *jagen/forvoven* hat der Zieltext drei Silben gegenüber zwei im Ausgangstext. Der notwendige zusätzliche Auftakt für die Zielmelodie für die Realisierung der Silbe *for-* erfolgt nicht auf dem gleichen Ton – in diesem Fall wäre dies ein Achtel auf D – sondern durch einen Terzsprung in der Form eines Achtels auf B, also B – D. In den restlichen fünf melodischen Änderungen ohne Reduplikation oder Elision des gleichen Tons handelt es sich jedoch um Töne des gleichen zugrundeliegenden Klangs, wie etwa Dominaten. Fest steht also, dass diese klangbezogenen Reduplikationen und Elisionen belegbar sind, sie machen allerdings einen sehr kleinen Teil der sonst regelmäßigen, aber immerhin recht seltenen melodischen Änderungen aus.

Bei diesen Reduplikationen und Elisionen liegt trotzdem eine regelmäßig verwendete übersetzungsstrategische Alternative vor, die sich bei einer Analyse eines großen Korpus von Kunstliederübersetzungen wahrscheinlich auch bestätigen würde.

Eine besondere Beachtung verdient die Übersetzung des Gedichts *Dulgt Kjærlighed* ('Verborg'ne Liebe') von Bjørnstjerne Bjørnson ins Deutsche als Liedtext für Griegs Melodie zu diesem Gedicht. Denn die Übersetzung dieses

Liedes ins Deutsche hat Edvard Grieg selbst angefertigt. Man hätte da vielleicht erwartet, dass der Komponist die absolute Invarianz der eigenen Melodie als oberstes Ziel der Liedübersetzung durchgeführt hätte, aber das ist nun nicht der Fall. Im Refrain nach jeder der drei Strophen ist die Silbenzahl in Ausgangs- und Zieltext unterschiedlich, vgl.

Men, det var der ingen som vidste  
Doch das hat keiner erfahren  
(Fog/Grinde 2001a, 200)

mit 9 Silben im norwegischen Ausgangstext und 8 Silben im deutschen Zieltext. In der ersten und dritten Strophe wird diese ungleiche Silbenzahl durch die Hinzufügung eines Fiss ausgeglichen (ebd., 200; 202/T 13; 47). In der zweiten Strophe lassen sich sogar radikalere Änderungen nachweisen: Hier finden sich zusätzlich zu Tonreduktionen und Elisionen rhythmisch unterschiedliche Konfigurationen im norwegischen Originallied und der deutschen Übersetzung (ebd., 201f./T 31–32). Dieses ‚Sonderbeispiel‘ der Übersetzung eines Liedes durch den Komponisten zeigt weiterhin, dass auch Komponisten selbst, und nicht immer ‚externe‘ Übersetzer, zu solchen melodischen – und in diesem konkreten Fall auch rhythmischen – Anpassungen bereit sind.

Die hier beschriebenen melodischen Änderungen sind aber nicht zu verwechseln mit einer übersetzungsbedingten, unterschiedlichen Distribution von Melismen und Syllabismen in Ausgangs- und Zielmelodie, wie etwa in *Solveigs Vuggevis* (‚Solveigs Wiegenlied‘)

Gud **signe dig**, min Lyst!  
Gott **segne** es fein!  
(Fog/Grinde 2001a, 116; T 21–22)

Hier entsprechen drei Silben im norwegischen Ausgangstext (*signe dig*) zwei Silben im deutschen Zieltext (*segne*). Trotzdem bleibt die Melodie identisch: Denn hier wird *seg-* in *segne* im deutschen Zieltext melismatisch gesungen durch die Sequenz punktierter Achtel auf E plus Sechszehntel auf F, während die identische melodische Sequenz im norwegischen Ausgangstext syllabisch

mit den drei Silben *signe dig* gesungen wird. Solche Fälle sind in etwa 70 der untersuchten Lieder nachweisbar, also in rund 40% der Lieder. Es ist aber hier wichtig zu betonen, dass dabei die melodische Struktur konstant bleibt und eine Silbendiskrepanz zwischen den Texten durch Melismen und Syllabismen in der Melodie auf diese Weise ausgeglichen werden kann. Auf solche Fälle wird im Zusammenhang mit der Verwendung musiksemiotischer Phänomene als Übersetzungsstrategischer Mittel bei einer invarianten Melodie in 7.1. genauer eingegangen.

### 6.1.3 Invarianz der Reimstruktur

Beim ersten Durchgang der Reimschemata in den deutschen und norwegischen Zieltexten fällt auf, dass in den Zieltexten überall so gereimt wird wie im jeweiligen Ausgangstext. Dabei wird aber nicht mit einem alternativen Reimschema (z. B. abab gegenüber abcb) gereimt, sondern der Zieltext weist ein mit dem Ausgangstext völlig identisches Reimschema auf, also etwa aabb durch aabb, wie etwa im Gedicht *Langs ei Å* („Am Strome“) von Aasmund O. Vinje

Du Skog! Som bøyer deg imot og kysser denne svarte Å  
Som grever av di Hjarterot og ned i Fanget vil deg få.  
Lik deg eg Mang ein munde sjå, og aller helst i Livsens Vår,  
At han den Handi kyste på som slo hans verste Hjartesar.

O Baum, zum Strom gebeugt hinab, die Flut ihm(!) küssend liebevoll  
Indessen heimlich gräbt dein Grab der steten Wogen wild Geroll.  
Gleich dir hab' manchen ich gekannt, der auch, von gleichem Los bedroht,  
Selbst sterbend noch geküßt die Hand, die Weh ihm bracht und Todesnot!  
(Fog/Grinde 2001a, 170f.)

Auch in der bisherigen Forschung zum Liederübersetzen wird diese Identität des Reimschemas als eine Art Normalfall hervorgehoben, wie etwa bei Harai Golomb: Übersetzer „tend to preserve the rhyme system, and try their best even to reproduce the original sounds of rhymes when possible“ (Golomb 2005, 156). Auch Elmar Schafroth erwähnt am Beispiel der Übersetzung von Opern-Libretti die Identität von Reimschemata als eine wesentliche Forderung an eine



Übersetzung; sie bestehe „genau genommen darin, Inhalt, Form (z. B. Reimschemata), Stilistik und Ästhetik der Sprache des Originals in die Zielsprache zu übertragen ...“ (Schafroth 2002, 288). Allerdings werden auch Abweichungen von dem Reimschema des Ausgangstextes auch als eine Möglichkeit oder sogar als Notlösung angegeben, wie etwa bei Anna Hersey, indem sie bei der Übersetzung von Liedern die genaue Wiedergabe einiger ausgangstextlicher Merkmale, darunter auch der Reimschemata, u. U. zu ‚opfern‘ bereit sei: „Something will be sacrificed, and this often includes the literal or intended meaning of the text, the rhyme scheme, alliteration, onomatopoeia ...“ (Hersey 2018, 430). So auch etwa Peter Low, der in Bezug auf eine reimstrukturelle Identität wie Hersey 2018 rein normativ argumentiert: In einigen Fällen „the rhymes won't have to be as perfect or numerous as in the ST, and the original rhyme-scheme need not be observed. I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning)“ (Low 2005, 199). Andere Autoren, wie etwa Arthur Graham warnen sogar vor möglichen negativen Folgen für die Übersetzungsqualität bei einer Wiedergabe der Reimschemata des Ausgangstextes – das könne sogar die Übersetzung völlig unbrauchbar machen: „The search for rhyme breeds awkward syntax and inappropriate vocabulary, and it takes only one poor passage to render a translation unusable“ (Graham 1989, 31). Die Wiedergabe des Reimschemas des Ausgangstextes sei schon relevant, „but it is suicidal to demand rhyme wherever it appears in the original“ (ebd.).

In den Übersetzungen von den Grieg-Liedern finden sich in der überwiegenden Zahl der Fälle identische Reimschemata im Ausgangstext und Zieltext. Aber wie bei der Analyse der Melodie – sowie schon bereits in vielen Arbeiten zur Übersetzung von Liedern und Arien festgestellt – erweist sich hier die Hoffnung auf eine felsenfeste und ausnahmslose Invariante als zu optimistisch: Denn auch bei den Grieg-Liedern finden sich diverse ‚Ausnahmen‘, die zwar eine Annahme eines grundsätzlich identischen Reimschemas in Ausgangstext und Zieltext nicht in Frage stellen, aber immerhin eindeutig nachweisbar sind und auch relativ systematisch auftreten. Dabei ist es allerdings wichtig, zwischen vokalischen Endreimen und konsonantischen Reimen zu unterscheiden.

Bei den *vokalischen Endreimen* bildet die Identität des Reimschemas den Normalfall: In 132 der 158 untersuchten Lieder liegt in Bezug auf vokalische Endreime zwischen Ausgangstext und Zieltext eine Identität vor, wie gerade

am Beispiel der Übersetzung des Liedes *Langs ei Å* exemplarisch gezeigt wurde. Eine genauere Analyse der vokalischen Endreime nach Reimpaaren<sup>62</sup> ergibt eine noch größere Dominanz identischer Reimschemata. Bei rund 1000 Reimpaaren lassen sich lediglich 34 abweichende vokalische Endreime belegen – also in ungefähr 3–4% der Fälle – wie etwa in den nachstehenden Gedichten *Og jeg vil ha mig en Hjertenskjær* (Vilhelm Krag) mit dem Reimschema aabb im Ausgangstext und aabc im Zieltext, vgl.

Og jeg vil ha mig en Stigebøil, ja en Stige**bøil**.  
Og jeg vil ha mig en Bluse af Fløil, en sølvknappet Bluse af *Fløil*  
En Heirefjær vil jeg ha i min Hat, ja, ja i min røde **Hat**.  
Og det skal være en Jonsoknat, Gud, for en Jonsok**nat**!

Einen Bügel will ich, der blitzt und flammt, ja, der blitzt und *flammt*  
Und ich will ha'n einen Mantel von Samt, ja, ja, einen Mantel von *Samt*  
Auf dem roten Hut soll die Feder weh'n, ja, ja soll die Feder **weh'n**.  
Johannisnacht, o wie wunderschön! Gott, o wie **wunderschön**!  
(Fog/Grinde 2001b, 44/T 23–33)

Ein weiteres Beispiel wäre das Gedicht *Møte* (Arne Garborg) mit dem Reimschema abba im Ausgangstext und abbc im Zieltext:

Burt vil ho gøyma seg i Ørska **brå**,  
Men stoggar tryllt og Augo mot han *vender*;  
dei tek einannan i dei varme *Hender*  
og stend so der og veit seg inkje **Råd**.

Fort will sie fliehen in die Heid' **hinaus**,  
doch ist's, als ob ein Zauber fest sie *bände*;  
sie reichen beide sich die warmen *Hände*

.....

62 Eine Analyse der Reimschemata nach der Anzahl der Lieder erscheint wenig angebracht, da die Lieder von unterschiedlicher Länge sind. Stattdessen wurde hier die Anzahl der Reimpaare als empirische Grundlage gewählt.

und ste'h'n so da, und wissen keinen **Rat**.  
(ebd., 88/T 19–27)

Die 34 abweichenden Reime finden sich in 25 Liedern und sie treten dort eher vereinzelt auf; es gibt lediglich einen einzigen Beleg in 31 dieser Zieltexte und zwei in den restlichen drei. Eine Häufung der Beispiele in bestimmten Liedern liegt also nicht vor. Von diesen Liedern haben vier Strophenlieder einen fehlenden Reim im gleichen Reimpaar in jeder Strophe, wie etwa in *Veslemøy* von Arne Garborg (Fog/Grinde 2001b, 77–79). Hier wird in den ersten drei Strophen der Versfuß B gereimt, dagegen nicht der Versfuß A in dem Reimschema ABAB in den drei ersten Strophen im deutschen Zieltext. In der vierten Strophe liegt im deutschen Zieltext kein vokalischer Endreim vor, im Ausgangstext dagegen das Reimschema ABBA:

Ho er mager og myrk og mjå  
Med brune og reine Drag  
Og Augo djupe og grå'  
Og stilslegt drøymande Lag

Sie ist schwächig und zart und bleich  
mit Zügen so rein und klar  
die tiefen Augen umsäumt  
der Lieder träumendes Paar

Det er som det halvt um halvt  
Låg ein svevn yver heile ho;  
I Rørsle, Tale og alt  
Ho hev denne døyvde Ro.

Es ist, als wandelte sacht  
sie im Schläfe wohl immerzu  
Gebärde, Miene und Wort  
verrät diese düst're Ruh'

Under Panna fager, men låg  
Lyser Augo som bak ein Eim;  
Det er som dei stirrande såg  
Langt inn i ein annan Heim.

Unter'm dunklen lockigen Haar  
strahlt das Auge mit mattem Schein;  
sie starrt wie im Traum vor sich hin  
In and're Welten hinein.

Berre Barmen gjekk sprengd og tung  
og det bivrar um Munnen bleik.  
Ho er skjelvande spe og veik  
midt i det er ho ven og ung.  
(ebd.)

Nur der Busen geht bang und schwer,  
und es bebt um den bleichen Mund.  
Sie ist jungfräulich zart und fein,  
Ja fürwahr: sie ist schön und jung.

Die gefundenen Belege sind auch auf unterschiedliche Übersetzer verteilt<sup>63</sup> – es handelt sich also nicht um Präferenzen bestimmter Übersetzer. Zusätzlich zu diesen 34 Gedichten kommen vier Lieder mit eindeutigen Reimschemata im Ausgangstext und nur gelegentlich mit einem Reim im Zieltext – oder mit einem ganz anderen Reimschema, wie in dem Gedicht *Vandring i Skoven* von Hans Christian Andersen:

Min søde Brud, mit unge **Viv**, min Kærlighed, mit **Liv**!  
Kom, Maanen skinner stor og **klar**,  
en Stillhed Natten **har**,  
En Deilighed, en Ensom**hed**, min søde Brud kom **med**!  
I Bøgeskøven gaa vi **to**, der hvor Skovmærker **gro**.

Du süße Braut, du holdes **Weib**, mein Reichtum, meine **Welt**!  
O komm, es scheint der Mond so klar, vom hohen Himmels**zelt**.  
Die Nacht so still durch's weite Land auf weichen Schwingen **zieht**,  
zum Buchenhain komm Hand in Hand, wo Waldblümlein **erblüht**  
(Fog/Grinde 2001a, 73/T 4–20)

Der Ausgangstext hat ein vokalisches Binnenreimschema a-a, b-b, c-c, d-d. Im deutschen Zieltext wird auch gereimt, aber ganz anders: Im ersten Vers zwar auch mit einem Binnenreim, aber konsonantisch (*Weib* – *Welt*). Zwischen dem ersten und zweiten Vers findet sich ein vokalischer Endreim *Welt* – *zelt*, und zwischen dem dritten und vierten Vers liegt ein vokalischer Endreim in der Form des Halbreims *zieht* – *blüht* vor.

Nun sind solche kreativen Reimschemata im Zieltext oder auch die Nicht-Berücksichtigung oder auch Verzicht auf Reime schlechthin in den Übersetzungen bei Kunstliedern nicht unbekannt. Ein gutes Beispiel ist die Analyse von Herbert Schneider (= Schneider 2018) zu französischen Übersetzungen des Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* von Robert Schumann zu Gedichten von Adalbert Chamisso. Die Gedichte von Chamisso haben Verse, „von denen man erwartet, dass sie in Verse übertragen werden“ (Schneider

.....

63 Vgl. hierzu Näheres in 4.

2018, 258). In der Tradition des sog. Wagnerismus sei es im Rahmen der Erstellung eines sog. Prosalibrettos nicht unüblich, „auch gereimte Lieder, Oratorien und Operntexte in Prosa zu übersetzen“ (ebd.). Bei den von Schneider untersuchten Übersetzungen hätten auch einige Übersetzer die Prosaübersetzung gewählt, nur einer habe in Reimen übersetzt (ebd.). Bei einigen Übersetzern von Grieg-Liedern, die in der Edition von Fog/Grinde 2001 nicht verzeichnet sind, liegt ebenfalls eine uneinheitliche Praxis bei der Übernahme von Reimschemata vor. Am Beispiel vieler Übersetzungen von *En svane*, einem Gedicht von Henrik Ibsen, weist Dinda Gorlée eine sehr uneinheitliche Übersetzungspraxis nach – manchmal mit Reimschemata, manchmal ohne, vgl. hierzu zwei Übersetzungen der ersten Strophe dieses Gedichts, die bei Ibsen das Reimschema *abba* hat:

Min hvide svane,  
du stumme, du stille  
hverken slag eller trille  
lod sangrøst ane  
(Fog/Grinde 2001a, 122)

The swan is silent,  
It glides o'er the waters  
See how graceful its motion  
How white its plumage.  
(Dawson Freer, in: Gorlée 2002, 192)

My swan, my white one,  
Your stillness and silence  
Gave no sign of the music  
That in you lay hidden.  
(Astra Desmond, in: ebd., 193)

Trotz dieses recht ins Auge fallenden Verzichts auf ein gemeinsames Reimschema in den gerade zitierten englischen Übersetzungen lässt sich ein deutliches Überwiegen der Übernahme des Reimschemas des Ausgangstextes nachwei-

sen: in den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Grieg-Liedern findet sich eine Identität des Reimschemas zwischen Ausgangstext und Zieltext in über 95% der Reimpaare. Eine Identität der Reimschemata bei den vokalischen Endreimen bildet somit einen wichtigen Orientierungspunkt für den Übersetzer und somit auch eine eindeutige Invariante bei der Übersetzung der Grieg-Lieder ins Deutsche oder Norwegische. Es zeigt sich aber, dass die reimstrukturelle Invarianz etwas seltener im gesamten Grieg-Korpus als bei einer Stichprobe auf der Grundlage einiger Grieg-Lieder in Kvam 2021, 264f. vorkommt. Dies deutet darauf hin, dass für die Übersetzung von Kunstliedern generell zwar mit einer nachweisbaren reimstrukturellen Invarianz gerechnet werden kann, von der aber gelegentlich – und wahrscheinlich auch mit einer gewissen Regelmäßigkeit – abgewichen wird.

Dies gilt, wie bereits erwähnt, allerdings nur für vokalische Endreime: Bei *konsonantischen Reimschemata* ergibt sich ein ganz anderes Bild – besonders, wenn der Ausgangstext sowohl vokalische Endreime als auch konsonantische Reimschemata in der Form von Alliterationen aufweist. Denn in vielen Ausgangstexten gehören solche konsonantischen Reimschemata zum ‚Grundrhythmus‘ des Gedichts und bilden ein wichtiges strukturelles und ästhetisches Mittel dieser Gedichte. Viele der norwegischen Gedichte, vor allem von Arne Garborg und Aasmund Olavsson Vinje, weisen eine systematische Struktur von vokalischen Endreimen und konsonantischen Alliterationen auf, vgl. Garborgs Gedicht *Dømd* (‚Verurteilt‘):

Eg hev som **vigde** Mammons Træl  
for **vesal Vinning** selt mi Sjel;  
for dette arme Stykke Jord  
eg frå meg **Fred** og **Frelse** svor.  
No finn eg aldri **Heim** og **Hamm**  
Gud hjelpe meg i Jesu Namn!  
(Fog/Grinde 2001b, 253f./T 4–21)

In der deutschen Übersetzung ist die vokalische Endreimstruktur (aabbcc) identisch wiedergegeben, während die im Originaltext charakteristischen Alliterationen keine Berücksichtigung finden, vgl.

Verpfändet habe ich als Knecht  
 Die Seele mein dem Mammon schlecht.  
 Für schäbig Gut ich mich verschwor,  
 daß Frieden ich und Heil verlor.  
 Ich find nicht heim mehr aus der Not.  
 Hilf mir in Jesu Namen, Gott!  
 (ebd.)

Ein weiteres Beispiel, Vinjes Gedicht *Fyremål* („Mein Ziel“), zeigt genau das gleiche: die vokalische Reimstruktur (aabb) bleibt erhalten, dagegen werden bei der Übersetzung die bei Vinje deutlich hervortretenden Alliterationen nicht übersetzt:<sup>64</sup>

**V**egen, **v**ita på **V**illstig **v**enda,  
 fram å **f**ara og **F**ær**d**i enda:  
 Vi mot Målet må soleis halda  
 ellers **v**il vi på **V**egen falla  
 (Fog/Grinde 2001a, 186/T 5–16)

Vorwärts mutig, den Blick gerichtet,  
 fest und sicher das Ziel gesichtet  
 stolz verachtet die krummen Stege,  
 vorwärts stets auf geradem Wege!  
 (ebd.)

Die identische Wiedergabe der vokalischen Reimschemata des Ausgangstextes erweist sich also als eine sehr deutliche Norm in der Übersetzungspraxis bei den hier untersuchten Kunstliedern. Trotz der Tatsache, dass eine solche Übersetzungspraxis nicht überall nachweisbar ist, dass sie in bestimmten

.....

64 Allerdings hat der Übersetzer im Lied *Ved Gjøttle-Bekken* viele, aber bei weitem nicht alle Alliterationen wiedergegeben, vgl. die Alliterationen im Ziel in den Beispielen *Gjennom aude Rom? Millom Busk og Blom* zu *Über Heid' und Hald? Und durch Wies' und Wald?* (Fog/Grinde 2001b, 105/T 48–50) gegenüber einem Beispiel, in dem die Alliterationen im Zieltext nicht übersetzt wird: *og kviskrar og kved* gegenüber *und summest du leis'* (ebd., 104/T 31–32)

Übersetzungstraditionen kaum oder überhaupt nicht berücksichtigt wird sowie wahrscheinlich auch von einigen Übersetzern als keine relevante Vorgabe für eine Übersetzung angesehen wird, bildet sie eine nachweisbare Invariante bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken: Erstens zeigen die Befunde der vorliegenden Arbeit, dass die identische Wiedergabe des Reimschemas des Ausgangstextes in nahezu allen Fällen vorkommt. Zweitens lassen sich ohne weiteres Aussagen erfahrener Übersetzer zur Reimidentität mühelos nachweisen und drittens kommt durch die bisherige deskriptive Forschung zur Übersetzung von Kunstliedern zum Ausdruck, dass die Übernahme vokalischer Endreimstrukturen einen wichtigen Orientierungspunkt für Übersetzer darstellt. Übersetzungsstrategisch bildet sie eine Invariante, also im Sinne von Jekatherina Lebedewa ein textrelevantes Element, das „in der Übersetzung unbedingt erhalten bleiben muss“ (Lebedewa 2007), und somit in der übersetzerischen Praxis des hier beschriebenen Übersetzungskontexts einen hohen Stellenwert hat.

#### **6.1.4 Invarianz der übergeordneten Makrostruktur**

Sämtliche Zieltexte in Fog/Grinde 2001 haben – je nach den Zielsprachen Deutsch, Englisch oder Norwegisch – vom Herausgeber die Bezeichnung *Übersetzung*, *Translation* oder *Översettelse* erhalten. Sie werden also alle als Vertreter eines Texttyps ‚Übersetzung‘ festgelegt und weisen deswegen auch Charakteristika auf, die für den hier vorhandenen Übersetzungskontext, die Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken, typisch sind. Zu erwarten wäre dann – wie mehrfach betont – dass Zieltext und Ausgangstext inhaltlich übereinstimmen. Das ist auch meist der Fall, aber in einer Reihe von Gedichten sind Teile des Inhalts scheinbar so ‚frei‘ oder ‚ungenau‘ übersetzt worden, dass hier der Eindruck entstehen könnte, die Texte oder zumindest Teile von ihnen seien falsch wiedergegeben worden. Es handelt sich um eindeutige Varianzen, also um einen im Ausgangstext nicht ausgedrückten Inhalt in der Form einer Hinzufügung, Streichung oder eines semantisch anderen Inhalts als im Ausgangstext, wie etwa in der deutschen Übersetzung des Gedichts *Sporven* („Der Spatz“) von Arne Garborg und der norwegischen Übersetzung von dem Gedicht *Hör' ich das Liedchen klingen* von Heinrich Heine:



Og **tidt** eg fær i Joli ein Godbit fin av Veslemøy;  
*Zum Christfest gibt es Gaben, denn Veslemøy, die schenkt mir was.*  
 og frys det, hev eg Skjol i det gode varme Høy.  
*Wenn's friert, kann warm mich laben im Heu der leck're Fraß.*  
 Og så kvitt, kvitt, **Godmår'n!** Så kjem Våren;  
*Quit, quit! der Lenz wird geben mir neues Leben:*  
 då fri på Vengen boren  
*werd' selig wieder schweben*  
 eg byggjer Reir på Øy.  
*und bau'n mein Nest im Gras.*  
 (Fog/Grinde 2001b, 247)

Hör' ich das Liedchen klingen, das einst die Liebste sang,  
*Hörer jeg sangen klinge, der engang klang så varm,*  
 so will mir die Brust zerspringen vor wildem Schmerzensdrang.  
*det er, som vilde den springe, min vilde stormende Barm.*  
 Es treibt mich **ein dunkles Sehnen** hinauf zur Waldeshöh',  
*Den hvævede Skov jeg kårer, så dunkel og så sval,*  
 dort löst sich auf in Tränen mein übergroßes Weh  
*der løser sig i Tårer min grændseløse Kval*  
 (Fog/Grinde 2001a, 211f.)

In den Gedichten *Sporven* und *Hör' ich das Liedchen klingen* deuten die fett gedruckten Stellen Inhalte aus, die im Ausgangstext nicht enthalten sind. In *Sporven* sind die Adverbiale *tidt* („oft“) und *Godmår'n* („guten Morgen“) beide nicht übersetzt. Garborg schreibt nur *no kjem Våren* („jetzt kommt der Frühling“); im Zieltext gibt dagegen der Frühling dem Spatz ein neues Leben („Der Lenz wird mir geben ein neues Leben“). Im Ausgangstext baut der Spatz sein Nest auf einer Insel („byggjer Reir på Øy“), während im Zieltext das Nest im Gras gebaut wird („bau'n mein Nest im Gras“).

In *Hör' ich das Liedchen klingen* lassen sich auch solche semantischen Kontraste nachweisen. Bei Heine singt die Liebste das Liedchen, in der Übersetzung ist vom Lied die Rede, das einst so warm klang (*der engang klang så varm*). Bei Heine treibt den Protagonisten ein dunkles Sehnen („treibt mich

ein dunkles Sehnen<sup>6</sup>), im Zieltext gibt es kein Sehnen; stattdessen wird der Waldeshügel auserkoren, der dann als dunkel und kühl beschrieben wird (*Den hvælvde Skov jeg kårer, så dunkel og så sval*), während also im Ausgangstext das Sehnen selbst als dunkel bezeichnet wird. Diese semantischen Kontraste tragen zur Erfüllung der Invarianzforderungen, in erster Linie der Melodie, aber auch des Reimschemas, bei. Diesen Beispielen ist gemeinsam, dass Ausgangstext und Zieltext zwar manchmal unterschiedliche Inhalte ausdrücken, diese aber mit dem Ausgangstext als Gesamtheit, also mit der übergeordneten Makrostruktur des Ausgangstextes semantisch kompatibel sind: Bezogen auf *Sporven* kann ja ein Spatz sein Nest sowohl auf einer Insel als auch im Gras bauen; das im Ausgangstext nicht enthaltene *ein neues Leben* im Zieltext wird aber irgendwie in der letzten Zeile im Gedicht genauer beschrieben: *då fri på Vengen boren eg bygger Reir på Øy* (wörtlich übersetzt: als ,frei auf dem Flügel getragen ich baue Nest auf Insel<sup>7</sup>).

Auch in der Übersetzung des Gedichts von Heinrich Heine lässt sich für variante Inhalte im Zieltext argumentieren, die mit der Makrostruktur des Ausgangstextes kompatibel wären: Das Liedchen, das im norwegischen Zieltext ‚einmal so warm klang‘ (*en gang klang så varm*), lässt sich schon auf eine verlorene Liebe beziehen, in dem es die wilde stürmende Brust des Protagonisten zu sprengen droht (*som vilde den sprengte den vilde stormende Barm*). Wir haben es hier nicht mit zufällig ausgewählten Inhalten zur Rettung von Melodie und Reimschema zu tun. Diese Inhalte entspringen auch einer eindeutigen Strategie, nicht vom übergeordneten Inhalt des Ausgangstextes abzuweichen, sondern zwar semantisch andere, aber mit der übergeordneten Makrostruktur des Ausgangstextes kompatible Inhalte zu wählen. Sie bilden somit auch eine Invariante, indem die Makrostruktur irgendwie wiedergegeben wird, allerdings mit semantischen Abweichungen, also varianter Semantik auf der propositionalen bzw. lexikalischen Textebene. Solche Varianzen möchte ich ausgangstextkompatible Varianzen nennen im Unterschied zu ausgangstextinkompatiblen Varianzen, die dann als Übersetzungsfehler bezeichnet werden könnten. Ein mögliches Beispiel wäre die fehlende Übersetzung des Adverbials *tidt* in der ersten Zeile von *Sporven*. Hier wäre schon eine Einfügung von einem *oft* im Zieltext durchaus möglich, ohne weder die melodische Struktur noch das Reimschema ändern zu müssen, also: *Zum Christfest gibt's oft Gaben*.

Stellvertretend für eine Übersetzung mit relativ vielen ausgangstextkompatiblen Varianzen sei hier die Übersetzung von Hans Schmidt von Vinjes Gedicht *Langs ei Å* unter dem Titel *Am Strome* erwähnt. Eine (recht ausführliche) Wiedergabe der übergeordneten Makrostruktur des Gedichtes könnte lauten:

*Der Wald beugt sich zum Strom hinab und der Strom gräbt an dessen Herzen und will den Wald in seinen Schoß haben. So wie der Strom habe ich manchen in seiner Jugend gesehen, der diejenige Hand geküsst hat, die ihm seine schlimmste Herzwunde gestochen hat*

Die deutsche Übersetzung lautet:

O Baum, zum Strom gebeugt hinab, die Flut ihm(!) küssend liebevoll,  
indessen heimlich gräbt dein Grab der steten Wogen wild Geroll.  
Gleich dir hab' manchen ich gekannt, der auch, von gleichem Los bedroht,  
selbst sterbend noch geküßt die Hand, die Weh ihm bracht und Todesnot!  
(Fog/Grinde 2001a, 170f.).

In dieser Übersetzung sind reihenweise Inhalte des Ausgangstextes semantisch unterschiedlich übersetzt: Im Ausgangstext ist von *Wald* („skog“) die Rede, und nicht von *Baum*. Von *Grab* ist auch nicht die Rede, sondern von *Herz* („hjarterot“). In der deutschen Übersetzung fehlt der Inhalt *am häufigsten in der Jugend/im Frühling des Lebens* („aller helst i Livsens Vår“). Stattdessen wird die Formulierung *von gleichem Los bedroht* verwendet. Dieser Inhalt ist im Ausgangstext nicht enthalten. Im norwegischen Ausgangstext steht *hans verste Hjartesar* („seine schlimmste Herzwunde“), was in der deutschen Übersetzung durch *Weh und Todesnot* wiedergegeben wird. Trotz dieser auf der propositionalen und lexikalischen Ebene nachweisbaren semantischen Varianzen bleibt auch hier der übergeordnete Inhalt erhalten, und zwar der Fluss und dessen Aushöhlung von Bäumen als Symbol für die schlimmste Herzwunde eines abgewiesenen Liebenden. Der semantische Bezug zum Ausgangstext ist also keineswegs abgebrochen, sondern deutlich da, wenn nicht in jedem Detail des Textes vorhanden. Zwar drücken sie auf der propositionalen bzw. auch lexikalischen Ebene einen anderen Inhalt aus als im Ausgangstext: die

Proposition *ned i fanget vil deg få* („dich in den Schoß ziehen will“) stimmt mit *gräbt dein Grab der steten Wogen wild Geroll* im deutschen Zieltext gar nicht überein, genau wie das Wort *sterbend* im deutschen Zieltext im norwegischen Ausgangstext nicht gegeben ist. Aber diese varianten Übersetzungsalternativen haben fast immer einen deutlichen Bezug zur übergeordneten Makrostruktur des Ausgangstextes: *von gleichem Los* deutet auf *Weh und Todesnot* hin, was nun mit *hans verste Hjartsår* im Ausgangstext durchaus verträglich ist. Hier handelt es sich wie in den gerade besprochenen Gedichten *Sporven* und *Hör' ich das Liedchen klingen* um ausgangstextkompatible Varianzen.

Da nun die formalen Invarianten Reimschema und Melodie, zusammengehalten mit einer Invarianz der übergeordneten Makrostruktur, die Grenzen des übersetzungsstrategischen Spielraums für den Übersetzer angeben, haben diese Invarianten notgedrungen zur Folge, dass auf der propositionalen und lexikalischen Textebene (ausgangstextkompatible) Varianzen in Kauf genommen werden müssen. Zwar ist das in dem Gedicht *Langs ei Å* besonders deutlich, aber nichtsdestotrotz handelt es sich hier um einen invarianzbedingten eingegengten Spielraum für den Übersetzer, der in diesem Gedicht an einigen Stellen vielleicht nicht allzu elegant realisiert wird. Aber wichtig für den Übersetzer ist offensichtlich die Einhaltung der Invarianz für die übergeordnete Makrostruktur gewesen – dann auf Kosten manch einer Proposition im Text.

Bei der Verwendung von Varianzen besteht natürlich die Gefahr, dass wichtige, für die Botschaft des Gedichtes wesentliche und unentbehrliche Inhalte übersehen und nicht übersetzt werden. Solche Fälle könnten als Übersetzungsfehler angesehen werden, da dem Leser wichtige ‚Schlüssel‘ zum Textverständnis entzogen werden. Ein Beispiel eines solchen ‚Schlüssels‘ wäre die deutsche Übersetzung von Ibsens Gedicht *Margretes Vuggesang*. In der letzten Zeile wird die Segnung *Gud sign dig, lille Haakon* („Gott segne dich, klein Haakon“) durch *schlaf süß und sanft, klein Haakon* übersetzt (Fog/Grinde 2001a, 65/T 21–22). Dadurch geht ein ganz wesentlicher Inhalt verloren: Das Gedicht *Margretes Vuggesang* ist Teil des Dramas *Kongsæmnerne* („Die Thronpretendenten“) von Henrik Ibsen, und der kleine Prinz Haakon wird im Drama als der von dem Heiligen Olav auserwählte Erbprinz der norwegischen Krone hervorgehoben – was im Gedicht durch den Segen Gottes betont wird.

Bei der Wiedergabe der Textsemantik setzt der Übersetzer also deutliche Prioritäten: Die übergeordnete Makrostruktur bleibt erhalten, wenn auch mit Hilfe von Entsprechungen und manch einer ausgangstextkompatiblen Varianz auf der propositionalen und lexikalischen Textebene.<sup>65</sup> Die übergeordnete Makrostruktur von Texten ist allerdings auch ein problematischer Begriff, denn was die Makrostruktur eines Textes genau erfasst, beruht – trotz der dafür aufgestellten Makroregeln<sup>66</sup> – letzten Endes auf die Interpretation des Inhalts von Einzeltexten mit ihren variierenden Inhalten und Textintentionen. Statistische Angaben erscheinen hier deshalb wenig sinnvoll, wenn überhaupt möglich. Allerdings wird im vorliegenden Korpus bei jeder Übersetzung auf den übergeordneten Inhalt des Ausgangstextes Bezug genommen. Dieser wird im Zieltext wiederholt und funktioniert somit als eine wichtige Invariante in der Übersetzungsstrategie sämtlicher Übersetzer. Bei der Übersetzung der Griech-Lieder handelt es sich deswegen eindeutig nicht um sog. Ersatztexte, also um neue Texte zu einer bestimmten Melodie, die dann auch als selbständige Texte markiert wären und keinen Bezug zu anderen Texten zur gleichen Melodie haben würden.<sup>67</sup>

### **6.1.5 Zum System der Invarianten bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken**

Die Invarianz der formalen Aspekte Melodie und Endreimschema gibt einen wichtigen formalen und deutlich markierten Spielraum oder ‚Raster‘ für die Wahl von Übersetzungsalternativen in anderen Bereichen des Ausgangstextes an. Die semantische Invariante der übergeordneten Makrostruktur ist wesentlich weniger deutlich als die erwähnten formalen Invarianten, hat aber auch die Funktion eines Orientierungspunkts für die Übersetzungsstrategie mit Folgen für die Wahl von Übersetzungsalternativen. Dabei sind wichtige Unterschiede zwischen diesen drei Invarianten zu betonen: Erstens in Bezug auf ihre Art, zweitens in Bezug auf Intensität als Invarianten und drittens in

.....

65 Vgl. hierzu Näheres in 6.3.

66 Zu Makroregeln vgl. etwa Teun van Dijk in Brinker 1997, 51ff

67 Zum Terminus ‚Ersatztext‘ bzw. ‚replacement text‘, siehe Low 2013, 238 sowie auch die Diskussion in Kvam 2018, 278–280.

Bezug auf ihre systematischen Zusammenhänge untereinander als Invarianten. Zwei von diesen Invarianten sind formal und eindeutig identifizierbar: Ob nun Melodie und Reim übereinstimmen, lässt sich eindeutig nachweisen. Die Invariante der übergeordneten Makrostruktur ist dagegen semantischer Art und erst über eine Interpretation der Intertextualität zwischen Ausgangstext und Zieltext auf einer übergeordneten semantischen Ebene rekonstruierbar. Allein aus diesem Grund ist diese textsemantische Invariante wesentlich unklarer als die formalen Invarianten. Ihre Intensität als Invarianten ist auch unter den hier aufgeführten Invarianten unterschiedlich: Während die Melodie fast überall identisch ist und nur Abweichungen in der Form meist gleichlautender Stichnoten nachweisbar sind, sind invariante Reimschemata weitaus seltener. Dieser Unterschied in der Intensität der formalen Invarianten wird in der Sekundärliteratur auch mehrfach betont, sowohl in empirisch als auch normativ orientierten Arbeiten.<sup>68</sup> In vielen, vorwiegend normativen Arbeiten zur Übersetzung von Kunstliedern wird die Wiedergabe des Reimschemas des Ausgangstextes zwar betont, aber der Invarianz der Melodie untergeordnet. Am Beispiel einer englischen Übersetzung von der Vertonung von Goethes *Erkönig* durch Franz Schubert werden auch die geringsten Änderungen an der Melodie verpönt und verboten, denn „English-speaking audiences go to recitals of foreign-language songs for the music and the voice, not poetry“ (Graham 1989, 34). Diese normative Feststellung mag schon in Frage gestellt werden, aber die hier festgestellte Priorität der melodischen Invarianz als oberster Invariante bei der Übersetzung von Kunstliedern wird in der vorliegenden Arbeit empirisch bestätigt.

Die Invariante der übergeordneten Makrostruktur ist dagegen weitaus schwerer ‚nachzuweisen‘: Hier geht es um eine Interpretation der semantischen Kompatibilität mit dem Ausgangstext, was nie eindeutig sein und aus diesem Grunde auch umstritten bleiben wird. Durch die vorliegende Arbeit kommt deutlich zum Ausdruck, dass die Einhaltung der formalen Invarianzforderungen Melodie und Reim den Spielraum der semantischen Beziehungen zwischen Ausgangstext und Zieltext festlegt: Erst wenn Melodie und Reim ‚stimmen‘, kommt die Semantik zum Zug, und zwar auf allen Textebenen.

.....

68 Vgl. hierzu etwa Hersey 2018 sowie Schneider 2018.

Die Abhängigkeit des Semantischen von dem Formalen in einer Hierarchie der Invarianzforderungen stellt den Übersetzer vor eine schwere Aufgabe. Das alles fordert eine Übersetzungsstrategie, die dieser Abhängigkeit der Invarianten untereinander Rechnung trägt. Es ist dabei nicht verwunderlich, dass dieser Umgang mit der Semantik viele kreative Wege findet. Wir finden einerseits Übersetzungen, die in Bezug auf eine Invarianz der übergeordneten Makrostruktur deutliche und auch problematische Varianzen aufweisen, andererseits auch Übersetzungen, die die Semantik des Ausgangstextes in fast jedem Detail wiedergeben und somit auch völlig problemlos die Forderung nach Invarianz der übergeordneten Makrostruktur erfüllen. Hierzu zwei Beispiele zur Verdeutlichung dieser Extreme bei der Wiedergabe der Semantik des Ausgangstextes:

In der deutschen Übersetzung von *Guten* von Vinje (übersetzt von Hans Schmidt) sind Melodie und Reimschema völlig identisch. Aber in Bezug auf die Textsemantik werden auffallend viele Propositionen variant übersetzt. Das betrifft in besonderem Maße die letzte, also die dritte Strophe:

Dersom du ikkje sviken var so mang ei Gong,  
du Kjærleik aldri sungi har med rette Song.  
Du på Ruinene må stå av Livet ditt,  
fyrst rigtig då du rett kan sjå ikring deg vidt!  
(Fog/Grinde 2001a, 158; T 25–35)

Erst wenn der Seele höchstes Glück ward tiefster Schmerz,  
im Kampf des Lebens Stück für Stück zerbrach dein Herz,  
wird deiner Brust, den Lippen dein verliehen Klang;  
und es ertönt nun hehr und rein dein Dichtersang!  
(ebd.)

Zwar berichten Ausgangstext und Zieltext beide über die Verzweiflung des Protagonisten über eine verlorene Liebe sowie über diese Erfahrung als Grundlage eines neuen Lebens – wenn auch mit recht unterschiedlichen Bildern, wie im obigen Zitat gezeigt. Aber hier scheinen wir an der äußersten Grenze einer möglichen akzeptablen Invarianz auf der übergeordneten makrostrukturellen

Textebene zu sein. Von einem Dichtersang ist im norwegischen Ausgangstext gar nicht die Rede, sondern von einer Weitsicht, die erst auf der Grundlage eines zusammengebrochenen Lebens, auf den Trümmern des Lebens, möglich wird. Die beiden letzten Zeilen des Gedichts bilden eine Art Folge eines durch Liebeskummer zusammengebrochenen Lebens, und gerade an dieser zentralen Stelle des Gedichts trennen sich Ausgangstext und Zieltext sehr deutlich. In der zweiten Strophe in der Übersetzung fehlt auch eine Übersetzung des vielleicht zentralsten Inhalts im Gedicht, und zwar die bodenlose Trauer des Protagonisten über den Tod seiner jungen Geliebten: *Det Grøne såg du krullas turt som Blom til Høy* (Fog/Grinde 2001a, 157/T 18–20) (‚Das Grüne sahst du trocken zerknittert werden wie Blume zu Heu‘).<sup>69</sup> Es wäre deshalb auch möglich, diese Übersetzung von Hans Schmidt als fehlerhaft und nicht akzeptabel zu interpretieren und seine Übersetzung dieser zentralen Zeilen im Liedtext als eine deutliche textinkompatible Varianz einzustufen, so dass eine Interpretation einer invarianten übergeordneten Makrostruktur kaum als plausibel zu interpretieren wäre.

Am anderen Ende der ‚Skala‘ finden wir Lieder, die zusätzlich zu einer identischen melodischen Struktur und einem identischen Reimschema auch sowohl eine identische übergeordnete Makrostruktur als auch eine identische propositionale Makrostruktur aufweisen, wie etwa die englische Übersetzung des Gedichts *Margretes Vuggesang* von Henrik Ibsen

Nu løftes Laft og Lofte til Stjernehvælven blaa,  
*Now rises roof and rafter to starry vaults of blue;*  
 Nu flyver lille Haakon med Drømmevinger paa.  
*Now flies my little Haakon on wings of dreaming too*  
 (Fog/Grinde 2001a, 65/T 1–9)

Diese Invarianzverlagerung findet sich auch bei der Übersetzung von Kunstliedern in andere Sprachen als das Deutsche oder Norwegische. Am Beispiel der Übersetzung des Schubert-Zyklus *Die Winterreise* von Henry Drinker (= Drin-

.....

69 An dieser zentralen Stelle im Gedicht Stelle steht in der deutschen Übersetzung: *So bunten Flor der Lenz auch beut, er muß verblühh.*



ker o. J.) ins Englische findet sich – wie bei den Grieg-Liedern – eine systematische Invarianz der Melodie, während bei den Reimschemata ganz selten Abweichungen zu finden sind: Bei den Melodien liegt eine Identität zwischen Ausgangstextmelodie und Zieltextmelodie vor. Bei den Reimschemata sind 17 der 24 Lieder identisch, in 6 Liedern wird ein abab-Schema systematisch durch ein abcb-Schema wiedergegeben und in einem einzigen Fall (im Lied *Muth*) das abab-Schema in der dritten Strophe – aber nicht in der ersten und zweiten Strophe – durch abcb ersetzt, vgl.

Lustig in die Welt hinein	Gaily face the world around
Gegen Wind und Wetter!	scorning wind and weather!
Will kein Gott auf Erden sein,	If no god is here on <b>earth</b> ,
Sind wir selber Götter!	all be gods together!

(Drinker o. J., 208)

Bei Drinker lässt sich wie bei den Grieg-Liedern eine Invarianz der übergeordneten Makrostruktur nachweisen – trotz der Tatsache, dass auch hier manch eine Einzelproposition semantisch völlig anders übersetzt wird. Ein interessantes Beispiel wäre hier das Lied *Die Wetterfahne*. Die Übersetzung gibt zwar den Inhalt der Verzweiflung des gerade verschmähten Liebenden mittels des Symbols der Wetterfahne wieder, aber in der zweiten Zeile liegt in der Übersetzung ein scheinbar anderer Inhalt vor: die Zeile *auf meines schönen Liebchens Haus* wird durch *above the house I left today* wiedergegeben. Hier wählt Drinker zwar einen anderen Inhalt, aber ‚above the house I left today‘ ist synonym mit ‚auf meines schönen Liebchens Haus‘ (ebd., 200). Denn das geht aus dem Inhalt des unmittelbar vorhergehenden Liedes im Zyklus, *Gute Nacht*, deutlich hervor.

Durch die vorliegenden Ergebnisse der Analyse der Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg, auch zusammengehalten mit der Stichprobe aus Drinkers Übersetzungen der Schubert-Zyklen, kommt eine sehr deutliche Invarianzverlagerung zum Ausdruck: Die Melodie ist nahezu heilig, und die Wiedergabe des Reimschemas im Ausgangstext ist durchaus die Regel, vgl. hierzu die Aussage von Arthur Graham, die als stellvertretend für den Stellenwert des Reimschemas als Invariante stehen könnte: „Translators need not reject

rhyme, but it is suicidal to demand rhyme wherever it appears in the original“ (Graham 1989, 31). In Abhängigkeit dieser formalen Invarianzforderungen wird dann die übergeordnete Makrostruktur des Ausgangstextes im Großen und Ganzen auch identisch wiedergegeben – trotz der Tatsache, dass in den Texten mit einer Semantik auf der propositionalen Textebene gearbeitet wird, die von der Semantik an der entsprechenden Stelle im Ausgangstext mehr oder weniger abweicht, wie in den nächsten Kapiteln genauer zu zeigen ist.

Die Invarianzverlagerung mit ihrer ‚internen Priorisierung‘ stellt also eine Grundlage für die Verwendung der anderen Intertextrelationen sowie spezieller sprachlicher und auch musikalischer Mittel dar.

Im Folgenden wird deshalb zunächst die Verwendung der beiden anderen Intertextrelationen Entsprechung und Varianz genauer analysiert (6.2. und 6.3.), bevor auf die damit verbundene übergeordnete Übersetzungsstrategie in diesem spezifischen Übersetzungskontext eingegangen wird (7.).

## **6.2 Entsprechungen im Rahmen der Invarianzverlagerung**

Die soeben analysierten Invarianzforderungen mit ihrer besonderen Invarianzverlagerung geben den Spielraum für die Verwendung der übersetzerischen Intertextrelationen Entsprechung und Varianz für diesen besonderen Übersetzungskontext an. Während die übergeordnete Makrostruktur des Ausgangstextes eine Invariante darstellt (6.1.4.), bildet dagegen die propositionale Makrostruktur zusammen mit der Lexik den Spielraum von Entsprechungen als übersetzerischer Intertextualität: Gerade hier werden semantisch entsprechende Inhalte durch vor allem synonyme, teilsynonyme, hyponyme und hyperonyme Inhalte ausgedrückt. Sie treten auch nicht selten auf in Begleitung einer anderen thematischen Progression als im Ausgangstext sowie auch durch die Verwendung von textexternen und textinternen Präsuppositionen. Es ist allerdings wenig sinnvoll, hier exakte Zahlen anzugeben oder zu versuchen, genaue statistische Angaben herauszukristallisieren. Denn zum einen handelt es sich um im Ausgangspunkt wenig klare Intertextkategorien, die nur über eine Interpretation der einzelnen Propositionen ermittelt werden können, zum

anderen liegen bei der Verteilung der jeweiligen Intertextkategorien zwischen den einzelnen Liedern erhebliche Unterschiede vor, so dass Durchschnittswerte allein aus diesem Grunde so gut wie keine Relevanz haben würden. Wie bereits in 6.1.5. erwähnt, finden sich sogar Übersetzungen, bei denen nicht nur die übergeordnete Makrostruktur invariant ist, sondern auch jede Proposition im Text. In dem Lied *Der skreg en Fugl* liegt eine solche Invarianz der propositionalen Makrostruktur vor, vgl.

Der skreg en Fugl over øde Hav langt fra Lande.  
Den skreg så sårt i den høstgrå Dag, flaksed i brudte afmægtige Slag,  
seiled paa sorte Vinger bort over Hav.  
(Fog/Grinde 2001b, 41f.)

Ein Vogel schrie über'm öden Meer, weit vom Lande.  
Er schrie so wund in den herbstgrauen Tag, flatternd mit mattem, ohnmächtigen Schlag, schwebend auf schwarzen Schwingen fort übers Meer.  
(ebd.)

Eine wörtliche Übersetzung des Ausgangstextes wäre mit dem Zieltext fast identisch, vgl.

Es schrie ein Vogel über dem öden Meer, weit vom Lande.  
Er schrie so wund in den herbstgrauen Tag, flatterte mit matten, ohnmächtigen Schlägen  
schwebte mit schwarzen Schwingen fort über das Meer

Hier ist jede Proposition im deutschen Zieltext mit dem norwegischen Ausgangstext identisch – nur in der Wahl morphologischer Alternativen unterscheiden sich die Texte an einigen wenigen Stellen, z. B. in der Präteritumform *flaksed* gegenüber dem Präsens Partizip *flatternd*. Dieses Gedicht zeigt nur, dass auch es Übersetzungen gibt, die in semantischer Hinsicht eine durchgehend invariante übersetzerische Intertextualität aufweisen. Denn das ist keineswegs die Regel: In einer Stichprobe von 70 der insgesamt 157 untersuchten Lieder ist gut die Hälfte der Propositionen als Entsprechung zu interpretieren, während

Varianzen ungefähr ein Viertel der Fälle und invariante Propositionen lediglich etwa ein Fünftel ausmachen. Vgl. hierzu den Anfang vom Lied *Elsk* („Liebe“) aus dem Liederzyklus *Haugtussa*

Den galne Guten min Hug hev dára,  
eg fangen sit som ein Fugl i Snåra;  
den galne Guten, han gjeng så baus;  
han veit, at Fuglen vil aldri laus

Der wilde Knab' mir den Sinn berückte,  
zu fangen mich, seinen Vog'l, ihm glückte;  
der wilde Knab, macht sich nichts daraus,  
er weiß: der Vogel will nie hinaus  
(Fog/Grinde 2001b, 91/T 2–9)

Eine wörtliche Übersetzung des norwegischen Ausgangstextes würde etwa so aussehen:

Der wilde Knabe hat meinen Sinn verrückt/bezaubert/geblendet  
Ich gefangen sitze wie ein Vogel in der Falle/Dohne  
Der wilde Knabe er geht so stolz/überheblich/zufrieden (herum)  
Er weiß, der Vogel will nie heraus/los

Die erste und die letzte Zeile geben den Inhalt im Ausgangstext fast wörtlich wieder, vor allem die letzte Zeile. Aus diesem Grunde werden sie als invariant interpretiert. Die zweite Zeile gibt zwar auch den gleichen propositionalen Inhalt wieder, aber mit einer Aspektänderung beim Prädikat: Während der Zieltext den Vorgang als Änderung eines Zustandes durch *zu fangen* ausdrückt, also inchoativ, beschreibt der Ausgangstext durch *sit fangen* („sitze gefangen“) das Ergebnis der Änderung, als resultativ. Das Resultative wird in der Übersetzung auch durch das ebenfalls resultative Verb *glückte* ausgedrückt. Im Ausgangstext wird das Gefangensein durch die Präpositionalphrase *i snåra* explizit

ausgedrückt, während dieser Inhalt<sup>70</sup> im Zieltext präsupponiert wird. Durch eine Aspektvariation beim Prädikat und eine textexterne Präsupposition wird der gleiche Inhalt durch semantische Entsprechungen ausgedrückt.

Die variante Intertextualität in der dritten Zeile kommt durch die Formulierung *er macht sich nichts daraus* zum Ausdruck. Im Ausgangstext steht dagegen, dass der Junge stolz herumläuft, und aus diesem Grunde den beschriebenen ‚Vogelfang‘ weder bereut noch sich dessen schämt. Hier handelt es sich im Zieltext um einen Inhalt, den man höchstens als eine Art ausgangstextkompatible weitgezogene Hyperonymie von ‚stolz‘ interpretieren könnte, sonst aber im Ausgangstext nicht nachweisbar ist.

Gerade bei der dominanten Intertextualitätsrelation Entsprechung werden semantische Relationen und textlinguistische Mittel wie etwa thematische Progression und Präsupposition eingesetzt, Vgl. hierzu folgende Beispiele aus dem Lied *Wo sind sie hin?* nach dem gleichnamigen Gedicht von Heinrich Heine:

Es ragt in's Meer der Runenstein,  
da sitz' ich mit meinen Träumen.

En Runesten i Havet staar  
som Minde om mine Drømme.  
(Fog/Grinde 2001a, 25/T 5–9)

Interessant in dieser Übersetzung ist die Formulierung *som Minde om mine Drømme* (wörtlich: ‚als Erinnerung an meine Träume‘). Denn wenn der Protagonist ‚da sitzt mit seinen Träumen‘ bedeutet das, dass der Runenstein für ihn ein Erinnerungsort ist. Auf der Wortebene wäre hier Synonymie kaum angebracht, aber im weiteren Verlauf des Textes, wird deutlich, dass der Runenstein die Erinnerungsfunktion erfüllt: In der zweiten Strophe gedenkt er seiner Freunde, die nicht mehr da sind, umgeben von Wind und Wellen (ebd., 26f.).

Im Lied *Das alte Lied* zu einem Gedicht von Heinrich Heine werden Präsuppositionen als Mittel zur Erhaltung der Invarianten Melodie, Reimschema und übergeordneter Makrostruktur eingesetzt. In der Zeile

.....

70 Vögel werden mit einer besonderen Falle oder Dohne gefangen.

Er trug die seid'ne Schleppe der jungen Königin  
(Fog/Grinde 2001a, 24/T 20–23)

wird durch die Verwendung einer Präsupposition sowie durch die Explizitierung einer Präsupposition im Ausgangstext die Reimstruktur (,Königin' mit ,Sinn' in der vorhergehenden Zeile steht *leicht war sein Sinn*) erhalten. Im Zieltext werden Präsuppositionen aber anders verwendet, vgl.

Han maatte bære Slæbet, alt efter gammel Skik (ebd.)  
*Er musste tragen die Schleppe, alles nach altem Brauch*

Im Zieltext wird präsupponiert, dass die Schleppe aus Seide ist sowie auch dass die Königin diese trägt, während also die Königin im Ausgangstext als Trägerin der Schleppe explizit identifiziert wird. Dabei wird der Stoff, aus dem die Schleppe gemacht ist, im Ausgangstext expliziert (*seid'ne Schleppe*), während dies im Zieltext präsupponiert wird. Die Trägerin der Schleppe wird im Ausgangstext als die Königin expliziert, im Zieltext wird dieser Sachverhalt textintern präsupponiert. Und zu guter Letzt wird im Zieltext expliziert, dass es sich hier um eine alte Tradition handelt (,alt efter gammel Skik'), während dieser Sachverhalt im Ausgangstext als textexterne Präsupposition nicht erwähnt wird. Dadurch wird die Silbenzahl in beiden Texten gleich gehalten, was die Identität der Melodie ermöglicht bzw. erleichtert sowie auch im Zieltext das gleiche Reimschema erhält, vgl.

ømt var hans **Blik** ...  
alt efter gammel **Skik**  
(ebd., 23f./T 19–23)  
Leicht war sein **Sinn** ...  
Der jungen **Königin**  
(ebd.)

Auch **die thematische Progression** bzw. die thematische Entfaltung wird als Mittel zur Einhaltung der Invarianzforderungen verwendet. Ausgangstext und Zieltext können in Bezug auf die thematische Entfaltung deutliche Un-

terschiede aufweisen und die Reihenfolge der jeweiligen Propositionen ist in den beiden Texten nicht selten unterschiedlich: Mittels einer unterschiedlichen thematischen Progression im Text lassen sich Propositionen nach melodischen und reimstrukturellen Invarianzforderungen unterschiedlich anordnen, ohne dass die semantischen Beziehungen zwischen den Propositionen notwendigerweise geändert werden, vgl. hierzu das oben erwähnte Lied *Wo sind sie hin?*: Während im Ausgangstext die Reihenfolge der Propositionen wie folgt realisiert wird

Es pfeift der Wind + die Möwen schrei'n  
(Fog/Grinde 2001a, 25/T 9–12)

macht es der Zieltext umgekehrt, vgl.

*Ved Maagens skrik, mens Stormen gaar*  
(ebd.).

Da zwischen diesen Propositionen eine einfache parataktische Verbindung vorliegt<sup>71</sup> sind grundsätzlich beide Abfolgealternativen möglich. Ein ähnlicher Fall liegt im oben erwähnten Lied *Das alte Lied* vor. Im Ausgangstext liegt folgende Abfolge auch hier parataktisch verbundener Propositionen vor, vgl.

sein Herz war schwer, sein Haupt war grau  
(ebd., 23/T 6–8)

während im Zieltext die umgekehrte Abfolge vorliegt, vgl.

hans Haar var graat, hans Barm var tung  
(ebd.)

.....

71 Die beiden Handlungen finden gleichzeitig statt, können ohne Bedeutungsänderung umgestellt werden und könnten durch eine parataktische Konjunktion *und* verbunden werden.

Im Lied *Stambogsrim* (,Stammbuchsreim') zum gleichnamigen Gedicht von Henrik Ibsen liegt ebenfalls ein Fall von unterschiedlicher thematischer Progression vor. Die Abfolge der Satzglieder im Ausgangstext mit dem Subjekt *jeg* an der Erststelle im Satz

Jeg kalte dig mit lykkebud  
(Fog/Grinde 2001a, 124/T 1–2)  
(wörtlich: ‚Ich nannte dich meinen Glücksboten‘)

wird im Zieltext geändert. Hier erscheint das Objektsprädikativ *Glücksbote mein* (,mit *Lykkebud*‘) an der Erststelle im Satz, vgl.

„Glücksbote mein“, so nennt' ich dich  
(ebd.)

Eine sehr kreative Verwendung von paradigmatischen Bedeutungsrelationen dient ebenfalls der Herstellung von Entsprechung als übersetzerischer Intertextualität. Dieses Übersetzungsmittel findet sich in erster Linie auf der Wortebene, aber auch auf der propositionalen Ebene und ermöglicht es dem Übersetzer, mit Hilfe von Entsprechungen Sinneinheiten so zu gestalten, dass die hier geltenden Invarianzforderungen eingehalten werden können.

Eine **Antonymie** wird im folgenden Fall im Lied *Det syng* verwendet:

Die Formulierung *aldri så kan du det gløyma* (Fog/Grinde 2001b, 73/T 11–12) (,nie so kannst du es vergessen') im Ausgangstext wird durch *ewig du sein musst gedenken* (ebd.) im Zieltext wiedergegeben. Wenn man nie etwas vergisst, wird man sich immer daran erinnern können, also dessen ‚ewig gedenken'. Ein weiterer Fall findet sich im Lied *Zur Rosenzeit*. In der norwegischen Übersetzung dieses Gedichts von Johann Wolfgang Goethe wird das Verblühen von Rosen dadurch übersetzt, dass sie nicht mehr glühen (*ej mer gløder*), vgl.

Ihr verblühet, süße Rosen  
Mine Roser mer ej gløder  
(Fog/Grinde 2001a, 253/T 3–6)



**Hyperonyme** Übersetzungen kommen relativ oft vor. Ein einfaches Beispiel findet sich in dem Lied *Og jeg vil ha mig en Hjertenskjær* ‚Zur Johannismacht‘ von Vilhelm Krag:

Og jeg vil ha mig en snehvid Hest  
Und ich will reiten ein schneeweiß Tier  
(Fog/Grinde 2001b, 43/T 7–10)

Im norwegischen Ausgangstext ist von einem schneeweißen Pferd (*en snehvid Hest*) die Rede, im deutschen Zieltext dagegen von einem schneeweißen Tier (*ein schneeweiß Tier*). Hier wird zwar das Hyperonym *Tier* verwendet, aber als direktes Objekt zu *reiten*, was nun auch eine Interpretation dieses Tiers als ‚Pferd‘ nahelegt. Aber das einsilbige *Tier* wird hier statt des einsilbigen Wortes ‚Pferd‘ benutzt, um den Reim zu *mir* im Takt 6 herzustellen, was für die Verwendung eines Hyperonyms zur Erfüllung der Invarianzforderung beim Reimschema spricht, vgl.

Og jeg vil ha mig en Silkevest, ja, ja en Silkevest  
Eine Weste wünsch’ ich von Seide mir, ja, ja von Seide mir  
(ebd., 43/T 2–6)

Hyperonyme Übersetzungen kommen nicht nur auf der propositionalen Ebene vor, sondern vor allem auf der Wortebene. Im Lied *En svane* ‚Ein Schwan‘ ist in der ersten Zeile von ‚meinem weißen Schwan‘ (*Min hvide Svane*) die Rede, was durch *Du stiller Schwimmer* (Fog/Grinde 2001a, 122/T 1–2) übersetzt wird. ‚Schwimmer‘ ist in diesem Gedicht hyperonym zu ‚Schwan‘, denn später in der Übersetzung wird deutlich, dass dieser Schwimmer ein Schwan ist: „du warst ein Schwan doch“ (ebd., 123/T 28–31). Auch ein norwegisches Wort wie ‚hei‘, ein meist bewaldeter Hügel, wird im Lied *De norske fjelde* zum gleichnamigen Gedicht von Nordahl Rolfsen hyperonym übersetzt durch ‚Höhe‘ übersetzt:

I fald du følger mig over *heien*  
Willst in *die Höhen* du mit mir steigen  
(Fog/Grinde 2001b, 64/T 2–4)

Im Lied *Wo sind sie hin?* findet sich ebenfalls ein klassischer Fall von Hyperonymie auf der Wortebene im Zieltext: Das Prädikat *ragt* In der ersten Zeile im Ausgangstext

Esragt in's Meer der Runenstein  
(Fog/Grinde 2001a, 25/T 6–7)

wird im Zieltext durch *staar* („steht“) übersetzt, vgl.

En Runesten i Havet staar  
(ebd.)

Während *ragt* eine spezifische Form des Stehens denotiert, bezieht sich die Form *stâr* auf das Stehen im allgemeinen und nicht auf eine spezifische Art des Stehens.

Im Lied *Vond Dag* („Böser Tag“) zum gleichnamigen Gedicht von Arne Garborg wird die Alliteration *Regn og Rusk* durch *Sturm und Schnee* in dem Satz übersetzt, vgl.

Men Sondag kjem og gjeng med Regn og Rusk  
Doch Sonntag kommt und geht mit Sturm und Schnee  
(ebd., 99/T 9–11).

*Regn og Rusk* wäre inhaltlich so etwas wie ‚nasskaltes, regnerisches Wetter‘ und eben nicht *Sturm und Schnee*. Aber diese Ausdrücke bedeuten beide ‚unangenehmes und kaltes Wetter‘, wenn auch etwas dramatischer ausgedrückt in der deutschen Übersetzung als im norwegischen Ausgangstext. Als hyperonyme Semantik wäre daher ‚unangenehmes und kaltes Wetter‘ anzusetzen – dadurch wird in der deutschen Übersetzung ein entsprechender Inhalt ausgedrückt und an dieser Stelle – ausnahmsweise – auch die Alliteration als typisches lyrisches Stilmittel bei Garborg wiedergegeben.

Ein **hyponymer** Fall findet sich in *Langs ei Å* („Am Ströme“), wo im Ausgangstext vom Wald („Du Skog!“ (ebd., 170/T 1–2) die Rede ist, was durch „O Baum!“ (ebd.) übersetzt wird. Einen semantisch fast identischen Fall finden wir im Lied *Liden Kirsten*, in dem *Skov* („Wald“) durch *Tann* (= Tanne) übersetzt wird (ebd., 31/T 5). Ebenfalls ließe sich im Lied *Til L. M. Lindemanns Sølvbryllup* („Zu L. M. Lindemanns Silberhochzeit“) die Übersetzung von *nisse* durch *Puck* (Fog/Grinde 2001b, 206/T 19) als hyponym interpretieren, da ‚Puck‘ eine bestimmte Figur darstellt und ‚nisse‘ in sehr vielen Varianten auftritt und etwas semantisch genauer durch ‚Heinzelmännchen‘ ins Deutsche übersetzt werden könnte.

Im Lied *Det gynger en Båd på Bølge* („Es schaukelt ein Kahn im Fjorde“) zum gleichnamigen Gedicht von Otto Benzon wird schon in der Übersetzung des Titels sowie auch in der ersten Zeile des Titels ein Hyponym benutzt. Die Präpositionalphrase *på Bølge* bedeutet generell ‚auf dem Wasser‘ (wörtlich: ‚auf der Welle‘), während die deutsche Übersetzung die Reise auf den Fjord beschränkt. Dadurch bekommt der Zieltext die gleiche Silbenzahl wie der Ausgangstext, so dass die melodische Invarianz hier gesichert wird, vgl.

Det gynger en Båd på Bølge  
 Es schaukelt ein Kahn im Fjorde  
 (Fog/Grinde 2001b, 109/T 6–8)

Um die reimstrukturelle Invarianz zu erhalten, wird im gleichen Lied in der nächsten Zeile ebenfalls eine Hyponymie auf der Wortebene verwendet, vgl.

Og der er kun én ombord,  
 men det er den fagreste Pigelil  
 på hele den fagre **Jord**  
 (ebd., T 9–14)

Drin siset allein an **Bord**  
 Fürwahr wohl das schmukkeste Mägedelein  
 von allen im schmukken **Ort**  
 (ebd.)

Während im norwegischen Ausgangstext von dem schönsten Mädchen in der ganzen Welt die Rede ist, wird im deutschen Zieltext diese Schönheit geographisch auf den Ort eingeschränkt – eben um den Reim mit *Bord* herzustellen.

**Synonymie** wird oft als Mittel verwendet, um Entsprechungen zu realisieren. Synonyme finden sich meist auf der Wortebene, aber auch synonyme Propositionen sind belegbar. In dem Lied *Ved Moders Grav* („Am Grab der Mutter“) wird der Ausdruck *lille Mor* („kleine Mutter“) durch die Diminutivform *Mütterlein* übersetzt (Fog/Grinde 2001b, 121/T 4). im Lied *Borte!* („Geschieden“) wird die Proposition

farvellets rester tog nattevinden  
(ebd., 130/T 3–4)  
(wörtlich: ‚des Abschieds Reste nahm der Nachtwind‘)

durch den Ausdruck ‚im Nachtwind verfliegen‘ übersetzt

die Abschiedsworte im Nachtwind verfliegen  
(ebd.)

Wenn die Abschiedsworte verfliegen sind, sind nur Reste davon übrig und wenn diese vom Nachtwind übernommen sind, sind sie auch von dem Nachtwind ‚weggebracht worden‘, also im Nachtwind verfliegen. In dem Gedicht *Jeg giver mit digt til våren* („Dem Lenz soll mein Lied erklingen“) wird die Proposition *skjøndt endnu den ej er båret* in der Zeile

Jeg giver mit digt til våren, skjøndt endnu den ej er båret (ebd., 102/T 3–7)  
(wörtlich: Jeg gebe mein Gedicht dem Frühling, obwohl er noch nicht ist geboren/gekommen)

übersetzt durch

Dem Lenz soll mein Lied erklingen, es soll ihn zurück uns bringen  
(ebd.)

Aus dem Inhalt des Ausgangstextes geht hervor, dass der Frühling noch nicht da ist, aber kommen wird. Im Zieltext wird auch die Rückkehr des Frühlings ausgedrückt. Im norwegischen Ausgangstext ist der Frühling also ‚noch nicht geboren‘, während im deutschen Zieltext vom Zurückbringen, also von dem Wiederkommen des Frühlings die Rede ist. In beiden Texten wird der gemeinsame Inhalt des Kommens des Frühlings durch synonyme Propositionen (‚noch nicht da sein‘ ggb. ‚zurückbringen‘) ausgedrückt.

Wie diese ausgewählten Beispiele zeigen, handelt es sich bei der Verwendung semantischer Beziehungen um beliebte Mittel der übersetzerischen Kreativität, die dem Zweck der Einhaltung von Invarianzforderungen dienen. Paradigmatische semantische Beziehungen, darunter vor allem die Hyperonymie, aber auch das Zusammenwirken solcher paradigmatisch organisierten semantischen Beziehungen, erweist sich vor allem aus zwei Gründen als zentrale Mittel zur Herstellung der Intertextrelation Entsprechung: Es lassen sich zum einen sehr viele Alternativen finden, vor allem in Kombination mit sowohl textexternen als auch textinternen Präsuppositionen, zum anderen handelt es sich hier um systematische, paradigmatisch organisierte Bedeutungsbeziehungen, die eine konsistente, strukturierte und vor allem vielfältige Verwendung von Bedeutungsbeziehungen zur Erfüllung der geltenden Invarianzforderungen ermöglichen.

### **6.3 Die problematische Intertextkategorie Varianz**

Wie bereits bei der übergeordneten Makrostruktur gezeigt, bildet die Intertextkategorie Varianz ein Problem, denn hier stimmen ja die Inhalte in den beiden Texten eben nicht überein. Dies betrifft vor allem die propositionale Makrostruktur, insbesondere dann, wenn in einer Übersetzung die meisten Propositionen variant übersetzt werden und fast keine Propositionen invariant übersetzt worden sind. Denn nicht-invariante, also entsprechende oder variante Übersetzungsalternativen überwiegen bei der propositionalen Makrostruktur der Texte ganz deutlich – im hier untersuchten Korpus etwa in an die 80% der Fälle. Interessant ist auch, dass knapp ein Viertel der Propositionen eine

variante Intertextualität aufweist. Eines von vielen Beispielen für die Verwendung unterschiedlicher, aber meist varianter Übersetzungsalternativen wäre das Gedicht *Det første møde* („Erstes Begegnen“) von Bjørnstjerne Bjørnson:

Det første mødes sødme, det er som sang i skogen,  
det er som sang på vågen i solens sidste rødme,  
det er som horn i uren de tonende sekunder hvori vi med naturen forenes i  
et under,  
hvori vi med naturen forenes i et under, forenes i et under.

Des ersten Sehens Wonne ist gleich dem Strahl der Sonne,  
die Knospe sacht nur rührend, und doch den Duft ihr schürend.  
Ist gleich des Hornes Klänge von fernem Waldeshänge,  
das Ohr nur flüchtig streifend,  
und doch die Brust ergreifend mit sehnsuchtsvollem Drange.  
(Fog/Grinde 2001a, 98f./T 3–26)

Eine wörtliche Übersetzung des norwegischen Ausgangstextes würde etwa so aussehen:

Des ersten Sehens Wonne, das ist wie ein Lied im Walde  
Das ist wie ein Lied am Kai in der Sonne letztem Rot  
das ist wie ein (Hirten)Horn im Geröll,  
die tönenden Sekunden, worin wir mit der Natur vereint werden wie im Wunder,  
worin wir mit der Natur vereint werden wie im Wunder

In dieser Übersetzung finden sich kaum Propositionen, die man als invariant interpretieren könnte. Gleich in der ersten Proposition wird ein varianter Inhalt verwendet, der im Zieltext im Gegensatz zum Ausgangstext die Grundlage für die weitere thematische Progression bildet: Während im Ausgangstext *det første mødes sødme* („des ersten Sehens Wonne“) durch drei Bilder beschrieben wird *sang i skogen* („Lied im Walde“) *sang på vågen* („Lied am Kai“) *horn i uren* („Hirten)horn im Geröll“), wird in der deutschen Übersetzung das Bild *Strahl der Sonne* durch die Wirkung der Sonne auf die Knospe weiter präzisiert,

bevor das im Ausgangstext vertretene Bild des Hirtenhorns auch im Zieltext aufgegriffen wird. Im Zieltext haben wir es mit einer anderen thematischen Entfaltung auf Kosten der Einführung neuer Bilder zu tun und somit mit einem deutlich anderen bzw. fehlenden Inhalt im Vergleich mit dem Ausgangstext. Dies rechtfertigt für die zweite Zeile eine Interpretation als Varianz.

In der dritten Zeile entspricht im Zieltext der Ausdruck *des Hornes Klänge* dem Ausdruck *horn*, dessen Klingen im norwegischen Text präsupponiert wird. In den beiden letzten Zeilen findet sich eine vergleichbare unterschiedliche thematische Entfaltung wie in den beiden ersten Zeilen. Die Wirkung des Klangs des Hornes wird im Zieltext beschrieben und führt zu einem *sehnsuchtsvollen Drange*. Im Ausgangstext ist aber von einer anderen Wirkung die Rede und zwar von der wundervollen Vereinigung mit der Natur (*vi forenes med naturen i et under*). Die deutsche Übersetzung hat also eine andere thematische Entfaltung als der Ausgangstext und präsentiert dabei auch unterschiedliche, im Ausgangstext nicht enthaltene Inhalte.

Bei diesen varianten Propositionen auf Kosten entsprechender und auch invarianter Inhalte als im Ausgangstext handelt es sich allerdings nicht um zufällig eingefügte Inhalte, sondern strategisch bewusst gewählte Alternativen mit einem deutlichen Bezug zum Inhalt des Ausgangstextes, also um die bereits erwähnten ausgangstextkompatiblen Varianzen. Das sind also Varianzen, die mit dem übergeordneten Inhalt des Textes semantisch verträglich sind, und aus diesem Grunde auch als semantische Alternativen zur Wiedergabe der übergeordneten makrostrukturellen Invarianz im Rahmen der oben erwähnten Invarianzforderungen interpretiert werden können. In dem oben analysierten Lied *Det første mødes sødme* werden im Ausgangstext und Zieltext entsprechende Bilder für diese Begegnung verwendet, bloß mit unterschiedlicher thematischer Entfaltung zum gleichen übergeordneten Phänomen. Die im deutschen Text ausgedrückte unterschiedliche Wirkung dieser Bilder als ergreifend und sehnsuchtsvoll gegenüber einer Vereinigung mit der Natur im Ausgangstext sind zwar deutlich semantisch anders, aber in Bezug auf den übergeordneten Inhalt der Beschreibung ‚des erstens Sehens Wonne‘ schon nachvollziehbar. Auf jeden Fall wird der Inhalt des Gedichts nicht entstellt, sondern mit einem unterschiedlichen, aber thematisch verträglichen Inhalt wiedergegeben.

Ein weiteres Beispiel wäre das Lied *Zur Rosenzeit* zum gleichnamigen Gedicht von Goethe, in welchem die Zeile

blühet ach! dem Hoffnungslosen, dem der Gram die Seele bricht  
(Fog/Grinde 2001a, 253/T 11–18)

durch einen anderen propositionalen Inhalt übersetzt wird, vgl.

visner, ak! hos mig, som bløder på en ensom, nøgen Vej  
(ebd.)

(wörtlich: ‚blühet, ach! bei mir, der blutet auf einem einsamen nackten (öden Weg‘)

Zwar könnte man hier, eben auf der Grundlage des übergeordneten Inhalts des Gedichts, denjenigen, der blutet, als fast synonym mit dem Hoffnungslosen betrachten. Auch die verletzte Seele in Goethes Ausgangstext ließe sich durch das konkrete Bild des Blutens beschreiben – auch vor dem Hintergrund des übergeordneten Inhalts des Textes.

Problematisch sind Varianzen allerdings, wenn sie sich kaum, nur schwer oder auch sogar gar nicht in den übergeordneten Textinhalt einfügen lassen. Es ist natürlich nicht möglich, eine exakte Grenze zwischen ausgangstextkompatiblen und ausgangstextinkompatiblen Übersetzungen zu ziehen. Aber trotz dieser ‚Grauzone‘ lassen sich – wie oben gezeigt – Argumente für eine Interpretation einer Übersetzungsalternative als ausgangstextkompatibel aufstellen. Wenn allerdings die Übersetzung entweder von varianten Intertextrelationen fast total dominiert wird oder (auch) zentrale Inhaltselemente im Ausgangstext semantisch falsch oder gar nicht übersetzt werden, liegt es oft nahe, von einer wenig gelungenen Übersetzung, in einigen Fällen auch sogar von eindeutigen Übersetzungsfehlern zu reden, wie in 6.1.5. am Beispiel der Übersetzung des Liedes *Guten* gezeigt wurde.

Varianzen – lexikalisch, propositional oder auch auf der übergeordneten makrostrukturellen Textebene – könnte man somit als eine Art Notlösung zur Erfüllung der Invarianzforderungen betrachten. Denn die ‚Dehnung‘ der Semantik auf verschiedenen Textebenen ermöglicht einerseits eine Flexibilität in



Bezug auf lexikalische und propositionale Alternativen und somit auch mehr Alternativen für den Übersetzer. Andererseits bedeutet diese ‚Dehnung‘ auch eine Gefahr von Übersetzungsfehlern oder schlechthin auch für die Akzeptabilität des Zieltexts als Übersetzung. Die Begriffe ausgangstextkompatible und ausgangstextinkompatible Varianz sind schwer gegeneinander abzugrenzen, aber nichtdestotrotz relevant für die Analyse von Liederübersetzungen. Den Grad an semantischer Übereinstimmung zwischen Ausgangstext und Zieltext in der Form von Invarianzen und Entsprechungen könnte man als Kern der Akzeptanz eines Zieltextes als entweder Übersetzung oder als Ersatztext oder eben eine falsche Übersetzung betrachten. Varianzen bilden hier einerseits ein Potential für kreative Übersetzungslösungen im Rahmen der formalen Invarianzforderungen, andererseits aber auch eine Gefahr für die Interpretation des Zieltexts als Übersetzung schlechthin. Gerade die vielen Seiten der Textsemantik und die damit verbundenen übersetzerischen Intertextrelationen Invarianz, Entsprechung und Varianz erweisen sich als relevante Beschreibungskategorien für die Übersetzung von (Kunst)liedern und die damit verbundenen Textkonventionen.

## **6.4 Folgen der Invarianzverlagerung: Silbische Flexibilität als Strategieprinzip**

Die oben erläuterte Invarianzverlagerung zusammen mit dem durch die Übersetzung obligatorischen Sprachwechsel bedeutet notwendigerweise, dass die Verteilung der Silben im Zieltext mit derjenigen im Ausgangstext nicht übereinstimmen kann. Der Übersetzer ist daher mehr oder weniger gezwungen, sich sprachlicher und/oder melodischer Mittel zu bedienen, die für eine größtmögliche Variationsbreite bei der Realisierung der Silbenstruktur des Zieltextes sorgen. Konkret heißt das, dass die Möglichkeiten der Zielsprache, Silben hinzuzufügen und/oder zu streichen, verwendet werden, ebenfalls mögliche Variationen bei der Wortstellung. Hierzu ein Beispiel aus der Übersetzung von *Ved Rondane* („Bei Rondane“)

So seh' aufs neu' ich jene Berg' und Tale,  
die einst ich in der Kindheit Tagen sah  
(Fog/Grinde 2001a, 179/T 2–6)

Hier hat der Übersetzer die apokopierten Formen *seh'*, *neu'* und *Berg'* und nicht die Vollformen *sehe*, *neue* und *Berge* gewählt. Bei *seh'*, *neu'*, *Berg'* und *Tale* handelt es sich um mögliche morphologische Varianten. Im Fall von *Tale* wird sogar eine sehr seltene bzw. veraltete Pluralform verwendet. Durch die apokopierten Formen wird eine Invarianz der Melodie gesichert, die wie in der Originalmelodie auch in der deutschen Übersetzung ein syllabisches Singen dieser Takte sichert. Das betrifft auch die Nominalphrase *der Kindheit Tagen*, in der das vorangestellte Genitivattribut *der Kindheit* eine mit der Melodie übereinstimmende Wortstellungsalternative darstellt. Bei der Form *Tale* handelt es sich um eine Pluralform, die zwar in der Silbenzahl keinen Unterschied zur Normalform *Täler* ausmacht, dafür aber den späteren Reim zu *Sonnenstrahle* (ebd., 180/T 7–8) ermöglicht. Durch die Wahl dieser Übersetzungsalternativen werden morphologische und topologische Varianten verwendet, die hier die Invarianz von Melodie und Reim sichern.

Für eine gelungene Übersetzung ist es für den Übersetzer deshalb wichtig, wenn nicht unumgänglich, solche grammatisch-lexikalischen Mittel strategisch, also im Rahmen der hier geltenden Invarianzforderungen, einzusetzen. In dem hier untersuchten Übersetzungskontext bedeutet das, eine unterschiedliche Menge von Silben auf eine gemeinsame melodische Struktur zu verteilen, auch ohne dabei das im Ausgangstext benutzte Reimschema zu ändern: Beim Übersetzen müssen somit strukturelle und semantische Elemente so eingesetzt werden können, dass für Propositionen, Satzglieder und Wörter mehrere Realisierungsmöglichkeiten bestehen, damit die Anzahl und auch die Stellungsmöglichkeiten der Silben im Zieltext ausreichend variieren können, um die geltenden Invarianzforderungen zu erfüllen. Dies bedeutet eine Flexibilität bei der Verteilung der Silben, die in diesem Übersetzungskontext eine notwendige Bedingung für die Erstellung einer funktions- und adressatengerichteten Übersetzung darstellt. Diese besondere Übersetzungsstrategie möchte ich *silbische Flexibilität* nennen.

Darunter verstehe ich also die Verwendung von kommunikativen Mitteln, die eine (Um)verteilung sprachlicher Elemente im Rahmen der lyrisch-formalen, melodischen und textsemantischen makrostrukturellen Invarianzforderungen ermöglichen. Dabei möchte ich zwischen musiksemiotischen und sprachsemiotischen Mitteln unterscheiden. Bei den hier verwendeten musiksemiotischen Mitteln handelt es sich um eine bereits in 2.2. erläuterte zieltextspezifische Verteilung der Silben auf die gemeinsame Melodie in der Form von Melismen oder Syllabismen, die es im Ausgangstext nicht gibt.

Bei den sprachsemiotischen Mitteln handelt es um eine übersetzungsbedingte Verwendung von grammatisch-lexikalischen Regeln. Der Sprachwechsel beim Übersetzen führt notgedrungen zu Diskrepanzen in der Silbenanzahl und -struktur; selbst bei einer in diesem Übersetzungskontext möglichen wörtlichen Übersetzung lässt sich nur selten etwa eine identische Anzahl der Silben im Ausgangs- und Zieltext nachweisen. Es finden sich lediglich sehr vereinzelt Beispiele, wo dies sich zufällig nachweisen lässt, etwa in der ersten Zeile in der Übersetzung von dem Lied *Das alte Lied*

Es war einmal ein König  
Det var en gang en Konge  
(Fog/Grinde 2001a, 23/T 2–4)

Hier liegt eine identische propositionale Semantik vor; die identische Silbenstruktur ist auf eine identische melodische Struktur verteilt; der Zieltext ist grammatisch korrekt, ebenfalls die Wortbetonung. Abgesehen von solchen ‚Glückstreffern‘ muss sich der Übersetzer sonst, d. h. in der Praxis immer, Mittel bedienen, die die oben genannte silbische Flexibilität ermöglichen. Es besagt sich von selbst, dass die Sprachen hier über unterschiedliche Mittel verfügen, was nun in erster Linie mit linguistischen Kontrasten zwischen den Sprachen zusammenhängt. Im Folgenden wird auf die Verwendung dieser übersetzungsstrategisch motivierten sprachlichen – und auch musikalischen – Möglichkeiten eingegangen und dabei zu zeigen versucht, dass die Zielsprachen Deutsch und Norwegisch aufgrund ihrer grammatischen Kontraste unterschiedliche Übersetzungsverfahren verwenden.

## 7 Übersetzungsstrategische Mittel

### 7.1 Melodiebezogene silbische Flexibilität: Melismatisch-syllabischer Wechsel

In vielen Liedern im hier analysierten Grieg-Korpus lassen sich Fälle nachweisen, in denen eine Silbe über mehrere Töne gedehnt wird. Eine solche Melodieführung wird als Melismatik bezeichnet, und als „Tonfolge, die auf eine einzige Textsilbe gesungen wird“ (Dietel 2000, 183) im Gegensatz zur Syllabik, in der auf jeden Ton eine Silbe folgt, definiert. Ein Beispiel wären einige Takte im Lied *Veslemøy* (Fog/Grinde 2001b, 77–79), vgl. etwa

*med* brune og reine Drag  
*mit* Zügen so rein und klar  
*her dark* features finely drawn  
(ebd., 77/T 4–6)

Im Takt 4 ist auf dem letzten Schlag ein Auftakt von zwei Achteln (G–H), die im norwegischen Ausgangstext auf das einsilbige Wort *med* verteilt werden. Diese Textsilbe wird also auf der Tonfolge G–H gesungen, und nicht auf einem einzigen Ton, also melismatisch realisiert. Auch in der deutschen Übersetzung ist an dieser Stelle eine Textsilbe in der Form eines einsilbigen Wortes auf zwei Töne verteilt, und zwar das Wort *mit*. An derselben Stelle in der englischen Übersetzung sind dagegen diese zwei Töne auf die zwei Silben *her dark* verteilt, also syllabisch im Gegensatz zur melismatischen Realisierung in der deutschen Übersetzung und in der norwegischen Originalmelodie. In der deutschen Übersetzung erfolgt die Melismatik als direkte Wiedergabe der silbischen und melodischen Struktur in der Originalmelodie. In der englischen Übersetzung wird statt einer Melismatik eine Syllabik und auch im Takt 5 eine Melismatik statt einer Syllabik im norwegischen Text gewählt: Auf drei Töne verteilt stehen im norwegischen Text drei Silben: *brune og*; in der englischen Übersetzung dagegen zwei Silben auf die gleichen drei Töne: *features*. Dadurch

wird der Phrasierbogen in *features* erhalten und somit die melodische Invarianz, einschließlich des Phrasierbogens mit einem ausgehenden Vokal /i:/, gesichert. In der englischen Übersetzung funktioniert diese im Vergleich mit der Originalmelodie abweichende Verteilung von Silben auf die Melodie als ein übersetzungsbedingter syllabisch-melismatischer Wechsel, da sie eine melodische Invarianz ermöglicht, die bei dieser Wortwahl sonst kaum gegeben wäre.

Übersetzungsbedingte melismatische Realisierungen finden sich auch in den deutschen Übersetzungen, wie in dem Lied *Turisten* („Die Sennerin“), nach dem gleichnamigen Gedicht von John Paulsen

Hun *så just i* drømme  
Da *kommt der* Wand'rer  
(Fog/Grinde 2001b, 9/T 10–12)

Takt 11 besteht aus einer Viertelnote H gefolgt von den zwei Achteln Giss, E. Im norwegischen Ausgangstext stehen hier drei Silben, und zwar *så just i* – also syllabisch mit drei Tönen auf drei Silben mit *så* auf dem Viertel H, *just* auf den Achtel Giss und *i* auf dem Achtel E. In der deutschen Übersetzung stehen aber hier nur die zwei Silben *kommt der*. Die Silbe *kommt* wird dabei melismatisch realisiert, indem sie auf die Töne Viertel H und Achtel Giss gesungen wird. Dabei ist, wie bereits erwähnt, die gemeinsame melodische Struktur, also die Einhaltung der melodischen Invarianz, erreicht, und gerade das ist hier das Entscheidende.

Es finden sich in den deutschen Übersetzungen auch melodische Sequenzen, in denen sich zur Erhaltung der gemeinsamen Melodie sowohl eine übersetzungsbedingte Melismatik als auch eine übersetzungsbedingte Syllabik nachweisen lassen – wie etwa in den Takten 24–26 in Arne Garborgs Gedicht *Vond Dag* („Böser Tag“):

... *Kinn. No må ho døy; ho miste Guten sin*  
... *Rot. Verlassen hat er sie, das ist ihr Tod.*  
(Fog/Grinde 2001b, 100/T 24–26)

Takt 24 besteht aus den Achteln F, Ass, der Halbnote G und dem Viertel C. Die drei erstgenannten Töne werden in beiden Texten melismatisch gesungen, und zwar auf der Silbe *Kinn* bzw. *Rot*. Die Viertelnote C im Takt 24 gehört im norwegischen Text weiterhin zum Melisma *Kinn*, während auf diesem C in der deutschen Übersetzung die Silbe *Ver* erscheint. Im Takt 25, bestehend aus acht Achteln, werden die beiden ersten Achteln im norwegischen Text melismatisch auf der Silbe *No* gesungen, während in der deutschen Übersetzung diese zwei Töne auf die zwei Silben in *lassen* syllabisch verteilt werden. Takt 26 besteht aus den drei Tönen B, Ass, F, verteilt auf zwei Achtel, einer Halbnote und einer Viertelnote Pause. Im norwegischen Text folgen syllabisch auf diese drei Töne auch drei Silben, und zwar *Guten sin*. In der deutschen Übersetzung werden diese drei Töne melismatisch auf die Silbe *Tod* gesungen. Interessant ist auch, dass diese drei Takte in beiden Texten aus insgesamt elf Silben bestehen. Diese sind aber auf die Melodie unterschiedlich verteilt, da sonst die Einhaltung der identischen musikalischen Struktur<sup>72</sup> nicht möglich wäre.

Erwähnen möchte ich auch eine recht übliche Verwendung von Melismen bzw. Syllabismen, die man als im Gegensatz zum übersetzungsbedingten melismatisch-syllabischen Wechsel eine text- bzw. propositionsbedingte Erhaltung von Melismen bzw. Syllabismen bezeichnen könnte. Es handelt sich um vor allem Melismen zur Verdeutlichung spezifischer Textinhalte, die für eine Interpretation eines Liedes oder eines Gedichts relevant wären. Melismen können sozusagen ‚programmatisch‘ zur Verdeutlichung bestimmter Inhalte im Text auftreten und hätten dann eine besondere Textfunktion, die eher der in 6.3. beschriebenen makrostrukturellen Invarianz zuzuordnen wäre: Für den Übersetzer wäre es dann wichtig, diese Melismen in der Übersetzung zu erhalten, da sonst für die Interpretation des Liedes bzw. Gedichtes wesentliche textsemantische Aspekte verloren gehen würden. Ein Beispiel wäre *Peer Gynts Serenade* (Fog/Grinde 2001a, 108–111). Hier wird durch Sequenzen von drei Achteln im sechs-Achtel-Takt der Ritt auf dem Kamel ausgedrückt, wie etwa in

.....

72 Nach *døy* (‚sterben‘) im norwegischen Text steht eine Fermate, die im Text die Proposition *no må ho døy* sowie auch eine melodische Phrase beendet. Eine entsprechende Verteilung der Silben in der deutschen Übersetzung würde diese Fermate in die nächste Proposition auf *das* verlegen, etwa *Verlassen hat er sie, das + ist ihr Tod* statt *Verlassen hat er sie + das ist ihr Tod*.

Om bord jeg steg på Slettens Skib, et Skib på fire Ben  
Ein Wüstenschiff erklettert' ich, ein Schiff auf Beinen vier  
(ebd., 109/T 29–31).

Die hier in der Singstimme sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext vorgeschriebenen Melismen (auf den Silben *bord/Wüst-*, *steg/-schiff*, *Sle-/klett-*) dienen eindeutig dem Zweck der Vermittlung einer exotischen, orientalischen Stimmung und haben deshalb einen musikalischen Ausdruck, den man bei Grieg sonst kaum findet. An einigen Stellen kommt dies sehr deutlich zum Ausdruck, – etwa in Fällen, in denen in der deutschen Übersetzung eine syllabische Realisierung durchaus möglich wäre, aber dann explizit nicht gewählt wird:

Ombord jeg steg på Slettens Skib  
Ein Wüstenschiff *erklettert'* ich  
(ebd.)

Für die hervorgehobene Sequenz von drei Silben stehen in der Melodie vier Achtel zur Verfügung – eine Dreiergruppe von Achteln mit einem Achtel-Auftakt. Im norwegischen Text stehen dafür drei Silben zur Verfügung und das /e/ in der ersten Silbe von *Slettens* wird dabei auf zwei Töne verteilt, also melismatisch gesungen. In der deutschen Übersetzung wären an dieser Textstelle im Ausgangspunkt vier Silben (,erkletterte') möglich, die dann eine syllabische Realisierung ermöglicht hätten. Stattdessen wählt der Übersetzer Christian Morgenstern die apokopierte Form *erklettert'* mit drei Silben, dann mit einer Verteilung auf der Silbe *-kle* auf zwei Töne, also auch melismatisch wie im Ausgangstext. Durch die explizite Wahl dieser Apokope wird dann auch im deutschen Zieltext der musikalische Kamelritt markiert, was also durch die Verwendung der grammatischen Vollform *erkletterte* nicht möglich gewesen wäre.<sup>73</sup>

.....

73 Erwähnenswert wäre auch die englische Übersetzung dieser Textstelle, in der diese für die Interpretation des Liedes wichtigen Melismen auch erhalten sind: I leap'd \_\_\_ upon \_\_\_ an \_\_\_ other ship (ebd.).

Während die text- bzw. propositionsbedingte Erhaltung von Melismen der Wiedergabe zentraler inhaltlicher Textinhalte dient, funktioniert also der übersetzungsbedingte melismatisch-syllabische Wechsel dagegen als Mittel zur Erhaltung der melodischen Invarianz. Dieser Wechsel wird vor allem dann eingesetzt, wenn in einer melodischen Sequenz die Anzahl der Silben im Ausgangstext und der Übersetzung voneinander abweicht. Als melodiebezogenes Mittel im Rahmen der übergeordneten Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität sind Fälle eines solchen melismatisch-syllabischen Wechsels ohne weiteres nachweisbar – dieser Wechsel lässt sich im hier untersuchten Material in etwa 260 Fällen belegen. Mit etwa 260 Belegen auf knapp 10000 Takte ist hier schon von einem systematisch verwendeten übersetzungsstrategischen Mittel die Rede. Der syllabisch-melismatische Wechsel kommt allerdings weitaus seltener vor als die Beibehaltung ausgangstextlicher Melismen im Zieltext: Die identische Anzahl der Silben im Ausgangstext und Zieltext – einschließlich der identischen Wiedergabe ausgangstextlicher Melismen im Zieltext – bildet eine wichtige Voraussetzung für eine melodische Invarianz. Die Beibehaltung der Silbenzahl bildet so gesehen den ‚Normalfall‘. Der syllabisch-melismatische Wechsel lässt sich in den beiden untersuchten Zielsprachen belegen<sup>74</sup> und könnte somit auch als ein übersetzungsstrategisch motiviertes Mittel zur Erfüllung der Forderung nach einer invarianten Melodie betrachtet werden.

## **7.2 Sprachbezogene silbische Flexibilität: Phonologie, Topologie und Lexiko-Grammatik**

### **7.2.1 Zur besonderen Rolle der Phonologie**

Eine Übersetzung von Kunstliedern mit der Adressatengruppe Sänger und Sängerinnen und dem Skopos Konzertaufführung fordert einen singbaren Text, nicht etwa nur nach der Melodie im Rahmen der Invarianzforderung der Melodiekonstanz, sondern auch in Bezug auf eine optimal singbare phonologi-

.....  
74 Das Korpus der norwegischen Zieltexte umfasst nur 14 der 158 untersuchten Lieder bzw. unter 10% der Takte, und ein Vergleich der Häufigkeit des übersetzungsbedingten melismatisch-syllabischen Wechsels erscheint daher problematisch.



sche Realisierung des Zieltextes. Dies ist ein höchst relevanter und interessanter Problembereich, auf den in der vorliegenden translato­logisch orientierten Arbeit leider nicht eingegangen werden kann. Denn Analysen in diesem Problembereich fordern ganz eindeutig einen interdisziplinären Ansatz von einer Forschergruppe aus Übersetzungswissenschaftlern, Musikologen und vor allem auch Gesangspädagogen mit eingehender Konzerterfahrung als Sänger oder Sängerinnen. Bisherige Analysen zur Singbarkeit bei der Übersetzung von Kunstliedern, wie etwa Desmond 1941, weisen in übersetzungswissenschaftlicher Hinsicht große Mängel auf oder sie sind in Bezug auf Singbarkeit sehr allgemein und kaum an Kunstliedern mit deren spezifischen Aufführungsbedingungen orientiert wie etwa Franzon 2008. Denn die Kombination der Professionalität und Erfahrung von Sängern und Sängerinnen und der übersetzungswissenschaftlichen – und linguistischen, insbesondere phonologischen Methodik von Übersetzungswissenschaftlern wäre hier notwendig, um eine konsistente Analyse der wichtigen Details in der Aufführung und vor allem in Bezug auf Interpretation liefern zu können.<sup>75</sup> In der vorliegenden Arbeit werden deshalb nur phonologische Phänomene berücksichtigt, die übersetzungsstrategisch relevant sind, d. h. eine Silbenalternation ermöglichen und somit als Mittel im Rahmen der silbischen Flexibilität betrachtet werden können. Nicht berücksichtigt werden dabei Assimilationsphänomene wie Stimmtonverlust von /z/ in einer Phrase wie *Liedes Sang* (Fog/Grinde 2001a, 176/T 22), in der sowohl eine regressive (/ˈli:dθs saŋ/) oder progressive (/ˈli:dθˈzaŋ/) Kontaktassimilation denkbar wären.<sup>76</sup> Dies betrifft auch melodiebedingte oder genauer: phrasenbogenbedingte Silbengrenzen wie etwa in *spielt' ich* in dem Lied *Spillemænd*, das wegen des vorgeschriebenen Phrasenbogens *spielt + tich* gesungen werden muss, vgl. ebd., 121/T 28).

Typisch für übersetzungsbedingte phonologische Phänomene ist die Verwendung von Apokopen und Synkopen, um eine mit der Melodie kompatible Silbenstruktur zu ermöglichen. Denn dadurch hat man für die Aussprache eines Wortes eine variable Anzahl von Silben, was nun einer festen melodischen Struktur flexibel zugeordnet werden kann. Apokopen, Synkopen und

.....  
75 Vgl. hierzu das Beispiel aus *La nozze di Figaro* in 2.2.

76 Zum Stimmtonverlust des /z/ in deutschen Kunstliedern, vgl. Guleng 2011.

auch Silbenerweiterungen, bilden somit die Grundlage für die silbische Flexibilität schlechthin. In der nachstehenden syllabisch gesungenen Zeile aus dem Lied *Elsk* finden sich zwei Apokopen, die hier nötig sind, um der Melodie zu folgen, vgl.

wüßt' gern, ob mein du in Treu' gedacht  
(Fog/Grinde 2001b, 94/T 55–59)

Die Verwendung von *wüsste* und *Treue* würde hier zu viele Silben ergeben, hier verlangt die neuntönige Melodie neun Silben, und dies wird durch die gewählten apokopierten Formen gewährleistet. Ein Beispiel einer Synkope findet sich in dem Lied *Du fatter ej Bølgernes evige Gang*. Im Takt 27f. im Ausgangstext sind vier Silben in *med evig Duft* (Fog/Grinde 2001a, 33/T 27f.) auf vier Töne verteilt; im deutschen Zieltext wird dies durch eine Synkope von ‚ewigem‘ zu *ew'gem* ermöglicht, also *med evig Duft* zu *mit ew'gem Duft* (ebd.), vgl. hierzu das Textbeispiel

Der vokser Blomsten med evig Duft  
Dort sprießt die Blume mit ew'gem Duft  
(ebd.)

Ein gutes Beispiel für eine übersetzungsbedingte Apokope findet sich im Lied *Ved Rondane* (ebd., 179–181) in den Zeilen

So seh' aufs neu' ich jene Berg' und Tale  
(ebd., 179/T 2–4)

mit einem Male ist auch die Jugendzeit aufs neue nah  
(ebd., 180f./T 11–14)

Denn hier wird das Adverbial ‚aufs Neue‘ sowohl in der Vollform *aufs neue* (ebd., 181/T 13) als auch in der apokopierten Form *aufs neu'* (ebd., 179/T 3) verwendet. In beiden Fällen liegt eine syllabische Melodieführung vor, die im Takt 3 eine Apokope verlangt, um die melodische Invarianz herzustellen,

während das im Takt 13 umgekehrt ist: die drei Silben in *aufs neue* werden syllabisch auf drei Achtelnoten verteilt. Denkbar wäre an dieser Stelle zwar auch die Apokope *aufs neu*, diese würde allerdings von der im Ausgangstext auch syllabischen Verteilung der Silben auf die Melodie abweichen und außerdem den Diphthong in *neu* auf zwei Töne melismatisch in der Form einer Diärese verteilen müssen.<sup>77</sup>

Nicht nur Silbentilgungen in der Form von Apokopen oder Synkopen werden benutzt, sondern auch Silbenerweiterungen. Darunter verstehe ich eine grammatisch mögliche Hinzufügung einer Silbe zur Erlangung einer melodischen oder reimstrukturellen Invarianz. Ein typisches Beispiel wäre die Hinzufügung eines -e im Dativ Sg. Maskulinum oder Neutrum, wie in

Denn auf stillem Wellenthron  
ruhte selig ihre Krone  
(Fog/Grinde 2001a, 126/T 29–36)

In diesem Beispiel wird das Dativ-e benutzt, um erstens das in der Originalmelodie melismatische Singen in den Takten 31 und 32 zu ermöglichen, sowie zweitens, um den Reim *-thron* – *Krone* herzustellen.

Diese übersetzungsstrategisch eingesetzten Apokopen, Synkopen sowie auch Silbenerweiterungen werden aber – fürs Deutsche mehr als fürs Norwegische – über die im grammatischen System verankerten grammatisch-lexikalischen Regeln mit silbenstrukturell unterschiedlichen Alternativen in der Morphologie realisiert. Auf solche Regeln wird deshalb im nächsten Kapitel genauer eingegangen, da sie der grammatisch-lexikalischen Regelsystematik der jeweiligen Zielsprache entspringen und auf der Basis dadurch gegebener Möglichkeiten im Rahmen der übergeordneten Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität eingesetzt werden können. Es ist dabei wichtig, nochmals zu betonen, dass diese silbische Flexibilität vor allem in der Form von Apokopen, Synkopen und Silbenerweiterungen konkretisiert wird und dass dabei grammatisch-

.....  
77 Vgl. hierzu u. a. Schafroth 2013, 17.

lexikalische Regeln der jeweiligen Zielsprache darüber entscheiden, in welchem Umfang solche suprasegmentalen Phänomene eingesetzt werden können.

Allerdings möchte ich hier zunächst auf eine auch in der bisherigen Forschungsliteratur mehrfach erwähnte ‚genuine‘ phonologische Restriktion eingehen, und zwar die Wortbetonung, die bekanntlich bei der Liederübersetzung korrekt sein sollte. Zwar ist die korrekte Wortbetonung in der Übersetzung eine sehr deutliche Restriktion – zusammen mit anderen grundlegenden linguistischen Regeln. Aber auch die Wortbetonung erweist sich – wenn auch sehr selten – nicht immer als korrekt,<sup>78</sup> und dies trifft auch für andere strukturelle Regeln in der Zielsprache zu. Es lassen sich sicher grammatisch-phonologische Fehler finden, die man nicht notwendigerweise schlechten zielsprachlichen Sprachkenntnissen des Übersetzers zuschreiben sollte, sondern die auch als übersetzerische Notlösung vom Übersetzer bewusst ‚in Kauf‘ genommen werden könnten.

### **7.2.2 Silbische Flexibilität und Grammatikalität: Dehnung grammatisch-lexikalischer Regeln als Übersetzungsstrategie?**

Von den Zieltexten eines zu Aufführungszwecken übersetzten Liedes wird wegen der genannten Invarianzforderungen natürlich keine wörtliche Übersetzung erwartet und wie bereits gezeigt auch manch eine semantische Abweichung akzeptiert. Aber auch im Zieltext benutzte Konstruktionen weichen manchmal von einer heute geltenden grammatischen Norm ab, so dass es berechtigt erscheint, von einer Dehnung der konstruktionellen Regeln zu sprechen: Es finden sich seltene, darunter auch veraltete Konstruktionen, die manchmal – zumindest aus heutiger Perspektive – am Rande der Grammatikalität anzusiedeln sind oder auch sogar als ungrammatisch betrachtet werden könnten.

Eindeutige Sprachfehler in den Zieltexten finden in der vorwiegend normativ orientierten Literatur keine Zustimmung.<sup>79</sup> In dem hier untersuchten

.....  
78 Vgl hierzu Näheres in 7.2.2.

79 Vgl. hierzu beispielsweise die Diskussion in Golomb, 2005, 128ff.

Grieg-Korpus – und auch anderswo – lassen sich allerdings Übersetzungsalternativen nachweisen, die auf der Grundlage der strukturellen Regeln für das heutige Deutsch oder Norwegisch als mögliche Fehler eingestuft werden können. Darunter sind vor allem falsche Wortbetonungen in deutschen Zieltexten zu erwähnen, vgl. hierzu

indes die Schönen, die ich ließ, **nachweinten** meinem Schritt  
(Fog/Grinde 2001a, 108f./T 14–18)

**Aufschäumt** es unterm Sporenstich  
(ebd., 110/T 34–36)

**Glücksbote** mein, so nennt' ich dich  
(ebd., 124/T 1–2)

Du **trocknetst** die Tränen mein  
(ebd., 175/T 13–15)

hvad du i Livet **aldrig** har fundet  
(ebd., 245/T 20–22)

In den beiden ersten Belegen handelt es sich um eine nicht trennbare Verwendung trennbarer Verben mit einer dazu gehörenden Verschiebung der Wortbetonung. Korrekt wären *die Schönen weinten meinem Schritt nach*; *es schäumt unterm Sporenstich auf*. In beiden Fällen tragen die Verbalpartikel die Wortbetonung (,aufschäumen'; ,nachweinen'), was hier nicht der Fall sein kann: *nach* in *nachweinten* und *auf* in *aufschäumt* sind beide ein Auftakt, die Betonung erfolgt auf den Silben *wein* und *schäumt*, also *nach'weinten* und *auf'schäumt*. Im Lied *Stambogstrim* muss das Wort *Glücksbote* mit Betonung auf *bot-* gesungen werden, also *Glücks'bote*. Denn die Silbe *Glücks* erfolgt nach einer Pause auf der eins erst auf der zwei im Takt und funktioniert als Auftakt zu *bot-*, das auf der eins im Folgetakt erscheint. Im Fall *trocknetest* handelt es sich um einen Sechsstelakt mit Betonung auf der eins und der vier mit der Struktur Viertel + Achtel + Viertel + Achtel, die auf die Silben wie folgt verteilt

werden: Viertel *trock-* auf eins und zwei, Achtel *ne-* auf drei, Viertel *-test* auf vier und fünf und Achtel *die* auf sechs. Das bedeutet eine Betonung auf *-test*, was zumindest sprachlich fragwürdig ist. In dem norwegischen Beleg *hvad du i Livet aldrig har fundet* aus dem Lied *Dereinst, Gedanke mein* (Fog/Grinde 2001a, 244f.) muss im Takt 21 des norwegischen Zieltextes das zweisilbige Wort *aldrig* mit betonter Endsilbe gesungen werden, also *aldrig*, obwohl das Wort die Hauptbetonung auf der ersten Silbe hat, also *,aldrig*.<sup>80</sup> Die Silbe *al-* wird auf einem Achtel gesungen, gefolgt von einem betonten punktierten Achtel auf *-drig* mit dem Wort *har* auf einem nachfolgenden Sechzehntel.

Die Ungereimtheiten in Bezug auf die Wortbetonung bedeuten, dass auch diese Restriktion nicht allgemein zu gelten scheint, wie etwa Harai Golomb feststellt: „one must avoid ‚at all costs‘ a situation in which the musical stress patterns would impose a principal ... stress in a polysyllabic word on any syllable other than its phonologically stressed one“ (Golomb 2005, 128). Allerdings behauptet Golomb auch, dass im Falle eines Konflikts zwischen der Melodie mit dazugehöriger Dynamik und Phrasierungen und suprasegmentalen Phänomenen, wie etwa der Wortbetonung, die Melodie den Vorrang hat: „Music is the absolute ruler of suprasegmentals, dominating the actual outcome of any conflict“ (ebd.).

Die in dem hier vorliegenden Grieg-Korpus gefundenen Fälle zeigen einerseits, dass die Musik im Einklang mit der melodischen Invarianz im Falle eines ‚Konflikts‘ im Sinne von Golomb auch hier den Vorrang hat. Solche Konfliktfälle kommen in den Grieg-Liedern zwar selten vor, aber sie überlassen dann dem Sänger oder der Sängerin das Problem, diese mehr oder weniger eindeutigen Fehler – wenn möglich – gesangstechnisch zu kompensieren.

Aber nicht nur phonologische Fehler lassen sich nachweisen, sondern auch grammatische und lexikalische Ungereimtheiten – trotz der Tatsache, dass gerade in lyrischen Texten topologische Alternativen, wie etwa eine Verbendstellung in Sätzen im Norwegischen,<sup>81</sup> zu finden sind und gerade in der Lyrik

.....

80 Heute wird dieses Wort *aldrig* (‚nimmer‘) geschrieben und hat die Wortbetonung auf der ersten Silbe.

81 In *Dulgt Kjærlighed* von Bjørnstjerne Bjørnson (Fog/Grinde 2001a, 200–202) fängt das Gedicht mit zwei Sätzen mit Verbendstellung an: *Han tvær over Benkene hang. Hun lystig i dansen sig svang*. Die Verbformen *hang* und *svang* sind der im Gedicht verwendeten Reimstruktur

auch als irgendwie akzeptabel gelten. Dabei handelt es sich um strukturelle Alternativen, die sich an der Grenze der Grammatikalität befinden und auch kaum als Archaismen betrachtet werden können. Sie sind aber alle eine Folge der zentralen Invarianzforderungen nach melodischer und reimstruktureller Invarianz, wie etwa in den folgenden topologischen Fällen, die alle auf die reimstrukturelle Invarianz zurückzuführen sind:

Prägt in den Sinn euch ein fest mein Wort  
(Fog/Grinde 2001b, 137/T 24–26)

Hier handelt es sich um eine Extraposition von einem Adverbial und einem direkten Objekt. Dadurch wird eine Abfolge der Silben hergestellt, die den Reim mit *fort* im Takt 19 ermöglicht, vgl.

... und nehmen Jugend und Lust mit sich fort  
(ebd., T 18–19)

Im folgenden Beispiel aus dem Lied *Se dig for*

Festen Boden betreten er muß  
(ebd., 150/T 21–22)

steht das Subjekt *er* zwischen dem infiniten und finiten Prädikatsteil. Die Abfolge der Verbformen untereinander ist grammatisch falsch und könnte höchstens als lyrische Freiheit betrachtet werden. Zusammen mit der falschen Stellung des Subjekts ergibt dies eine Abfolge der Konstituenten im Satz, den man durchaus als nicht akzeptabel einstufen könnte. Aber durch diese gram-

---

aabbcc zuzuschreiben. Diese Verbformen würden normalerweise an der zweiten Stelle im Satz, also nach *Han* bzw. *Hun*, stehen. Diese topologische Variante wird im Norwegischen aber häufig in lyrischen Texten benutzt und könnte als textsortenspezifisch für solche Texte betrachtet werden. In Sachprosatexten wäre im heutigen Norwegisch diese topologische Variante nicht akzeptabel.

matisch sonderbare Wortstellung wird die Invariante der Reimstruktur erfüllt: *muss* reimt sich irgendwie mit *Fuß* im Takt 18 in der vorhergehenden Zeile.<sup>82</sup>

Im nächsten Beispiel aus demselben Lied

Sonst zu spät kommen Reu' dir und Buß (ebd., T 25f.)

ist ein koordiniertes Subjekt („Reu' und Buß“) durch den freien Dativ *dir* geteilt, um einerseits einen Reim mit *Fuß* im Takt 29 herstellen zu können, andererseits, um die Invarianzforderung bei der Melodie zu erfüllen. Die Erfüllung beider Invarianzforderungen gilt auch für das Beispiel

Im Berge sollst drehen das Spinnrad dein  
(ebd., 73/T 15–17)

Hier wird das direkte Objekt *das Spinnrad dein* extraponiert und dabei das Possessivpronomen *dein* nachgestellt, um erstens die Silben auf die melodische Struktur verteilen zu können, zweitens, um einen Reim mit *mein* im Takt 14 zu ermöglichen. In diesem Satz ist auch das Subjekt gestrichen („du“), aber durch die morphologisch eindeutige Verbalform elliptisch realisiert. Diese seltene, aber grammatisch mögliche Deletion des Subjekts ermöglicht ein syllabisches Singen im Takt 16 – die sechssilbige Konfiguration *Berge sollst drehen* wird auf sechs Achtel im Takt syllabisch verteilt.

Am Rande der Grammatikalität ist ebenfalls das Beispiel

Da würd' mit dem Hirtenstabe schleunig ich schlagen ihn tot  
(ebd., 83/T 46–50)

mit einer Abfolge der Wörter, die wohl als sehr selten und stilistisch auch kaum akzeptabel wäre. Dasselbe betrifft die Abfolge der Wörter in

.....

82 Obwohl zwischen *muss* und *Fuß* ein Quantitätsunterscheid vorliegt, wird das im vorliegenden Fall durch eine Halbnote auf beiden Wörtern ausgeglichen: *Muss* muss hier mit langem /u:/ gesungen werden.



zu Bette schleppt sie bebend sich und krank  
(ebd., 100/T 18–20)

damit der Melodie gefolgt wird und vor allem der Reim *krank* mit *sank* im Takt 16 ermöglicht wird, vgl.

Gleich wie der Vogel schwer verwundet **sank**  
Und stumm verendet' unter Blutestränen,  
zu Bette schleppt sie sich und **krank**,  
durchwacht die lange Nacht in Liebesehnen.  
(ebd., 100/T 14–20)

Am äußersten Rande der Grammatikalität, wenn nicht grammatisch inakzeptabel, wäre der Fall

O fürchte sie nimmer, die milde Nacht, wenn Träume entfalten die Schwingen,  
in linderem Licht, als Tag dir gebracht und mildere Töne erklingen  
(ebd., 73f./T 25–33)

Das extraponierte Objekt *die Schwingen* befindet sich schon in der Grauzone der grammatischen Akzeptabilität, während der fehlende bestimmte Artikel bei *Tag* in *als Tag dir gebracht* (statt ‚als der Tag dir gebracht‘) als grammatisch nicht akzeptabel einzustufen wäre. Beide Fälle dienen der melodischen Invarianz, im Fall von *Schwingen* liegt auch eine reimstrukturelle Invarianz vor und zwar mit *erklingen* im Takt 33.

Eindeutig nicht grammatisch wäre ein Fall wie

Gleich wie die Blüte bricht hervor,  
hobst du dies Land zum Licht empor  
(ebd., 70/T 36–40)

in dem die Verbalform *bricht hervor* in einem Nebensatz mit Endstellung des finiten Verbs ungrammatisch ist, – grammatisch wäre *hervorbricht*. Dieser

Fehler wird jedoch ‚geduldet‘, um den nachfolgenden Reim *hervor – empor* zu ermöglichen.

Allen diesen Fällen ist gemeinsam, dass hier vorwiegend topologische Mittel verwendet werden, um die genannten Invarianzforderungen zu erfüllen. Das ist nun auf Grund der sehr freien topologischen Regeln im einfachen Satz im Deutschen nicht verwunderlich. Aber in den oben erwähnten Beispielen handelt es sich vorwiegend um Wortstellungsalternativen, die auch in Anbetracht der topologischen Regeln als höchst unüblich, wenn auch nicht als nicht akzeptabel zu betrachten wären. Diese werden aber trotzdem verwendet, denn durch sie stehen dem Übersetzer noch weitere Alternativen zur Erfüllung der wichtigen Invarianzforderungen zur Verfügung. Es handelt sich schließlich um einen Ausbau der Möglichkeiten einer silbischen Flexibilität zur Erfüllung der Invarianzforderungen mit Hilfe einer Dehnung der grammatischen, hier: topologischen Regeln der Zielsprache. Im Rahmen der Erfüllung dieser recht rigorosen Invarianzforderungen bei der Übersetzung von Kunstliedern werden also nicht nur die vielfältigen topologischen Möglichkeiten des Deutschen voll ausgenutzt, sondern auch der Randbereich der Akzeptabilität von diesen Regeln bis hin zur grammatischen Inakzeptabilität verwendet. Eine solche Dehnung grammatischer Regeln bildet somit einen wichtigen Aspekt einer Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität.

### 7.2.3 Morphologisch-lexikalische Mittel

Nicht betonte Silben sind sowohl im Norwegischen als auch im Deutschen oft Gegenstand der Tilgung in der Form einer Apokope oder Synkope, vor allem in der gesprochenen Sprache. Formen wie ‚spielt‘ statt ‚spielte‘ im heutigen Deutschen und ‚kan’ke‘ statt ‚kan ikke‘ im heutigen Norwegisch sind in der gesprochenen Sprache gang und gäbe. Die alternativen Realisierungen der silbischen Struktur wie zwischen dem einsilbigen ‚spielt‘ und dem zweisilbigen ‚spielte‘ werden auch in geschriebenen Texten mit Anforderungen an bestimmten rhythmischen Strukturen eingesetzt, wie etwa in Gedichten mit metrischer Struktur wie in

Eg finn’kje Fred og Faderfamn (statt ‚finn ikkje‘)

Gud hjelpe meg i Jesu Namn

(Arne Garborg: Dømd, in: Fog/Grinde 2001b, 256/T 54–59)

I Hagen sat Mod'ri (statt ‚Moderi‘) med Barnet på Fang, millom Rosor  
(Kristoffer Janson: Millom Rosor, in: Fog/Grinde 2001a, 206/T 2–4)

Hör' ich das Liedchen klingen, (statt ‚höre ich‘)  
das einst die Liebste sang  
(Heinrich Heine: Hör' ich das Liedchen klingen, in: ebd., 211/T 5–11)

Auch die Hinzufügung einer Silbe in der Form eines /ə/ ist nicht selten, wie in

Ihr verblühet, (statt ‚verblüht‘) süße Rosen, meine Liebe trug euch nicht  
(Johan Wolfgang Goethe: Zur Rosenzeit, in: ebd., 253/T 3–10)

Nicht nur zur Wahrung der metrischen Struktur in Gedichten, sondern auch zur Erhaltung einer melodischen Invarianz in Übersetzungen werden Silbentilgungen und -hinzufügungen verwendet, wie etwa im vorliegenden Korpus, wo in übersetzten Liedern die Silbenstruktur des Zieltextes der melodischen Struktur des Liedes angepasst wird, wie etwa in folgenden Beispielen aus der deutschen Übersetzung des Liedes *Spillemænd*

Da hat durch *tauig* Gebüsche mich zum Strome mein Weg gebracht  
(ebd., 119/T 4–8)

Er *war's*, der von Gott mich vertrieb  
(ebd., 120/T 18–20)

Doch da ich war *worden* sein Meister  
(ebd., 121/T 21–22)

Die 0-Endung im Nominativ und Akkusativ bei attributiven Adjektiven im Neutrum wie in *tauig* ist eine heute zumindest in der geschriebenen Sprache veraltete Adjektivdeklinationsform, die allerdings bis ins 18. und auch sogar 19. Jahrhundert belegt werden kann (Dal 1966, 63). Die heute übliche Form *tauiges* hätte eine zusätzliche Silbe zur Folge, was hier mit der Melodie nicht übereinstimmen würde. Die Form *war's* statt *war es* bedeutet ebenfalls die

‚Einsparung‘ einer Silbe und die Erhaltung der melodischen Struktur durch die Kontraktion der Pronominalform *es*. Die alte, bis ins Neuhochdeutsche gängige Partizipform *worden* im letzten Beispiel wird statt der heutigen Form *geworden* verwendet, um an dieser Stelle das syllabische Singen in der Melodie zu ermöglichen.

Bei diesen Fällen von alternativer silbischer Struktur eines Wortes oder auch einer Wortverbindung kann zwischen einem Wechsel zwischen morphologischen und auch lexikalischen Vollformen und Kurzformen einerseits und dem Wechsel zwischen einer Vollform und erweiterten Formen andererseits unterschieden werden. Ein Fall von Kurzformen findet sich in den gerade zitierten Beispielen: ‚worden‘ statt ‚geworden‘, ‚tauig‘ statt ‚tauiges‘ und ‚war’s‘ statt ‚war es‘. Ein Fall von Silbenerweiterung liegt vor in einem Beispiel wie

Du kehrest mir zurücke, gewiß, du wirst mein  
(Fog/Grinde 2001a, 112/T 17–19)

Die Wahl von *kehrest* statt ‚kehrst‘ und *zurücke* statt ‚zurück‘ ergibt zwei zusätzliche Silben, die gerade ausreichen, um diese Sequenz wie in der Melodie syllabisch zu singen. Änderungen in der silbischen Struktur eines Wortes durch dessen Morphologie findet sich in dem Beispiel

Wohl hat mein Herz in des Lebens Streit viel Schläg’ und Stöße empfangen  
(ebd., 164/T 1–5)

wo die Pluralform *-e* + Umlaut in ‚Schläge‘ auf nur den Umlaut als Pluralmarkierung reduziert worden ist. Dadurch wird aber eine Silbe gestrichen, was in diesem Takt wiederum die Invarianz der melodischen Struktur sichert. Aus dem gleichen Grund wird die Form *Stöße* mit zwei Silben statt einer einsilbigen Kurzform ‚Stöß‘ verwendet.

In den deutschen Zieltexten werden durch Apokopen und Synkopen solche morphologischen Kurzformen sehr häufig realisiert. Hinzu kommen auch Kurzformen an den Lexemen selbst, also nicht nur bei grammatischen Endungen. Im folgenden Beispiel sind sowohl eine morphologische als auch eine lexikalische Kurzform vertreten

Selbst der Angoraziege *Käs'* ist kaum ein halb so süß' Geäs, Anitra, ach, denn du!  
(ebd., 110f./T 48–56)

Eine lexikalische Kurzform liegt in *Käs'* vor. Hier wird das Wort ‚Käse‘, durch eine Apokope zu *Käs'* gekürzt. Bei *süß'* liegt eine morphologische Kurzform vor, indem beim Adjektiv ‚süßes‘ durch eine Apokope der Deklinationsendung -es im Nom. Sg. Neutrum getilgt wird. Diese Apokopen, einmal lexikalisch und einmal morphologisch, werden verwendet, um den Reim *Käs - Geäs* herzustellen sowie auch die besondere melismatische Struktur im Lied wiederzugeben.<sup>83</sup> Bei diesen Silbentalternationen überwiegen im deutschen Korpus morphologisch bedingte Fälle, also Fälle, in denen eine grammatische Endung hinzugefügt oder getilgt wird. Dabei geht es sehr oft um Tilgungen der Personalendung bei Verben, wie etwa in

Ich **hab'** es versprochen, ich harre treulich dein  
(Fog/Grinde 2001a, 112f./T 20–22)

Wohl **schau'** ich empor, wann trittst du hervor  
(ebd., 174/T 52–54)

aber auch eine Silbentalgung oder Silbentanzufügung lexikalischer Elemente wie etwa in

Falbe ist ganz **müd'** und matt  
(Fog/Grinde 2001b, 59/T 5–6)

Nun mag jetzt nur wechseln die **Sonn'** und der Wind  
(ebd., 248/T 2–3)

Dein's Heiland Bette musst' **stille** steh'n  
(ebd., 269/dritte Strophe)

.....

83 In diesem Lied geht es um den Kamelritt von Peer Gynt in der marokkanischen Wüste, was durch eine durchgehende melismatische Struktur im Lied musikalisch ausgedrückt wird.

Du kehrest mir **zurücke**  
(Fog/Grinde 2001a, 112/T 17–18)

In den norwegischen Zieltexten ergibt sich ein ganz anderes Bild. Hier sind solche Alternativformen kaum belegbar; es finden sich lediglich drei Beispiele von Silbentilgungen:

Jeg tænkte paa mangen Ven og Mø, hvor glad vi **favned'** hverandre  
(Fog/Grinde 2001a, 26/T 22–25)

Men ingen **sa'**: „Jeg elsker dig!“  
(ebd., 248/T 59–61)

Og huss, huss, huss, jog han sin Hund,  
og glad sit Horn satte for **Mund**  
(F/G 2001b, 276/T 12–17)

Nur im letzten Beispiel handelt es sich um eine Kurzform wie in den obigen deutschen Beispielen. Denn hier wäre ‚for munden‘, also mit dem bestimmten Artikel das Normale, die hier benutzte artikellose Variante würde man höchstens in lyrischen Texten gelegentlich finden können. Die beiden kurzen Verbalformen *sa'* und *favned'* sind eher dem dänischen Übersetzer Feddersen zuzuschreiben. Im Norwegischen sind die Formen ‚sa‘ und ‚favnet‘ die heute geltende Norm, während das Dänische die Formen ‚sagde‘ und ‚favnede‘ hat. Aber übersetzungsstrategisch gesehen wird in diesem Fall eine Silbe ‚eingespart‘, so dass die melodische Invarianz erhalten werden kann.

Zwischen den beiden Zielsprachen liegen im vorliegenden Korpus in Bezug auf die Verwendung solcher morphologischen und lexikalischen Alternativformen sehr große Unterschiede vor: Den rund 800 Belegen in den deutschen Zieltexten stehen lediglich 3 Belege in den norwegischen Zieltexten gegenüber. Das ist nun ein sehr deutlicher Unterschied, auch wenn man berücksichtigt, dass das deutsche Korpus etwa zehnmal so groß wie das norwegische Korpus ist. Wenn man das norwegische Korpus ‚hochrechnen‘ würde, wäre man auf nur etwa 30 Fälle gekommen.

Der große Frequenzunterschied bei diesen Silbenvariationen ist vor allem auf die Unterschiede im morphologischen System der beiden Sprachen zurückzuführen. Bei den Verben werden im Norwegischen im Gegensatz zum Deutschen Person und Numerus (sowie auch Modus) nicht markiert; die deutsche Adjektivdeklinaton, vor allem die starke bzw. pronominale Deklination, weist eine Komplexität auf, die es im Norwegischen nicht gibt: Abgesehen von einigen vereinzelt Ausnahmen<sup>84</sup> werden im Deutschen Genus, Numerus und Kasus markiert, während das Norwegische im Singular nur zwischen einer Maskulin- und Femininform 0, einer Neutrumform -t und einer Pluralform -e unterscheidet. Bei der Substantivdeklinaton halten sich in Bezug auf Endungsalternativen die Sprachen etwa die Waage, beide haben drei Genera und ein relativ endungsreiches Pluralsystem. Aber das heutige Norwegisch kennt nun – abgesehen vom Genitiv, einigen festen Ausdrücken sowie Resten im Pronominalsystem<sup>85</sup> – kein Kasussystem wie im Deutschen. Trotzdem hat das Norwegische auch die Möglichkeit, in beiden Sprachvarianten *bokmål* und *nynorsk* sowohl in morphologischer als auch in lexikalischer Hinsicht zwischen Vollformen und silbenärmeren Kurzformen zu wechseln, vgl. hierzu Konstruktionen wie etwa

Du må ikke gjøre det ggb. Du må'kke gjøre det  
 Ta med nøkkelen ggb. Ta med nøkkel'n  
 Eg veit ikkje ggb. Eg veit'kje

Zwar finden sich kaum Belege solcher Kurzformen in den norwegischen Zieltexten, aber in den norwegischen Ausgangstexten sind diese – vor allem zur Erhaltung einer bestimmten metrischen Struktur – ohne weiteres belegbar, wenn auch nicht mit der Frequenz in den deutschen Zieltexten vergleichbar:

.....

84 Ein Beispiel wären Farbadjektive auf -a, wie etwa *rosa, lila* die – wie im Deutschen – eine 0-Deklination aufweisen.

85 Beispiele wären oblique Formen bei den Personalpronomina wie *meg, oss, henne* (mich/mir, uns, sie/ihr) und feste Ausdrücke im Genetiv nach der Präposition *til* wie *til bords, til sjøs* (zu Tisch, zur See/zu Wasser). Außerdem findet sich auch das -s als Markierung des Genetivs wie in *naboens bil* (das Auto des Nachbarn).

Jenton'breier der Gutan' slær  
(Fog/Grinde 2001b, 251/T 3–4)

Eg braut mitt Ord, es braut mi Tru  
og kan'kje mellom Vener bu  
(ebd., 256/T 48–53)

ja, kund' eg trolla og kund' eg hekxa,  
eg vilde inn i den Guten veksa  
(ebd., 92/T 22–26)

tidlig, tidlig er det paa sommer'n,  
men rop paa høsten, saa kommer'n  
(ebd., 55/T 27–35)

In dem hier untersuchten Korpus von 14 norwegischen Zieltexten wird von den im Norwegischen vorhandenen Möglichkeiten des Wechsels zwischen lexikalischen und morphologischen Vollformen und Kurzformen wenig Gebrauch gemacht. Es ist natürlich nicht verwunderlich, dass sich gerade das Deutsche der Morphologie als Mittel für die übersetzungsstrategische Verwendung von Apokopen und Synkopen sehr häufig bedient, da ja die deutsche Morphologie über wesentlich mehr Endungen verfügt als die norwegische. Aber die sehr niedrige Frequenz in den norwegischen Zieltexten könnte auch auf eine Konvention in der übersetzerischen Praxis im Norwegischen in diesem Translationsbereich hindeuten. Allerdings ist das hier benutzte norwegische Korpus relativ klein – mit lediglich 14 Liedern als Materialgrundlage bleibt das alles eine empirisch mager unterstützte Hypothese. Ein Durchgang anderer norwegischer Übersetzungen von deutschen Kunstliedern zu Aufführungszwecken bestätigt jedoch ebenfalls die hier nachgewiesenen Frequenzergebnisse. Die Übersetzungen von André Bjerke des von Wilhelm Müller geschriebenen und von Franz Schubert vertonten Zyklus *Die Winterreise* (= Müller 1976) mit insgesamt 24 Liedern (‘Winterreisen’) können alle nach



Schuberts Melodie gesungen werden.<sup>86</sup> In diesen 24 Übersetzungen findet sich kein Beispiel der oben besprochenen Kurzformen; ein einziges Beispiel habe ich in Hartvig Kirans Übersetzung von Goethes *Erlekönig* („Alvekongen“) gefunden. Auch diese Übersetzung kann nach Schuberts Melodie gesungen werden. Dabei ist Kirans Übersetzung sowohl mit der Metrik als auch mit der Melodie kompatibel, vgl. seine Übersetzung von

Erlkönig hat mir ein Leids getan

durch

Alvkongen gjer noko vondt med meg  
(Kiran 1995, 199)

In diesem Beleg sind also die vier Silben in *Alvekongen* auf drei reduziert zu *Alvkongen*. Dies ändert jedoch nichts an der Hypothese, dass solche grammatisch möglichen Kurzformen in der Übersetzung von Kunstliedern zwar vereinzelt vorkommen können, jedoch im Großen und Ganzen gemieden werden. Immerhin: Auch die Analyse von insgesamt 14 Übersetzungen im vorhandenen Grieg-Korpus, auch ergänzt um die Übersetzung der *Winterreise*, ist eine relativ kleine Zahl, zumal es sich hier um ein mögliches und in der Alltagssprache häufig benutztes Phänomen handelt, das in lyrischen Texten nachweislich benutzt wird und bei der Liederübersetzung auch übersetzungsstrategisch von Nutzen sein könnte. Erst auf der Grundlage eines größeren Korpus von norwegischen Zieltexten bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken lässt sich über die hier erstellten empirischen Arbeitshypothesen eine zuverlässige Datengrundlage für empirisch gesicherte Thesen erstellen.

In den deutschen Zieltexten handelt es sich in Bezug auf solche morphologischen und lexikalischen Phänomene dagegen um eine sehr häufig benutzte

.....

86 Ein Beispiel wäre ein Konzert in Alta in Finnmark/Norwegen. Hier wurden die Lieder nach der Übersetzung von André Bjerke in norwegischer Sprache aufgeführt, vgl. [altamuseum.no/no/arrangementer/lunjskonsert-schuberts-vinterreisen](http://altamuseum.no/no/arrangementer/lunjskonsert-schuberts-vinterreisen).

Variante der silbischen Flexibilität. Dabei sind im vorliegenden Korpus rund 60% der Belege morphologisch bedingte Apokopen, Synkopen und Silbenerweiterungen. Aber auch unter den 144 deutschen Zieltexten lässt sich keine eindeutige Tendenz zugunsten von morphologisch bedingten Änderungen im Vergleich mit lexikalisch bedingten Änderungen nachweisen. Fest steht, dass sowohl morphologisch als auch lexikalisch bedingte silbenstrukturelle Änderungen in nahezu gleichem Umfang benutzt werden.

Als Beispiel für solche Apokopen sei eine Strophe des Liedes *Under Juletræet* („Unter dem Weihnachtsbaum“) erwähnt: Hier finden sich sieben Fälle von Apokopen sowie auch zwei ein Fälle von Silbenerweiterung (vgl. *balde, Walde*). Diese silbischen Varianten prägen somit die ganze Strophe und werden als Textgestaltungsmittel im Rahmen der Strategie der silbischen Flexibilität eingesetzt, um die Forderung nach einer invarianten Melodie zu erfüllen, vgl.

Auch mir kann's passier'n,  
daß steh'n müßt' ich balde  
im klirrenden Walde  
und wüchs' mir der kalte  
Schnee hoch bis zur Stirn,  
als sollt' ich erfrier'n  
(Fog/Grinde 2001b, 225).

Zu den morphologisch bedingten Silbenkürzungen zählen auch Sätze mit durch Kontext und Finitum-Kongruenz bestimmtem elliptischem Subjekt. Dadurch wird ein pronominales Subjekt mitverstanden; es ist auch grammatisch fakultativ und muss also nicht explizit realisiert werden wie in

Hattest schwer zu schaffen; erst hinauf den steilen Hang  
(Fog/Grinde 2001b, 60/T 12–16)

Das Subjekt ‚du‘ ist hier mitverstanden, da die Personalendung *hattest* in Bezug auf Person und Numerus eindeutig ist. Weiterhin ist durch den Text eindeutig, wer mit diesem impliziten ‚du‘ gemeint ist, und zwar das hier angesprochene Pferd Falbe im Lied *Kveldssang for Blakken* („Abendlied für den Falben“).

Von diesen Änderungen sind mehrere Wortarten betroffen. Bezogen auf *Wortarten* sind Verben mit rund 50% der Belege am häufigsten betroffen, gefolgt von Substantiven, Pronomina und Adjektiven mit je etwa 15% und Adverbien mit etwa 3%. Der Rest verteilt sich auf Präpositionen, Artikel und Subjunktionen. Vgl. hierzu folgende Beispiele:

### Verben:

Der Winter mag scheiden, der Frühling **vergeh'n** ...  
der Sommer mag verwelken das Jahr **verweh'n**  
(Fog/Grinde 2001a, 112/T 10–15)

Ein Wüstenschiff **erklettert'** ich, ein Schiff auf Beinen vier  
(ebd., 109/T 29–33)

Doch schaut den still **verborg'nen** Glanz  
kein fremdes Auge je  
(ebd., 229/T 30–34)

### Substantive:

Wohl hat mein Herz in des Lebens Streit  
viel **Schläg'** und Stöße<sup>87</sup> empfangen  
(ebd., 164/T 1–5)

Zwar müssen die Träume der **Sonn'** erliegen,  
doch wirkt in den Tag ihre Macht  
(Fog/Grinde 2001b, 220f./T 6–8)

.....

87 Interessant ist hier die Koordination *Schläg' und Stöße*. Bei *Schläg'* wird die Pluralendung gestrichen, während sie bei *Stöße* behalten wird. Das ist eine direkte Folge der Wiedergabe der melodischen Struktur im Rahmen der Erfüllung der Forderung nach melodischer Invarianz.

### **Pronomina:**

**Jed'** Nacht der freche Gesell' mir Lämmer und Zicklein nahm  
(ebd.,83/T 52–56)

Vor meinen Ohren **welch'** Brausen, Singen, ein Tönen ist's wie ein Engelchor  
(Fog/Grinde 2001a, 135/T 2–7)

### **Adjektive:**

So **müd'** ist er nun  
(Fog/Grinde 2001a, 118/T 35–36)

Ich ging durch ein **einsam** Tal  
(ebd., 138/T 3–5)

### **Adverbien:**

Schlecht ist's doch, so **lang'** zu hoffen  
(Fog/Grinde 2001b, 222/T 11–12)

Könn't' ich einmal streicheln die Maid,  
die **leis'** vor mir singt wie die Welle  
(Fog/Grinde 2001a, 268/T 12–16)

### **Präpositionen:**

**Gen** Süden schnitt des Kieles Pflug der Salzflut schwankend Land  
(ebd., 108/T 6–11)

### **Subjunktionen:**

Sieh' dich vor, **eh'** du setzest den Fuß  
(Fog/Grinde 2001b, 150/T 17–18)

Bei den silbischen Änderungen handelt es sich in aller Regel um eine *Tilgung* und zwar in über 90% der Fälle, wie in

Glücksbote mein, so nannt' ich dich  
(Fog/Grinde 2001a, 124/T 1–2)

Jedoch ihr Tau wäscht dir das Aug' vollends klar  
(ebd., 156/T 6–8)

Nie sah ich die dürre Heid' erstrahlen in solcher Pracht  
(Fog/Grinde 2001b, 80f./T 10–14)

Was die phonologische Realisierung betrifft, findet eine Silbentilgung meist in der Form einer Apokope statt, wie in

Dann zerschmölz' ich in liebendem Sang  
(Fog/Grinde 2001a, 270/T 36–37)

Jed' Nacht der freche Gesell' mir Lämmer und Zicklein nahm  
(Fog/Grinde 2001b, 83/T 52–56)

Piep, piep! herum gegangen, heißa! Ohn' Bangen  
(ebd., 246/T 12–16)

aber auch Synkopen lassen sich ohne weiteres belegen, wenn auch nicht so häufig wie Apokopen.<sup>88</sup> Vgl. hierzu die Tilgung von einem /ə/ wie in

Ein schlankes Mädchen mit rotem Band im gold'nen dichten Geflecht  
mit Strickzeug still auf der Feldflur saß  
(Fog/Grinde 2001a, 138/T 1–7)

.....  
88 In etwa zwei Drittel der Fälle von Silbentilgung finden sich Apokopen.

Dich suchte tag'lang mein sehndend Leid  
(ebd., 267/T 7–8)

Hätt'st du doch gleich gebissen an den ersten Köder  
(Fog/Grinde 2001b, 223/T 19–23)

oder auch die Tilgung von einem /ə/ + einem anderen Laut wie in

Und ich will ha'n einen Mantel von Samt  
(ebd., 44/T 20–24)

in dem eine Tilgung der Sequenz /bə/ vorliegt.

Deutlich seltener als die Silbentilgung ist jedoch die *Silbenhinzufügung*. Diese lässt sich in unter 10% der Fälle nachweisen. Davon betroffen sind in erste Linie Verben in der 2. und 3. Person Sg., wie in

Du sankest, deine Leuchte blich und schwand in dunkler Ferne  
(Fog/Grinde 2001a, 124/T 9–10)

Du schiedest verklingend; du warst ein Schwan doch!  
(ebd., 123/T 26–29)

Ihr Schoß ist heiß, doch ihr Sinn ist mild,  
den bösen Bären sie zähmet  
(Fog/Grinde 2001b, 75/T 50–54)

sie zählet Stund' auf Stund' und Tag auf Tag  
(ebd., 99/T 2–4)

Eine Silbenhinzufügung findet sich aber auch bei Substantiven, und zwar in der Form von der fakultativen e-Endung im Dativ Mask. Sg., wie in

denn auf stillem Wellenthron ruhte selig ihre Krone  
(Fog/Grinde 2001a, 126/T 29–36)

schon ruft der Kuckuck im grünen Walde  
(Fog/Grinde 2001b, 13/T 8–10)

Silbenhinzufügungen sind auch bei Adjektiven und auch Adverbien vorhanden, vgl.

O selige Lust, mit geschweller Brust  
(Fog/Grinde 2001a, 106/T 30–32)

Du kehrest mir zurücke, gewiß, du wirst mein  
(ebd., 112/T 17–19)

Eine wichtige Rolle bei diesen Änderungen spielt der Halbvokal /ə/ – entweder als hinzugefügter oder als getilgter Laut. Bei den Tilgungen und Hinzufügungen handelt es sich um unbetonte Silben, die phonetisch als /ə/ realisiert werden. Bei den Silbentilgungen und Silbenerweiterungen handelt es sich in den meisten Fällen nur um ein einziges /ə/, wie in

So nimm die Blum' und gib dafür dein Herz mit seiner Wonne  
(ebd., 144/T 20–24)

Du schiedest verklingend; du warst ein Schwan doch  
(ebd., 123/T 26–29)

In einigen Fällen handelt es sich jedoch um ein /ə/ in Kombination mit einem anderen Laut wie etwa /n/, vgl. etwa die Tilgung von /ən/ in der Kurzform /'gən/ (,gen') von /'ge:gən/ (,gegen') in

Gen Süden schnitt des Kieles Pflug  
(ebd., 108/T 7–9)

oder in der recht unüblichen Kurzform von Norwegen zu *Norweg* in

Nun wird's wohl Sommer in Norweg' balde  
(Fog/Grinde 2001b, 13/T 5–7)

oder /ə/ bei der Verwendung der alten Nominativ- und Akkusativ-Form im Neutrum bei Adjektiven, wie *tauig* statt ‚tauiges‘ in

Da hat durch tauig Gebüsche mich zum Strome mein Weg gemacht  
(Fog/Grinde 2001a, 119/T 4–8)

Einen Sonderfall ohne Beteiligung des /ə/ bilden Adjektive, die auf -ig ausgehen, wie ‚ewig‘, ‚selig‘, ‚rosig‘, wenn sie attributiv und daher auch mit einer Flexionsendung auftreten. Hier wird also der Vokal /i/ in der Ableitung -ig in attributiver Stellung manchmal getilgt, wie in den Fällen

Und dort am Abend warm in sel'gem Rausch sie schläft in seinem Arm  
(Fog/Grinde 2001b, 90/T 46–50)

Ich lebe ein Leben in Sehnsucht, ein Leben in ew'ger Pein  
(ebd., 146/T 116–124)

Ich liebe deiner Augen Glanz ... der Wangen ros'ger Schein  
(ebd., 180f./T 29–30)

Einen Sonderfall unter den Wortarten bilden die Präpositionen, die zusätzlich zur Tilgung eines /ə/ wie in ‚ohne‘ zu ‚ohn‘ entweder über eigene Kurzformen verfügen wie etwa ‚gegen‘ zu ‚gen‘ oder einige Kontraktionen mit dem bestimmten Artikel aufweisen, wie in Präpositionalphrasen wie ‚durchs Land‘, ‚ums Leben kommen‘, ‚beim Bäcker‘. Solche Fälle lassen sich auch im vorliegenden Korpus belegen, wie etwa in

Ob Sehnsucht wohl über'm Fels sich schwang?  
(Fog/Grinde 2001a, 139)



Dort liegt es unter'm Wolkenrand  
(ebd., 236/T 4–5)

Diese Kurzformen sind vom Übersetzer bewusst gewählt worden, um eine melodische Invarianz zu ermöglichen, wie etwa in dem letztgenannten Beispiel. Die Vier im Takt 4 in diesem Beispiel besteht aus zwei Achtelnoten, die nun mit nicht mehr als zwei Silben und eben nicht mit drei wie in ‚unter dem‘ gefüllt werden kann. Der Übersetzer hätte hier eine Triole statt der vom Komponisten vorgeschriebenen zwei Achtel und dadurch die drei Silben in ‚unter dem‘ retten können. Da aber solche melodischen Änderungen sehr selten sind und eigentlich eine Notlösung darstellen, wählt der Übersetzer stattdessen die hier mögliche und durchaus gängige Kontraktion zwischen der Präposition ‚unter‘ und dem Artikel ‚dem‘ in der Form *unter'm*.

Die Verwendung der oben beschriebenen Apokopen, Synkopen und Kontraktionsformen bilden für die deutschen Zieltexte ein sehr wichtiges strategisches Mittel für die Realisierung einer silbischen Flexibilität in diesem spezifischen Übersetzungskontext, indem dadurch die Invarianzforderungen in Bezug auf Melodie und Reim durch eine unterschiedliche bzw. variierende Anzahl der Silben, also durch eine silbische Flexibilität, leichter erfüllt werden können. Nun könnte man hier einwenden, dass zumindest einige dieser morphologischen und lexikalischen Silbenänderungen als normale sprachlich-stilistische Varianten zu betrachten sind und nicht ausschließlich als Übersetzungsmittel zur Erfüllung der Invarianzforderungen eingesetzt werden. Ein Durchgang der Belege zeigt aber deutlich, dass hier von einer bewussten Übersetzungsstrategie und nicht etwa von einer allgemeinen stilistischen Variation die Rede ist. Da die hier besprochenen Silbenkürzungen und Silbenerweiterungen immer grammatisch fakultativ sind, hat der Übersetzer immer grundsätzlich eine Wahl zwischen zwei (oder mehreren) lexikalischen und/oder morphologischen Varianten eines Wortes, die eine unterschiedliche Anzahl von Silben zur Folge haben. Wie bereits in vielen Beispielen nachgewiesen, dienen diese silbischen Variationsmöglichkeiten der Strategie der silbischen Flexibilität, die wiederum die Erfüllung der genannten Invarianzforderungen erleichtert. Eine Stichprobe bei 31 Liedern mit insgesamt 150 Belegen zeigt auch eindeutig, dass dies der Fall ist. Allerdings finden sich unter den 150 Belegen 3 Fälle, bei denen die Wahl einer Silbenkürzung aus

übersetzungsstrategischer Sicht nicht erforderlich zu sein scheint und deshalb möglicherweise der stilistischen Variation zuzuordnen wäre. Aber auch diese ‚Ausnahmen‘ lassen sich als Beispiele einer bestimmten Übersetzungsstrategie interpretieren. In dem strophischen Lied *Veslemøy* (Fog/Grinde 2001b, 77–79) aus dem Liederzyklus *Haugtussa* erscheint im Takt 29 das Wort ‚andere‘ in der Kurzform ‚and’re‘ in der Präpositionalphrase *in and’re Welten*, vgl.

Sie starrt im Traum vor sich hin  
in and’re Welten hinein  
(ebd., 78f./T 26–30)

Das zweisilbige Wort *and’re* ist auf ein punktiertes Viertel + ein Achtel verteilt, während im norwegischen Originaltext an der gleichen Stelle die Wörter *inn i ein* drei Silben enthalten und auf ein Viertel + zwei Achtel verteilt sind, vgl.

Det er som dei stirrande såg  
langt inn i ein annan Heim  
(ebd.)

Diese Lösung wäre im deutschen Zieltext auch möglich, indem man statt der zweisilbigen Sequenz *and’re* durch die dreisilbige Möglichkeit ‚andere‘ verwendet und sich dabei derselben melodischen Struktur wie im norwegischen Original bedient hätte. Der Übersetzer hat aber hier keine neue Variante für diese Textstelle gewählt, sondern die Struktur aus Takt 9, der entsprechenden Stelle in der ersten Strophe, übernommen – wahrscheinlich, um eine konsistente melodische Struktur in den beiden Strophen dieses Liedes zu erhalten.<sup>89</sup> In dem Lied *Solveigs sang* (Fog/Grinde 2001a, 112–115) hat eine melismatische Realisierung des auch syllabisch realisierbaren Wortes *hab’* in der Sequenz *ich hab’ es* eher einen gesangstechnischen Grund: die Abfolge /ə/ + /e/ ‚ich habe es‘ hätte einen festen Einsatz beim /e/ – also auf dem Wort *es* – gefordert, was

.....

89 Interessant ist, dass im norwegischen Originallied an dieser Stelle nicht konsistent verfahren wird. Im Takt 9 steht eine punktierte Viertelnote + eine Achtelnote; im Takt 29 dagegen eine Viertelnote + zwei Achtelnoten.

hier den in den Noten angegebenen Phrasierbogen und das damit verbundene Crescendo in den Takten 20–22 schwieriger gemacht hätte.

Zu den morphologisch bedingten Fällen der silbischen Flexibilität wird in der vorliegenden Arbeit auch die Tilgung von Subjekten und finiten Prädikatsteilen, die sich nicht durch den Textzusammenhang ergeben, also über eine textinterne Präsupposition erklärbar wären, sondern auf morphologisch distinkte Formen zurückzuführen sind, verstanden. Dabei handelt es sich zwar um syntaktische Kategorien, die aber auch an bestimmte Kongruenzregeln gebunden sind. Finite Verben und Subjekte in der Form einer meist pronominalen Nominativ-NP weisen ja eine Kongruenz in Bezug auf Person und Numerus auf, die wiederum morphologisch markiert ist, wie etwa in

Wir haben schnell erfahren, dass er ganz schön stolz war.

Wir haben schnell erfahren, dass sie ganz schön stolz waren.

Es handelt sich also nicht um klassische Ellipsen bei koreferenten Konstituenten wie etwa in einem Satz wie

Wir haben die Stadt verlassen und sind gleich weiter gefahren,

in dem das Subjekt *wir* im zweiten koordinierten Hauptsatz nicht realisiert wird, weil es mit dem Subjekt *wir* im ersten Hauptsatz dieser Koordination koreferent und daher auch fakultativ ist.

In den hier untersuchten Übersetzungen finden sich solche Tilgungen relativ oft in den deutschen Zieltexten, wie etwa Tilgungen vom Subjekt, um die melodische Invarianz herzustellen, wie in

Bei mir sollst du sein, im Berge sollst drehen das Spinnrad dein (statt *sollst du drehen*)

(Fog/Grinde 2001b, 73/T 14–20)

Doch willst das Schönste im Land du sehen, liebliche Hänge und lichte Höhen?

Nach Jotunheim sollst im Sommer zieh'n (statt *sollst du im Sommer zieh'n*)

(ebd., 66f./T 31–36)

Quit, quit! der Lenz wird geben mir neues Leben; werd' selig wieder schweben  
und bau'n mein Nest im Gras (statt *ich werd' selig wieder schweben*).  
(ebd., 247)

Die Tilgung des finiten Prädikatsteils ist in der deutschen Standardsprache auch sonst grammatisch,<sup>90</sup> wird aber, da diese Tilgung immer fakultativ ist, als Übersetzungsmittel eingesetzt, um die melodische Invarianz – auch ohne Einsatz von Hilfsnoten – zu ermöglichen, wie in den Beispielen

Viel Zeit kann vergehen, bis Fische zu sehen und einer beißt an (statt *Fische zu sehen sind*).  
(Fog/Grinde 2001b, 56f./T 16–22)

Kein Wort hat je mein Glück gefunden, doch nun auf ewig es entschwunden,  
jetzt tue dir mein Schmerz sich kund (statt *doch nun auf ewig es entschwunden ist*).  
(ebd., 263f./T 12–18)

Schon lang vernarbt die Wunden zwar, die einst geblutet tief innen (statt *die einst geblutet haben tief innen*).  
(Fog/Grinde 2001a, 164/T 1–5)

Was mit dir gegangen nieder, nie mehr klingt dein Wort uns wieder (statt *was mit dir gegangen nieder ist*).  
(Fog/Grinde 2001b, 122/T 14–17)

Und haben sie Anstand, solange in der Jugend, verlieren als Männer sie jegliche  
Tugend (statt *solange sie in der Jugend sind*).  
(ebd., 252/Strophe 7)

.....

90 Vgl. hierzu Andersson 2004, der einen empirisch fundierten Überblick über die Verwendung dieser Finitumtilgung in den letzten Jahrhunderten liefert.

Im vorletzten Beispiel kann die Finitumtilgung über die Herstellung des Reims *nieder – wieder* erklärt werden; die Herstellung des Reims ist auch in den ersten beiden Beispielen deutlich (*vergehen – sehen; gefunden – entschwunden*). Dasselbe gilt für den Reim *Jugend – Tugend*: Das entspricht genau dem Reimschema im Ausgangstext. Die Invariante Reimschema gilt auch für das drittletzte Beispiel: Hier reimen sich *innen* mit *beginnen* im Takt 10–11. Durch die Finitumtilgung in diesen Beispielen wird also nicht nur der Invarianz der Melodie Rechnung getragen, sondern der Invarianz des Reimschemas.

In den norwegischen Zieltexten lassen sich solche Beispiele nicht nachweisen. Zwar könnte man sich solche Fälle vorstellen, vor allem in lyrischen Texten, aber in der norwegischen Gegenwartssprache wären solche Tilgungen des finiten Prädikatsteils höchstens sehr selten, wenn nicht an der Grenze der Grammatikalität. Es ist daher nicht verwunderlich, dass solche Tilgungen in einem recht kleinen Korpus wie in den hier untersuchten norwegischen Zieltexten nicht belegt sind.

Die Verwendung von morphologisch und lexikalisch bedingten realisierten Apokopen und Synkopen bildet ein sehr wichtiges übersetzungsstrategisches Mittel zur flexiblen Verteilung der Silben im Rahmen der geltenden Invarianzforderungen bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken. Das fordert aber grammatische Regeln, die gerade solche strukturellen Alternativen ermöglichen sowie auch Übersetzungskonventionen, die die Verwendung solcher strukturellen Möglichkeiten akzeptieren. Dies ist für deutsche Zieltexte eindeutig der Fall, bei den norwegischen Zieltexten findet man gerade das Gegenteil: Nun sind die grammatischen Möglichkeiten solcher Silbenänderungen im Norwegischen viel geringer als im Deutschen, aber auch Übersetzungskonventionen scheinen fürs Norwegische hier eine pragmatische Restriktion anzudeuten – wie am Beispiel der 14 Übersetzungen ins Norwegische im hier analysierten Grieg-Korpus sowie in den bereits erwähnten norwegischen Übersetzungen von Schuberts *Die Winterreise* gezeigt wurde. Im Deutschen sind solche grammatischen und auch pragmatischen Restriktionen nicht so streng wie im Norwegischen. Ganz im Gegenteil: Deutsche Zieltexte weisen hier eine Fülle von Fällen auf, die nicht nur auf grammatisch mögliche Formen, sondern auch pragmatisch, hier: auf Übersetzungskonventionen bezogen sind, die wie folgt gegliedert werden können.

In formeller Hinsicht handelt es sich um Silbenkürzungen in der Form von Apokopen und Synkopen, Silbenerweiterungen und Kontraktionsformen von Wörtern, wie etwa eine Silbenkürzung wie ‚Sonne‘ zu ‚Sonn‘, eine Silbenerweiterung wie ‚schwebt‘ zu ‚schwebet‘ und eine Kontraktionsform wie ‚gegen‘ zu ‚gen‘. Interessant ist auch die häufige Verwendung von veralteten Formen zur Einhaltung der Invarianzforderungen, was ich als morphologisch-lexikalische Archaismen bezeichnen möchte. Das betrifft vor allem die alte Nom. Akk. Sg. Neutr.-Form 0 bei Adjektiven, wie in *kein höher Los; der Salzflut schwankend Land; durch tauig Gebüsch; durch ein einsam Tal; ein streng Geschick; mein sehnd Leid*. Aber auch Verbalformen sowie auch Substantivendungen treten mit solchen veralteten Formen auf, die die Pluralform ‚Tale‘ statt ‚Täler‘, oder ‚Kind‘ statt ‚Kinder‘, wie in

So seh' aufs neu' ich jene Berg' und Tale  
(Fog/Grinde 2001a, 179/T 2–4)

Der du trugst im Arm die Kind'  
(Fog/Grinde 2001b, 216/T 1–2)

Sehr häufig vertreten sind ältere Formen des Verbs ‚werden‘ wie etwa ‚ward‘ statt ‚wurde‘ und vor allem ‚worden‘ statt ‚geworden‘, wie etwa in

Die weiße ward so rot, ja  
(ebd., 211/T 14–16)

Doch da ich war worden sein Meister  
(Fog/Grinde 2001a, 121/T 21–22)

Gelegentlich finden sich auch veraltete Präpositionen, wie *ob* als Präposition mit Dativrektion in der Bedeutung ‚oberhalb von‘ wie in

Lilien spielen ob der Tiefe  
(ebd., 127/T 50–51)

Auch veraltete lexikalische Varianten sind häufig zu finden. Verben wie ‚harren‘ mit der Genitivform ‚deiner‘, wie in

Ich will deiner harren,  
bis du mir nah'  
(ebd., 114/T 50–52)

sind üblich, aber auch veraltete, in der heutigen Sprache nicht mehr vertretene Wörter wie ‚Glükke‘ statt ‚Glück‘ wie in

Denn ich hab' verlor'n nur mein Glükke  
(ebd., 142/T 39–41)

was vielleicht als eine Anlehnung an das mittelhochdeutsche ‚gelücke‘ interpretierbar wäre und hier zur Wahrung der melodischen Invarianz eingesetzt wird. Das Wort *Glükke* muss hier auf zwei Viertel gesungen werden (ebd., T 41) und eine Verwendung der Form ‚Glück‘ hätte daher eine melodische Änderung bedeutet. Auch seltene, aber immer noch vorkommende Wörter wie ‚Lenz‘ statt ‚Frühling‘ werden benutzt, wie etwa in

Im Kopfe flattern mir Lenzgedanken  
(ebd., 136/T 21–24)

sowie auch zumindest im heutigen Sprachgebrauch kaum gebräuchliche Verbformen wie *tuen* statt ‚tun‘, um der Melodie zu folgen: Im untenstehenden Beispiel wird das zweisilbige Wort *tuen* syllabisch auf zwei Viertel verteilt, vgl.

... und keine Arbeit tuen  
(Fog/Grinde 2001b, 61/T 38–40)

Man könnte sogar für die Verwendung von Wörtern argumentieren, die eher als ‚verstandene Fehler‘ zu betrachten wären. In dem Beispiel

Möwen, Möwen in weißen Flokken!  
(ebd., 37/T 5–8)

Im norwegischen Ausgangstext ist hier von ‚weißen Schwärmen‘ (von Gänsen)<sup>91</sup> die Rede: *i hvide Flokker*. Die Wahl von *Flokken* im deutschen Zieltext könnte als klassischer Interferenzfehler interpretiert werden, scheint allerdings bewusst gemacht worden zu sein, da in der nächsten Zeile von *in gelben Socken* die Rede ist, und dadurch der Reim mit *Flokken* hergestellt wird. Hier wird wahrscheinlich ein lexikalischer Fehler in Kauf genommen, um das Reimschema im Rahmen der melodischen Struktur herstellen zu können.

Im folgenden Beleg aus dem Lied *Udvandrerene* (‚Der Auswanderer‘) liegen sogar mögliche lexikalische Fehler vor, vgl.

Es liegt ein Hof an dem Fjord, dem hellen,  
umringt von Birken und hohen Fjellen  
(ebd., 14/T 21–26)

Bei den Wörtern *Fjord* und *Fjellen* handelt es sich um norwegische Wörter, die also in der deutschen Übersetzung benutzt werden. Zwar wird das Wort ‚fjord‘ auch in der deutschen Gegenwartssprache gelegentlich verwendet und hat im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache einen Eintrag. Bei ‚fjell‘ liegt über das schwedische *Fjäll* ebenfalls ein Eintrag vor. In dem oben zitierten Beleg aus *Udvandrerene* handelt es sich bei *Fjellen* eindeutig um eine Lösung zur Erfüllung der Invarianzforderung des Reimschemas: *Fjellen* reimt sich mit *hellen* – eine Verwendung von etwa ‚Bergen‘ würde zwar mit der Melodie übereinstimmen, jedoch nicht mit dem Reimschema.

Unter den morphologisch-lexikalisch bedingten Apokopen, Synkopen und Silbenerweiterungen bilden also Archaismen ein zentrales übersetzungsstrategisches Mittel zur Erfüllung der hier geltenden Invarianzforderungen. Gerade

.....

91 Im deutschen Zieltext ist hier von Möwen die Rede, nicht wie im Ausgangstext von Gänsen – obwohl auch ‚Gänse‘ hier möglich wäre. Das würde weder die Melodie noch das Reimschema ändern.



morphologische Alternativformen sind für eine Sprache mit komplexer Morphologie wie das Deutsche eine wichtige Quelle für die silbische Flexibilität als Übersetzungsstrategie in diesem Translationskontext. In Sprachen mit weniger morphologischem Spielraum wie dem Norwegischen, ist der Übersetzer weitgehend auf topologische Varianten – die ja im Norwegischen auch viel begrenzter sind als im Deutschen – oder vor allem textsemantische Varianten im weitesten Sinne angewiesen.

Die Rolle der Morphologie – sowohl in synchroner als auch in diachronischer Hinsicht – als Strategiemittel für die Gestaltung eines funktions- und adressatengerechten Textes bei formell gebundenen Texten wie beispielsweise bei lyrischen Texten, liturgischen Texten oder Liedertexten kann in der vorliegenden Arbeit nur in dem begrenzten Rahmen der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken untersucht werden. Die Rolle der Morphologie für die Realisierung von Apokopen, Synkopen und auch Silbenerweiterungen im Rahmen einer Textgestaltungsstrategie der silbischen Flexibilität generell bei formell gebundenen Texten stellt somit einen interessanten und vor allem textlinguistisch relevanten Forschungsbereich dar, der meines Wissens noch nicht systematisch erforscht worden ist und durchaus eine systematische Analyse verdienen würde.

## **7.2.4 Topologische Mittel: Permutation innerhalb und außerhalb der Satzgrenze**

### **7.2.4.1 Grundsätzliches**

Wie in 6. gezeigt, werden die im vorliegenden Korpus geltenden Invarianzforderungen, also Melodie und Reimschema, grundsätzlich konsequent eingehalten, wenn auch mit einigen Ausnahmen, besonders in Bezug auf die Invarianz des Reimschemas. Dies hat, wie u. a. in 7.2.3. gezeigt, zu einer Reduktion und Expansion der Silbenstruktur der Texte geführt, um sich diesen Invarianten anzupassen, was in 6.4 als das Strategieprinzip der silbischen Flexibilität beschrieben wurde. Eine weitere Konkretisierung dieses Strategieprinzips findet sich in der sehr kreativen Verwendung von Wortstellungsregeln mit ihren – vor allem im Deutschen – vielen Möglichkeiten, Elemente eines Satzes unterschiedlich anzuordnen. Es lässt sich eine Vielzahl von Permutationen nachweisen, so-

wohl von Konstituenten als auch von Teilkonstituenten sowie sowohl innerhalb als auch außerhalb des Satzrahmens, also in der Extraposition. Wie bei den morphologisch bedingten Mitteln zur Realisierung von Apokopen, Synkopen und Silbenhinzufügungen handelt es sich also auch bei den Permutationen um grammatische Alternativen, die die Anzahl und die Abfolge von Silben beeinflussen und somit der silbischen Flexibilität, dem grundlegenden übersetzungsstrategischen Prinzip in diesem Translationsfall, dienen. Begrenzt sind solche Operationen selbstverständlich durch die grammatischen Regeln der jeweiligen Zielsprache. Gerade im Bereich der Topologie weisen Deutsch und Norwegisch ganz unterschiedliche Restriktionen auf, aber in beiden Sprachen lässt sich die übersetzungsstrategische Verwendung von solchen Permutationen nachweisen, allerdings im Rahmen sehr viel strengerer grammatischer Restriktionen im Norwegischen als im Deutschen. Bei der Analyse von topologischen Mitteln zur Erfüllung der Invarianzforderungen wird zwischen Permutationen innerhalb einer Konstituente und Permutationen von Konstituenten unterschieden, wobei bei Permutationen von Konstituenten zwischen Permutationen innerhalb des Satzrahmens und außerhalb des Satzrahmens, also in der Extraposition, unterschieden wird. Bei der Permutation von Konstituenten wird auch die diskontinuierliche Anordnung von Konstituenten, die sog. Konstituentenverschränkung, sowohl innerhalb des Satzrahmens als auch in der Extraposition, aufgegriffen.

#### 7.2.4.2 Konstituenteninterne Permutation

Permutationen innerhalb einer Konstituente sind mögliche Umstellungen von Elementen innerhalb ein und desselben Satzgliedes in der Form einer alternativen Anordnung der Elemente, weiterhin als konstituenteninterne Permutation bezeichnet, wie in

Her fekk du seng under Mosen mjuk (statt ‚den mjuke Mosen‘)  
(Fog/Grinde 2001b, 103/T 27–28)

Bei mir sollst du sein, im Berge sollst drehen das Spinnrad dein (statt ‚drehen dein Spinnrad‘)  
(ebd., 73/T 14–16)

Im erstgenannten Beispiel handelt es sich um einen Beleg für eine solche konstituenteninterne Permutation aus einem norwegischen Originaltext und zwar um eine Zeile aus dem Gedicht *Ved Gjøttele-Bekken* von Arne Garborg. In den norwegischen Ausgangstexten der hier untersuchten Grieg-Lieder sind solche Permutationen auch keine Seltenheit, wie u. a. auch in den Beispielen

Um Soli lyser på Himlen blanke, no ser ho deg, det er all min Tanke  
(ebd., 94/T 49–53) (statt den blanke Himlen)

Eg drøymmer no, som før eg alltid drøymde, når slike Fjell eg såg i Lufti blå  
(Fog/Grinde 2001a, 179f./T 6–10) (statt den blå Lufti)

Solche konstituenteninternen Permutationen sind in den norwegischen Übersetzungen der deutschsprachigen Lieder im Korpus gelegentlich auch vorzufinden, wenn auch, was noch zu zeigen sein wird, viel seltener als in den hier untersuchten deutschen Zieltexten. Ein typisches Beispiel wäre

Og træffer han for Hjort og Hind en Dag en Adelsfrøken fin, (statt ‚en fin Adelsfrøken‘)  
(Fog/Grinde 2001b, 280/T 76–82)

Das nachgestellte Adjektiv *fin* erfüllt wenigstens teilweise die Forderung nach Invarianz des Reimschemas (*Hind – fin*), aber wichtiger ist hier die Erhaltung des 6/8-Takts durch die rhythmische Struktur Viertel – Achtel – Viertel – Achtel als programmmusikalische Abbildung des Jagdhorns – also letzten Endes die Erhaltung der Melodie in spezifischen, sich wiederholenden rhythmischen Konfigurationen. Nicht nur attributive Adjektive, sondern auch andere morphologische Kategorien lassen sich gelegentlich hier belegen, wie etwa attributiv verwendete Adverbien, wie in

Gaa bort, min elskte Datter, og vær taalmodig blot (‚vær blot taalmodig‘)  
(Fog/Grinde 2001a, 14/T 45–49)

wo das Adverb *blot* als Attribut zu *taalmendig* in der Adjektivprahse *taalmendig blot* steht.

In den deutschen Übersetzungen der norwegischen Lieder im Korpus sind konstituenteninterne Permutationen dagegen sehr häufig. Dabei handelt es sich wie im Norwegischen um eine Nachstellung von attributiven Adjektiven sowie auch Possessivpronomina einerseits, aber vor allem auch um vorangestellte attributive Genitive, die im Norwegischen ungrammatisch wären, vgl. etwa

Das ist das Haus meines Onkel/\*Det er huset min onkels

Das ist meines Onkels Haus/Det er min onkels hus

Diese beiden topologischen Varianten vom attributiven Genitiv, also pränominale und postnominale Stellung, treten in den deutschen Zieltexten häufig auf. Allerdings kommen im hier analysierten Korpus pränominale Genitive, wie in

Wo schlanker Palmen stolzer Zug geleitet blauer Buchten Bug, da steckt' ich  
es in Brand

(Fog/Grinde 2001a, 108/T 12–18)

Auf des Stromes stillen Wogen kam sie träumerisch gezogen

(ebd., 125/T 11–19)

weit häufiger vor als postnominale Genitive, wie in

im Kampf des Lebens Stück für Stück zerbrach dein Herz

(ebd., 158/T 27–29)

Denn wahrlich, die Blüte des Daseins schwand

(ebd., 177f./T 12–14)

Ein Durchgang von etwa 130 Liedern zeigt mit aller Deutlichkeit die hohe relative Frequenz von pränominalen adnominalen Genitiven. In diesen deutschen Zieltexten wurden 130 adnominale Genitive gefunden, davon waren

lediglich 24 postnominal und der Rest, also 106, pränominal. Diese Verteilung entspricht keineswegs der Distribution dieser beiden Stellungsmöglichkeiten in der heutigen deutschen Standardsprache: Durch die empirisch sehr gut fundierte Analyse von Kristin Kopf (= Kopf 2021) wird deutlich, dass heute der postnominale adnominale Genitiv als ‚Normalform‘ gilt, und dass die pränominale Variante nur bei einigen bestimmten Gruppen von Nomina häufig benutzt wird: Dazu zählen vor allem adnominale Genitive bei artikellosen Eigennamen wie etwa in *Köhlers Entscheidung*, vgl. hierzu Kopf 2021, 113. In den allermeisten anderen Zusammenhängen dominiert allerdings die postnominale Variante (ebd.). Im vorliegenden Grieg-Korpus sind aber pränominale Genitive keineswegs nur auf artikellose Eigennamen beschränkt. Zwar sind sie auch da zu finden, wie etwa in *Norwegs Schutzgeist* (Fog/Grinde 2001b, 8/T 51–53), aber sie werden sonst generell verwendet und lassen sich keiner besonderen Gruppe von Substantiven zuordnen. In dem hier analysierten Korpus finden also sowohl postnominale attributive Genitive wie in

Da klärt sich's auf ein lichter Strahl, als wär's der Nachglanz meiner Träume  
(ebd., 237/T 10–14)

als auch pränominale attributive Genitive wie in

Da ich sie erschaute an des Kahnes Bord, plötzlich hell erblaute rings der graue  
Fjord  
(ebd., 223/T 4–11)

Hei! Kennst du Gesang und Schauern, kannst du bannen der Wonnigen Sinn  
(ebd., 119f./T 9–12)

Pfluck' mich ab, und daß dich's labe, trinke meines Herzens Blut!  
(ebd., 168/T 25–28)

oder auch beide Stellungsvarianten zusammen in der gleichen Zeile, wie in

Es träumt in mir des Lebens Geist, vom Wunderquell des Alls gespeist, eh' noch  
der Tag sich ganz verlor  
(ebd., 233f./T 21–24).

Verglichen mit den Ergebnissen in Kopf 2021 liegt hier eine fast umgekehrte Frequenz vor: Über 80% dieser attributiven Genitive sind pränominal – unabhängig von sonstigen Restriktionen bei der Verteilung der beiden topologischen Alternativen. Die Frage ist nun, ob dies auf eine topologische Konvention in lyrischen Texten zurückzuführen ist oder ob diese Verteilung übersetzungsstrategisch motiviert sein könnte. Nun sind ja pränominale Genitive in lyrischen deutschen Originaltexten auch keine Seltenheit, auch nicht in Gedichten aus dem 19. Jahrhundert, dem Zeitraum der deutschen Übersetzungen der hier untersuchten Grieg-Lieder. Aber die postnominale Variante dürfte eigentlich auch häufig vorkommen. Dabei wäre selbstverständlich mit großen Unterschieden zwischen einzelnen Autoren sowie zwischen Gedichten ein und desselben Autors zu rechnen. Aber einiges könnte dafür sprechen, dass in lyrischen Texten in diesem Zeitraum die pränominale Einbettung tatsächlich die häufigere Variante darstellt, vor allem bei Gedichten, die auch vertont und als Kunstlieder betrachtet werden. In den drei großen Liederzyklen von Franz Schubert – Die schöne Müllerin – Die Winterreise und Schwanengesang – finden sich in den deutschen Originaltexten 39 adnominale Genitive, von denen 31 pränominal, 8 postnominal eingebettet sind. Das könnte zum einen für Textkonventionen in zumindest einigen Liedertexten sprechen, aber hier sind definitiv weitere Untersuchungen nötig, um eine einigermaßen ausreichende empirische Grundlage für die Analyse von solchen Textkonventionen zu sichern – vor allem deutsche Übersetzungen von Liedertexten zu Aufführungszwecken würden da eine zentrale Rolle spielen.

Zum anderen spielen offensichtlich auch übersetzungsstrategische Aspekte eine wichtige Rolle: Der pränominale attributive Genitiv bedeutet gegenüber der generell häufigeren postnominalen Stellungsmöglichkeit eine Einsparung von Silben, so dass weniger Silben auf die Melodie zu verteilen wären – eine Nominalphrase wie etwa ‚des Mannes Haus‘ hat vier Silben gegenüber fünf in ‚das Haus des Mannes‘. Mit weniger Silben hat der Übersetzer die Möglichkeit, Silben entweder syllabisch oder melismatisch auf die Melodie zu verteilen,

während mit mehr Silben die Verteilung der Silben auf die Melodie begrenzter wäre. Solche übersetzungsstrategischen Aspekte könnten auch für die Wahl der pränominalen Stellungsalternative relevant sein – aber zur Überprüfung dieser Annahme ist selbstverständlich mehr Empirie notwendig, wie etwa Paratexte des Übersetzers zur eigenen Übersetzungsarbeit. Das alles wären Fragen, die weit über den Rahmen der vorliegenden Arbeit liegen, die jedoch für eine Analyse dieses Spezialfalls in diesem besonderen Übersetzungskontext sowohl interessant als auch relevant wären, – sowie vor allem auch für die Frage der texttypenspezifischen Verwendung des attributiven Genitivs im Deutschen im allgemeinen. Auf eine solche, nach pragmatisch motivierten Verwendungssituationen des Genitivs gestellte Frage wird in Kopf 2021 nicht eingegangen – die Arbeit ist auf eine strukturell und teilweise auch semantisch bedingte Distribution beschränkt. Eine solche Analyse bildet allerdings eine notwendige Grundlage für Restriktionen zur Verteilung unterschiedlicher Stellungsalternativen beim attributiven Genitiv. Erst auf der Basis einer Distributionsanalyse bei den strukturellen Kontexten dieser Stellungsvarianten wären die generellen Rahmenbedingungen dieser Konstruktionen erkennbar. Dieser Regelraster für die Distribution dieser Stellungsvarianten bildet somit eine notwendige Voraussetzung für die Analyse von pragmatischen Dimensionen des adnominalen Genitivs. Denn beim adnominalen Genitiv liegen offensichtlich situative, auf bestimmte Kommunikationskontexte bezogene Regeln vor, die unterschiedliche Geltungsbereiche für die Frequenz der einen oder anderen Variante bilden – wie etwa in dem hier untersuchten Übersetzungsbereich.

Ein weiterer Fall von konstituenteninternen Permutationen findet sich bei Attributen, die normalerweise vorangestellt sind, wie etwa Possessivpronomina. Ein Beispiel wäre etwa ‚die Tochter mein‘ statt des heute normalsprachlichen ‚meine Tochter‘. Im hier untersuchten Grieg-Korpus wird die topologische Variante des nachgestellten Possessivpronomens nicht selten verwendet, wie etwa in der Nominalphrase ‚das Spinnrad dein‘. Hier wird in der Übersetzung von *Det syng* das Attribut *dein* nachgestellt, vgl. hierzu das Beispiel

Bei mir sollst du sein, im Berge sollst drehen das Spinnrad dein  
(Fog/Grinde 2001b, 73/T 13–17)

Diese, wie zu Anfang des Kapitels gezeigt, in den norwegischen Zieltexten sehr selten belegte Konstruktion ist in den deutschen Zieltexten mehrfach belegt. Dabei handelt es sich um nachgestellte Possessivpronomina und auch Adjektive, wie etwa in

Ein Wüstenschiff erklettert' ich, ein Schiff auf Beinen **vier**  
(Fog/Grinde 2001a, 109/T 26–34)

Wenn ich nun ganz alleine spaziere hin und her, gewähr'n die Gefiederten **kleine**  
mir keine Ruhe mehr  
(ebd., 133/T 29–33)

Schlaf du teuerster Knabe **mein!**  
(ebd., 116/T 17–18)

O fürchte sie nimmer, die Liebe **wild**, die fehlt, vergißt und beschämert  
(Fog/Grinde 2001b, 75/T 45–49)

Was dachtest du wohl auf der Wand' rung **dein**  
(ebd., 105/T 45–47)

Ach, schaut, welche Beeren **fein**, nun muß ich nicht länger fasten  
(ebd., 80/T 6–10)

oder auch sowohl mit einem nachgestellten Adjektiv als auch einem nachgestellten Possessivpronomen in der gleichen Zeile – im nachstehenden Fall zur Erfüllung der Forderung nach Invarianz des Reims, vgl.

Dann schwinde ich den Hut mit der Feder **fein**, zum Sattel ich hebe die Liebste  
**mein**  
(ebd., 45f./T T 46–51)



Nicht nur innerhalb von Nominalphrasen, sondern auch innerhalb der Verbalphrase lassen sich Permutationen nachweisen. In dem Beispiel

Falls ich einen guten Gesellen kann treffen,  
der Veslemøy nicht will verspotten und äffen  
So geht's wie es will das Schicksal!  
(ebd., 252/Strophe 4)

stehen in den Futurformen *kann treffen* und *will verspotten* die finiten Verbalformen *kann* und *will* vor den infiniten Verbalformen *treffen* und *verspotten* bzw. *äffen*. Da es sich hier um zwei Nebensätze handelt – einen Konditionalsatz und einen Relativsatz – wäre natürlich die Endstellung der finiten Verbalform das Normale. Die Umstellung von finiten und infiniten Verbalformen im obigen Beleg liegt natürlich an der Herstellung des Reims zwischen *treffen* und *äffen*, also an der Erfüllung einer Invarianzforderung. Solche Permutationen innerhalb einer Verbalphrase lassen sich in den deutschen Zieltexten auch mehrfach belegen, wie etwa in

Hört mich, ihr frostigen Herzen im Nord,  
ihr, die ihr Glück im Entsagen wollt finden  
(ebd., 136/T 6–10)

Wohl wußt' ich, daß nimmer du mein würdest sein  
(ebd., 132/T 29–34)

Nimm meinen Dank für jeden Gang,  
da du, vereint mit mir, entlang  
durch's Leben bist geschritten.  
(Fog/Grinde 2001a, 57/Strophe 4)

Für Alles, Alles dank' ich dir  
für jeden Sonnenblick, der mir  
zur Hoffnung ward gegeben  
(ebd., Strophe 5)

In diesen vier Beispielen dienen diese Permutation neben der Erhaltung der melodischen Struktur vor allem auch der Erhaltung des Reimschemas: *finden – ihr Blinden; sein – mein; geschritten – gelitten; gegeben – Leben*. Diese in Nebensätzen vorzufindende verbalphraseninterne Permutation bei zusammengesetzten Tempora ist somit ein wichtiges Mittel zur Erhaltung der reimstrukturellen Invarianz: Mit der ‚Entfernung‘ der finiten Verbalform von der Endstelle im Satz, wo gerade das Finitum den Satzrahmen bildet und somit auch eine wichtige strukturbildende topologische Funktion hat, kommt hier die noch wichtigere translalogische Funktion deutlich zum Ausdruck: Durch diese Permutation entstehen melodiekompatible Reimalternativen, was nun die Erhaltung der geforderten Reimstruktur sowie der melodischen Struktur erleichtert und deshalb übersetzungsstrategisch sinnvoll ist.

### 7.2.4.3 Konstituentenpermutation innerhalb des Satzrahmens

Eine Permutation einer Konstituente innerhalb des Satzrahmens liegt im folgenden Fall vor

Jetzt steht am Herd sie und plagt sich sehr  
(Fog/Grinde 201b, 257/T 2–4)

Die Stellung des Subjekts *sie* ist zwar grammatisch möglich, aber relativ unüblich: Stilistisch besser wäre ‚jetzt steht sie am Herd ...‘. Diese Stellung des pronominalen Subjekts ist hier auf die melodische Invarianz zurückzuführen. *Sie* steht auch innerhalb des Satzrahmens, genauer im topologischen Mittelfeld, und gerade hier gibt es im Deutschen eine sehr freie Wortstellung: Die Konstituenten können nahezu frei platziert werden, nur begrenzt von einer linken Satzgrenze, etwa in Nebensätzen durch ein Subjunkional, sowie einer rechten Satzgrenze, etwa in Nebensätzen durch das finite Verb. Im Norwegischen sind die Stellungsregeln im einfachen Satz sehr viel begrenzter: Grundsätzlich gibt es da keine Variationsmöglichkeiten, da die Satzglieder eben topologisch markiert sind und das Norwegische nicht wie im Deutschen über eine Kasusmarkierung zur Kennzeichnung eines spezifischen Satzgliedstatus verfügt. Nichtsdestotrotz lassen auch im Norwegischen hier einige Stellungsvarianten finden, vor allem im Rahmen dessen, was man ‚lyrische Freiheiten‘ nennen könnte.

Trotz dieser Variationsmöglichkeiten sind die topologischen Alternativen im Norwegischen sehr begrenzt – man hat hier lange nicht die Möglichkeiten, die es im Deutschen gibt.

Eine wichtige Rolle spielen dabei die Variationsmöglichkeiten bei der Verbalphrase. Im Norwegischen steht die Verbalphrase im Satz normalerweise vor Objekten und Adverbialen wie etwa in

Han har ikke kjøpt bilen hos forhandleren  
*Er hat nicht gekauft das Auto beim Händler*

Möglich wäre – vorwiegend in lyrischen Texten – aber auch die Endstellung der finiten Verbalform oder infinite Prädikatsteile bei zusammengesetzten Tempora, wie etwa die Partizipform *kjøpt* im folgenden Beispiel

Han har ikke bilen hos forhandleren kjøpt  
*Er hat nicht das Auto beim Händler gekauft*

In einem Nebensatz wäre sogar die gesamte Verbalphrase in der Endstellung möglich

... at han ikke bilen hos forhandleren har kjøpt  
*... dass er nicht das Auto beim Händler hat gekauft*

aber nicht wie im Deutschen mit Endstellung des Finitums

\*... at han ikke bilen hos forhandleren kjøpt har  
*... dass er nicht das Auto beim Händler gekauft hat*

In den hier untersuchten dänischen/norwegischen Übersetzungen der deutschsprachigen Lieder von Edvard Grieg ist die Endstellung verbaler Elemente recht häufig zu finden, wie etwa in Nordahl Rolfsens Übersetzung des Liedes *Zur Rosenzeit* zum gleichnamigen Gedicht von Johann W. Goethe

Tunge Kranse, rige Ranker,  
Elskte, for din Fod jeg bar.  
For dit Åsyn Håbet **banker**,  
Hjertet læste der sit Svar  
(Fog/Grinde 2001a, 254f./T 37–52)

Die Wahl der Endstellung der Verbalformen *bar* und *banker* ist hier auf die reimstrukturelle Invarianz (*Ranker – banker; bar – Svar*) zurückzuführen, und dies dürfte auch der Grund für die meisten anderen Fälle von Verbendstellungen in den Übersetzungen sein, vgl. etwa

Min Hjertensven på Engen **stod**  
Det var et Møde!  
Velkomst fik jeg som var der Adel i mit **Blod**  
(ebd., 250f./T 33–44)

Hvem sørger under Pilen som ved min Grav er **sat**?  
Dit Barn, min elskte Moder, af Verden helt **forladt**  
(ebd., 13/T 24–33)

I Morgensolen Lærken **sang**,  
mens frejdig Jægeren Hatten **svang**  
og stak en Gren deri  
(Fog/Grinde 2001b, 276/T 2–8)

Durch diese gemeinsame topologische Struktur werden in diesen Belegen die Reime im Ausgangstext im Zieltext durch die Endstellung des Verbs in beiden beteiligten Sprachen realisiert: *Stod – Blod* im oben genannten Beispiel entspricht im Ausgangstext in den gleichen Takten *hin – bin*, vgl.

Mein Liebster kam vor mir **dahin**  
Ich ward empfangen als hehre Fraue,  
dass ich noch immer selig **bin**  
(ebd., 250f./T 33–44)

Im nächsten Beispiel entspricht *sat – forladt* im Ausgangstext *sind – Kind*, vgl.

Wer sitzt aus meinem Hügel, von wem die Tränen sind?  
Ich bin's o liebe Mutter, ich, dein verwaistes Kind

Im letzten Beispiel entspricht der Reim im Zieltext *sang – svang* im Ausgangstext dem Reim *weckt – gesteckt*, vgl.

Die Morgensonn' die Vöglein **weckt**.  
Es hat sich an den Hut **gesteckt**  
ein Reis der Jäger fein

Permutationen von anderen Satzgliedern kommen wegen der strengen satztopologischen Regeln in den norwegischen Zieltexten eben selten vor.<sup>92</sup> Dabei handelt sich dabei vorwiegend um Adverbiale, wie etwa in

Jeg skulde samle Blaabær og fulgte Skovens Sti;  
Men glemte alt for Taarer, gik hvert et Bær forbi  
(ebd., 12/T 2–10)

Jeg svinger mig paa Hesten glad, naar Jægerhornet klinger  
og Hinden under Droskens Kvad i gennem Skoven springer  
(ebd., 21/T 4–12)

In diesen Beispielen dient die Stellung der Adverbiale *forbi* und *Kvad* der Herstellung des Reims in den Reimschemata abab bzw. aabb (*Sti – forbi* und *glad – Kvad*). Es findet sich auch ein Beleg von Subjekt-Prädikat-Inversion, der in der heutigen Alltagssprache als kaum grammatisch betrachtet werden kann und wohl hier als eine Art lyrische Freiheit im Dienste der Erhaltung der melodischen Struktur bezeichnet werden könnte

.....

92 Von völlig normalen Vorfeldbesetzungen durch beispielsweise Adverbiale oder Objekte, wie etwa in *Var Solen aldrig til Stede, hos dig har jeg ingen Behov* (ebd., 17/T 24–27), wird hier abgesehen.

Til Elskov og Kjærtegn vi vilde benytte den kostbare Tid (statt ‚vilde vi‘)  
(ebd., 16/T 2–6)

Bei einer Umstellung von Finitum und Subjekt zu ‚vilde vi‘ würde die unbetonte Silbe *-de* in *vilde* die akzentuierte Phrasenspitze *Ciss* im Takt 4 tragen, was nun sowohl eine falsche Betonung als auch eine falsche Dehnung des kurzen Endvokals /ə/ zu einem /ə:/ in *vilde* ergeben hätte. In beiden Fällen, bei der durchaus möglichen Permutation des Adverbials sowie bei der hier kaum grammatischen Subjekt–Finitum – Inversion, spielen die Invarianten Reim und Melodie für die Wahl der besonderen topologischen Struktur eine entscheidende Rolle.

In den deutschen Zieltexten sind Konstituentenpermutationen innerhalb des Satzrahmens sehr viel häufiger als im Norwegischen. Trotz der Tatsache, dass im Deutschen die Stellung der Konstituenten im Mittelfeld grundsätzlich frei ist, sind die topologischen Regeln im Mittelfeld des einfachen Satzes auch irgendwie konventionalisiert: In einem Beleg wie

Da hat durch tauig Gebüsche mich zum Strome mein Weg gebracht  
(Fog/Grinde 2001a, 119/T 4–8)

liegt eine zwar grammatisch mögliche, aber recht unübliche Abfolge der Satzglieder vor. Weitaus üblichere topologische Alternativen wären etwa

Da hat mich mein Weg durch tauig Gebüsche zum Strome gebracht  
Da hat mein Weg mich durch tauig Gebüsche zum Strome gebracht  
Da hat durch tauig Gebüsche mein Weg mich zum Strome gebracht.

Im oben zitierten Beleg aus dem Lied *Spillemænd* (ebd., 119–121) wird eine bestimmte Abfolge der Satzglieder aus einem besonderen Grunde gewählt – und zwar wegen der Einhaltung der geforderten melodischen und reimstrukturellen Invarianz in diesem bestimmten Übersetzungskontext. Hier hat sich also der Übersetzer wegen der besonderen Invarianzforderungen einer durchaus möglichen, aber eher peripheren topologischen Alternative bedient. Die vielen

topologischen Alternativen im Mittelfeld des deutschen Satzes ermöglichen für den Übersetzer somit ein Höchstmaß an silbischer Flexibilität und dadurch die Möglichkeit, Silben und Reimvokale der Melodie und dem Reimschema anzupassen. Viele von den gewählten Alternativen könnte man getrost als recht unüblich, vielleicht sogar als schwer verständlich einstufen, aber sie richten sich dafür nach der Melodie und dem benutzten Reimschema und sind gerade in diesem Liederkontext deshalb auch funktionsgerecht, vgl. etwa

Stets aufs neue schenkt' ich Glauben ihr  
(ebd., 182/T 6–10)

O Wald, so frisch belaubt, als noch an meine Träume von Liebe ich geglaubt  
(ebd., 145/T 4–7)

Gleich dir hab' manchen ich gekannt  
(ebd., 170/T 10–12)

Doch käme der schlaue Fuchs, da würd' mit dem Hirtenstabe schleunig ich  
schlagen ihn tot  
(Fog/Grinde 2001b, 82f./T 44–50)

Kannst du zeigen den Weg mir?  
(ebd., 10/T 22–25)

In diesen Beispielen sind Personalpronomina Gegenstand von Permutationen – *ihr, ich, ich, ich, ihn, mir*. Diese auch als leichte Glieder bekannten Wörter sind im Deutschen sehr oft Gegenstand von Permutationen innerhalb des Mittelfelds<sup>93</sup> und sind auch in den untersuchten Liederversetzungen recht häufig vertreten. Weitaus seltenere topologische Varianten werden aber auch verwendet, wie etwa die Hauptsatzwortstellung der Verbalphrase in Nebensätzen oder umgekehrt, wie etwa in

.....  
93 Vgl. hierzu beispielsweise Jørgensen 1970, 172ff.

Er schlich sich die Wände entlang, sie lustig im Tanze sich schwang,  
(Fog/Grinde 2001a, 200/T 3–7)

Das Leben, die Hoffnung kann nicht lügen, wenn alles ist gut vollbracht. Zwar  
müssen die Träume der Sonn' erliegen, doch wirkt in den Tag ihre Macht  
(Fog/Grinde 2001b, 220f./T 2–10)

Und weißt du den Traum, und weißt du den Sang, wirst ihn im Busen versenken  
und prägen dir ein seiner Töne Klang, daß ewig du sein musst gedenken  
(ebd., 72f./T 3–12)

In allen diesen Fällen ist die Herstellung des Reims für die spezifische Stellung  
der finiten Verbalformen *schwang* und *ist* wichtig – *schwang* reimt sich mit  
*entlang* und *vollbracht* mit *Macht* sowie *versenken* mit *gedenken*.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Mittelfeldpermutationen ist die rela-  
tiv freie Stellung des Subjekts. Von einer etwaigen ‚Normalposition‘ des Sub-  
jekts an der Erststelle oder unmittelbar nach der finiten Verbalform im Haupt-  
satz wird auffallend oft abgewichen, wie in etwa (Subjekte in Schrägschrift)

O Baum, zum Strom gebeugt hinab, die Flut ihm(!) küssend liebevoll,  
indessen gräbt dein Grab *der steten Wogen wild Geroll*  
(Fog/Grinde 2001a, 170/T 1–9)

Nach ihr nur stand mein Verlangen jede sommerhelle Nacht,  
da hat durch tauig Gebüsch mich zum Strome *mein Weg* gebracht  
(ebd., 119/T 1–8)

Zum Christfest gibt es Gaben, denn Veslemøy, die schenkt mir was.  
Wenn's friert, kann warm mich laben im Heu *der leck're Fraß*.  
(Fog/Grinde 2001b, 247)

Auch hier scheint die Erhaltung des Reimschemas im Ausgangstext eine wich-  
tige Rolle zu spielen: Durch die spezifische Stellung des Subjekts wird der Reim



direkt, wie im ersten und letztgenannten Beispiel oder eben über ein anderes Element, wie die Partizipialform *gebracht* im mittleren Beispiel, hergestellt.

#### 7.2.4.4 Konstituentenpermutation außerhalb des Satzrahmens

Das Konzept ‚Satzrahmen‘ ist beim Vergleich zwischen Deutsch und Norwegisch problematisch, besonders in Bezug auf den rechten Satzrahmen und die damit verbundene Extraposition. Deutsch hat durch die Stellung des finiten Verbs in Nebensätzen bzw. auch die Stellung der infiniten Prädikatsteile in Hauptsätzen einen eindeutig definierbaren Satzrahmen,<sup>94</sup> nach dem – vor allem bei Infinitivkonstruktionen – Konstituenten nachgestellt werden oder auch vorangestellt werden können, vgl. die Strukturbeispiele

Petra hat ihm erlaubt, das Buch zu lesen

Petra hat ihm das Buch zu lesen erlaubt

Im ersten Beispiel steht die Infinitivkonstruktion nach dem satzrahmenbildenden Element *erlaubt*, also in der Extraposition, während im zweiten Beispiel die Infinitivkonstruktion<sup>95</sup> vor dem satzrahmenbildenden Element, also innerhalb des Satzrahmens, steht.

Im Norwegischen liegt allerdings kein eindeutig definierbarer Satzrahmen vor. Stattdessen wird – wie etwa in der Standardgrammatik von Jan Terje Faarlund (= Faarlund et al. 2012) – der Begriff Extraposition für die Herausstellung einer Konstituente benutzt, die also später oder früher im Satz durch eine koreferente Konstituente vertreten ist, vgl. hierzu

*Ibsen, han var ein stor dramatiker*

(Faarlund et al. 2012, 904)

.....

94 Eine ausführliche Erörterung von Extraposition findet sich in Dewald 2013, 121ff., insbesondere eine detaillierte Diskussion zur Unterscheidung zwischen Extraposition und Rechtsversetzung. Siehe hierzu auch Altmann 1981, 66ff.

95 Eine theoretisch konsistente und empirisch solide begründete Darlegung dieser beiden topologischen Varianten von Infinitivkonstruktionen im Deutschen findet sich in Bech 1983, 60ff.

*Eg er ikkje heilt frisk i dag, eg*  
(ebd., 908)

Zusätzlich zu den Links- und Rechtsversetzungen in den gerade zitierten Beispielen erwähnt Faarlund et al. 2012 auch Appositionen im Satzinneren, wie in

*Ola, grannen vår, møtte oss da vi kom*  
(ebd., 913)

Diese in der deutschen Sprachwissenschaft als Versetzungskonstruktionen in der Form von Links- bzw. Rechtsversetzung bekannte Konstruktionen oder wie im letzten Beispiel einfach Appositionen sind also in beiden Sprachen<sup>96</sup> belegbar, während die durch einen verbalen Satzrahmen definierte Extraposition nur für Deutsch und nicht für Norwegisch gilt.

In übersetzungsstrategischer Hinsicht, insbesondere in Bezug auf Variationsmöglichkeiten bei der Anzahl der Silben, sind Rechts- bzw. Linksversetzungen interessant. Im Vergleich mit nicht nach links oder rechts versetzten Konstruktionen bedeuten Links- und Rechtsversetzungen eine Erweiterung der Silbenzahl bei der gleichen Proposition, vgl. hierzu die Strukturbeispiele

*Den Pfarrer, den* habe ich gesehen ggb. *Den Pfarrer* habe ich gesehen  
Ich habe *ihn* gesehen, *den Pfarrer* ggb. Ich habe *den Pfarrer* gesehen

*Presten, han* har jeg sett ggb. *Presten* har jeg sett  
Jeg har sett *ham, presten* ggb. Jeg har sett *presten*

Zusätzlich zu den grammatischen Restriktionen bei diesen Herausstellungskonstruktionen,<sup>97</sup> in denen also ein Element links oder rechts herausgestellt

.....  
96 Vgl. hierzu Dewald 2013 für Deutsche und Borthen 2018 fürs Norwegische.

97 Vgl. hierzu ausführliche Analysen der strukturellen Restriktionen von Links- bzw. Rechtsversetzungen in Altmann 1981, Dewald 2013 und Borthen 2018, in denen sowohl die Restriktionen als auch die Forschungslage zur Grammatikalität der genannten Konstruktionen im Gefüge benachbarter Konstruktionen (z. B. Appositionen und Freies Thema) systematisch analysiert werden.

und innerhalb des Satzes durch ein pronominales Korrelat vertreten ist, wird hier das Thema des Satzes bzw. auch des unmittelbaren Diskurskontextes hervorgehoben.<sup>98</sup> In der vorliegenden Arbeit steht allerdings die übersetzungsstrategische Verwendung solcher Konstruktionen im Mittelpunkt, d. h. in diesem konkreten Fall als Mittel, Inhalte zu thematisieren durch die Verwendung von solchen markierten Herausstellungskonstruktionen gegenüber einer unmarkierten Realisierung ohne eine solche Herausstellung.

Es lassen sich allerdings hier nicht allzu viele Belege finden, in denen statt einer unmarkierten Abfolge der Konstituenten eine Links- oder Rechtsversetzung benutzt wird, obwohl diese Konstruktionen in beiden Sprachen als strukturelle Möglichkeit gegeben sind. Belege treten in den Texten entweder vereinzelt auf oder sie sind konstitutiv für die thematische Progression im Gedicht. In den Beispielen

Ragnhild, ho var klok som sin Gunnar tok  
Ragnhild, die war klug: Gunnar war genug  
(Fog/Grinde 2001b, 222/T 3–8)

Men Slangen, den slår sine Bugter  
Die Welle, sie treibet zum Strande  
(ebd., 110/T 21–25)

liegt sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext eine Linksversetzung vor: Im ersten Beispiel wird das Subjekt *Ragnhild* links herausgestellt und durch *ho* bzw. *die* im Satz pronominal vertreten. Im zweiten Beispiel ist *slangen* bzw. *Die Schlange* links herausgestellt und durch die Korrelate *den* bzw. *sie* im Satz vertreten. Dabei sind das Reimschema und die Melodie in beiden Beispielen identisch.

.....  
98 Vgl. hierzu Altmann 1981, 241 fürs Deutsche und Borten 2018, 411 fürs Norwegische.

In einigen Fällen wird in den deutschen Zieltexten eine Linksversetzung benutzt, wo im norwegischen Ausgangstext eine nicht markierte Abfolge vorliegt, wie etwa in

*Stormene gaar over Hav*  
*die Stürme, sie geh'n übers Meer*  
(ebd., 36/T 23–25)

*Men lyset er ditt eget Ord*  
*Dein Wort, es ist das Licht der Welt*  
(ebd., 71/T 45–47)

In beiden Fällen handelt es sich um die Erhaltung der syllabischen Struktur der Melodie, indem durch das pronominale Korrelat die Silbenzahl für ein syllabisches Singen ‚aufgefüllt‘ wird. Das trifft auch für die Rechtsversetzung im norwegischen Zieltext im nachstehenden Beleg zu, vgl.

Ich weiß nicht, wie es so geschah, seit lange küsst' *ich* sie  
Jeg ved vist ej, hvordan det var, *jeg* kyssed henne, *jeg*  
(Fog/Grinde 2001a, 247/22–26)

In anderen Fällen wird im deutschen Zieltext eine Linksversetzung benutzt, ohne dass eine entsprechende nicht markierte Konstruktion im norwegischen Ausgangstext benutzt wird – der Zieltext verwendet also zur Realisierung eines entsprechenden Inhalts sowie zur Erhaltung der melodischen Invarianz und der Silbenstruktur eine vom Ausgangstext abweichende syntaktische Struktur, in diesem Fall eine Linksversetzung, im ersten Beispiel auch mit einer lexikalischen Hinzufügung,<sup>99</sup> vgl.

.....

99 Im norwegischen Ausgangstext ist nur von Fludern die Rede, während im deutschen Zieltext auch der Lachs – aus den bereits erwähnten Gründen der melodischen Invarianz – hinzugefügt wird.

Man har ikke lykke til flyndren at rykke med angel og snor  
Man kann sich bloß wundern: *Die Lachse und Flundern*, sie meiden die Schnur  
(Fog/Grinde 2001b, 56/T 8–14)

I Hagen sat Mod'ri med Barnet på Fang, millom Rosor  
*Die Mutter*, sie saß mit dem Kind auf dem Schoß unter Rosen  
(Fog/Grinde 2001a, 206/T 1–4)

In einzelnen Fällen – vor allem in dem Lied *Veslemøy lengtar* – kommen viele Rechtsversetzungen vor, die die thematische Progression im Text konstituieren. Stellvertretend für diese besondere Verwendung von Rechtsversetzungen in *Veslemøy lengtar* sei der Anfang der drei ersten Strophen, vgl.

No stend ho steller i Kjøkenkrå, ho mor  
Jetzt steht am Herd sie und plagt sich sehr, Mama  
Fog/Grinde 2001b, 257/T 2–5)

Eg veit so vel kva ho tenkjer på, ho Mor  
Ich weiß genau, was in ihr vorgeht, Mama  
(ebd.)

Ho gløymer Strev og ho gløymer Stell, ho Mor  
vergißt die Arbeit, vergißt das Haus, Mama  
(ebd.)

In den beiden ersten Beispielen liegen klassische Rechtsversetzungen mit herausgestellter Nominalphrase und einem pronominalen Korrelat im Satz vor: *ho/ho mor*, *sie/Mama*, *in ihr/Mama*; im letzten Beispiel ist in dem deutschen Zieltext der Satz elliptisch, indem ein präsupponiertes Subjekt *sie* nicht realisiert ist, um an dieser Stelle eine mit dem norwegischen Ausgangstext identische, syllabisch zu singende Melodie zu ermöglichen. Typisch für die thematischen Entfaltung in diesem Lied ist die systematische Verwendung von Rechtsversetzungen in den beiden ersten Zeilen in jeder der vier Strophen. Dieses strukturelle Merkmal im norwegischen Ausgangstext wird im

deutschen Zieltext systematisch wiederholt, wobei das pronominale Korrelat *sie/ihr* teils explizit, teils implizit, also präsupponiert, realisiert wird.

Während Links- und Rechtsversetzungen eher selten auftreten, sind dagegen in den deutschen Zieltexten Extrapositionen von Konstituenten sehr häufig zu beobachten. Zwar sind Satzglieder in der Extraposition in der heutigen deutschen Standardsprache auch ohne weiteres belegbar, aber lange nicht mit der Häufigkeit und der syntaktischen Variation wie in den hier untersuchten Liederübersetzungen. Beispielsweise sind Subjekte und Objekte in der Extraposition standardsprachlich kaum akzeptabel, wie etwa im nachstehenden Strukturbeispiel. Ein akzeptabler Satz wie

Gunnar war ihr genug, obwohl ihn jeder foppte

lässt sich kaum umformen in

\*?Gunnar war ihr genug, obwohl ihn foppte jeder

In dem Lied *Attegløyma* („Die alte Jungfer“) findet sich im deutschen Zieltext folgender Beleg:

Gunnar war genug ihr, obwohl ihn foppte jeder  
(ebd., 222/T 6–12)

Hier stehen sowohl der freie Dativ *ihr* als auch das Subjekt *jeder* in der Extraposition. Diese Abfolge ist hier nötig, um die Melodie und das damit verbundene syllabische Singen zu erhalten, – trotz der Tatsache, dass dieser Vollsatz auf durch zwei melodische Einheiten ‚falsch‘ verteilt wird: Durch zwei punktierte Quintläufe mit dazwischenliegender Pause in der Klavierstimme (ebd., T 9–10) wird dieser Vollsatz in die Einheiten *Gunnar war genug + ihr, obwohl in foppte jeder* eingeteilt und *ihr* somit in melodischer Hinsicht dem durch *obwohl* eingeleiteten Konzessivsatz zugeordnet, vgl.

Gunnar war genug + 2 Takte Klavier + ihr, obwohl ihn foppte jeder  
(ebd.).

Im norwegischen Ausgangstext ist dies nun nicht der Fall. Hier stimmen Satzstrukturen mit der melodischen Struktur überein, und die Klaviersequenz in den Takten 9–10 teilt hier den Relativsatz von dem Konzessivsatz, vgl.

... som sin Gunnar tok + 2 Takte Klavier + om han enn vart kalla „Knoken“  
(ebd.)

Für die deutsche Standardsprache gilt generell, dass Subjekte, Objekte und Prädikative nicht extraponiert werden.<sup>100</sup> Allerdings finden sich Adverbiale relativ oft in der Extraposition, aber relativ selten zusammen mit etwa einem extraponierten Subjekt. In dem Beispiel

Mit mir hat es gespielt sein Lebtage lang

steht das Adverbial *sein Lebtage lang* in der Extraposition. Aber mit dem Subjekt *es* in der Extraposition entsteht eine kaum akzeptable Struktur, also

?Mit mir hat gespielt es sein Lebtage lang

Genau diese Wortabfolge ist allerdings in der Übersetzung von *Solveigs Vuggevis* („Solveigs Wiegenlied“) zu finden, vgl.

Still mir im Schoße hat's gelauscht den Sang,  
mit mir hat gespielt es all sein Lebtage lang  
(Fog/Grinde 2001a, 117/T 23–27)

*Adverbiale* sind, wie oben erwähnt, dagegen häufig in der Extraposition zu finden und in den hier untersuchten Liedertexten sind sie auch reichlich vorhanden, vgl. hierzu

Ich möchte jubeln in alle Winde  
(Fog/Grinde 2001a, 135/T 2–4)

.....

100 Vgl. hierzu beispielsweise Dewald 2013, 121ff.

Sie wähnt dir zu folgen dahin  
(ebd., 120/T 14–16)

Nun werd' ich dich sehen mein Leben lang, unter Rosen  
(ebd., 207/T 11–15)

Nie sah ich die dürre Heid' erstrahlen in solcher Pracht  
(Fog/Grinde 2001b, 80f./T 10–14)

Auch die Kombination von einem extrapониerten Adverbial (*zu neuem Leben*) und einem zwischen einem Finitum *hast* und einer Partizipialform (*geweckt*) auftretenden Adverbial (*aus bitt'rer Qual*) lässt sich belegen, wie in

Nimm meinen Dank für jedes Mal, wo du mich hast  
aus bitt'rer Qual geweckt zu neuem Leben  
(Fog/Grinde 2001a, 56/T 1–7)

*Subjekte* werden – im Gegensatz zu der heutigen Standardsprache – in den hier untersuchten Liedern in den deutschen Zieltexten auch extrapониert, manchmal als einzige Konstituente, wie in den Beispielen

Du, Norweg', bist's, ich fass' es kaum,  
dass in der Brandung wildem Schaum  
sich birgt *der Kindheit Traum*  
(Fog/Grinde 2001b, 2/T 26–32)

Und als dann naht *die schwüle Abendstund'*  
und Flor um Flor der Dämm' rung Dunkel bringet  
(ebd., 89/T 36–40)

oder auch zusammen mit anderen Konstituenten, wie etwa einem Präpositionalobjekt in



Wenn nur erfüllt ist *dein Herz von Großem*, in jungem Elan entbrannt  
(ebd., 220f./T 6–10)

oder mit einem direkten Objekt zusammen wie in

Soll ich immer bleiben der kleine Knab, muss schützen *mich Gott* allein.  
Zu allen, die klein sind, kommt er hinab, des darf ich wohl sicher sein.  
(ebd., 187/T 20–28)

In diesem Beispiel stehen zunächst das Prädikativ *der kleine Knab*, im folgenden Satz dann das Objekt *mich* und das Subjekt *Gott* in der Extraposition. Beide Extrapositionen sind reimbedingt: *Knab* reimt mit *hinab* und *allein* mit *sein*.

Auch extraponierte *Prädikative* sind, wie soeben gezeigt, im Korpus belegbar, vgl.

Soll ich immer bleiben *der kleine Knab*'  
(ebd., 187/20–22)

Ich wollt' es wohl verschmerzen, daß du dich, Wald, verfärbst,  
wär' nicht in meinem Herzen es auch geworden *Herbst*  
(Fog/Grinde 2001a, 146/T 12–16)

*Objekte* sind in den deutschen Zieltexten sehr oft in der Extraposition zu finden, wie etwa in

Kannst du zeigen *den Weg mir*  
(ebd., 10/T 21–25)

Will es mit neuer Schönheit fesseln *den Sinn mir* ganz?  
(Fog/Grinde 2001b, 24/T 6–9)

Einst, wer weiß, es mag geschehen, gibt mein Beispiel dir den Mut,  
wirst dein Volk in Not du sehen, auch zu opfern *ihm dein Blut*  
(Fog/Grinde 2001a, 169/T 33–40)

in denen sowohl ein direktes als auch indirektes Objekt in der Extraposition stehen, wie in den ersten beiden Beispielen. Aber Objekte werden noch öfter als einzige Konstituente extraponiert, Dabei handelt es sich um sowohl Kasusobjekte im Akkusativ (*meinen Kummer*) oder Dativ (*meinem Schritt*) als auch um Präpositionalobjekte (*vor der Flut*), vgl. hierzu

Nimm meinen Dank für jede Stund', wo du mit Augen und mit Mund gelindert  
meinen Kummer  
(ebd., 56/T 1–7)

Kannst du bannen der Wonnigen Sinn?  
(ebd., 119f./T 10–12)

Der Nord mein Schiff vom Strande blies, indes die Schönen,  
die ich lieb, nachweinten meinem Schritt  
(ebd., 108f./T 11–18)

O fürchte sie nimmer, die milde Nacht, wenn Träume  
entfalten die Schwingen  
(Fog/Grinde 2001b, 73f./T 24–28)

Dein Rat ist wohl gut, der mich warnt vor der Flut  
(Fog/Grinde 2001a, 104/T 2–4)

Die Stellung von Konstituenten in der Extraposition wird in den deutschen Zieltexten also häufig verwendet, auch Extrapositionen am Rande der grammatischen Regeln für die deutsche Standardsprache. Beispielsweise sind ja weder Subjekte noch Objekte in der Extraposition üblich und in vielen Fällen wären sie auch als ungrammatisch zu betrachten. Aber unter den hier analysierten Kontextbedingungen, der Übersetzung von Liedern zum Zweck der Konzertaufführung, gelten spezifische und recht strenge Invarianzforderungen und eine damit zusammenhängende Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität, die eine höchstmögliche topologische Freiheit der Zielsprache bei der Gestaltung der Zieltextes fördert und dabei auch diese Regeln bis an den Rand der Grammatikalität dehnt.

### 7.2.4.5 Diskontinuierliche Anordnung von Konstituenten

Nicht nur Satzglieder wie Objekte, Subjekte und Adverbiale werden in den deutschen Zieltexten extrapониert, sondern auch Teile von Konstituenten. Das bedeutet, dass Konstituenten diskontinuierlich angeordnet werden können: Beispielsweise kann ein Teil einer Konstituente innerhalb des Satzrahmens stehen, ein anderer Teil dagegen außerhalb des Satzrahmens, wie etwa in dem Fall

Er hat mir Schafe geraubt und Lämmer in großer Zahl  
(Fog/Grinde 2001b, 84/T 73–77)

In diesem Satz bildet die infinite Form des Prädikats *geraubt* den Satzrahmen. Das direkte Objekt *Schafe und Lämmer in großer Zahl* steht also sowohl links (*Schafe*) als auch rechts (*Lämmer in großer Zahl*) vom infiniten Prädikatsteil *geraubt*. Eine diskontinuierliche Anordnung muss nicht links und rechts von dem rahmenbildenden Element des Satzes sein, sondern kann auch innerhalb des Satzrahmens vorkommen, wie etwa in dem Fall

Für schäbig Gut ich mich verschwor, dass Frieden ich und Heil verlor  
(Fog/Grinde 2001b, 253f./T 10–15)

Hier steht das Objekt *Frieden und Heil* nicht in der Extraposition, denn die finite Verbalform *verlor* bildet den Satzrahmen in diesem dass-Satz. In diesem Satz steht das Subjekt *ich* nach dem ersten Teil des Objekts (*Frieden*) und vor dem letzten Teil davon (*Heil*) – das Objekt ist somit diskontinuierlich angeordnet.

Recht typisch für diese Belege sind diskontinuierliche Anordnungen von Konstituenten, die aus einer koordinierten Nominalphrase bestehen. Hier steht ein Teil dieser Koordination innerhalb des Satzrahmens, während der andere Teil in der Extraposition, also außerhalb des Satzrahmens, steht. Vgl. hierzu die Beispiele (die Nominalphrase in kursiv)

Gleich dir hab' manchen ich gekannt, der auch, von gleichem Los bedroht, selbst  
sterbend noch geküsst die Hand, die *Weh* ihm bracht und *Todesnot*!  
(Fog/Grinde 2001a, 170f./T 10–20)

Wohl gibt es Leute besondrer Art, *aus Fleisch* nur bestehend *und Bein*  
(Fog/Grinde 2001b, 151/T 5–6)

Er hat mir *Schafe* geraubt *und Lämmer in großer Zahl*  
(ebd., 84/T 73–77)

Wie oben erwähnt, können diskontinuierlich angeordnete Nominalphrasen auch im Mittelfeld des Satzes, also innerhalb des Satzrahmen, auftreten, wie etwa in

So sangen *heiter* wir *und froh*  
(Fog/Grinde 2001a, 59, Strophe 8)

Zu Bette schleppt sie *bebend* sich *und krank*  
(Fog/Grinde 2001b, 100/T 18–20)

Ich sage frei, wie ich's mein',  
und speit darüber *Gift* ihr *und Gall'*  
soll mir ein Vergnügen es sein  
(ebd., 154f./T 48–51)

Hier stehen die Phrasen *heiter und froh*, *bebend und krank* und *Gift und Gall'* vor und nach einem einsilbigen Pronomen, was natürlich auch mit der sehr freien Stellung von sog. ‚leichten Gliedern‘ (vgl. Jørgensen 1970, 174ff.) zusammenhängt.

Fast alle dieser Belege – ob im Mittelfeld oder in der Extraposition – sind koordinierte Nominal- und Adverbialphrasen mit *und*. Sie decken sich somit mit der Beschreibung von Hans Altmann, der solche Konstruktionen bei koordinierten Nominalphrasen mit *und*, *oder* und *sondern* nachweist (Altmann 1981, 69), wie etwa im Beispiel

Wir haben den Präsidenten getroffen *und* seinen Außenminister  
(ebd.)

Solche Fälle sind laut Altmann weder als Extraposition noch als Nachtrag zu betrachten, stattdessen „lassen [sie] sich auf andere Weise viel einfacher erklären“ (ebd.), ohne dass der Autor dieses in Altmann 1981 weiter ausführt. Man könnte hier vielleicht von einer Ellipse reden, die in Altmanns Beispiel durch die Tilgung der infiniten Verbalform *getroffen* realisiert wird. Eine entsprechende Hinzufügung einer getilgten Verbalform wäre auch in den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Beispielen möglich, vgl.

Er hat mir Schafe geraubt und Lämmer in großer Zahl *geraubt*  
(vgl. Fog/Grinde 2001b, 84/T 69–77)

..., die Weh ihm brachte und Todesnot *brachte*  
(vgl. Fog/Grinde 2001a, 170f./T 10–20)

, ... aus Fleisch nur bestehend und nur Bein *bestehend*  
(vgl. Fog/Grinde 2001b, 151/T 5–6)

Aber das ist nun bei allen Belegen nicht der Fall. In einem Beispiel wie

Eine Weste wünsch' ich von Seide mir  
(Fog/Grinde 2001b, 43/T 2–4)

wäre eine Umformung wie

\*Eine Weste wünsche ich von Seide mir wünsche

eindeutig ungrammatisch. Möglich wäre nur eine kontinuierliche Anordnung der Nominalphrase, also

Eine Weste von Seide wünsch' ich mir

Bei diesen diskontinuierlichen Nominalphrasen scheint eine Ellipse bei eindeutigen Extrapositionsfällen, wie oben angezeigt, wenigstens als Ausgangshypothese plausibel. Bei diskontinuierlichen Nominalphrasen im Mittelfeld

scheint dies jedoch nicht der Fall zu sein. Daraus lässt sich schließen, dass wir es bei dieser Konstruktion mit einem komplexen Phänomen zu tun haben, das nicht mit topologischen Kriterien allein erklärt werden kann, sondern einer breiteren Erklärung bedarf und im Rahmen der vorliegenden Arbeit deshalb nicht weiter analysiert werden kann. In übersetzungsstrategischer Hinsicht liegt jedenfalls ein eindeutiger Fall der Verwendung aller topologischen Möglichkeiten der Zielsprache, auch der recht seltenen, vor, um die für die Einhaltung der hier geltenden Invarianzforderungen erforderliche silbische Flexibilität zu ermöglichen.

#### **7.2.4.6 Topologische Mittel oder: Grenzen und Möglichkeiten von zielsprachlichen grammatischen Regeln**

Bei der Analyse von topologischen Mitteln für die Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken kommt die besondere Relevanz der grammatischen Regeln der Zielsprache zum Ausdruck. Diese im Ausgangspunkt kontextneutralen Regeln, auch systemlinguistische Regeln genannt, beinhalten für die deutsche Sprache eine Breite an topologischer Variation, die in diesem spezifischen Übersetzungskontext voll zur Geltung gelangt. Denn gerade die ‚offenen‘ Abfolgeregeln fürs Deutsche ermöglichen eine Reihe von Alternativen bei der Organisierung der silbischen Struktur einer Äußerung. Vor dem Hintergrund der melodischen und reimstrukturellen Invarianz gibt das dem Übersetzer bei der Verteilung der Silben auf eine invariante Melodie eine Reihe von Möglichkeiten, die in den deutschen Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg auch voll genutzt werden.

Das Norwegische geht dagegen im Bereich der Topologie fast ‚leer‘ aus: Im Norwegischen werden ja die Satzglieder über Positionen definiert, und das ergibt bzw. ist die Folge von festen satztopologischen Regeln. In krassstem Gegensatz zum Deutschen verfügt hier der Übersetzer daher über sehr begrenzte Möglichkeiten. Die vorhandenen topologischen Möglichkeiten werden aus den gleichen, bereits erwähnten übersetzungsstrategischen Gründen in norwegischen Zieltexten zwar benutzt, insbesondere die Verbendstellung und die Nachstellung von Adjektiven, aber im Vergleich mit dem Deutschen sind die Variationsmöglichkeiten bei der Verteilung der Silben in einer Äußerung äußerst begrenzt. Die norwegischen Zieltexte müssen sich daher anderer Mittel

bedienen, vor allem textsemantischer Mittel wie etwa Hyperonymie, Synonymie, Präsupposition etc. Auf diesen Aspekt werde ich in den nächsten Kapiteln auch näher eingehen. Für dieses Kapitel ist erstens die Verwendung des gesamten Potentials der topologischen Möglichkeiten der jeweiligen Zielsprache im Rahmen der Strategie der silbischen Flexibilität zentral. Zweitens zeigt dies die Relevanz von grammatischen Grundregeln der Zielsprache sowie den daraus ableitbaren Kontrasten zwischen den Zielsprachen für eine angemessene Übersetzungsstrategie: Zwischen Deutsch und Norwegisch ergibt dies große Kontraste bei den benutzten sprachlichen Mitteln: Topologische Mittel spielen für deutsche Übersetzungen eine Hauptrolle, für norwegische Übersetzungen muss der Übersetzer weitgehend auf andere Mittel zurückgreifen, um im Vergleich mit dem Deutschen dieses Defizit auszugleichen.

## 8 Schlussfolgerung und Thesen

### 8.1 Die translato-logische Grundlage: Funktionale Übersetzungstheorie und Invarianzverlagerung

In den übersetzten Liedern von Edvard Grieg vom Deutschen ins Norwegische/Dänische sowie auch vom Norwegischen/Dänischen ins Deutsche lässt sich eine sehr deutliche und hierarchisch gestaltete Invarianzverlagerung nachweisen: Die Melodie ist abgesehen von einigen relativ selten auftretenden gleichlautenden Hilfsnoten identisch und die Klavierstimme ist in sämtlichen Liedern für Ausgangstext und sämtliche Übersetzungen gleich. Diese Invariante bildet die Grundlage für eine zu erstellende Übersetzungsstrategie und gibt somit den Spielraum für die strukturellen und lexikalischen Wahl(möglichkeiten) von konkreten Übersetzungslösungen. Eine zweite sehr wichtige, aber der melodischen Invarianz untergeordnete Invarianz ist die Invarianz des Reimmusters, die im Gegensatz zur Invarianz der Melodie einige, aber immerhin wenige Abweichungen aufweist. Diese beiden Invarianten bilden die besondere Invarianzverlagerung bei der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken und sind das Ergebnis einer Konvention für die Übersetzung von Kunstliedern, die bei den Grieg-Liedern und auch in vielen anderen Übersetzungsfällen nachgewiesen werden kann.<sup>101</sup> Im Rahmen dieser leicht nachweisbaren superstrukturell verorteten formalen Invarianzen wird dann der übergeordnete Inhalt des Liedes grundsätzlich invariant wiedergegeben.

Aber diese auf der makrostrukturellen Ebene des jeweiligen Textes verortete semantische Invariante hat im Rahmen der übergeordneten superstrukturellen Invarianzverlegung einen recht eingegrenzten Spielraum – sie lässt sich auf der propositionalen makrostrukturellen Ebene nicht immer realisieren. Nur auf einer übergeordneten makrostrukturellen Ebene kann also hier von einer

.....  
101 Vgl. hierzu beispielsweise Henry Drinkers Übersetzungen von Schubert-Liedern (= Drinker o. J.)



Invarianz die Rede sein. Diese Textebene ist, wie in 6.1.4. dargestellt, interpretativ zu identifizieren und zu begründen, sie bezieht sich auf die übergeordnete Semantik des Textes und nicht auf dessen Details bzw. dessen Propositionen. Das hat nun zur Folge, dass die jeweiligen Propositionen in intertextueller Hinsicht sich zwischen den Intertextrelationen Invarianz, Entsprechung und Varianz bewegen, allerdings im Rahmen einer Invarianz für die übergeordnete Makrostruktur des Textes.

Die konkrete Wahl einer intertextuellen Kategorie auf den unteren Textebenen variiert auch stark von Lied zu Lied. In einigen Liedern werden die Propositionen meist invariant<sup>102</sup> und mit relativ wenig Entsprechungen übersetzt, in anderen Fällen liegen kaum invariante und nur sehr wenige entsprechende Propositionen vor, dafür aber variante Alternativen, die man als vereinbar mit der übergeordneten Makrostruktur interpretieren könnte, oder in anderen Fällen sogar auch nicht:<sup>103</sup> Letztere Fälle könnten dabei entweder als zu dulddende Schönheitsfehler, oder auch als für den gegebenen Zieltext schwerwiegende Fehler interpretiert werden.

Diese Invarianzverlagerung mit sich daraus ergebender Verwendung der Intertextkategorien ‚Entsprechung‘ und ‚(ausgangstextkompatibler) Varianz‘ ist nachweislich kontextbedingt: Die Lieder von Edvard Grieg in der Ausgabe von Fog/Grinde 2001a;b sind zum Zweck des spezifischen Kontexts der Konzertaufführung für Sängerinnen und Sänger übersetzt worden. Es gibt bei der Übersetzung von Kunstliedern bekanntlich auch andere Übersetzungskontexte mit anderen Adressatengruppen und Übersetzungswecken. Auch für einige der Grieg-Lieder lässt sich ein anderer Übersetzungskontext nachweisen. Bradley Ellingboe hat 45 der Lieder von Grieg phonetisch transkribiert und dabei auch Wort-für-Wort übersetzt mit dem Zweck, Sängerinnen und Sängern beim Einüben der Lieder in norwegischer Sprache zu helfen (Ellingboe 1993) – also eine klassische Übungsübersetzung und eine Übersetzung, bei der im Gegensatz zur Übersetzung für die Konzertaufführung weder die Melodie noch das Reimschema des Ausgangstextes eine Rolle spielen. Diese Kontextabhängig-

102 Vgl. hierzu die Besprechung von *Der skreg en Fugl* in 6.2.

103 Vgl. hierzu die Besprechung von *Guten* in 6.1.5.

keit ist ein eindeutiger empirischer Nachweis dafür, dass die translato-logische Grundlage einer funktionalen Übersetzungstheorie, wie dies in 3. vorgelegt und begründet wurde, für die Analyse von Liederübersetzungen notwendig ist.

Diese These lässt sich aus meiner Sicht auch auf Liederübersetzungen generell ausweiten, denn jedes Lied – unabhängig von musikalischen Genres – entspringt einem Kontext, der für die Rezeptionsbedingungen der intendierten Adressatengruppe und somit für die Wahl einer spezifischen Richtung für die Übersetzung entscheidend ist. Es erscheint sogar sinnvoll, diese für Liederübersetzungen empirisch begründete These auf Übersetzen generell zu erweitern: Denn jede Übersetzung findet in einem mehr oder weniger eindeutig interpretierbaren pragmatischen, oder genauer: kontextuellen Raum statt, der bei jedem Ausgangstext variieren kann. Dafür sprechen viele in der Übersetzungswissenschaft bekannte Typologien, wie etwa von Juliane House, Christiane Nord, Erich Prunč, Werner Koller und Michael Schreiber.<sup>104</sup> Bei einigen Ausgangstexten gehört eine Variationsbreite unterschiedlicher Übersetzungskontexte zur normalen übersetzerischen Praxis, wie etwa bei der Liederübersetzung, der Bibelübersetzung oder auch der literarischen Übersetzung.<sup>105</sup> Aber auch in sonstigen Fällen wären Übersetzungskontexte möglich, die sich beispielsweise nach der funktionalen Typologie von Nord 1997, 47ff. interpretieren ließen. Weitere empirische Studien zur authentischen Übersetzungspraxis sind aber notwendig, um diese These der Invarianzverlagerung im Rahmen einer funktionalen Übersetzungstheorie als eine Art definitorisches Merkmal für Übersetzungen empirisch genauer zu untermauern.

.....  
104 Vgl. hierzu Standardwerke wie House 2006, Nord 1997, Prunč 1997, Koller 2004 sowie auch Schreiber 1999.

105 Für die Liederübersetzung ist dies – zusätzlich zu der vorliegenden Arbeit – beispielsweise auch von u. a. Franzon 2022, 26ff. nachgewiesen worden. In der Bibelübersetzung sind Konkordanzübersetzungen seit langem bekannt und in der literarischen Übersetzung kann ein und dasselbe Werk für verschiedene Lesergruppen übersetzt werden, wie exemplarisch im Fall verschiedener deutscher Übersetzungen des persischen Epos *Golestân* (Zandjani 2018) gezeigt wird.

## 8.2 Übersetzungsstrategie und Übersetzungsmittel

Eine direkte Folge der melodischen und reimstrukturellen Invarianz ist die in 7. dargelegte Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität. Um eine melodiekonforme Übersetzung anzufertigen, die auch noch einem bestimmten Reimmuster folgen muss, sind Regeln nützlich, die ein Höchstmaß an Stellungsalternativen ermöglichen – sowohl bezüglich der Melodie als auch in Bezug auf sprachlich-strukturelle Regeln. Die Nutzung von übersetzungsbedingten Melismen und Syllabismen ist eine oft benutzte melodiebezogene Maßnahme, die eine Anpassung von Silbenstruktur und Melodie sichert und somit der melodischen Invarianzforderung nachkommt. Zwischen den beiden untersuchten Zielsprachen lässt sich, wie in 7.1. dargelegt, hier kein Unterschied nachweisen; es ist auch anzunehmen, dass dieses melodiebezogene Mittel in Liederübersetzungen generell oft benutzt wird.

Bei der Verwendung von sprachlichen Mitteln zur Herstellung der erwünschten Flexibilität bei der Silbenverteilung werden grammatische Regeln der jeweiligen Zielsprache eingesetzt, die eine solche Flexibilität fördern. Diese recht einleuchtende Tatsache zeigt aber die grundlegende und entscheidende Rolle linguistischer, hier: grammatisch-struktureller Regeln einer Zielsprache für die Erstellung einer funktions- und adressatengerechten Übersetzung eines Kunstlieds. Das bedeutet allerdings, dass die Zielsprache der Übersetzung über Regeln bzw. Regelsysteme verfügen muss, die bei der Verteilung von Silben in einer Äußerung eine möglichst hohe Variation realisieren können. Gerade die Zielsprachen Deutsch und Norwegisch bilden hier ein Paradebeispiel der Gegensätze – Deutsch ist ‚maximal‘ silbenflexibel, während Norwegisch silbische Variationen kaum erlaubt. Deutsch hat einerseits eine Reihe morphologischer und lexikalischer Kurzformen, die in den Übersetzungen einen Wechsel zwischen Vollformen und apokopierten bzw. synkopierten Kurzformen erlauben. Andererseits weist das Deutsche bekanntlich Stellungsregeln auf, die eine Vielzahl von topologischen Varianten der Elemente in einem Satz ermöglichen. Das Potential dieser morphologischen, lexikalischen und topologischen Regeln kann dann je nach Bedarf eingesetzt werden können, und diese Alternativen werden bei den hier untersuchten Übersetzungen – wie in 7.2.3. und 7.2.4.

dargelegt – auch überall benutzt, eben weil sie eine systematische Verwendung der hier benutzten Übersetzungsstrategie ermöglichen.

Grammatische Regeln sind für norwegische Zieltexte grundsätzlich genauso relevant wie für deutsche, aber mit Bezug auf die hier verwendete Übersetzungsstrategie mit umgekehrtem Vorzeichen. Wegen der topologischen Markierung von Satzgliedern im Norwegischen ist die norwegische Satztopologie durch mehr oder weniger feste Positionen für die Satzglieder charakterisiert<sup>106</sup> und gerade diese grundlegenden topologisch-syntaktischen Regeln für die skandinavischen Sprachen machen eine durch Silben- und Stellungsalternativen realisierte silbische Flexibilität in den norwegischen Zieltexten nahezu unmöglich. Nur in lyrischen Texten, wie etwa auch im hier untersuchten Korpus, sind Phänomene wie Verbendstellungen oder nachgestellte Adjektive belegbar; sonst ist die Reihenfolge der Wörter so gut wie vorgeschrieben. Auch morphologische und lexikalische Kurzformen fehlen weitgehend im den norwegischen Zieltexten, obwohl sie sich in den norwegischen Originaltexten etwas häufiger belegen lassen und zumindest in der gesprochenen Sprache heute recht üblich sind. Es ist dabei wichtig, nochmals zu betonen, dass das norwegische Zieltextkorpus aus nur 14 Liedern besteht und dass ein größeres Korpus auch mehr Belege und differenziertere Ergebnisse aufweisen könnte.

Durch diese Kontraste zwischen Deutsch und Norwegisch kommt die Schlüsselrolle der grammatischen Regeln der Zielsprache sehr deutlich zum Ausdruck: Bei dem hier vorliegenden Übersetzungskontext bei der Kunstliederübersetzung mit silbischer Variation als Strategieprinzip sind morphologische, lexikalische und topologische Regeln mit vielen Variationsmöglichkeiten wie geschaffen. Diese zentralen systemgrammatischen Voraussetzungen eröffnen für den Übersetzer eine Fülle von Möglichkeiten, die also auch voll genutzt werden. Aber dieses systemgrammatische Potential hat nun auch eine sprachverwendungsbezogene, also pragmatische Seite. Die Übersetzer wählen manchmal so selten verwendete topologische Alternativen, dass die Verständlichkeit seitens des Konzertpublikums manchmal vor große Herausforderungen gestellt wird. Diese bereits in 7.2.2. als Regeldehnung bezeichnete Phänomene könnte also einem wichtigen Übersetzungszweck zuwiderlaufen – der

.....

106 Vgl. hierzu Standardgrammatiken wie etwa Lie 1976, 29ff.

Verständlichkeit des gesungenen Textes. Das für diesen Übersetzungskontext günstige Potential grammatischer Regeln für deutsche Zieltexte hat also sowohl seine reichen strukturellen Möglichkeiten als auch seine pragmatischen Grenzen.

## **8.3 Systematisierung der Regeln**

### **8.3.1 Grundsätzliches**

Bei einem Vergleich der hier untersuchten Übersetzungen, also im Rahmen der geltenden Invarianzverlagerung und der daraus abgeleiteten Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität, lassen sich die Regeln für diese spezifische Übersetzungspraxis wie folgt zusammenfassen und systematisieren. Dabei wird zwischen zielsprachenspezifischen und zielsprachengemeinsamen Regeln unterscheiden. Den gemeinsamen Ausgangspunkt bilden die Invarianzverlagerung und die daraus ableitbare Übersetzungsstrategie.

### **8.3.2 Zielsprachengemeinsame Regeln**

Für die Zieltexte als Gesamtheit, also sowohl die deutschen als auch die norwegischen – sowie übrigens auch für die englischen Übersetzungen der Grieg-Lieder in Fog/Grinde 2001a;b, – werden melodiebezogene Mittel in der Form von übersetzungsbedingten Melismen und Syllabismen eingesetzt. Diese Syllabismen und Melismen weichen von der sonstigen Verwendung solcher melodiebezogenen Mittel in der Originalmelodie ab und werden eingesetzt, um den Zieltext der Melodie anzupassen, also um die melodiebezogene Invarianzforderung zu erfüllen.

In beiden Zielsprachen werden textlinguistische Mittel wie Präsupposition und thematische Progression verwendet; im Bereich semantischer Entsprechungen auf propositionaler, phrasaler und lexikalischer Textebene werden diverse paradigmatische Bedeutungsrelationen, und dabei, wie in 6.2. gezeigt, wahrscheinlich meist Synonymie und Hyperonymie realisiert. Hinzu kommt eine Verwendung von Archaismen auf satzpropositionaler, phrasaler und lexikalischer Ebene.

### 8.3.3 Zielsprachenspezifische Regeln

Wie in 8.2. gezeigt, ermöglichen im Deutschen anders als im Norwegischen topologische Regeln sowie die Bildung von Apokopen und Synkopen im morphologischen und lexikalischen Bereich eine Vielzahl von Distributionsalternativen bei der Gestaltung der silbischen Struktur einer Äußerung. Es wäre dann anzunehmen, dass das Deutsche mit der Verwendung von strukturellen Mitteln auskommt, während sich das Norwegische auf textsemantische Mittel beschränken muss. Diese Annahme erweist sich allerdings als viel zu allgemein. Zwar scheint sich für die norwegischen Zieltexte diese Annahme grundsätzlich zu bestätigen. Aber das norwegische Korpus ist sehr klein, fast zu klein, um gerade die im vorliegenden Korpus nachgewiesene geringe Frequenz von durchaus möglichen morphologisch-lexikalischen Kurzformen zu erklären. Trotzdem wird in den norwegischen Zieltexten fast überall nahezu ausschließlich mit textlinguistischen und semantischen Mitteln gearbeitet, wie etwa in 6.2. u. a. am Beispiel von *Das alte Lied* gezeigt wurde. Das könnte möglicherweise auch daran liegen, dass nur Übersetzungen ins Dänische und ältere Varianten von Norwegisch bokmål zur Verfügung standen. Eine Stichprobe für das heutige nynorsk zeigt allerdings, dass apokopierte Formen kaum benutzt werden, und dass sonst fast ausschließlich mithilfe textsemantischer Mittel übersetzt wurde.<sup>107</sup> Dies könnte darauf deuten, dass fürs Norwegische die obige Annahme bestätigt werden kann. Aber selbstverständlich ist die hier benutzte

.....

107 Vgl. hierzu Hartvig Kirans Übersetzung von Goethes *Erlkönig*. In dieser Übersetzung wird, wie bereits in 7.2.3. erwähnt, einmal eine apokopierte Form benutzt. Außerdem lassen sich dort ein Beispiel von einem nachgestellten Adjektiv (*min elvebard er av blomar full*) sowie eine Endstellung des Prädikats (*min hug har i lekkjer du lagt*) nachweisen. Sonst wird mit textsemantischen Mitteln gearbeitet. Es finden sich auch Fälle von eindeutiger ausgangstextkompatibler Varianz: Die Zeile im Ausgangstext *Es scheinen die alten Weiden so grau* wird übersetzt durch *kring eldgamle tre driv skuggar sitt spel* (wörtlich: ‚um uralte Bäume betreiben Schatten ihr Spiel‘): Hier werden die alten Weiden zu ‚uralten Bäumen‘ (*eldgamle tre*). Diese scheinen nicht, sondern ‚Schatten machen um die uralten Bäume ihr Spiel‘. Zwar ist dies nur eine einzige Übersetzung in die Sprachvariante nynorsk, aber dort findet sich so das meiste, was in den norwegischen Zieltexten in bokmål auch nachgewiesen worden ist. Das spricht zumindest für eine vorsichtige Annahme, dass in diesem Übersetzungskontext zwischen bokmål und nynorsk kein nennenswerter Unterschied vorliegt. Zu weiteren Einzelheiten in dieser Übersetzung vgl. Kiran 1995.

Materialgrundlage, insbesondere für Zieltexte in der Sprachvariante nynorsk, viel zu klein, um weitere Schlüsse ziehen zu können.

Was die untersuchten deutschen Zieltexte betrifft, erweist sich allerdings die oben aufgestellte Annahme als nicht zutreffend: Die deutschen Zieltexte beschränken sich keineswegs auf strukturell-grammatische Mittel zur Herstellung der erforderlichen Distribution der Silben im Rahmen der geltenden Invarianzverlagerung – ganz im Gegenteil: die Verwendung von textsemantischen Mitteln lässt sich auch hier überall nachweisen. Trotz häufiger Verwendung von topologischen Seltenheiten bis an die Grenze der Grammatikalität, begleitet von Kurzformen diverser Art sowie von archaischen lexikalischen und morphologischen Varianten werden also textsemantische Mittel eingesetzt. Dabei lässt sich auch kein deutlicher Unterschied zu den norwegischen Zieltexten nachweisen – der ständige Wechsel zwischen Entsprechungen und ausgangstextkompatiblen Varianzen im Rahmen des vorliegenden Übersetzungskontexts ist ein gemeinsames Charakteristikum sowohl der deutschen als auch der norwegischen Zieltexte.

## 8.4 Thesen zur Übersetzung von Kunstliedern im Aufführungskontext

Auf der Grundlage dieser empirisch abgeleiteten Analyse lassen sich, ausgehend von einer Basisthese, einige Thesen für die Übersetzung der Lieder von Edvard Grieg sowie auch möglicherweise für die Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken generell, ableiten. Dabei wird, ausgehend von einer Basisthese, zwischen drei generellen, also zielsprachenunabhängigen Thesen und zwei zielsprachenbezogenen Thesen unterschieden:

***Basisthese: Kontextbedingte Invarianzverlagerung erstellt die Rahmenbedingungen für den Zieltext und die dafür auszuarbeitende übergeordnete Übersetzungsstrategie***

In dem hier untersuchten Übersetzungskontext bilden Melodie und Reimschema sowie auch der übergeordnete Inhalt des Ausgangstextes die besondere In-

varianzverlagerung. Eine direkte übersetzungsstrategische Folge davon ist die übergeordnete Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität. Im Rahmen dieser Übersetzungsstrategie werden zusätzlich zu der grundlegenden Intertextrelation Invarianz auch die Intertextrelationen Entsprechung und Varianz eingesetzt. Dadurch wird der Spielraum für die Verwendung von semantischen, textlinguistischen und grammatisch-lexikalischen Mitteln angegeben: Während auf der Grundlage des spezifischen Übersetzungskontexts eine besondere Invarianzverlagerung die Rahmenbedingungen für den Spielraum der übersetzerischen Intertextualität festlegt, zeigt die besondere Verwendung von Entsprechungen, wie man diesen Spielraum nutzt, die Verwendung von ausgangstextkompatiblen Varianzen, wie man die Grenzen dieses Spielraums ausschöpft und die ausgangstextinkompatiblen Varianzen, wie man die Grenzen dieses Spielraums herausfordert.

***These 1: Melodiebezogene Mittel in der Form von übersetzungsbedingten Melismen und Syllabismen bilden ein zielsprachenunabhängiges Mittel zur Realisierung der gewählten Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität***

Die Verwendung von übersetzungsbedingten Melismen und/oder Syllabismen im Zieltext, um dadurch die melodiebezogene Invarianz zu sichern, wird in 260 der 10000 Takte im Korpus verwendet und sie sind ebenfalls in den englischen Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg reichlich vorhanden. Es handelt sich hier höchstwahrscheinlich um ein musiksemiotisches Mittel, das in den meisten aufführungsbezogenen Übersetzungen von Liedern zu finden ist.

***These 2: Semantische Relationen auf verschiedenen Textebenen in der Form der Intertextkategorien Invarianz, Entsprechung und (ausgangstextkompatiblen) Varianz zwischen dem Ausgangstext und dem zu erstellenden Zieltext sowie auch die Verwendung von paradigmatischen Bedeutungsrelationen bilden zielsprachenunabhängige Mittel zur Realisierung der gewählten Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität***



Die Verwendung von semantischen Mitteln spielt für Übersetzungen mit strengen formalen Invarianzforderungen eine wichtige Rolle. Eben weil Silbenstruktur und Melodie übereinstimmen müssen, ist der Übersetzer gezwungen, auf allen Textebenen im weitesten Sinne entsprechende Inhalte zu suchen. Solche Mittel werden in jeder Übersetzung gefunden und könnten als generelles Charakteristikum der Übersetzung von Kunstliedern angenommen werden.

***These 3: Eine Dehnung textsemantischer Regeln ist für die Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität unabhängig von der Zielsprache entscheidend. Dies betrifft einerseits die Intertextkategorien Invarianz, Entsprechung und Varianz und kommt bei der genannten Ausgangstextkompatiblen Varianz besonders deutlich zum Ausdruck. Andererseits werden paradigmatische Bedeutungsrelationen, insbesondere die Hyperonymie, eingesetzt, um Inhalte den Invarianzforderungen anzupassen***

These 3 ist eigentlich eine direkte Folge von These 2: Weil funktionsgerechte Übersetzungsalternativen im Rahmen der formalen Invarianzforderungen oft schwer zu finden sind, werden die semantischen Regeln eben gedehnt. Dieses zielsprachenunabhängige Phänomen führt einerseits zur Verwendung von Archaismen, andererseits zur Verwendung von varianten Inhalten, die mit dem Ausgangstextlichen Inhalt in variierendem Maße kompatibel sind und in einigen Fällen sogar als Ausgangstextinkompatibel oder geradezu als falsch interpretiert werden könnten.

***These 4: Grundlegende systemlinguistische Regeln der jeweiligen Zielsprache erstellen die Rahmenbedingungen für die Verwendung von grammatisch-lexikalischen Mitteln zur Realisierung der Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität***

Die Relevanz dieser recht einleuchtenden These kommt bei der Wahl bestimmter Übersetzungsstrategien in bestimmten Übersetzungskontexten sehr deutlich zum Ausdruck und ist vor allem in kontrastiv-linguistischer Hinsicht interessant. Zur Realisierung einer silbischen Flexibilität sind die freien to-

pologischen Regeln und die vielen morphologisch-lexikalischen Kurz- und Vollformen im Deutschen wie geschaffen. Dem Norwegischen ist allerdings – abgesehen von z. B. lyrikspezifischen Verbendstellungen – die Verwendung solcher Möglichkeiten so gut wie nicht gegeben. Norwegisch und auch andere Sprachen mit ziemlich fester Wortstellung wie etwa dem Englischen sind in diesem spezifischen Übersetzungskontext deshalb im Großen und Ganzen auf die oben erwähnten (text)semantischen Mittel angewiesen. Dies zeigt mit aller Deutlichkeit die grundlegende Relevanz von vor allem grammatischen Regeln für die Ausarbeitung einer für den jeweiligen Übersetzungskontext sinnvollen Übersetzungsstrategie.

***These 5: Die Dehnung grammatisch-lexikalischer Regeln als zielsprachenspezifisches Mittel zur Realisierung der Übersetzungsstrategie der silbischen Flexibilität spielt für die Erfüllung der Invarianzforderungen eine entscheidende Rolle***

Wie oben bei den (text)semantischen Regeln werden bei den hier untersuchten Übersetzungen die grammatischen Regeln ins Extreme gezogen. Die vielen topologischen Möglichkeiten des Deutschen mit zum Teil sehr unüblichen – aber immerhin grammatisch möglichen – Stellungen der Satzglieder oder auch der Satzgliedteile werden genutzt, um, etwas bildlich gesprochen, die Invarianz von Melodie und Reim zu retten. Hinzu kommen Archaismen in der Form von Verbformen und morphologischen Varianten. Eine solche Dehnung von bestehenden strukturellen Möglichkeiten findet sich weitaus seltener in den norwegischen Zieltexten, weil im Bereich topologischer und morphologischer Alternativformen ganz einfach weniger Möglichkeiten bestehen. Dadurch wird die ganz grundlegende Relevanz grammatischer Regeln für das Übersetzen deutlich, die in dem Kontext der Kunstliederübersetzung mit ihren strengen formalen Invarianzforderungen besonders deutlich zum Vorschein kommt.

Alles in allem zeigt die Übersetzung dieser Kunstlieder zum Zweck der Konzertaufführung in der Zielsprache die Notwendigkeit einer übersetzungswissenschaftlichen Grundlage, die im Übersetzungskontext und somit in Zweck, Zielgruppe und Situation für den Zieltext verwurzelt ist. Funktionale Über-

setzungstheorie mit Invarianzraster (translationstheoretisch) und silbischer Flexibilität (translationsstrategisch) im Rahmen weit gedehnter zielsprachlicher grammatischer und auch semantischer Regeln als Prinzipien bei konzertbezogenen Übersetzungen von Kunstliedern bilden die Ecksteine dieses Übersetzungskontexts. Der Ton, verstanden als ein zielsprachlicher Liedtext zur vorgeschriebenen Melodie mit einer spezifischen Invarianzverlagerung, macht hier wirklich auch die Musik.

# 9 Schlussbemerkung: Generalisierbarkeit und weitere Forschung

## 9.1 Zum Geltungsbereich der Ergebnisse

Eine wichtige Frage wäre natürlich, inwieweit die vorgelegten Ergebnisse für die Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken generell gelten oder noch interessanter: ob sich diese Ergebnisse auf Liederübersetzungen im Allgemeinen erweitern lassen – kurz: wie weit könnte sich der Geltungsbereich der vorgelegten Ergebnisse erstrecken?

Durch die Analyse der Lieder von Edvard Grieg – ergänzt um Beispiele der Übersetzung von Liedern von Franz Schubert ins Englische bzw. auch ins Norwegische – wird deutlich, dass in erster Linie superstrukturell verortete, formale Invarianzverlagerungen für die Wahl einer geeigneten Übersetzungsstrategie bestimmend sind. Diese als silbische Flexibilität beschriebene Übersetzungsstrategie ist durch eine teils extreme Verwendung zielsprachlicher grammatischer Alternativen sowie durch eine Dehnung intertextueller semantischer Regeln gekennzeichnet. Diese in den Grieg-Übersetzungen eindeutig nachweisbare spezifische Invarianzverlagerung mit ihren übersetzungsstrategischen und grammatisch-strukturellen Folgen lässt sich auch in den Übersetzungen der hier analysierten Schubert-Lieder nachweisen, so dass auf dieser Grundlage eine empirisch begründete Hypothese dieser besonderen Invarianzverlagerung bei der Kunstliederübersetzung angenommen werden könnte. Dabei ist allerdings auch anzunehmen, dass eine solche Invarianzverlagerung kein absolutes Gesetz ist, sondern eher in unterschiedlichem Ausmaß gilt: Die in Schneider 2018 bei einigen Übersetzungen von Schumann-Liedern ins Französische nachgewiesene Tradition der Prosalibretti; die singbarkeitsorientierte Analyse von Übersetzungen von Grieg-Liedern in Desmond

1941<sup>108</sup> zeigen, dass diese Hypothese nicht ausnahmslos gilt. Allerdings ist diese Invarianzverlagerung in den untersuchten Schubert-Liedern und im Grieg-Korpus so deutlich, dass hier schon von einem sehr ausgeprägten Charakteristikum der Übersetzung von Kunstliedern gesprochen werden könnte.

Eine solche Hypothese lässt sich aber keineswegs auf die Übersetzung von Liedern generell erweitern. Wie bei Kunstliedern, gibt es auch bei anderen Liedern unterschiedliche Übersetzungszwecke und somit bei ein und demselben Lied unterschiedliche Übersetzungskontexte. Ein gutes Beispiel ist die Übersetzung von Liedern in didaktischen Kontexten, die dem Erlernen von Fremdsprachen und der Beschäftigung mit spezifischen kulturellen Kontexten eines Liedes dient, wie etwa in Grønn 2021 ausführlich analysiert wird. Aber auch, wenn man den Übersetzungszweck ausschließlich auf Aufführungszwecke beschränkt, erweist sich die oben formulierte Hypothese als nicht ganz zutreffend. Ein Beispiel wäre die Übersetzung von Kinderliedern – in erster Linie bei der Adressatengruppe Kleinkinder. Bei dieser besonderen Zielgruppe wird eine Anpassung an zielkulturelle Verhältnisse erwartet. Das ergibt nun oft sehr große Änderungen am Ausgangstextlichen Inhalt und fördert daher eine Reihe von Lokalisierungsstrategien, wie etwa aus der Analyse einer großen Anzahl von Kinderliedern in Parianou 2021 hervorgeht.

Bei der Übersetzung von Liedern im umfangreichen (und recht unübersichtlichen) Bereich der Populärmusik treten dagegen sehr oft rein kommerzielle Ziele in den Vordergrund. Bei der Übersetzung von Popliedern könnten sowohl Text als auch sogar die Melodie im Rahmen einer Marktanpassungsstrategie geändert werden, wie etwa Klaus Kaindl am Beispiel des Schlagers *Ein Schiff wird kommen* zeigt (Kaindl 2005, 246ff.) sowie auch eine ähnliche Übersetzungspraxis bei der Übersetzung von Edith Piafs Chansons ins Deutsche nachweist (Kaindl 2012). Entscheidend für die Übersetzungsstrategie sind in diesen Fällen die mutmaßlichen Erwartungen des deutschen Schlager-Publikums und der damit erhoffte Kassenerfolg. Diese Beispiele zeigen mit aller Deutlichkeit die Relevanz des Übersetzungskontexts für die besondere Invarianzverlagerung und die damit verbundene Übersetzungsstrategie: Wenn

.....  
108 Vgl. hierzu auch die inhaltlichen Änderungen im deutschen Text von Ibsens Gedicht *Spillemænd* von Alban Bergs Vertonung in Kopchick 2007, 38.

sich im Vergleich mit der Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken der Zweck ändert, wie etwa bei Kunstliedern zu Übungszwecken im Gegensatz zur Aufführung, sind ganz andere Zieltexte – auch bei ein und demselben Ausgangstext und derselben Adressatengruppe – gefragt. Wenn aber statt eines Kunstlieds ein Poplied zu Aufführungszwecken übersetzt wird, wird wegen der besonderen Aufführungssituation die Übersetzung in eine ganz andere Richtung gelenkt als bei der Übersetzung von Kunstliedern. Alle diese Beispiele zeigen die grundlegende Rolle des Übersetzungskontexts für die Wahl von Invarianzverlagerungen und Übersetzungsstrategien.

Die oben formulierte Hypothese scheint deshalb nur für die Übersetzung von Kunstliedern systematisch zu gelten – obwohl sie auch in anderen Liedertypen aller Wahrscheinlichkeit nach auch nachgewiesen werden kann, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität.

## **9.2 Weitere Forschungsfragen bei der Übersetzung von Kunstliedern**

Bei der Erforschung der Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg sind nicht nur translato-logische und linguistische Aspekte interessant, sondern vor allem auch gesangstechnische, interpretationsbezogene und rezeptionsbezogene Fragestellungen relevant. Gerade die Wahl atypischer Wortabfolgen und veralteter sprachlicher Formen könnte beim Konzertpublikum die Verständlichkeit der gesungenen Texte erschweren. Außerdem könnte der enge Spielraum des Übersetzers bei der Erfüllung der Invarianzbedingungen die Singbarkeit des Liedes im Vergleich mit dem Originallied beeinträchtigen. Singbarkeit und Verständlichkeit bilden deshalb ein zweiseitiges Problem:

Mit schwer verständlichen Texten für das Publikum ist wenig erreicht, das kann auch nicht durch eine optimale Singbarkeit kompensiert werden. Mit einem schwer singbaren Text noch dazu wird die Aufführung selbst beeinträchtigt – für den Sänger bzw. die Sängerin sowie auch für das Publikum. Denkbar wäre somit eine Übersetzung mit optimaler, verstanden als ausgangsliedgleicher Singbarkeit, als Invarianzkriterium. Diese zusätzliche Invarianzverlagerung dürfte zwar für die melodische Invarianz problemlos sein; für die

Invarianz des Reimschemas sowie auch für die recht dehnbare Invarianz der übergeordneten Makrostruktur allerdings höchst problematisch, wie u. a. aus den Übersetzungen einiger Grieg-Lieder durch Astra Desmond (= Desmond 1941) deutlich hervorgeht.

Weitere Forschung zu den Grieg-Liedern und deren Übersetzungen sollten – zusätzlich zu translatologischen und linguistischen Fragestellungen – vor allem die Problematik der Verständlichkeit und Singbarkeit aufgreifen. Eine Möglichkeit wäre dabei die oben angedeutete Analyse von Übersetzungen nach einer zusätzlichen Invariante Singbarkeit. Sinnvoll wären auch Analysen der bestehenden Übersetzungen mit dem Ziel, in welchem Grad die deutschen Übersetzungen die Forderungen Verständlichkeit und Singbarkeit und die Kombination zwischen ihnen erfüllen; ob es dabei sinnvoll erscheint, die Grieg-Lieder für Sänger und Sängerinnen sowie für ein deutschsprachiges Publikum überhaupt auf deutsch aufzuführen. Stattdessen könnte man die Lieder in der Originalsprache – auch in kleinen, weniger bekannten europäischen Sprachen wie dem Norwegischen oder Dänischen vorsingen – und das Publikum mit einer konzertbezogenen Publikumsübersetzung im Konzertprogramm versehen. Das Vorsingen in der Originalsprache wird vor allem aus gesangstechnischen Gründen von Gesangspädagogen nicht selten empfohlen, wie etwa in den in 5.2. bereits besprochenen Arbeiten von Anna Hersey (Hersey 2018) und Bradley Ellingboe (Ellingboe 1993). Zusammen gehalten mit publikumsfreundlichen Übersetzungen bilden solche gesangstechnischen und rezeptionsorientierten Aspekte interessante Forschungsvorhaben, die allerdings nur unter Beteiligung von Übersetzungswissenschaftlern, Gesangspädagogen, erfahrenen Sängerinnen und Sängern sowie auch Musiksoziologen interdisziplinär durchgeführt werden sollten.

# Literaturverzeichnis

## Quellenliteratur

- BOSTRIDGE, IAN/DRAKE, JULIUS (22.05. 2014): *Songs by Schubert 2*. London: Wigmore Hall, 15. SchubertliederLondonkonzert.pdf [19.02.2021].
- FOG, DAN/GRINDE, NILS (2001a): *Grieg. Sämtliche Lieder*. Band I, Op. 2–49. Leipzig etc.: Peters.
- FOG, DAN/GRINDE, NILS (2001b): *Grieg. Sämtliche Lieder*. Band II, Op. 58–70; EG 121–157. Leipzig etc.: Peters.
- GARBORG, ARNE (1922): *Skrifter i samling* Bd. 5. Kristiania: Aschehoug.
- HEINE, HEINRICH (1847): „Das gelbe Laub erzittert“. In: FRANKL, L. A. (Hg.): *Heinrich Heine Sonntagsblätter*, Jg. 6, Nr. 37 Wien 12. September 1847) <https://www.literatpro.de/gedicht/220918/das-gelbe-laub-erzittert> [16.2.2022].
- HEINE, HEINRICH (1975): *Buch der Lieder*. Frankfurt am Main: Insel.
- HEINE, HEINRICH (2023): „Der scheidende Sommer“. In: <https://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/HeineNachlese/kitty5.htm> [26.07.2023].
- KIRAN, HARTVIG (1995) [1968]: „Alvekongen“. In: KIRAN, HARTVIG/SKARD, SIGMUND/VESAAS, HALLDIS MOREN (Hg.): *Framande dikt frå fire tusen år*. 2. Auflage. Oslo: samlaget, 198–199.
- MANDYCZEWSKI, EUSEBIUS (Hg.) (1979): *Schubert's Songs to Texts by Goethe. With new literal prose translations of the texts by Stanley Appelbaum*. New York: Dover.
- MÜLLER, WILHELM (1976): *Vinterreisen*. I gjendiktning av André Bjerke. Oslo: Solum.
- NORSK SALMEBOK/2013. Stavanger: Eide.
- VESAAS, HALLDIS MOREN (1991): *A. O. Vinjes beste*. Oslo: NORSK SALMEBOK.

## Wissenschaftliche Literatur

- ADAMZIK, KIRSTEN (2002): „Zum Problem des Textbegriffs. Rückblick auf eine Diskussion“. In: ADAMZIK, KIRSTEN/ANTOS, GERD/FIX, ULLA/KLEMM, MICHAEL (Hg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff?* Frankfurt am Main: Peter Lang, 163–182.



- ADAMZIK, KIRSTEN (2016): *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen Perspektiven*. Berlin etc.: de Gruyter
- AGNETTA, MARCO (Hg.) (2018a): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen* (= Crossing semiotic borders 1). Hildesheim: Olms.
- AGNETTA, MARCO (2018b): „Zum Potenzial semiotischer Grenzen oder Der Übersetzer als Grenzgänger und Brückenbauer“. In: AGNETTA, MARCO (Hg.) (2018a): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen* (= Crossing semiotic borders 1). Hildesheim: Olms, 11–38.
- ALTMANN, HANS (1981): *Formen der „Herausstellung“ im Deutschen* (= Linguistische Arbeiten 106). Tübingen: Niemeyer.
- ANDERSSON, SVEN-GUNNAR (2004): „Zu den Kontextfaktoren bei der Weglassung der temporalen Hilfsverben *haben* und *sein* im älteren deutschen Nebensatz“. In: LINDEMANN, BEATE/LETNES, OLE (Hg.): *Diathese, Modalität, Deutsch als Fremdsprache* (= Festschrift für Oddleif Leirbukt zum 65. Geburtstag). Tübingen: Stauffenburg, 211–223.
- APTER, RONNIE/HERMAN, MARK (2012): „Translating Art Songs for Performance: Rachmaninoff’s *Six Choral Songs*“. In: *Translation Review*, 84,1. Abingdon: Taylor & Francis, 27–42.
- AXELSSON, MARCUS (2021): „Contextualizing hypocrisy: ‚Harper Valley P.T.A.‘ in Norwegian and Swedish“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 123–148.
- BEAVIT, THOMAS (2018): „Translating Winterreise: Sense and Singability“. In: [https://winterreise.online/wp-content/uploads/2019/03/Beavitt\\_Translating-Winterreise.pdf](https://winterreise.online/wp-content/uploads/2019/03/Beavitt_Translating-Winterreise.pdf) [15.03.2023].
- BECH, GUNNAR (1983): *Studien über das deutsche Verbum infinitum*. 2. Auflage (= Linguistische Arbeiten 139). Tübingen: Niemeyer.
- BENESTAD, FINN/BROCK, HELLA (1997): *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C.F. Peters 1863–1907*. Leipzig etc.: Peters.
- BORTHEN, KAJA (2018): „Pronominal høyredislokering i norsk, det er et interessant fenomen, det“. In: *Norsk Lingvistisk Tidsskrift* 2018, 403–450.
- BRINKER, KLAUS (1985): *Linguistische Textanalyse* (= Grundlagen der Germanistik 29). Berlin: Erich Schmidt.

- DAL, INGERID (1966): *Kurze deutsche Syntax auf historischer Grundlage*. 3. Auflage. Tübingen: Niemeyer.
- DESBLACHE, LUCILE (2019): *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan.
- DESBLACHE, LUCILE (2022): „Lucile Desblache on Translation as Liberation from *Derivation and Quantification*“. In: *Language and Linguistics Blog* (Palgrave Macmillan). <https://www.palgrave.com/gp/blogs/social-sciences/lucile-desblache> [20.12.2022].
- DESMOND, ASTRA (1941): „Grieg’s Songs“. In: *Music and Letters* 22,4. Oxford: Oxford University Press, 333–357.
- DEWALD, ANIKA (2013): *Versetzungsstrukturen im Deutschen*. Phil. Diss. Universität Köln <https://core.ac.uk/download/pdf/19508494.pdf> [13.03.2023].
- DIETEL, GERHARD (2000): *Wörterbuch Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Kassel etc.: Bärenreiter-Verlag.
- DRINKER, HENRY (1950): „On translating vocal Texts“. In: *Music Quarterly* 36, 2. Oxford: Oxford University Press, 225–240.
- ELLINGBOE, BRADLEY (1993): „A Practical Solution for Foreign Singers. A Phonetic Transcription of Grieg’s Vocal Music“. In: *Studia Musicologica Norvegica* 19. Oslo, Stockholm: Scandinavian University Press, 147–153.
- ENGBERG, JAN (1997): *Konventionen von Fachtextsorten* (= Forum für Fachsprachenforschung 36). Tübingen: Narr.
- FAARLUND, JAN TERJE/LIE, SVEIN/VANNEBO, KJELL IVAR (2012): *Norsk referansegrammatikk*. 5. Auflage. Oslo: universitetsforlaget.
- FOSTER, BERYL (2007): *The Songs of Edvard Grieg*. Woodbridge: The Boydell Press.
- FRANZON, JOHAN (2008): „Choices in Song Translation“. In: *The Translator* 14,2, 373–399.
- FRANZON, JOHAN (2021): „The liberal mores of pop song translation: Slicing the source text relation six ways“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 83–121.
- FRANZON, JOHAN (2022): „Approximations and Appropriations. Making Space for Song Translation in Translation Studies“. In: HARTAMA-HEINONEN, RITVA/IVASKA, LAURA/KIVILEHTO, MARJA/KOPONEN, MAARIT (Hg.): *Electronic Journal of the KäTu Symposium on Translation and Interpreting Studies*, Bd.15, 25–41.

- GESSE-HARM, SONJA (2006): *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- GOLOMB, HARAI (2005): „Music-Linked Translation [MLT] and Mozart’s Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives“. In: GORLÉE, DINDA (Hg.): *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 121–161.
- GORLÉE, DINDA (2002): „Grieg’s swan songs“. In: *Semiotica* 142. Berlin: de Gruyter, 153–210.
- GRAHAM, ARTHUR (1989): „A New Look at Recital Song Translation“. In: *Translation Review* 29,1. Center for translation Studies, University of Leeds: Taylor & Francis, 31–37.
- GREENALL, ANNJO K. (2015): „Translators’ Voices in Norwegian Retranslations of Bob Dylan’s songs“. In: *Target* 27,1, 40–57.
- GREENALL, ANNJO K. (2021): „Mapping semantics (and other) similarities between source and target texts in singable song translation using Fillmore’s scenes-and-frames approach“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 199–232.
- GREENALL, ANNJO K./FRANZON, JOHAN/KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (2021): „Making a case for a descriptive-explanatory approach to song translation research: Concept, trends and models“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 13–48.
- GRØNN, BERIT (2021): „To keep the mood of the rap song. How pupils translate *actitud* into Norwegian“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 427–459.
- GULENG, GULLVEIG C. (2011): „*Lass singen, Gesell*“. *Stimmtonverlust des /z/-Phonems im deutschen Kunstgesang*. Masterarbeit, Universität Oslo.
- HALVERSON, WILLIAM H. (1993): „Nordic Wine in English Wineskins. The Challenge of Translating Grieg’s Song Texts“. In: *Studia Musicologica Norwegica* 19, 137–146.
- HERSEY, ANNA (2018): „Lost in Translation“. In: *Journal of Singing* 47, 4. Jacksonville, Florida: National Association of Teachers of Singing, 429–436.

- HOUSE, JULIANE (2006): „Text and Context in Translation“. In: *Journal of Pragmatics* 38, 338–358.
- JAKOBSON, ROMAN (1959): „On Linguistic Aspects of Translation“. In: BROWER, REUBEN A. (Hg.): *On Translation* (= Harvard Studies in Comparative Literature 23). Cambridge(Mass.): Harvard University Press, 232–239.
- JØRGENSEN, PETER (1970): *Tysk grammatik* Bd. III. Kopenhagen: Gad.
- KAINDL, KLAUS (1995): *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (= Studien zur Translation 2). Tübingen: Stauffenburg.
- KAINDL, KLAUS (2005): „The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image“. In: GORLÉE, DINDA (Hg.): *Songs and Significance*. Amsterdam: Rodopi, 235–262.
- KAINDL, KLAUS (2012): „From Realism to Tearjerker and back: The Songs of Edith Piaf in German, übersetzt von Liselotte Brodbeck und Jaqueline Page“. In: MINORS, HELEN JULIA (Hg.): *Music, Text and Translation*. London etc.: Bloomsbury, 151–162.
- KOLLER, WERNER (2004): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7. Auflage. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KOPCHICK, HELENA (2007): „Encountering the supernatural other in three musical settings of Henrik Ibsen's *Spillemand*“. In: *Studia Musicologica Norvegica* 33, 33–41.
- KOPE, KRISTIN (2021): „Stellung des adnominalen Genitivs“. In: KONOPKA, MAREK/WÖLLSTEIN, ANGELIKA/FELDER, EKKEHARD (Hg.): *Determination, syntaktische Funktionen der Nominalphrase und Attribution* (= Bausteine einer Korpusgrammatik des Deutschen 2). Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 103–134.
- KVAM, SIGMUND (1987): „Zur Rolle des Subjekts als Beschreibungskategorie der Topologie im Deutschen und Norwegischen“. In: *Deutsche Sprache* 3/1987. Berlin: Erich Schmidt, 256–276.
- KVAM, SIGMUND (2009): *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft. Forschungsüberblick und Hypothesen*. Münster: Waxmann.
- KVAM, SIGMUND (2018): „Sprache in Fesseln: Zur Übersetzung von Liedern im Rahmen eines erweiterten Translationsbegriffs“. In: KVAM, SIGMUND/MELONI, ILARIA/PARIANOU, ANASTASIA/SCHOPP, JÜRGEN F./SOLFJELD, KÅRE (Hg.): *Spielräume der Translation*. Münster: Waxmann, 264–286.
- KVAM, SIGMUND (2021): „Intertextuelle Muster bei der Übersetzung von Kunstliedern? Eine textlinguistische Analyse deutsch-norwegischer Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/

- PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 255–283.
- LEBEDEWA, JEKATHERINA (2007): „Die vollkommene Übersetzung bleibt Utopie“. In: *UniSpiegel* 3/2007. Heidelberg: Universität Heidelberg. <https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca07-3/wort.html> [29.05.2023].
- LIE, SVEIN (1976): *Norsk syntaks*. Oslo etc.: Universitetsforlaget.
- LOW, PETER (2005): „The Pentathlon Approach to Translating Songs“. In: GORLÉE, DINDA L. (Hg.): *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 185–212.
- LOW, PETER (2008): „Translating Songs that Rhyme“. In: *Perspectives: Studies in Translationology*, 16,1–2, 1–20.
- LOW, PETER (2012): „Purposeful Translating: The Case of Britten’s Vocal Music“. In: MINORS, HELEN JULIA (Hg.): *Music, Text and Translation*. London etc.: Bloomsbury, 69–79.
- LOW, PETER (2013): „When Songs Cross Language Borders“. In: *The Translator* 19,2, 229–244.
- MORINI, MASSIMILIANO (2008): „Outlining a new linguistic theory of translation“. In: *Target* 20, 1, 29–51.
- MOSS, DEBBIE (2012): „Music Mediating Sculpture: Arvo Pärt’s *Lamentate*“. In: MINORS, HELEN JULIA (Hg.): *Music, Text and Translation*. London etc.: Bloomsbury, 135–148.
- MOSSOP, BRIAN (2013): „Singing in Unknown Languages: a small exercise in applied translation theory“. In: *JosTrans* 20, 33–48.
- NEWMARK, PETER (2012): „Art Song in Translation“. In: MINORS, HELEN JULIA (Hg.): *Music, Text and Translation*. London etc.: Bloomsbury, 59–68.
- NORD, CHRISTIANE (1997): *Translation as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- PARIANOU, ANASTASIA (2021): „Mary, Lisa und ihr kleines Lamm. Eine Gratwanderung zwischen Text und Musik in übersetzten Kinderliedern“. In: FRANZON, JOHAN/GREENALL, ANNJO K./KVAM, SIGMUND/PARIANOU, ANASTASIA (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts* (= TransÜD 113). Berlin: Frank & Timme, 313–350.
- PHILLIPS, LOIS (1996): *Lieder line by line and word for word*. Oxford: Oxford University Press.
- PRUNČ, ERICH (1997): „Versuch einer Skopostypologie“. In: GRBIC, NADJA/WOLF, MICHAELA (Hg.): *Text – Kultur – Kommunikation: Translation als Forschungsaufgabe*

- (= Festschrift aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz). Tübingen: Stauffenburg, 33–52.
- RIEMANN, HUGO (1906): „Das Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert“. In: *Sammelbände der internationalen Musikwissenschaft*. 7. Jahrg., Heft 4. Stuttgart: Steiner, 529–550.
- ROCCO, GORANKA (2015): „Holistisches Modell der kontrastiven Textologie in der wissenschaftlichen Translationslehre“. In: *Lebende Sprachen* 60, 2, 199–211.
- SCHAFROTH, ELMAR (2002): „Sprache und Musik. Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur Opera Buffa *Le nozze di Figaro* und ihren deutschen und französischen Fassungen“. In: HEINEMANN, SABINE/BERNHARD, GERALD/KATTENBUSCH, DIETER (Hg.): *Roma et Romania. Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 287–304.
- SCHAFROTH, ELMAR (2013): *Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien*. (Erweiterte Fassung [33 Seiten]). In: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=23678>. [19.08.2022].
- SCHNEIDER, HERBERT (2018): „Die Übersetzungen von Chamisso und Schumanns Zyklus *Frauenliebe und -leben* ins Französische und Italienische“. In: AGNETTA, MARCO (2018a) (Hg.): *Über die Sprache hinaus: Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen* (= Crossing semiotic borders 1). Hildesheim: Olms, 253–276.
- SCHREIBER, MICHAEL (1999): „Von der ‚rechten‘ und der ‚linken‘ Grenze der Übersetzung“. In: GREINER, NORBERT/KORNELIUS, JOACHIM/ROVERE, GIOVANNI (Hg.): *Texte und Kontexte in Sprachen und Kulturen* (= Festschrift für Jörn Albrecht). Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 269–279.
- SOLFJELD, KÅRE (2000): *Sententialität, Nominalität und Übersetzung* (= Osloer Beiträge zur Germanistik 26). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.
- WICHNE, ERLEND (2023). *Det norske gjendiktningbegrepet 1872–2012: En oversettelses-sosiologisk undersøkelse* (= Doctoral Dissertations at the University of Agder 418). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- YEUNG, JESSICA (2014): „The Song of the Earth“. In: *The Translator* 14,2, 273–294.
- ZANDJANI, NINA (2018): „Paratexte in Übersetzungen zwischen Kulturen“. In: KVAM, SIGMUND/MELONI, ILARIA/PARIANOU, ANASTASIA/SCHOPP, JÜRGEN F./SOLFJELD, KÅRE (Hg.): *Spielräume der Translation*. Münster: Waxmann, 287–327.

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Die Bände 1 bis 5 sind bei der Peter Lang GmbH erschienen und dort zu beziehen.

- Bd. 6 Przemysław Chojnowski: Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-013-9
- Bd. 7 Belén Santana López: Wie wird *das Komische* übersetzt? *Das Komische* als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur. 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-006-1
- Bd. 8 Larisa Schippel (Hg.): Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln. 194 Seiten. ISBN 978-3-86596-075-7
- Bd. 9 Anne-Kathrin D. Ende: Dolmetschen im Kommunikationsmarkt. Gezeigt am Beispiel Sachsen. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-073-3
- Bd. 10 Sigrun Döring: Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation. 156 Seiten. ISBN 978-3-86596-100-6
- Bd. 11 Hartwig Kalverkämper: „Textqualität“. Die Evaluation von Kommunikationsprozessen seit der antiken Rhetorik bis zur Translationswissenschaft. ISBN 978-3-86596-110-5
- Bd. 12 Yvonne Griesel: Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung. 362 Seiten. ISBN 978-3-86596-119-8
- Bd. 13 Hans J. Vermeer: Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen. Selected Papers on Translation and other Subjects. 286 Seiten. ISBN 978-3-86596-145-7
- Bd. 14 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. 442 Seiten. ISBN 978-3-86596-146-4 (vergriffen, siehe Band 43 der Reihe)
- Bd. 15 Valentyna Ostapenko: Vernetzung von Fachtextsorten. Textsorten der Normung in der technischen Harmonisierung. 128 Seiten. ISBN 978-3-86596-155-6
- Bd. 16 Larisa Schippel (Hg.): TRANSLATIONSKULTUR – ein innovatives und produktives Konzept. 340 Seiten. ISBN 978-3-86596-158-7
- Bd. 17 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Simultandolmetschen in Erstbewährung: Der Nürnberger Prozess 1945. Mit einer orientierenden Einführung von Klaus Kastner und einer kommentierten fotografischen Dokumentation von Theodoros Radisoglou sowie mit einer dolmetsch-wissenschaftlichen Analyse von Katrin Rumprecht. 344 Seiten. ISBN 978-3-86596-161-7

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 18 Regina Bouchehri: Filmmittel im interkulturellen Transfer. 174 Seiten.  
ISBN 978-3-86596-180-8
- Bd. 19 Michael Krenz/Markus Ramlow: Maschinelle Übersetzung und XML im Übersetzungsprozess. Prozesse der Translation und Lokalisierung im Wandel. Zwei Beiträge, hg. von Uta Seewald-Heeg. 368 Seiten. ISBN 978-3-86596-184-6
- Bd. 20 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft. 700 Seiten. ISBN 978-3-86596-202-7
- Bd. 21 Nadja Grbić/Sonja Pöllabauer: Kommundolmetschen/Community Interpreting. Probleme – Perspektiven – Potenziale. Forschungsbeiträge aus Österreich. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-194-5
- Bd. 22 Agnès Welu: Neuübersetzungen ins Französische – eine kulturhistorische Übersetzungskritik. Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*. 506 Seiten. ISBN 978-3-86596-193-8
- Bd. 23 Martin Slawek: Interkulturell kompetente Geschäftskorrespondenz als Garant für den Geschäftserfolg. Linguistische Analysen und fachkommunikative Ratschläge für die Geschäftsbeziehungen nach Lateinamerika (Kolumbien). 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-206-5
- Bd. 24 Julia Richter: Kohärenz und Übersetzungskritik. Lucian Boias Analyse des rumänischen Geschichtsdiskurses in deutscher Übersetzung. 142 Seiten. ISBN 978-3-86596-221-8
- Bd. 25 Anna Kucharska: Simultandolmetschen in defizitären Situationen. Strategien der translatorischen Optimierung. 170 Seiten. ISBN 978-3-86596-244-7
- Bd. 26 Katarzyna Lukas: Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen. 402 Seiten. ISBN 978-3-86596-238-6
- Bd. 27 Markus Ramlow: Die maschinelle Simulierbarkeit des Humanübersetzens. Evaluation von Mensch-Maschine-Interaktion und der Translatqualität der Technik. 364 Seiten. ISBN 978-3-86596-260-7
- Bd. 28 Ruth Levin: Der Beitrag des Prager Strukturalismus zur Translationswissenschaft. Linguistik und Semiotik der literarischen Übersetzung. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-262-1
- Bd. 29 Iris Holl: Textología contrastiva, derecho comparado y traducción jurídica. Las sentencias de divorcio alemanas y españolas. 526 Seiten. ISBN 978-3-86596-324-6



# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 30 Christina Korak: Remote Interpreting via Skype. Anwendungsmöglichkeiten von VoIP-Software im Bereich Community Interpreting – Communicate everywhere? 202 Seiten. ISBN 978-3-86596-318-5
- Bd. 31 Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.): Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad. 224 Seiten. ISBN 978-3-86596-234-8
- Bd. 32 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. 338 Seiten. ISBN 978-3-86596-330-7
- Bd. 33 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-331-4
- Bd. 34 Małgorzata Stanek: Dolmetschen bei der Polizei. Zur Problematik des Einsatzes unqualifizierter Dolmetscher. 262 Seiten. ISBN 978-3-86596-332-1
- Bd. 35 Dorota Karolina Bereza: Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur. 108 Seiten. ISBN 978-3-86596-255-3
- Bd. 36 Montserrat Cunillera/Hildegard Resinger (eds.): Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-339-0
- Bd. 37 Ewa Krauss: Roman Ingardens „Schematisierte Ansichten“ und das Problem der Übersetzung. 226 Seiten. ISBN 978-3-86596-315-4
- Bd. 38 Miriam Leibbrand: Grundlagen einer hermeneutischen Dolmetschforschung. 324 Seiten. ISBN 978-3-86596-343-7
- Bd. 39 Pekka Kujamäki/Leena Kolehmainen/Esa Penttilä/Hannu Kemppanen (eds.): Beyond Borders – Translations Moving Languages, Literatures and Cultures. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-356-7
- Bd. 40 Gisela Thome: Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung. 622 Seiten. ISBN 978-3-86596-352-9
- Bd. 41 Radegundis Stolze: The Translator's Approach – Introduction to Translational Hermeneutics. Theory and Examples from Practice. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-373-4
- Bd. 42 Silvia Roiss/Carlos Fortea Gil/María Ángeles Recio Ariza/Belén Santana López/Petra Zimmermann González/Iris Holl (eds.): En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán. 582 Seiten. ISBN 978-3-86596-326-0

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 43 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. 3., erweiterte und verbesserte Auflage (1. Aufl. 2007. ISBN 978-3-86596-146-4). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-422-9
- Bd. 44 Mehmet Tahir Öncü: Die Rechtsübersetzung im Spannungsfeld von Rechtsvergleich und Rechtssprachvergleich. Zur deutschen und türkischen Strafgesetzgebung. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-424-3
- Bd. 45 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): „Vom Altern der Texte“. Bausteine für eine Geschichte des interkulturellen Wissenstransfers. 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-251-5
- Bd. 46 Hannu Kemppanen/Marja Jänis/Alexandra Belikova (eds.): Domestication and Foreignization in Translation Studies. 240 Seiten. 978-3-86596-470-0
- Bd. 47 Sergey Tyulenev: Translation and the Westernization of Eighteenth-Century Russia. A Social-Systemic Perspective. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-472-4
- Bd. 48 Martin B. Fischer/Maria Wirf Naro (eds.): Translating Fictional Dialogue for Children and Young People. 422 Seiten. ISBN 978-3-86596-467-0
- Bd. 49 Martina Behr: Evaluation und Stimmung. Ein neuer Blick auf Qualität im (Simultan-)Dolmetschen. 356 Seiten. ISBN 978-3-86596-485-4
- Bd. 50 Anna Gopenko: Traduire le sublime. Les débats de l'Église orthodoxe russe sur la langue liturgique. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-486-1
- Bd. 51 Lavinia Heller: Translationswissenschaftliche Begriffsbildung und das Problem der performativen Unauffälligkeit von Translation. 332 Seiten. ISBN 978-3-86596-470-0
- Bd. 52 Claudia Dathe/Renata Makarska/Schamma Schahadat (Hg.): Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-442-7
- Bd. 53 Regina Bouchehri: Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-400-7
- Bd. 54 Nilgin Tanış Polat: Raum im (Hör-)Film. Zur Wahrnehmung und Repräsentation von räumlichen Informationen in deutschen und türkischen Audiodeskriptionstexten. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-508-0
- Bd. 55 Eva Parra Membrives/Ángeles García Calderón (eds.): Traducción, mediación, adaptación. Reflexiones en torno al proceso de comunicación entre culturas. 336 Seiten. ISBN 978-3-86596-499-1

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 56 Yvonne Sanz López: Videospiele übersetzen – Probleme und Optimierung. 126 Seiten. ISBN 978-3-86596-541-7
- Bd. 57 Irina Bondas: Theaterdolmetschen – Phänomen, Funktionen, Perspektiven. 240 Seiten. ISBN 978-3-86596-540-0
- Bd. 58 Dinah Krenzler-Behm: Authentische Aufträge in der Übersetzerausbildung. Ein Leitfaden für die Translationsdidaktik. 480 Seiten. ISBN 978-3-86596-498-4
- Bd. 59 Anne-Kathrin Ende/Susann Herold/Annette Weilandt (Hg.): Alles hängt mit allem zusammen. Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt. 544 Seiten. ISBN 978-3-86596-504-2
- Bd. 60 Saskia Weber: Kurz- und Kosenamen in russischen Romanen und ihre deutschen Übersetzungen. 256 Seiten. ISBN 978-3-7329-0002-2
- Bd. 61 Silke Jansen/Martina Schrader-Kniffki (eds.): La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas. 366 Seiten. ISBN 978-3-86596-524-0
- Bd. 62 Annika Schmidt-Glenewinkel: Kinder als Dolmetscher in der Arzt-Patienten-Interaktion. 130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0010-7
- Bd. 63 Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper (Hg.): Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten. 756 Seiten. ISBN 978-3-7329-0016-9
- Bd. 64 Silvia Ruzzenenti: «Präzise, doch ungenau» – Tradurre il saggio. Un approccio olistico al *poetischer Essay* di Durs Grünbein. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0026-8
- Bd. 65 Margarita Zoe Giannoutsou: Kirchendolmetschen – Interpretieren oder Transformieren? 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0067-1
- Bd. 66 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy (Hg.): Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung. 376 Seiten. ISBN 978-3-7329-0060-2
- Bd. 67 Ulrike Spieler: Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0107-4
- Bd. 68 Carmen Klaus: Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums *TEDTalk*. 180 Seiten. ISBN 979-3-7329-0031-1
- Bd. 69 Susanne J. Jekat/Heike Elisabeth Jüngst/Klaus Schubert/Claudia Villiger (Hg.): Sprache barrierefrei gestalten. Perspektiven aus der Angewandten Linguistik. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0023-7

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 70 Radegundis Stolze: Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik. 402 Seiten. ISBN 978-3-7329-0122-7
- Bd. 71 María Teresa Sánchez Nieto (ed.): Corpus-based Translation and Interpreting Studies: From description to application / Estudios traductológicos basados en corpus: de la descripción a la aplicación. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0084-8
- Bd. 72 Karin Maksymski/Silke Gutermuth/Silvia Hansen-Schirra (eds.): Translation and Comprehensibility. 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0022-0
- Bd. 73 Hildegard Spraul: Landeskunde Russland für Übersetzer. Sprache und Werte im Wandel. Ein Studienbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0109-8
- Bd. 74 Ralph Krüger: The Interface between Scientific and Technical Translation Studies and Cognitive Linguistics. With Particular Emphasis on Explication and Implication as Indicators of Translational Text-Context Interaction. 482 Seiten. ISBN 978-3-7329-0136-4
- Bd. 75 Erin Boggs: Interpreting U.S. Public Diplomacy Speeches. 154 Seiten. ISBN 978-3-7329-0150-0
- Bd. 76 Nathalie Mälzer (Hg.): Comics – Übersetzungen und Adaptionen. 404 Seiten. ISBN 978-3-7329-0131-9
- Bd. 77 Sophie Beese: Das (zweite) andere Geschlecht – der Diskurs „Frau“ im Wandel. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* in deutscher Erst- und Neuübersetzung. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0141-8
- Bd. 78 Xenia Wenzel: Die Übersetzbarkeit philosophischer Diskurse. Eine Übersetzungskritik an den beiden englischen Übersetzungen von Heideggers *Sein und Zeit*. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0199-9
- Bd. 79 María-José Varela Salinas/Bernd Meyer (eds.): Translating and Interpreting Healthcare Discourses/Traducir e interpretar en el ámbito sanitario. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-367-3
- Bd. 80 Susanne Hagemann: Einführung in das translationswissenschaftliche Arbeiten. Ein Lehr- und Übungsbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0125-8
- Bd. 81 Anja Maibaum: Spielfilm-Synchronisation. Eine translationskritische Analyse am Beispiel amerikanischer Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg. 144 Seiten. ISBN 978-3-7329-0220-0
- Bd. 82 Sybille Schellheimer: La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción. 356 Seiten. ISBN 978-3-7329-0232-3

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 83 Franziska Heidrich: Kommunikationsoptimierung im Fachübersetzungsprozess. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0262-0
- Bd. 84 Cristina Plaza Lara: Integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción. 222 Seiten. ISBN 978-3-7329-0309-2
- Bd. 85 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens. 366 Seiten. ISBN 978-3-7329-0234-7
- Bd. 86 Heidrun Witte: Blickwechsel. Interkulturelle Wahrnehmung im translatorischen Handeln. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0333-7
- Bd. 87 Susanne Hagemann/Julia Neu/Stephan Walter (Hg.): Translationslehre und Bologna-Prozess: Unterwegs zwischen Einheit und Vielfalt / Translation/Interpreting Teaching and the Bologna Process: Pathways between Unity and Diversity. 434 Seiten. ISBN 978-3-7329-0311-5
- Bd. 88 Ursula Wiene/Laura Sergio/Tinka Reichmann/Ivonne Gutiérrez Aristizábal (Hg.): Translation und Ökonomie. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0203-3
- Bd. 89 Daniela Eichmeyer: Luftqualität in Dolmetschkabinen als Einflussfaktor auf die Dolmetschqualität. Interdisziplinäre Erkenntnisse und translationspraktische Konsequenzen. 144 Seiten. ISBN 978-3-7329-0362-7
- Bd. 90 Alexander Künzli: Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0393-1
- Bd. 91 Christiane Nord: Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0410-5
- Bd. 92 Fabjan Hafner/Wolfgang Pöckl (Hg.): „... übersetzt von Peter Handke“ – Philologische und translationswissenschaftliche Analysen. 294 Seiten. ISBN 978-3-7329-0443-3
- Bd. 93 Elisabeth Gibbels: Lexikon der deutschen Übersetzerinnen 1200–1850. 216 Seiten. ISBN 978-3-7329-0422-8
- Bd. 94 Encarnación Postigo Pinazo: Optimización de las competencias del traductor e intérprete. Nuevas tecnologías – procesos cognitivos – estrategias. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0392-4
- Bd. 95 Marta Estévez Grossi: Lingüística Migratoria e Interpretación en los Servicios Públicos. La comunidad gallega en Alemania. 574 Seiten. ISBN 978-3-7329-0411-2

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 96 Ivana Havelka: Videodolmetschen im Gesundheitswesen. Dolmetschwissenschaftliche Untersuchung eines österreichischen Pilotprojektes. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0490-7
- Bd. 97 Maria Mushchinina (Hg.): Formate der Translation. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0506-5
- Bd. 98 Zehra Gülmüş: Übersetzungsverfahren beim literarischen Übersetzen. Ahmet Hamdi Tanpınars Roman „Das Uhrenstellinstitut“. 196 Seiten. ISBN 978-3-7329-0498-3
- Bd. 99 Peter Sandrini: Translationspolitik für Regional- oder Minderheitensprachen. Unter besonderer Berücksichtigung einer Strategie der Offenheit. 524 Seiten. ISBN 978-3-7329-0513-3
- Bd. 100 Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung. 248 Seiten. ISBN 978-3-7329-0536-2
- Bd. 101 Heike Elisabeth Jüngst/Lisa Link/Klaus Schubert/Christiane Zehrer (eds.): Challenging Boundaries. New Approaches to Specialized Communication. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0524-9
- Bd. 102 Chuan Ding: „Peterchens Mondfahrt“ in chinesischer Übersetzung. Eine Kritik. 124 Seiten. ISBN 978-3-7329-0528-7
- Bd. 103 Changgun Kim: Übersetzen von Videospieldtexten. Nekrotexte lesen und übersetzen. 164 Seiten. ISBN 978-3-7329-0379-5
- Bd. 104 Guntars Dreijers/Agnese Dubova/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 338 Seiten. ISBN 978-3-7329-0429-7
- Bd. 105 Madeleine Schnierer: Qualitätssicherung. Die Praxis der Übersetzungsrevision im Zusammenhang mit EN 15038 und ISO 17100. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0539-3
- Bd. 106 Lavinia Heller/Tomasz Rozmystowicz (Hg.): Translation und Interkulturelle Kommunikation / Translation and Intercultural Communication. Beiträge zur Theorie, Empirie und Praxis kultureller Austauschprozesse / Theoretical, Empirical and Practical Perspectives on Cultural Exchanges. 178 Seiten. ISBN 978-3-7329-0351-1
- Bd. 107 Brita Dorer: Advance Translation as a Means of Improving Source Questionnaire Translatability? Findings from a Think-Aloud Study for French and German. 554 Seiten. ISBN 978-3-7329-0594-2
- Bd. 108 Annegret Sturm: Theory of Mind in Translation. 334 Seiten. ISBN 978-3-7329-0492-1

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 109 Akkad Alhussein: Vom Zieltext zum Ausgangstext. Das Problem der retroflexen Wirksamkeit der Translation. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0679-6
- Bd. 110 Ursula Stachl-Peier/Eveline Schwarz (Hg./eds.): Ressourcen und Instrumente der translationsrelevanten Hochschuldidaktik / Resources and Tools for T&I Education. Lehrkonzepte, Forschungsberichte, Best-Practice-Modelle / Research Studies, Teaching Concepts, Best-Practice Results. 308 Seiten. ISBN 978-3-7329-0685-7
- Bd. 111 Guntars Dreijers/Jānis Silis/Silga Sviķe/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures II. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0705-2
- Bd. 112 Anu Viljanmaa: Professionelle Zuhörkompetenz und Zuhörfilter beim Dialogdolmetschen. 580 Seiten. ISBN 978-3-7329-0719-9
- Bd. 113 Johan Franzon/Annjo K. Greenall/Sigmund Kvam/Anastasia Parianou (eds.): Song Translation: Lyrics in Contexts. 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0656-7
- Bd. 114 Anna Wegener: Karin Michaëlis' *Bibi* books. Producing, Rewriting, Reading and Continuing a Children's Fiction Series, 1927–1953. 400 Seiten. ISBN 978-3-7329-0588-1
- Bd. 115 Gesa Büttner: Dolmetschvorbereitung digital. Professionelles Dolmetschen und DeepL. 130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0750-2
- Bd. 116 Jutta Seeger-Vollmer: Schwer lesbar gleich texttreu?. Wissenschaftliche Translationskritik zur *Moby-Dick*-Übersetzung Friedhelm Rathjens. 530 Seiten. ISBN 978-3-7329-0766-3
- Bd. 117 Katerina Sinclair: TranslatorInnen als SprachlehrerInnen: Eignung und Einsatz. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0739-7
- Bd. 118 Nathalie Thiede: Qualität bei der Lokalisierung von Videospiele. 116 Seiten. ISBN 978-3-7329-0793-9
- Bd. 119 Iryna Kloster: Translation Competence and Language Contrast – A Multi-Method Study. Italian – Russian – German. 416 Seiten. ISBN 978-3-7329-0761-8
- Bd. 120 Kerstin Rupcic: Einsatzpotenziale maschineller Übersetzung in der juristischen Fachübersetzung. 252 Seiten. ISBN 978-3-7329-0782-3
- Bd. 121 Rocío García Jiménez/María-José Varela Salinas: Aspectos de la traducción biosanitaria español-alemán / alemán-español. 94 Seiten. ISBN 978-3-7329-0812-7

# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 122 Janina Sachse: Konferenzdolmetschen für soziale Bewegungen. Sichtbarkeit, Neutralität und Ideologie. 114 Seiten. ISBN 978-3-7329-0833-2
- Bd. 123 Sylvia Reinart: „Im Original geht viel verloren“. Warum Übersetzungen oft besser sind als das Original. 448 Seiten. ISBN 978-3-7329-0826-4
- Bd. 124 Gernot Hebenstreit/Philipp Hofeneder (Hg.): Translation im Wandel: Gesellschaftliche, konzeptuelle und didaktische Perspektiven. 224 Seiten. ISBN 978-3-7329-0831-8
- Bd. 125 Paweł Bielawski: Juristische Phraseologie im Kontext der Rechtsübersetzung am Beispiel deutscher und polnischer Anklageschriften. 452 Seiten. ISBN 978-3-7329-0836-3
- Bd. 126 Jie Li: Kognitionstranslatologie: Das verbale Arbeitsgedächtnis im Übersetzungsprozess. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0819-6
- Bd. 127 Carmen Mateo Gallego-Iniesta: Metáfora, terminología y traducción. Informes institucionales sobre la crisis económica en inglés, español y alemán. 442 Seiten. ISBN 978-3-7329-0845-5
- Bd. 128 María Pilar Castillo Bernal/Marta Estévez Grossi (eds.): Translation, Mediation and Accessibility for Linguistic Minorities. 386 Seiten. ISBN 978-3-7329-0857-8
- Bd. 129 Susanne Hagemann: Recherche im Translationsprozess. Ein Lehr- und Studienbuch. 2., vollständig überarbeitete Auflage. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0855-4
- Bd. 130 Véronique Lagae/Nadine Rentel/Stephanie Schwerter (dir.): La traduction en contexte migratoire. Aspects sociétaux, juridiques et linguistiques. 284 Seiten. ISBN 978-3-7329-0825-7
- Bd. 131 Stephanie Schwerter/Katrina Brannon (eds.): Translation and Circulation of Migration Literature. 308 Seiten. ISBN 978-3-7329-0824-0
- Bd. 132 Hanna Reininger: Fremde Sprachen im literarischen Original – Translatorische Herausforderungen. Gezeigt an *Villette* von Charlotte Brontë. 188 Seiten. ISBN 978-3-7329-0877-6
- Bd. 133 Sabine Dievenkorn/Shaul Levin (eds.): [Re]Gained in Translation I: Bibles, Theologies, and the Politics of Empowerment. 472 Seiten. ISBN 978-3-7329-0789-2
- Bd. 134 Sabine Dievenkorn/Shaul Levin (eds.): [Re]Gained in Translation II: Bibles, Histories, and Struggles for Identity. 450 Seiten. ISBN 978-3-7329-0790-8



# TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 135 Richard Pleijel/Malin Podlevskikh Carlström (eds.): Paratexts in Translation. Nordic Perspectives. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0777-9
- Bd. 136 Mehrdad Vasheghani Farahani: Writer-reader Interaction by Metadiscourse Features. English-Persian Translation in Legal and Political Texts. 206 Seiten. ISBN 978-3-7329-0885-1
- Bd. 137 KyeongHwa Lee: Kognitive Aspekte des Übersetzungsprozesses. Eye-Tracking im interkulturellen Vergleich. 442 Seiten. ISBN 978-3-7329-0906-3
- Bd. 138 Ines Dorn: Subjektive Faktoren in der Translation. Eine Untersuchung an deutschen Übersetzungen der Hebräischen Bibel. 440 Seiten. ISBN 978-3-7329-0954-4
- Bd. 139 Conchita Otero Moreno: Qualifizierung nicht professioneller Sprachmittler. Eine Didaktisierung für das Community Interpreting. 436 Seiten. ISBN 978-3-7329-0961-2
- Bd. 140 Jutta Seeger-Vollmer: Schlichtheit und Avantgarde in Federico García Lorcas *Primer romancero gitano*. Eine Übersetzungskritik zu Enrique Beck, Erwin Walter Palm, Gustav Siebenmann und Martin von Koppenfels. 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0987-2
- Bd. 141 María Luisa Rodríguez Muñoz/Paola Gentile (eds.): Translating Minorities and Conflict in Literature. Censorship, Cultural Peripheries, and Dynamics of Self in Literary Translation. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0742-7
- Bd. 142 Sigmund Kvam: Poesie – Musik – Übersetzung. Varietäten in der Translation von Liedtexten. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-1000-7
- Bd. 143 Christiane Nord: Titel, Texte, Translationen. Buchtitel und ihre Übersetzung in Theorie und Praxis. 314 Seiten. ISBN 978-3-7329-1018-2
- Bd. 144 Belén Lozano Sañudo/Elena Sánchez López/Ferran Robles Sabater (eds.): Cruzando puentes. Nuevas perspectivas sobre la traducción del alemán y el español. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0743-4



