

Sigmund Kvam

Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern

Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse

The Translation of Intersemiotic Texts from a Pragmatic Text-linguistic Perspective: The Case of Art Songs – Abstract

In the present article arts songs are analysed as intersemiotic texts, i.e. as texts consisting of two separate, interacting texts, written in different semiotic systems. The translation of such intersemiotic texts calls for a pragmatic text linguistic approach since art songs frequently are translated in different translational contexts with varying intertextual relations, not only between source texts and target texts in general, but also within one and the same translation. The aim of the present article is to demonstrate how pragmatic invariance may be regarded as the governing principle for the translation of art songs and possibly intersemiotic texts in general. As will be shown, this is an argument for the central role of pragmatic text linguistics as a foundation of translation theory. For this purpose, the translation of two Norwegian art songs by Edvard Grieg into English and German are analysed in detail.

1 Einleitung: Übersetzungswissenschaftliche Rahmenbedingungen

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Analyse von Übersetzungen von Kunstliedern. Dabei wird Übersetzen auf der Grundlage funktional-pragmatischer, textlinguistischer Ansätze im Rahmen bestimmter Intertextualitätsmerkmale betrachtet: Alle Texte haben in höchst unterschiedlicher Weise Intertextbeziehungen,¹ sie haben also Beziehungen zu bereits vorhandenen oder noch zu produzierenden Texten. Bei Übersetzungen liegen besondere Intertextualitätsmerkmale vor, mittels welcher Übersetzen definiert und typologisiert werden kann.

Zentral für einen funktional-pragmatischen Ansatz ist ein pragmatischer Funktionsbegriff: *Funktion* soll hier verstanden werden als das übergeordnete Handlungsinteresse einer sprachlich-kommunikativen Handlung im Sinne der intendierten Wirkung bei

¹ Einen guten Überblick über das Phänomen Intertextualität im Rahmen einer pragmatischen Textlinguistik bietet Adamzik (2004: 94ff.).

einer gegebenen Zielgruppe² Diese wird in der Übersetzungssituation³ entweder explizit formuliert oder lässt sich implizit von einer Interpretation dieser Übersetzungssituation ableiten. Ein Text wird weiterhin als Übersetzung betrachtet, wenn dieser von den Produzenten des Zieltextes als Übersetzung gekennzeichnet ist. Übersetzen wird hier also aus der sozialen Praxis heraus definiert, und etwa nicht über ein wie auch immer definiertes System normativ festgelegt.⁴

Die Funktion kann sich auf zwei grundlegende Textbereiche beziehen, und zwar auf den textstrukturellen⁵ und/oder den textpragmatischen⁶ Textbereich. In der vorliegenden Arbeit wird hypothetisch angenommen, dass Übersetzen sich über eine besondere Intertextrelation Invarianz beschreiben lässt. Unter *übersetzerischer Invarianz* verstehen wir eine als Identität festgelegte Relation zwischen einer oder mehreren Textebenen des Ausgangstextes und des Zieltextes. Diese Invarianzforderungen lassen sich auf der Grundlage von Vorgaben für den Zieltext ableiten beziehungsweise rekonstruieren. Invarianz wird somit aus den Textproduktionsbedingungen für den Intertexttypus Übersetzen, also dem Übersetzungsauftrag, abgeleitet und ist auf die Funktion des Zieltextes ausgerichtet.

In einigen Übersetzungsfällen lassen sich Invarianzforderungen an formale Textelemente nachweisen. Bei der Übersetzung von Gesangstexten kommt die Relevanz solcher Invarianzforderungen besonders deutlich zum Ausdruck. Dabei handelt es sich einerseits um Texte, die zu musikalischen Zwecken verfasst wurden (etwa Libretti, Cabaret-Lieder) und so gesehen für einen bereits vorhandenen musikalischen Kontext geschrieben wurden,⁷ andererseits um Texte, die unabhängig von einer etwaigen musikalischen Einbettung geschrieben wurden und später vertont werden: Hier finden sich ursprünglich als Lyrik verfasste Texte, die durch eine später erfolgende musikalische Begleitung in irgendeine Form von *Lied* umgewandelt werden. Mit solchen

² Dabei wird in der vorliegenden Arbeit *Funktion* aus der Produzentenperspektive, also das *wozu* einer Textproduktion, positioniert. Dies schließt einerseits einen Funktionsbegriff aus, der auch die Rezeptionssituationen eines Textes berücksichtigt, andererseits wird eine Polyfunktionalität von Texten nicht ausgeschlossen, da ein Text über ein übergeordnetes Handlungsinteresse hinaus auch andere Funktionen haben kann. Vgl. hier die Diskussion eines Funktionsbegriffes in Kvam (2009: 110ff.) sowie auch die Darlegung eines produzenten- und rezipientenorientierten Funktionsbegriffs in der Form des Ertragsmodells in Adamzik (2004: 107-117, besonders 116-117).

³ Darunter verstehen wir die Interaktion zwischen dem Übersetzer und dem Auftraggeber, die in einen Übersetzungsauftrag mündet. Vgl. hierzu u.a. Risku (2004: 42), Nord (2005: 871-872) und Kvam (2009: 121ff.).

⁴ Vgl. hierzu etwa die Äquivalenzdimensionen in Koller (1979/2004: 214ff.) im Vergleich mit einem empiriegeleiteten Übersetzungsbegriff in Kvam (2009: 116-117).

⁵ Textstrukturelle Invarianz bedeutet eine durch die Interaktion zwischen Übersetzer und Auftraggeber festgelegte Identität von Textelementen zwischen Ausgangstext und Zieltext, vgl. hierzu Kvam (2009: 133ff.) und dortige Beispiele.

⁶ Textpragmatische Invarianz bedeutet eine durch die Interaktion zwischen Übersetzer und Auftraggeber festgelegte Identität in Bezug auf das übergeordnete Handlungsinteresse zwischen Ausgangstext und Zieltext, vgl. hierzu Kvam (2009: 136-137) und dortige Beispiele.

⁷ Vgl. hierzu die Diskussion der Übersetzung populärwissenschaftlicher Texte in Kaindl (2005) sowie auch in Kaindl (2012).

musikalisch-sprachlichen Texten, genauer mit der Übersetzung von sogenannten Kunstliedern, wollen wir uns in diesem Aufsatz genauer beschäftigen.

2 Problemstellung und Vorgehensweise

In der vorliegenden Arbeit möchten wir zunächst spezifische textlinguistische Charakteristika von Kunstliedern erläutern und diese einer näher zu spezifizierenden Textklasse *intersemiotische Texte* zuordnen. Am Beispiel von authentischen Übersetzungen ist anschließend zu untersuchen, inwieweit eine Intertextrelation Invarianz mit den begleitenden Intertextrelationen Korrespondenz und Varianz als eine textlinguistische Grundlage von Übersetzungen in dieser Textklasse angesetzt werden kann.

Zunächst wird in 3 die Textsorte *Kunstlieder* definiert und kurz erläutert. Anschließend erfolgt eine Analyse dieser Textsorte im Gefüge der Textklasse *intersemiotische Texte* sowie eine kurze Beschreibung der in dieser Arbeit benutzten Materialgrundlage. Die hier verwendete Analysemethode wird in 4 erläutert, bevor in 5 auf die Analyse von zwei norwegischen Liedern ins Deutsche und Englische eingegangen wird. In 6 findet eine Diskussion der Relevanz der in dieser Arbeit benutzten Analysekatogorien für die Analyse von Kunstliederübersetzungen statt. Eine Diskussion der Relevanz eines pragmatischen Übersetzungsbegriffs und der in der Übersetzungswissenschaft neuen Kategorien *intersemiotische Texte* und *pragmatische Invarianz* rundet die Arbeit in 7 ab.

3 Zum Forschungsgegenstand *Kunstlieder*

3.1 Textlinguistische Charakteristika

Unter *Kunstliedern* verstehen wir in der vorliegenden Arbeit eigenständig geschriebene lyrische Texte, die später durch eine Solostimme für Gesang mit Begleitung vertont werden.⁸ In textlinguistischer Hinsicht kann das Kunstlied als eine eigene Textsorte mit besonderen Kennzeichen betrachtet werden: Es handelt sich um eine spätestens seit der Wiener Klassik konventionalisierte Kunstform, die im deutschen Kulturraum wohl ihren Höhepunkt mit den Liedern von Komponisten wie Schubert, Schumann, Brahms und Wolff erreichte. Diese Textsorte zeichnet sich durch eine bestimmte Reihenfolge von Text und Musik aus: Zuerst wurde ein Gedicht als eigenständiger Text ohne Bezug zu einer Melodie geschrieben, anschließend erfolgte eine gerade zu diesem Gedicht

⁸ Die in Kunstliedern verwendeten Texte sind Gedichte, die ohne Rücksicht auf spätere Vertonungen verfasst wurden und als Lyrik ihren Eigenwert haben. Bei diesen Gedichten werden wir uns auf Sololieder mit Klavierbegleitung beschränken. Etwaige Chor- und Orchesterversionen werden also nicht berücksichtigt. Zur weiteren Bestimmung des Kunstliedes im Kontext anderer Liedformen, vgl. Gudewill (1960: 746-747).

komponierte Melodie⁹ Diese Kombination von Text und späterer musikalischer Anbindung macht aus einem Gedicht ein Kunstlied. Als musikalisch-sprachlicher Text hat ein Kunstlied immer zwei Textproduzenten, einen Dichter und einen Komponisten. Diese sind meist angesehene Künstler, die Klavierstimme und die Singstimme sind beide in der Regel in technischer und/oder interpretatorischer Hinsicht als anspruchsvoll zu betrachten.

Die Besonderheit der zeitlich getrennten und in einer bestimmten Reihenfolge geschriebenen Textteile bei Kunstliedern hat auch Folgen für eine genauere textlinguistische Klassifizierung dieser Textsorte. Die beiden Textteile, der musikalische und der sprachliche, können nämlich getrennt auftreten, einerseits als Gedicht, andererseits als Instrumentalmusik. Ein Beispiel wäre die Ballade *Erkönig* (Goethe/Schubert), die auch als Gedicht etwa im Rahmen einer Gesamtausgabe von Goethes Gedichten oder als eigenständige Klavierkomposition in der Bearbeitung von Schuberts Musik, wie das Franz Liszt¹⁰ gemacht hat, erschienen ist. Weitere Beispiele wären die Stücke in Op. 41 von Edvard Grieg, in denen der Komponist eigene Lieder als separate Klavierstücke herausgegeben hat und die dazu gehörenden lyrischen Texte auch als Gedichte erschienen sind (Grieg 1884). Die Einheit von Text und Musik in Kunstliedern kann also grundsätzlich in zwei separate Texte in zwei verschiedenen semiotischen Systemen aufgebrochen werden. Kunstlieder enthalten somit Textteile, die einerseits in sich kohärent und potentiell selbständig sind, andererseits miteinander über besondere Kohärenzbeziehungen zwischen den beiden Teiltexen verbunden werden. Solche Texte, zu denen (mindestens) die Textsorte Kunstlieder gehören, wollen wir *intersemiotische Texte* nennen. Intersemiotische Texte sind von anderen poly- beziehungsweise multisemiotischen Texten dadurch zu trennen, dass sie eben aus zwei Textteilen bestehen, von denen jeder in sich ein selbständiger Text ist. In anderen polysemiotischen Texten gibt es eine Mischung von Elementen aus verschiedenen semiotischen Systemen, die im Rahmen eines Textes interagieren und über verschiedene intersemiotische Relationen zur Kohärenz eines Textes beitragen, wie etwa in der Analyse intersemiotischer Komplementarität in Royce (2007). Intersemiotische Texte sind daher auch vom intersemiotischen Übersetzen im Sinne von Jakobson (1959) zu unterscheiden. Bei intersemiotischem Übersetzen oder Transmutation geht es um die Umwandlung eines verbalen Textes in ein anderes semiotisches System, wie etwa in Dukas (1897), das als orchestral-musikalische Darstellung von Goethes Gedicht *Der Zauberlehrling* komponiert wurde. Intersemiotische Übersetzungen oder auch "interart transfer" (Moss 2012: 136) sind in der Musikforschung auch kein unbeschriebenes Blatt. Hier wird der Übersetzungsbegriff auf eine generelle "expression or rendering of something in another form or medium" (Stones 2012: 121)

⁹ Diese Reihenfolge von Text und Musik wird auch in der Musikwissenschaft betont, etwa durch die Frage, "ob der durch den Text vorgebildete Liedergrundriß in der Kompos. beibehalten worden ist oder nicht" (Gudewill 1960: 747). Ein Beispiel wäre Goethes Gedicht *Prometheus*, das 1774 geschrieben und erst 1819 von Franz Schubert vertont wurde.

¹⁰ Vgl. hierzu Liszt (1838).

erweitert. Ein Beispiel solcher intersemiotischen Übersetzungsgegenstände wäre die Analyse von Alan Stones zu der vielseitigen Kunst von John Cage. Gegenstand seiner Untersuchung ist u.a. wie John Cage “moved back and forth from musician, to writer, to visual artist, adapting, transforming and translating (intersemiotically) between the arts” (Stones 2012: 122). Bei den in der vorliegenden Arbeit zu analysierenden Kunstliedern handelt es sich jedoch nicht um intersemiotisches Übersetzen als Wiedergabe eines Inhalts in einem neuen Medium, sondern um eine Übersetzung des verbalen Textteils eines aus einem verbalen und nicht-verbalen Textteil zusammengesetzten Textes. Da hier die Übersetzung meist nur den verbalen Textteil betrifft und der musikalische Textteil weitgehend unverändert bleibt, bilden Übersetzungen von intersemiotischen Texten einen Sonderfall mit übersetzungstheoretischen und übersetzungsstrategischen Konsequenzen, auf die im Folgenden einzugehen sind.

3.2 Zur Übersetzung von Kunstliedern im Kontext der Liederübersetzung

Liedertexte können zu unterschiedlichen Zwecken übersetzt werden. Was aber als eine angemessene Übersetzung betrachtet wird, ist letzten Endes eine Frage des Übersetzungszwecks und davon ableitbarer unterschiedlicher Übersetzungsverfahren. Stellvertretend für diese These sei die Behauptung von Klaus Kaindl am Beispiel der Übersetzung von Populärmusik: Der Übersetzer sei oft gezwungen,

den zielsprachlichen Text im Hinblick auf musikalische Prosodie und Akzentuierung anzupassen. Auch die klanglichen Eigenschaften von Vokalen und Konsonanten als Mittel zur Gestaltung einer bestimmten Atmosphäre [...] können eine Rolle spielen und Veränderungen gegenüber dem Ausgangstext nötig machen. (Kaindl 2005: 120)

Auch Helen Julia Minors stellt am Beispiel der Analyse Eric Saties’ *Sport et Divertissements* fest, die Übersetzung von Liedern bestehe “in producing and not reproducing, it places translation as a creative force and not only a replicating tool” (Minors 2012: 112). Zwar findet sich bei der Übersetzung von Kunstliedern auch mehrere Übersetzungskontexte – zu Singzwecken, zu Lesezwecken oder zu Wortverständniszwecken¹¹ – sowie auch normative Typologien der Übersetzung von lyrischen Texten im Rahmen von Kunstliedern.¹² Vergleichen mit der Vielfalt von Übersetzungskontexten bei der Populärmusik sind aber bei der Übersetzung von Kunstliedern zwei Übersetzungskontexte vorherrschend: zum einen Übersetzungen zu Verständniszwecken, bei denen die Texte ohne Rücksicht auf eine musikalische Begleitstimme wörtlich oder Wort-für-Wort übersetzt werden, um dem Sänger bei der Einstudierung der Lieder eine Verständnishilfe zu bieten, zum anderen, um dem Sänger einen Text in einem von ihm beherrschten Sprache zu Singzwecken, also mit Rücksicht auf eine gegebene musikalische Begleitung, anzubieten, sowie auch dem Publikum durch eine Vorführung in einer bekannten Sprache den Zugang zum Text zu ermöglichen.

¹¹ Vgl. hierzu u.a. Phillips (1996), Gorrée (2002) und Mitchell (2009).

¹² Vgl. hierzu etwa Olkkonen (2008: 11ff.).

3.3 Materialgrundlage

Die empirische Grundlage der vorliegenden Arbeit bilden zwei Übersetzungen von zwei von Edvard Grieg vertonten Gedichten Henrik Ibsens. Dabei handelt es sich um die Gedichte *Spillemænd* und *Margretes Vuggesang*, die zum Zweck des Singens dieser Lieder ins Deutsche beziehungsweise Englische übersetzt wurden, also um Übersetzungen "intended to enable an existing vocal work to be performed in a different language" (Low 2012: 73). Diese Lieder sind von unterschiedlichen Übersetzern übersetzt¹³ und als Lieder auch recht unterschiedlich: *Spillemænd* ist ein eher durchkomponiertes Lied sowie auch ein alleinstehendes Gedicht, während *Margretes Vuggesang* ein typisches Strophenlied sowie auch Teil eines anderen Textes, des Dramas *Kongs-Emnerne* von Henrik Ibsen, ist. Die Musik unterstützt in beiden Liedern die Handlung und hat außerdem ihren besonderen Eigenwert,¹⁴ es handelt sich hier eindeutig um ein im Sinne von Wilbert (1998) konvergentes Wort-Ton-Verhältnis.¹⁵

Diese Liederübersetzungen sind zu unterscheiden von Texten, die auf der Grundlage einer bereits vorgenommenen Übersetzung vertont werden und bei denen eben kein Sprachwechsel stattfindet. Beispiele hierfür sind Friedrich Delius' Version von Ibsens *Spillemænd* (*Spielmann*, 1890), die auf der Grundlage einer bereits vorliegenden Übersetzung des Gedichts ins Deutsche komponiert wurde.¹⁶ Entsprechend ist auch die Version von *Spillemænd* von Alban Berg (Berg 1902): Diese basiert auf der gleichen Übersetzung ins Deutsche und nur Teile des Gedichts machen den Liedertext aus.¹⁷

¹³ *Margretes Vuggesang* wurde von H. Schmidt und *Spillemænd* von W. Henzen ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzungen ins Englische stammen von J. Northam (*Margretes Vuggesang*) und W. H. Halverson (*Spillemænd*), vgl. Fog/Grinde (2001a: 65, 119).

¹⁴ Der Anfang von *Spillemænd* wird später als das Hauptthema im ersten Satz von Griegs Streichquartett in G-Moll (Op. 27) (= Grieg 1877/79) verwendet, *Margretes Vuggesang* gehört zu den beliebtesten Wiegenliedern der norwegischen Musikkultur. Im Sinne von Peter Low sind diese Lieder sowohl textorientiert ("logocentric") als auch musikorientiert ("musicocentric") (Low 2012: 72), was aber wiederum einen programmmusikalischen Charakter der Lieder andeutet: Die Musik unterstützt den Text und gestaltet diesen auch mit, wie etwa durch den 'reitenden' Triolen-Rhythmus in Franz Schuberts Vertonung von Goethes *Erkönig* (= Schubert 1815) oder vielleicht noch deutlicher in Paul Dukas *L'apprenti sorcier* (= Dukas 1897), in dem Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* orchestral dargestellt wird.

¹⁵ Wilbert (1998) untersucht den Unterschied zwischen konvergentem, also begleitendem Musik-Ton-Verhältnis, und divergentem Musik-Ton-Verhältnis, bei dem die Musik als Gegenspieler zur Handlung auftritt, vgl. dazu Wilbert (1998: 605-606).

¹⁶ Dabei handelt es sich um die Übersetzung des Gedichtes von Ludwig Passarge aus dem Jahre 1883. Friedrich Delius ist also von einer bereits vorliegenden Übersetzung ausgegangen. Eine Liederübersetzung wie etwa bei Grieg liegt also nicht vor, vgl. hierzu Kopchick (2007: 35).

¹⁷ Alban Berg verwendet zwar auch die Übersetzung von Passarge, ändert aber den Text gewaltig: Die gesamte vierte Strophe fehlt, "thus creating a 'shock' ending that closes with the *fossegrim's* trick" (Kopchick 2007: 38). Dadurch bleibt auch das Schicksal des Protagonisten verborgen: Er verliert nicht nur seine Geliebte, sondern auch die Fähigkeit, einen anderen Menschen zu lieben. Nicht nur bei der Populärmusik finden sich also große Änderungen am Gesangstext (vgl. Kaindl 2005: 120), sondern gelegentlich auch bei Kunstliedern.

4 Vorgehensweise und Methode

Bei der Analyse der Texte wird einerseits von einem einfachen, dreigeteilten Textmodell, andererseits von drei übersetzerischen Intertextkategorien ausgegangen. Bei dem Textmodell unterscheiden wir zwischen der superstrukturellen Textebene, der makrostrukturellen Textebene und der Textebene der für die Übersetzung eingesetzten lexiko-grammatischen Mittel.¹⁸ Als Textsorte sind Kunstlieder wie jede andere Textsorte konventionalisierte sprachlich-kommunikative Handlungen und haben daher auch bestimmte textsortendifferenzierende Merkmale. Diese dienen als Ausgangspunkt für die Produktion und Rezeption von einem Text als Kunstlied. Bei diesen textsortendifferenzierenden Merkmalen handelt es sich um die in 3.1 dargelegten Charakteristika der besonderen Textgenese und der intersemiotischen Charakteristika von zwei selbständigen, in sich kohärenten sprachlichen und musikalischen Teiltexträumen. Diese Merkmale konstituieren die *Superstrukturebene* im benutzten Analysemodell. Auf der *makrostrukturellen Ebene* des Textes finden wir den inhaltlichen Zusammenhang im Text. Diese Textkohärenz kann entweder implizit durch textexterne oder textinterne Präsuppositionen oder eben auch durch explizite Kohärenzmittel realisiert werden. Kohärenzmittel stellen Sinnzusammenhänge her, die also entweder implizit sind und deshalb vom Textrezipienten inferiert werden müssen oder eben durch bestimmte transphrastische Mittel in der Form von Konnektoren und Deixis markiert werden.

Zur Realisierung der makrostrukturellen Ebene in Texten werden sprachlich-kommunikative Mittel eingesetzt, in unserem Falle sprachlich-musikalische Mittel. Dabei wollen wir zwischen *lexiko-grammatischen* und *musikalischen Mitteln* unterscheiden. Die Lexiko-Grammatik umfasst die traditionellen linguistischen Ebenen der Transphrastik, der Syntax, der Phraseologie und der Lexik. Sie beschreibt, mit welchen grammatischen und lexikalischen Mitteln ein gegebener Textinhalt realisiert wird. Hinzu kommen auch *musikalische Mittel*, die in der vorliegenden Arbeit auf Melodie und rhythmische Struktur beschränkt werden. Zwar sind melodisch-rhythmische Merkmale der Superstruktur dieser Textsorte zuzuordnen: Als Textsorte werden Kunstlieder eben durch geschlossene melodische Strukturen konstituiert. Aber auch als sprachlich-kommunikatives Mittel werden musikalische Elemente eingesetzt, um eben einen bestimmten Textinhalt realisieren zu können. Sie tragen zur Textkohärenz bei, vor allem durch Wiederholungen von melodischen Strukturen zur Unterstützung von Sinnzusammenhängen im Gedicht.¹⁹

Bei Übersetzungen sind wie in 1 erwähnt besondere intertextuelle Beziehungen zwischen Ausgangstext und Zieltext zentral. Dabei gehen wir von den Intertext-

¹⁸ Zur den Grundlagen eines solchen Textmodells s. Brinker (1996: 1516ff.), insbesondere die Darlegung der Konzepte Makro- und Superstruktur in Brinker (1996: 1520). Vgl. hierzu auch Adamzik (2004: 129-130).

¹⁹ Als Beispiel diene die Wiederholung des melodischen Themas der ersten Strophe in der letzten Strophe von *Spillemænd* als thematische Progression im Gedicht: In der ersten Strophe wird das Vorhaben des Protagonisten dargelegt, in der letzten Strophe das tragisch-ironische Ende seines Vorhabens geschildert. Vgl. hierzu auch Halverson (1993: 141-145).

beziehungen Invarianz, Entsprechung und Varianz aus. Unter *Invarianz* verstehen wir wie in 1 erläutert als in der Übersetzungssituation festgelegte Identität zwischen Textebenen. Davon zu unterscheiden sind *Entsprechungen*, die einen propositionalen Inhalt mit gleichwertiger, aber nicht identischer Semantik realisiert. *Varianz* wird als dann negativ definiert als die 'Wiedergabe' eines Inhalts durch einen semantisch völlig anderen Inhalt.

5 Die Ibsen-Gedichte *Margretes Vuggesang* und *Spillemænd*

5.1 Margretes Vuggesang

Margretes Vuggesang ist Teil von Ibsens historischem Drama *Kongs-Emnerne*, das 1864 geschrieben wurde und den Kampf um den norwegischen Königsthron zu Anfang des 13. Jahrhunderts beschreibt.²⁰ Håkon IV. Håkonson²¹ ging als Sieger aus dem Kampf gegen Herzog Skule (Skule Bårdsson) hervor und ist als einer der mächtigsten norwegischen Mittelalterkönige bekannt. Seine Frau Margrete singt im 3. Akt des Dramas ein Wiegenlied für deren Sohn, der auch Håkon heißt (Ibsen 2008: 330). In diesem Lied wird der rechte Kronprinz Håkon als von Gott geschütztes Kind präsentiert – er genießt den Schutz von Gottes Engeln und erhält in Vers 5 auch Gottes Segen. Edvard Grieg hat dieses Gedicht 1868 als Teil seiner Romanzen vertont, vgl. hierzu Fog/Grinde (2001a: 65).

Superstrukturebene: Die hier untersuchten Übersetzungen von *Margretes Vuggesang* ins Deutsche und Englische sind durch textsortenbestimmende Invarianzen auf der Superstrukturebene gekennzeichnet. Dabei handelt es sich um die musikalisch-melodische Struktur, die Silbenstruktur und die Reimstruktur. In allen diesen Bereichen lässt sich Invarianz in der Form einer absoluten Identität zwischen dem Ausgangstext und der englischen und deutschen Übersetzung nachweisen: Die Melodie ist im Ausgangstext und den beiden Übersetzungen identisch. Es finden sich überhaupt keine Änderungen der musikalischen Struktur etwa in der Form von zusätzlichen und gestrichenen Noten, rhythmischen Änderungen oder Änderungen in der Dynamik. Die Anzahl und Abfolge von betonten und unbetonten Silben ist zwischen dem Ausgangstext und den beiden Zieltexten ebenfalls identisch. Auch die übergeordnete Reimstruktur ist zwischen Ausgangstext und den untersuchten Zieltexten identisch. Dabei handelt es sich um Paarreime in einer aabbcc-Struktur.²²

Makrostrukturebene: Die Wahl der superstrukturellen Invarianzen stellt die Weichen für die weitere Übersetzungsstrategie. Bei der Gestaltung der Teilpropositionen werden zwar alle drei Intertextbeziehungen verwendet, aber in den jeweiligen Zieltexten höchst

²⁰ Das Drama *Kongs-Emnerne* wurde unter dem Titel *Die Kronprätendenten* ins Deutsche (= Ibsen 1872) und unter dem Titel *The Pretenders* ins Englische übersetzt (= Ibsen 1890).

²¹ Rechtschreibung des 19. Jahrhunderts: *Haakon*, heutige Rechtschreibung: *Håkon*.

²² Ausgangstext: *blaa/paa; op/tiltop; fred/med*; Deutscher Zieltext: *kaum/Traum; -zelt/Welt; Nacht/wacht*; Englischer Zieltext: *blue/too; high/nigh; true/too*.

unterschiedlich. In der Übersetzung ins Englische finden sich auf der propositionalen Textebene keine Varianzen: Dieser Zieltext weicht in propositionaler Hinsicht an keiner Stelle vom Ausgangstext ab, übersetzungsstrategisch wird mit entsprechenden oder in einigen Fällen auch invarianten, also identischen Sachverhalten gearbeitet. Am deutlichsten kommen solche invarianten Intertextbeziehungen auf der propositionalen Textebene in Vers 6 zum Ausdruck: Inhaltlich sind die Aussagen im Ausgangstext (Interlinearversion in kursiv)

Gud sign dig, lille Haakon
God bless you, little Haakon
Din Moder vaager med
Your mother watches too

und in der englischen Übersetzung

God bless you, little Hakon
Your mother watches too

identisch, der englische Zieltext entspricht sogar einer Wort-für-Wort-Übersetzung, was ja durch die Interlinearübersetzung gezeigt wird. In Vers 1 und 2 könnte auch für eine invariante Intertextbeziehung argumentiert werden, vgl. etwa Vers 1 (Interlinearversion in kursiv).

Nu løftes Laft og Lofte
Now is risen rafter and roof
Til Stjærnehvelven blaa
To the starvault blue

Nur in grammatisch-lexikalischer Hinsicht weicht der englische Zieltext vom norwegischen Ausgangstext ab: Zum einen in Bezug auf das Genus Verbi, indem im Zieltext eine Aktivform statt einer Passivform verwendet wird, vgl.

Ausgangstext: Nu **løftes** Laft og Lofte (s-Passiv, Präsens)
Englischer Zieltext: Now **rises** roof and rafter (3. P. Sg. Aktiv, Präsens)

zum anderen in Bezug auf die phrasale Realisierung einer Nominalphrase in

Ausgangstext: Til Stjærnehvelven blaa
Interlinearversion: To the starvault blue
Englischer Zieltext: To starry vaults of blue.

Aber trotz dieser formal-grammatischen Unterschiede beziehen sich die beiden Texte auf identische Inhalte: In propositionaler Hinsicht sind sie eindeutig invariant.

Auch in Vers 2 lässt sich für eine propositional invariante englische Übersetzung argumentieren – trotz der Hinzufügung von zwei Elementen. Das hinzugefügte Possessivpronomen *my* in *my little Hakon* – im Ausgangstext steht nur *lille Haakon* ('little Haakon') – bedeutet in propositionaler Hinsicht jedoch keine Hinzufügung. Die Erzählerin des Gedichts, Margrete, ist ja auch die Mutter von Håkon. Das geht zum einen aus dem gesamten Dramentext hervor – also eine textinterne Präsupposition; zum anderen wird sie als Mutter von Håkon in Vers 6 explizit genannt. Das andere, aus Reimgründen hinzugefügte *too* in *on wings of dreaming too* beinhaltet gegenüber dem

Ausgangstext eine geringe inhaltliche Abweichung, aber in Anbetracht der sonstigen inhaltlichen Identität in diesem Vers erscheint eine Interpretation dieser Übersetzung als Invarianz plausibel. Auch in Vers 3 lässt sich ein identischer Inhalt in Ausgangstext und englischer Übersetzung finden. Wie in Vers 1 gibt es in grammatischer Hinsicht Unterschiede, hier am Prädikat des Satzes: (*en stige*) *er stillet op* ('a ladder is set up') entspricht inhaltlich dem synonymen Verbalausdruck *climbs* (*a ladder*) *leading*.

In den Versen 4 und 5 erscheint jedoch eine Entsprechungsrelation plausibler. Lexikalisch wird hier mit anderen, aber durchaus semantisch verwandten Begriffen gearbeitet. Statt *englene* (also 'angels') wird in der englischen Übersetzung *angelspirits* verwendet, später wird *Guds engle smaa* durch den semantisch präziseren Ausdruck *cherubim* übersetzt. In Vers 6 liegt – wie oben gezeigt – wieder Invarianz vor.

Der englische Text zeichnet sich somit durch eine sehr ausgangstextnahe Übersetzung aus. Superstrukturell liegt Invarianz vor, aber auch makrostrukturell lässt sich Invarianz als dominierende Intertextkategorie nachweisen. Die Entsprechungsfälle in den Versen 4 und 5 sind aber nur auf zwei Einzellexeme beschränkt, sonst gilt auch da annähernd inhaltliche Identität. Zur Realisierung dieser Intertextbeziehungen bedient sich der Übersetzer über strukturell identische Varianten hinaus lexiko-grammatischer Mittel wie lexikalischer Synonymie, einmal der Diathese beim Verb und einmal einer phrasal unterschiedlichen Realisierung einer Nominalphrase. Trotz dieser sehr ausgangstextnahen Übersetzung werden sämtliche übergeordnete Invarianzforderungen eingehalten: Melodie, Silbenstruktur und Endreimstruktur sind wie erwähnt mit dem Ausgangstext identisch.

Im Rahmen der für beide Übersetzungen gemeinsamen Invarianzforderungen weist dagegen die deutsche Übersetzung auf der makrostrukturellen Textebene eine ganz andere Verteilung von Intertextrelationen als im englischen Übersetzungsfall auf. Vor allem die Intertextkategorie Entsprechung findet häufig Verwendung. Damit einher geht eine breite Auswahl an lexiko-grammatischen Mitteln zur Herstellung dieser Intertextrelation. Aber auch Varianzen lassen sich in krassem Gegensatz zur englischen Übersetzung nachweisen, vgl. hierzu etwa die Verse 1-2 (Interlinearversion im kursiv):

Nu løftes Laft og Lofte
Nun erheben sich Sparren und Dach
til Stjærnehvelven blaa
zur Sternenwölbung blau
Nu flyver lille Haakon
Nun fliegt klein Håkon
med Drømmevinger paa.
Mit Traumflügeln auf (sich)

Nun schloß die Äuglein beide
Zum Schlaf klein Hakon kaum
da sieht er schon mit Lachen
den allerersten Traum.

Die Inhalte im Ausgangstext finden sich – abgesehen von dem Erwähnen von Träumen in beiden Texten – im Zieltext nicht wieder. Im Vers 6 wird Gottes Segen (*Gud sign dig, lille Haakon*) durch einen eher allgemeinen Schlafwunsch (*schlaf süß und sanft, klein Hakon*) ersetzt, obwohl man die übergeordneten Invarianten Reim, Melodie und Silbenstruktur durch eine inhaltlich invariante Übersetzung wie *Gott segne dich, klein*

Hakon ohne weiteres hätte beibehalten können. Die vielen Varianzen in der deutschen Übersetzung lassen sich auch nicht durch den Dramenkontext irgendwie rechtfertigen, eher im Gegenteil: Der kleine Håkon, also der Königssohn, symbolisiert die von Gott und dem Heiligen Olaf geschützte zentrale Königsmacht im mittelalterlichen Norwegen: In der Szene unmittelbar nach dem Wiegenlied entgeht Håkon einer Entführung durch den Gegner seines Vaters im Kampf um den norwegischen Königsthron, Herzog Skule (Ibsen 2008: 332-334). Unter dem Schutz von Mönchen in der sicheren Sakristei eines Klosters wird Håkon in der dramatischen Schlusszene von *Kongs-Emnerne* vor einem Mordversuch durch Peter, den Sohn von Herzog Skule, also seinem Gegenspieler als Thronfolger, gerettet, während Peter als Kirchenschänder zusammen mit seinem Vater getötet wird (Ibsen 2008: 440-451). Der göttliche Schutz des rechten Thronerbes ist im Drama sehr deutlich und wird in *Margretes Vuggesang* explizit signalisiert, in der deutschen Übersetzung aber eher geschwächt. Vor dem Hintergrund dieses wichtigen Dramenkontextes erscheint die deutsche Übersetzung an dieser Stelle wenig funktionsgerecht.²³

Charakteristisch für die deutsche Übersetzung ist allerdings die Verwendung von Entsprechungen. Hier lassen sich 13 Fälle gegenüber nur 2 im englischen Zieltext finden. Vgl. hierzu beispielsweise Vers 4 (Interlinearversion in kursiv):

Nu stiger lille Haakon med englene tiltop
Nun steigt klein Haakon mit den Engeln hinauf (zum Himmel)

und im deutschen Zieltext

drauf steigen Gottes Englein hernieder zu der Welt.

Zwischen Håkon und den Engeln wird in Vers 4 in beiden Texten Kontakt hergestellt, nachdem ja in Vers 3 eine Leiter zwischen Himmel und Erde aufgebaut ist. Im deutschen Zieltext besuchen die Engel Håkon, im norwegischen Ausgangstext ist es umgekehrt. In der deutschen Übersetzung wird durch die Lokaldexis *drauf* auf die Leiter zwischen Himmel und Erde verwiesen, während im Ausgangstext ein temporales Adverbial *nu* ('nun') zur zeitlichen Einordnung des Hinaufsteigens angegeben wird. Im deutschen Text kann eine zeitliche Einordnung bestenfalls präsupponiert werden.²⁴ Trotz dieser nachweislichen semantischen Unterschiede zwischen den Texten, handelt es sich hier um entsprechende Inhalte: Zwischen Håkon und den Engeln entsteht in beiden Texten Kontakt, nachdem in Vers 3 dieser Kontakt durch die Einrichtung einer

²³ Einen ähnlichen Fall finden wir in einigen Übersetzungen von *Solveigs vuggesang* (*Solveigs Wiegenlied*) in der Schlusszene von Ibsens Dramas *Peer Gynt*, wo dieses Wiegenlied ohne Bezug zum Dramenkontext übersetzt worden ist, vgl. hierzu Halverson (1993: 138-139).

²⁴ Håkons Hinaufsteigen zum Himmel und dem Schutz der Engel im Ausgangstext wird in der Musik durch Crescendo-Sequenzen (von Piano pianissimo zu mezzo forte) begleitet und durch eine Abphrasierung mit einem Decrescendo zu Piano unterstützt (Vers 3-4 bzw. Takt 9-17). Das Absteigen der Engel in der deutschen Übersetzung bricht das sonst konvergente Wort-Ton-Verhältnis im Lied auf und könnte als Verletzung der superstrukturell verorteten musikalischen Invarianzforderungen interpretiert werden.

Leiter²⁵ ermöglicht worden ist. Dieser Inhalt wird aber über eine punktuelle Aktionsart im Ausgangstext durch das temporale Adverbial *nu* ('nun') ausgedrückt, während in der deutschen Übersetzung die Engel regelmäßig auf dieser Leiter absteigen, also eine iterative Aktionsart. Aktionsart als Markierung von Entsprechungen finden wir auch in Vers 3, indem im Ausgangstext eine Leiter aufgestellt ist (*er en Stige stillet*) (resultativ), im deutschen Zieltext jedoch eine Leiter sich aufbaut (durativ).

In Vers 5 finden wir ebenfalls inhaltliche Entsprechungen, die auf der lexiko-grammatischen Textebene hier einerseits transphrastisch, andererseits lexikalisch realisiert werden: Transphrastisch wird die lexikalische Wiederholung *Guds engle smaa* im Ausgangstext durch die anaphorische Pronominaldeixis *Die* im deutschen Zieltext vertreten. Dabei ist in beiden Texten die Referenz die gleiche: *Guds engle smaa* im Ausgangstext und *Gottes Englein* im deutschen Zieltext, wobei durch die Diminutivform *Englein* (vgl. *engle smaa* 'Engel klein' im Ausgangstext) auch im deutschen Text von kleinen Engeln die Rede ist. Phrasal wird *Vuggebarnets Fred* durch *seinen Schlummer* vertreten. Diese sind im vorliegenden Textzusammenhang synonyme Begriffe: *seinen* verweist auf *Håkon*, *Schlummer* u.a. auf *Schlaf* (Vers 1), *Vuggebarnet* auf *Håkon* und *Vuggebarnets Fred* auf den gesamten Text, wörtlich aber auf die Überschrift (*Vuggebarnet – Vuggesang*).

Der deutsche Zieltext erfüllt zwar grundsätzlich die übergeordneten Invarianzforderungen auf der Textsortenebene, verwendet aber auf der makrostrukturellen Ebene dabei ganz andere übersetzerische Intertextbeziehungen. Die im deutschen Zieltext verwendete Übersetzungsstrategie führt in lexiko-grammatischer Hinsicht zwangsläufig zum Einsatz einer Vielzahl von textlichen Mitteln zur Herstellung entsprechender Inhaltsrelationen: Benutzt werden transphrastische Elemente, wie oben gezeigt durch Deixis und Konnektoren, aber vor allem lexikalische Mittel, darunter vor allem Aktionsartvariationen beim Verb, wie etwa oben durch resultative gegenüber durativer Aktionsart und bei Substantiven paradigmatische Bedeutungsrelationen wie Polysemie und Synonymie.

5.2 Spillemænd

Das Gedicht *Spillemænd* von Henrik Ibsen wurde im Jahre 1851 geschrieben und 1876 von Edvard Grieg vertont (Op. 25,1, vgl. Fog/Grinde 2001a: 119-121). Während der Protagonist *Håkon* in *Margretes Vuggesang* eine Gottesgeborgenheit genießt, begibt sich der Protagonist in *Spillemænd* in die totale Gottesverlassenheit. Das Gedicht greift das alte Thema eines Paktes mit bösen Kräften auf, um das sonst Unerreichbare zu erreichen: In *Spillemænd* versucht der Protagonist, die Liebe seiner Auserkorenen

²⁵ Diese Textstelle ist eine Anspielung auf die Jakobsleiter im Alten Testament der Bibel, vgl. hierzu: "Und ihm träumte, eine Leiter stand auf Erden, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder" (1 Mose 28,12, nach der Lutherbibel 1984, in: Bibel 2013). Statt *Leiter* wird an dieser Textstelle in einigen deutschen Übersetzungen auch *Treppe* benutzt, wie etwa in der Einheitsübersetzung und der Gute Nachricht Bibel (Bibel 2013) – daher erscheint das Wort *Stiege* in der deutschen Übersetzung von *Margretes Vuggesang* gerechtfertigt.

durch ein meisterhaftes und verführerisches Geigenspiel zu erzwingen. Dazu braucht er aber eine Spielfähigkeit, die nur über einen Pakt mit *fossegrimen*, einem Wassergeist, der in Wasserfällen weilt und ein Meister der Geige ist, erreichbar ist. Dieser gespenstische Geigenlehrer verlangt aber für einen besonders tiefgehenden Unterricht ein Honorar mit Nebenwirkungen: die Seele des armen Schülers. Dies wird auch im Gedicht explizit benannt: *han spilled mig bent fra Gud – er war's, der von Gott mich vertrieb*. Die Liebesehnsucht des Protagonisten wird jedoch nicht erfüllt, stattdessen wird er vom Spielen gebannt, von Gott vertrieben und dadurch von der Liebe endgültig getrennt.

Wie in *Margretes Vuggesang* bilden in der Übersetzung von *Spillemænd* auf der superstrukturellen Ebene Melodie, Reim und Silbenstruktur deutliche Orientierungspunkte für Invarianzen. Das übergeordnete und in sämtlichen Strophen benutzte Reimmuster *abcb* findet sich in beiden Übersetzungen.²⁶ Bei der Melodie lassen sich aber auch einige mit der Silbenstruktur verbundenen Nichtübereinstimmungen nachweisen. Dabei handelt es sich um Wiederholungen von Tönen innerhalb der gleichen rhythmischen Struktur durch Angabe von Stichnoten. Ein Beispiel wäre Strophe I, Vers 2 beziehungsweise Takt 3: In der Originalmelodie steht eine überzogene Halbnote + eine Achtelnote + eine Viertelnote. In der deutschen Übersetzung wird aus der überzogenen Halbnote eine punktierte Viertelnote + eine Achtelnote + zwei Viertelnoten – alle im Ton G.

In der englischen Übersetzung besteht dieser Takt aus einer Halbnote und zwei Viertelnoten, auch alle im Ton G. In der deutschen Übersetzung haben wir es mit einer Wiederholung einer Note zu tun, die ich in Anlehnung an die Sprachwissenschaft eine Reduplikation nennen möchte. In der englischen Übersetzung wird die Anzahl der Noten erhalten, aber mit einer anderen rhythmischen Figur, was man als gleichtönige rhythmische Verschiebung bezeichnen könnte. Reduplikationen finden sich aber zweimal in der deutschen Übersetzung, eine rhythmische Verschiebung einmal in der englischen Übersetzung.²⁷ Das sind aber nur minimale Änderungen einer rhythmischen Figur ohne Änderung des Tons, so dass man trotz dieser Eingriffe von einer invarianten Melodie und Silbenstruktur sprechen kann.

Auf der *makrostrukturellen* Ebene des Textes werden zur Erfüllung der übergeordneten superstrukturellen Invarianzbedingungen alle drei übersetzerischen Intertextrelationen verwendet, allerdings anders verteilt als in *Margretes Vuggesang*. Varianzen lassen sich im deutschen Text nicht nachweisen, allerdings an zwei Stellen im englischen Text, vgl. den Ausgangstext (Interlinearversion in kursiv)

²⁶ Als Beispiel diene hier die erste Strophe: *tanker/nat/elven/orekrat, Verlangen/Nacht/Gebüschel/gebracht, beloved/night/wander'd/moonlight*, vgl. auch Anhang.

²⁷ Dabei handelt es sich um Reduplikationen in Strophe I, Vers 2 bzw. Takt 3 und Strophe IV, Vers 3 bzw. Takt 30 in der deutschen Übersetzung sowie um eine rhythmische Verschiebung in Strophe I, Vers 2 bzw. Takt 3 in der englischen Übersetzung, vgl. Anhang.

han spilled mig bent fra Gud (Strophe III, Vers 2)
he played me straight away from God

und die englische Übersetzung

he lur'd me to regions wide.

Hier wäre sogar eine variante und nicht funktionsgerechte Übersetzung anzunehmen, da ja gerade dieser Inhalt – die Abkehr von Gott durch einen Pakt mit dem bösen Wassergeist – für das Gedicht zentral ist. Aber an anderen Stellen ist jedoch eine Varianz weniger problematisch (Interlinearversion in kursiv), vgl.

men vejen den bar til elven i det duggede orekrat
but the road it led (me) to the river in the dewy alder bushes

und in der englischen Übersetzung

but by the river I wander'd in an eerie and pale moonlight.

Obwohl in der englischen Übersetzung ganz andere Inhalte (*eerie and pale moonlight*) präsentiert werden, wird deutlich gesagt, dass das Ich sich am Fluss befindet und in der Nacht das Gespenstische aufsucht – eine inhaltliche Varianz, die mit dem hier angesprochenen (Teil-)Thema des Gedichts (das Gespenstische aufsuchen) grundsätzlich kompatibel ist.

Typisch für beide Übersetzungen ist eine etwa gleiche Verteilung von Invarianzen und Entsprechungen: Bei den insgesamt 4 auf 16 Verse verteilten Strophen finden sich im deutschen Zieltext 8, im englischen Zieltext 7 Invarianzen. Vgl. hierzu die Beispiele am Anfang der zweiten Strophe

Ausgangstext	deutscher Zieltext	englischer Zieltext
Hei, kjender du gru og sange, kan du kogle den deiligis sind,	Hei! Kennst du Gesang und Schauern, kannst du bannen der Wonnigen Sinn,	Heigh, do you know song and terror? Can you dazzle the heart of the fair,

In diesen drei Textausschnitten ist der propositionale Inhalt der gleiche. Auch die unterschiedliche Abfolge von *gru og sange*, also *Gesang und Schauern* beziehungsweise *song and terror* ändert den propositionalen Inhalt nicht, ebenfalls nicht die Verwendung von *heart* im englischen Text, da sich dies auch wie *sind* im Ausgangstext oder *Sinn* in der deutschen Übersetzung hier auf die Verzauberung seiner Geliebten bezieht.

Bei den *Entsprechungen* überwiegen in beiden Übersetzungen Änderungen im lexikalischen Bereich, vorwiegend durch die Verwendung von unterschiedlichen paradigmatischen Bedeutungsrelationen bei Nominalphrasen und Aktionsartenwechsel bei Verben. In der englischen Übersetzung in Strophe I, Vers 2 ist der Sommer warm (*the warm summer night*) und nicht hell (*sommerlys nat*, vgl. *sommerhelle Nacht* im deutschen Zieltext). Hier wird die Sommernacht aus unterschiedlichen Wetter-

perspektiven beschrieben, die beide für Sommernächte charakteristisch sind, also unterschiedliche semantische Merkmale von *Sommer*, durch unterschiedliche Attribuierungen realisiert – um die übergeordnete Invarianzforderung einer identischen Reimstruktur herzustellen.

Fossegrimen stellt in diesem Lied ein interessantes kulturelles Übersetzungsproblem dar, das über hyperonyme und (teil-)synonyme Bedeutungsrelationen gelöst wird. Der Name *fossegrimen* kommt im Ausgangstext nicht vor, hier ist nur von *den våde* (also 'der Nasse') die Rede, ein Euphemismus und dabei auch eine Präsupposition, die zumindest im 19. Jahrhundert in Norwegen verstanden wurde. Hier wird im deutschen Text *Neck* benutzt, was im Deutschen eher eine allgemeine und im Vergleich mit dem Ausgangstext hyperonyme Bezeichnung für (Süß-)Wassergeister ist; im englischen Text wird ebenfalls die hyperonyme Bezeichnung *sprite of the waters* verwendet.

Auch Aktionsartvariationen bei Verben werden als Mittel zur Herstellung von Entsprechungsrelationen eingesetzt, wie etwa im letzten Vers des Gedichts (Strophe IV, Vers 4) in der englischen Übersetzung: Im Ausgangstext liegt eine perdurative Aktionsart vor: Gesang und Schauern können bekanntlich verschwinden, aber gerade das wird durch das Adverbial *aldrig* beziehungsweise *nie* negiert: *veg aldrig fra mit sind* beziehungsweise *wich nie mir aus dem Sinn*. Erst durch diese Negation, also durch eine negierte perdurative Aktionsart entsteht eine durative Bedeutung. In der englischen Übersetzung dagegen kommt diese durative Bedeutung durch das Prädikat *were* und das Adverbial *ever* direkt zum Ausdruck, vgl. *but evil songs and horror were ever in my mind*.

In der deutschen Übersetzung werden gelegentlich auch syntaktische und transphrastische Mittel verwendet,²⁸ aber in beiden Übersetzungen überwiegen sehr deutlich lexikalische Mittel für die Herstellung von Entsprechungsrelationen.

6 Textlinguistische Analysekategorien und Liederübersetzung

Bei den hier untersuchten Übersetzungen handelt es sich also um Gedichte, die zum Zweck des Singens in verschiedene Zielsprachen übersetzt worden sind. Für die Intertextualität in diesen Übersetzungsfällen haben sich Invarianz, Entsprechung und Varianz als geeignete Beschreibungskategorien erwiesen. Diese Intertextkategorien sind zum einen hierarchisch organisiert, zum anderen lassen sie sich auf unterschiedlichen Textebenen nachweisen.

Für die Übersetzung der Textsorte Kunstlieder zu Singzwecken ist Invarianz in Bezug auf Melodie, Silbenstruktur und Reimstruktur als grundlegende und übergeordnete Intertextrelation anzusehen. Diese Intertextrelation kommt in beiden untersuchten Liedern deutlich zum Ausdruck und ist auf der *superstrukturellen* Textebene anzu-

²⁸ Als Beispiel diene die Verwendung von vorangestelltem attributivem Genitiv zur Beibehaltung des Reims in Strophe II: *kannst du bannen der Wonnigen Sinn [...] dahin*.

siedeln: Durch diese Invarianzforderung wird dieser Textsorte ein grundlegendes Ordnungsschema zugewiesen. Die Priorität einer identischen Melodie und einer damit zusammenhängenden Silbenstruktur, entweder in allen Details wie in *Margretes Vuggesang* oder in seltenen Fällen auch mit Hilfsnoten in der Form von gleichtönigen Stichnoten wie in *Spillemænd*, erscheint für Singübersetzungen geradezu prototypisch. Dies lässt sich auch in anderen Singübersetzungen nachweisen. Eine Stichprobe bei 8 zusätzlichen Grieg-Liedern ins Deutsche und Englische²⁹ zeigt mit aller Deutlichkeit die übergeordnete Invarianz der Melodie und der damit verbundenen Silbenstruktur: Zusammen mit den beiden in dieser Arbeit untersuchten Liedern (also insgesamt 10 Liedern) ist in sieben dieser 10 Lieder die Melodie total identisch, nur in drei finden wir die oben genannten Abweichungen.³⁰ Umgerechnet auf die Anzahl der Takte (insgesamt 592 Takte) finden sich solche gleichtönigen Abweichungen lediglich in 4 % der Takte. Die übergeordnete Reimstruktur ist ebenfalls in diesen 10 Liedern so gut wie identisch, so dass hier eindeutig von einer übergeordneten musikalisch-lyrischen Invariante gesprochen werden kann. Diese Invarianz bildet die oberste hierarchische Stufe der Intertextbeziehungen bei der Übersetzung von Kunstliedern.

Für die *makrostrukturelle* Ebene der hier untersuchten zwei Kunstlieder haben diese übergeordneten Invarianzforderungen eine recht kreative Verwendung von allen drei übersetzerischen Intertextrelationen zur Folge. Innerhalb ein und desselben Textes variieren auf der makrostrukturellen Ebene die Intertextrelationen Invarianz, Entsprechung und Varianz. Das betrifft beide hier untersuchten Texte, wobei die englische Übersetzung von *Margretes Vuggesang* trotz der rigorosen – und zu 100 % eingehaltenen übergeordneten superstrukturellen Invarianzforderungen – auch ein Höchstmaß an semantisch invarianten Alternativen aufweist. Es lassen sich bei Kunstliedern sogar Übersetzungsfälle finden, in denen sich recht wenige Entsprechungen und sehr viele Varianzen zur Erfüllung von Singbarkeitszielen nachweisen lassen.³¹ Bei der makrostrukturellen Realisierung der übergeordneten superstrukturellen Invarianzforderungen finden sich auf der einen Seite Liederübersetzungen mit vorwiegend invarianter Makrostruktur (wie etwa die englische Übersetzung von *Margretes Vuggesang*), auf der anderen Seite Übersetzungen ohne Invarianzen auf der makrostrukturellen Textebene zur Erfüllung von Singbarkeitszwecken.³² Bei Liederübersetzungen scheint die Makrostruktur die Textebene der intertextuellen Extrempunkte zu sein – von fast völliger makrostruktureller Invarianz bis zu fast völlig varianter Makrostruktur.

²⁹ Dabei handelt es sich um folgende Lieder: *Eit syn, Den Bergtekne, Våren, Langs ei å*, alle in Fog/Grinde (2001a) sowie *Veslemøy, Det syng, Der skreg en fugl, Kveldssang for Blakken*, alle in Fog/Grinde (2001b).

³⁰ Dabei handelt es sich um die Lieder *Veslemøy, Det syng* und *Kveldssang for Blakken*, alle in Fog/Grinde (2001b).

³¹ Vgl. hierzu Gorfée (2002), auch ihre Analyse von Psalmübersetzungen in Gorfée (2005: 79ff.) sowie das Modell der Singbarkeithierarchien ('pentathlon principle') in Low (2003: 92ff.) sowie auch weitere Analysebeispiele in Low (2008: 6ff.).

³² Vgl. hierzu die Analyse von Übersetzungen von vom Grieg vertonten und Ibsen verfassten Gedicht *En Svane* in Gorfée (2002: 169ff.).

Zwischen diesen Extrempunkten finden wir eine bunte Mischung von allen drei Inter-
textkategorien, wie etwa in den hier untersuchten Übersetzungen von *Spillemænd*.

Bei der *sprachlichen Realisierung* dieser Intertextrelationen wird eine Reihe lingu-
stischer Mittel benutzt, wie etwa eine vielseitige Verwendung von verschiedenen
Verweisstrukturen, textinternen und textexternen Präsuppositionen, syntaktischen
Konfigurationen, phrasalen und vor allem lexikalischen Varianten. Dabei scheinen
besonders lexikalische Mittel häufig verwendet zu werden. Dabei überwiegen, wie in 5
gezeigt, vor allem paradigmatische Bedeutungsbeziehungen im Nominalbereich und
Aktionsartenwechsel im Verbalbereich. Wir können daher hypothetisch annehmen,
dass solche lexikalischen Mittel zumindest *ein* typisches lexiko-grammatisches Merk-
mal zur Herstellung von Entsprechungsrelationen bei der Übersetzung von Kunst-
liedern ausmachen. Aber hier sind weitere empirische Untersuchungen nötig; die
genaue Frequenz der Verwendung von lexiko-grammatischen Mitteln dürfte aller Wahr-
scheinlichkeit nach von Übersetzung zu Übersetzung variieren.

7 Ausblick: Intersemiotische Texte und pragmatische Invarianz als übersetzungswissenschaftliche Basiskategorie

Kunstlieder lassen sich wie in 3.1 gezeigt über ihren Status als eigene Textsorte hinaus
auch als Beispiel einer Textgruppe *intersemiotische Texte* zuordnen. Eine solche Text-
gruppe ist unseres Erachtens neu, indem sie sich sowohl vom intersemiotischen
Übersetzen als auch von einem Konzept multimediale oder multisemiotische Texte³³
unterscheidet: Zwar enthält etwa ein Kunstlied kommunikative Zeichen aus mehreren
semiotischen Bereichen und wäre somit – wie viele andere Texte – multisemiotisch.
Aber die Einteilung in zwei Textteile, die auch unabhängig von einander als Texte funk-
tionieren können, rechtfertigt hier eine eigene Textklasse. Diese grundsätzliche Selb-
ständigkeit der beiden, nach einer bestimmten Abfolge verfassten Textteile, hat
wichtige übersetzungstheoretische Folgen. Denn die Übersetzung solcher Texte ergibt
zwangsläufig eine Prioritätensetzung, welchem Textteil nun bei der Übersetzung der
Vorrang zu geben ist. Gerade hier zeigt sich die übersetzungstheoretische Relevanz
eines neuen, *pragmatisch* definierten, von der Übersetzungssituation abgeleiteten
Invarianzbegriffs. Ein solcher pragmatischer Invarianzbegriff wird zum einen nicht
logisch definiert als eine Identität von Textelementen, sondern von der konkreten
Übersetzungssituation interpretatorisch abgeleitet beziehungsweise dort im Rahmen
eines expliziten Übersetzungsauftrages festgelegt. Zum anderen betrifft diese prag-
matische Invarianz nur selten, wenn überhaupt, den ganzen Text, sondern erstreckt
sich nur auf einige Textelemente und stellt womit die Weichen für die weitere Über-
setzungsstrategie. Welche Textelemente nun als invariant zu interpretieren sind, ist
nun von Fall zu Fall unterschiedlich: Das wird unter anderem durch die unterschied-

³³ Vgl. hierzu Royce (2007), der multimediale Texte im Rahmen der systemisch-funktionalen Grammatik
analysiert sowie auch Gambier/Gottlieb (2001), die Probleme bei der Übersetzung multimedialer
Texte aufzeigen.

lichen Invarianzprioritäten in den untersuchten Liederübersetzungen deutlich. Ein konkretes Beispiel wäre die Forderung nach metrischer Invarianz in den hier untersuchten Grieg-Liedern. Laut dem englischen Übersetzer dieser Lieder haben die Herausgeber "wisely decided that they could accept translations that followed any metrical pattern that was from Grieg's own hand. Other than that, no exceptions were permitted" (Halverson 1993: 140). Ein solcher pragmatischer Invarianzbegriff unterscheidet im Gegensatz zum klassischen Invarianzbegriff, wie etwa bei Kade (1971), auch deutlich zwischen Invarianz und Korrespondenz. Insofern ist der Unterscheidung zwischen Identität (Invarianz) und Entsprechung (Äquivalenz) in späteren translatologischen Arbeiten wie etwa in Albrecht (2005: 32ff.) grundsätzlich zuzustimmen. Aber im Gegensatz zu Albrecht handelt es sich in der vorliegenden Arbeit nicht um feste Intertextkategorien für ganze Texte, sondern um pragmatische, über die Übersetzungssituation ableitbare variierende Intertextbeziehungen innerhalb ein und desselben Textes: Ein Text wird eben nicht generell invariant übersetzt; ausgehend von superstrukturell verorteten übergeordneten Invarianzforderungen wird an anderen Textstellen zwischen Invarianz, Korrespondenz und Varianz variiert.

Ein aus dem Übersetzungskontext ableitbarer pragmatischer Invarianzbegriff hat notwendigerweise zur Folge, dass ein und derselbe Ausgangstext nicht an einen spezifischen Übersetzungskontext gebunden ist. Es geht also nicht um *die* Übersetzung eines Kunstliedes, sondern um mehrere mögliche Übersetzungskontexte bei der Übersetzung von Kunstliedern. Dies kommt nicht nur durch die unterschiedliche Übersetzungspraxis bei den hier untersuchten Singübersetzungen zum Ausdruck, sondern noch deutlicher durch Wort-für-Wort-Übersetzungen wie in Phillips (1996) im Vergleich mit Singübersetzungen der gleichen Lieder. Auch bei Barry Mitchell, der Schuberts Winterreise-Zyklus nicht zu Singzwecken, sondern als inhaltliche Einführung in diese Gedichte von Wilhelm Müller übersetzt, wird dies ersichtlich: Sein Ziel sei es,

[...] to introduce readers to Schubert's song cycle. I have ignored the original metrical scheme but have tried to make the translations as accurate as possible. I have also tried to use a vocabulary that suggests Romantic poetry. (Mitchell 2009)

Bei der Übersetzung von Liedern im Bereich der Populärmusik ist diese Vielfalt noch deutlicher zu beobachten als bei Kunstliedern, indem dort auch die Melodie Gegenstand von Änderungen sein könnte, vgl. hierzu Kaindl (2005: 119-120). Dies dokumentiert nochmals, dass die für jede Übersetzung besondere Übersetzungssituation mit einem bestimmten Übersetzungszweck die Art der Übersetzung determiniert und nicht der Ausgangstext an sich. Dies zeigt aber auch, dass nicht nur Kunstlieder zu unterschiedlichen Übersetzungszwecken übersetzt werden und dass Invarianzforderungen auf unterschiedliche Textbereiche in variierendem Maße verteilt werden. Dadurch kommt vor allem die variierenden Intertextbeziehungen zwischen einem Ausgangstext und dessen Zieltext zum Ausdruck: Ausgehend von superstrukturellen Invarianzforderungen wird zwischen Invarianz, Entsprechungen und Varianz innerhalb ein und desselben Übersetzungsfalles variiert. Von einer konstanten Intertextrelation zwischen Ausgangstext und Zieltext kann also nicht die Rede sein. Diese Multiperspektivität der

Liederübersetzung stellt einen für die künftige Erforschung der Übersetzung von intersemiotischen Texten interessanten Problembereich dar.

Literaturverzeichnis

Materialgrundlage

- Fog, Dan; Nils Grinde (2001a): *Edvard Grieg. Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. u.a.: Peters
- Fog, Dan; Nils Grinde (2001b): *Edvard Grieg. Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier in zwei Bänden*. Bd. II. Frankfurt a. M. u.a.: Peters
- Grieg, Edvard [1868]: "Margretes Vuggesang", nach dem gleichnamigen Gedicht von Henrik Ibsen [1864], Op. 15,1. Dan Fog, Nils Grinde (2001a): *Edvard Grieg. Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. u.a.: Peters, 65
- Grieg, Edvard [1876]: "Spillemænd", nach dem gleichnamigen Gedicht von Henrik Ibsen [1851] Dan Fog, Nils Grinde (2001a): *Edvard Grieg. Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. u.a.: Peters, 119-121
- Ibsen, Henrik [1864]: "Kongs-Emnerne." Christian Janss, Hilde Bøe, Ellen Nessheim Wiger (2008): *Henrik Ibsens skrifter*. Bd. 4. Universitetet i Oslo: Aschehoug, 217-460

Musikalische Werke³⁴

- Berg, Alban (1902): *Spielleute* (Jugendlieder, Nr. 4)
- Delius, Friedrich (1890): *Spielmann* (Sieben Lieder aus dem Norwegischen, Nr. 4)
- Dukas, Paul (1897): *L'apprenti sorcier. Scherzo d'après une ballade de Goethe*
- Grieg, Edvard (1877/79): *Streichquartett in G-Moll*, Op. 27
- Grieg, Edvard (1884): *Klaverstykker etter egne sanger*, Op. 41
- Grieg, Edvard (1951): "Min hvide svane". *Norges melodier*. Bd. II. Oslo: Norsk musikforlag, 152-153
- Liszt, Franz (1838): *Franz Schuberts "Erlkönig" in Klavierfassung* (Liszt Werkverzeichnis 3523)
- Schubert, Franz (1815): *Erlkönig*, nach dem gleichnamigen Gedicht von Johann Wolfgang Goethe. DV 328
- Schubert, Franz (1819): *Prometheus*, nach dem gleichnamigen Gedicht von Johann Wolfgang Goethe. DV 674

Textgrundlagen der musikalischen Werke

- Goethe, Johann Wolfgang [1774]: "Prometheus" – <http://www.textlog.de/18833.html> (20.05.2014)
- Goethe, Johann Wolfgang [1782] (1978): "Erlkönig." Beate Pinkerneil (Hg.): *Das große deutsche Balladenbuch*. Königstein/Ts.: Athenäum, 91
- Goethe, Johann Wolfgang [1797] (1978): "Der Zauberlehrling." Beate Pinkerneil (Hg.): *Das große deutsche Balladenbuch*. Königstein/Ts.: Athenäum, 98-99
- Ibsen, Henrik [1864] (1872): *Die Kronprätendenten*. Übersetzt von Adolf Heinrich Strodtmann. Berlin: Gebr. Paetel

³⁴ Bei den hier aufgeführten Werken wird generell auf die Werke verwiesen und daher auch keine Angabe von Erscheinungsort, Erscheinungsjahr und Verlag gemacht: Die Jahreszahl bezieht sich auf den Zeitpunkt der Komposition.

- Ibsen, Henrik [1864] (1890): "The Pretenders." Übersetzt von William Archer. William Archer (Hg.): *Henrik Ibsen's Prose Dramas*. Bd. III. London: Sir Walter Scott Company, 209-379
- Ibsen, Henrik [1867] (1978): "Peer Gynt." Henrik Ibsen: *Samlede verker*. Bd. II. Oslo: Gyldendal, 311-479
- Ibsen, Henrik [1871] (1978): "En svane." Henrik Ibsen: *Samlede verker*. Bd. VI. Oslo: Gyldendal, 339-340
- Ibsen, Henrik (1885): *Gedichte von Henrik Ibsen*. Übersetzt von Ludwig Passarge. (Reclams Universalbibliothek 2130.) Leipzig: Reclam

Wissenschaftliche Literatur

- Adamzik, Kirsten (2004): *Textlinguistik*. (Germanistische Arbeitshefte 40.) Tübingen: Niemeyer
- Albrecht, Jörn (2005): *Übersetzung und Linguistik*. (Grundlagen der Übersetzungsforschung 2.) Tübingen: Narr
- Bibel (2013): Bibelserver – Ihre Bibel im Netz. – <http://www.bibleserver.com/text/> (11.06.2013)
- Brinker, Klaus (1996): "Die Konstitution schriftlicher Texte." Jürgen Baumann, Hartmut Günther, Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.2.) Berlin: de Gruyter, 1515-1526
- Gambier, Yves; Henrik Gottlieb (2001): "Multimedia, Multilingua: multiple Challenges." Yves Gambier, Henrik Gottlieb (Hg.): *(Multi)media Translation. Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, viii-xx
- Gorlée, Dinda L. (2002): "Grieg's Swan Songs." *Semiotica* [142]: 153-210
- Gorlée, Dinda L. (2005): "Singing the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translation Hymnody." Dinda L. Gorlée (Hg.): *Songs and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam u.a.: Rodopi, 17-101
- Gudewill, Kurt (1960): "Lied." Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8. Kassel u.a.: Bärenreiter, 746-775

trans-kom

ISSN 1867-4844

trans-kom ist eine wissenschaftliche Zeitschrift für Translation und Fachkommunikation.

trans-kom veröffentlicht Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Diskussionsbeiträge zu Themen des Übersetzens und Dolmetschens, der Fachkommunikation, der Technikkommunikation, der Fachsprachen, der Terminologie und verwandter Gebiete.

Beiträge können in deutscher, englischer, französischer oder spanischer Sprache eingereicht werden. Sie müssen nach den Publikationsrichtlinien der Zeitschrift gestaltet sein. Diese Richtlinien können von der **trans-kom**-Website heruntergeladen werden. Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung anonym begutachtet.

trans-kom wird ausschließlich im Internet publiziert: <http://www.trans-kom.eu>

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
University of Antwerp
Arts and Philosophy
Applied Linguistics / Translation and Interpreting
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien
Leona.VanVaerenbergh@uantwerpen.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Marienburger Platz 22
D-31141 Hildesheim
Deutschland
klaus.schubert@uni-hildesheim.de

- Halverson, William H. (1993): "Nordic Wine in English Wineskins. The Challenge of Translating Grieg's Song Texts." *Studia Musicologica Norvegica* [19]: 137-146
- Jakobson, Roman (1959): "On Linguistic Aspects of Translation." Reuben A. Brower (Hg.): *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 232-239 – <http://culturalstudiesnow.blogspot.no/2011/10/roman-jakobson-on-linguistic-aspects-of.html> (07.01.2014)
- Kade, Otto (1971): "Zum Verhältnis von Translation und Transformation." Otto Kade: *Studien zur Übersetzungswissenschaft*. Bd. III-IV. Leipzig: Enzyklopädie, 7-26
- Kaindl, Klaus (2005): "Kreativität in der Übersetzung von Populärmusik." *Lebende Sprachen* 50 [3]: 119-124
- Kaindl, Klaus (2012): "From Realism to Tearjerker and back: The Songs of Edith Piaf in German, übers. von Liselotte Brodbeck und Jaqueline Page." Helen Julia Minors (Hg.): *Music, Text and Translation*. (Bloomsbury Advances in Translation.) London u.a.: Bloomsbury, 151-162
- Koller, Werner (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7. Aufl. 2004. Wirsbelsheim: Quelle & Meyer
- Kopchick, Helena (2007): "Encountering the Supernatural Other in Three Musical Settings of Henrik Ibsen's *Spillemænd*." *Studia Musicologica Norvegica* [33]: 33-41
- Kvam, Sigmund (2009): *Grundlagen einer textlinguistischen Übersetzungswissenschaft. Forschungsüberblick und Hypothesen*. Münster: Waxmann
- Low, Peter (2003): "Translating Poetic Songs: an Attempt at a Functional Account of Strategies." *Target* 15 [1]: 91-110
- Low, Peter (2008): "Translating Songs That Rhyme." *Perspectives. Studies in Translatology* 16 [1-2]: 1-20. Verfügbar unter: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13670050802364437#.Ubg5HM4XIU> (12.06.2013)
- Low, Peter (2012): "Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music." Helen Julia Minors (Hg.): *Music, Text and Translation*. (Bloomsbury Advances in Translation.) London u.a.: Bloomsbury, 69-79
- Minors, Helen Julia (2012): "Music Translating Visual Arts: Eric Satie's *Sports et Divertissements*." Helen Julia Minors (Hg.): *Music, Text and Translation*. (Bloomsbury Advances in Translation.) London u.a.: Bloomsbury, 107-120
- Mitchell, Barry (2009): *English Translation of Schubert's Winterreise, Poems by Wilhelm Müller*. – <http://theoryofmusic.wordpress.com/2009/07/18/english-translation-of-schuberts-winterreise-poems-by-w-muller/> (20.05.2014)
- Moss, Debbie (2012): "Music Mediating Sculpture: Arvo Pärt's *LamenTate*." Helen Julia Minors (Hg.): *Music, Text and Translation*. (Bloomsbury Advances in Translation.) London u.a.: Bloomsbury, 135-148
- Nord, Christiane (2005): "Making Otherness Accessible. Functionality and Skopos in the Translation of New Testament Texts." *Meta* 50 [3]: 868-880 – <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011602ar.html> (05.05.2014)
- Oikkonen, Saara (2008): *Das Übersetzen von Texten der Musikgattung Lied am Beispiel von zehn Liedern aus dem Zyklus Winterreise von Franz Schubert und deren Übersetzungen*. Magisterarbeit. Helsinki: Universität Helsinki, Institut für Translationswissenschaft
- Phillips, Lois (1996): *Lieder. Line by Line and Word for Word*. 2. Aufl. Oxford: Oxford University Press
- Risku, Hanna (2004): *Translationsmanagement. Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter*. (Translationswissenschaft 1.) Tübingen: Narr

Royce, Terry D. (2007): "Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis." Terry D. Royce, Wendy L. Bowcher (Hg.): *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. Oxford: Taylor & Francis, 63-109

Stones, Alan (2012): "Translation and John Cage; Music, Text, Art and Schoenberg." Helen Julia Minors (Hg.): *Music, Text and Translation*. (Bloomsbury Advances in Translation.) London u.a.: Bloomsbury, 121-134

Wilbert, Herman-Josef (1998): "Textdeutung und -umdeutung durch Musik." Inge Pohl (Hg.): *Texte über Texte*. (Sprache – System und Tätigkeit 24.) Frankfurt a. M.: Lang, 587-606

Autor

Sigmund Kvam ist Professor für moderne deutsche Sprache und Übersetzungswissenschaft an der Faculty of Business, Languages and Social Sciences an der Østfold University College in Halden, Norwegen. Seine Forschungsschwerpunkte sind kontrastive Textologie, Übersetzungswissenschaft und Fachsprachenlinguistik.

E-Mail: sigmund.kvam@hiof.no

Website: <http://www.hiof.no/nor/hogskolen-i-ostfold/diverse/sok/?&displayitem=415&module=admin>

Anhang

Texte der Lieder *Margretes Vuggesang* (Edvard Grieg, Op. 15, 1) und *Spillemænd* (Edvard Grieg, Op. 25, 1)

Margretes Vuggesang (nach Fog/Grinde 2001a: 65):

Norwegischer Ausgangstext: *Margretes Vuggesang* (Henrik Ibsen)

- 1 Nu løftes Laft og Lofte til Stjærnehvelven blaa,
- 2 Nu flyver lille Haakon med Drømmevinger paa .
- 3 Der er en Stige stillet fra Jord til Himmel op,
- 4 Nu stiger lille Haakon med Englene tiltop.
- 5 Guds engle smaa de vaage for Vuggebarnets fred,
- 6 Gud sign dig, lille Haakon, din Moder vaager med!

Deutscher Zieltext: *Margretens Wiegenlied* (üb. von H. Schmidt)

- 1 Nun schloß die Äuglein beide zum Schlaf klein Hakon kaum,
- 2 da sieht er schon mit Lachen den allerersten Traum.
- 3 Es baut sich eine Stiege hinauf zum Himmelszelt,
- 4 drauf steigen Gottes Englein hernieder zu der Welt.
- 5 Die hüten seinen Schlummer getreu die ganze Nacht,
- 6 schlaf süß und sanft, klein Hakon, auch deine Mutter wacht.

Englischer Zieltext: *Margaret's Cradle Song* (üb. von J. Northam)

- 1 Now rises roof and rafter to starry vaults of blue;
- 2 Now flies my little Haakon on wings of dreaming too.
- 3 There climbs a ladder leading from earth to heav'n high;
- 4 now climbs my little Haakon with angelspirits nigh.
- 5 God's cherubim are watching that babes may slumber true;
- 6 God bless you, little Haakon, your mother watches too.

Spillemænd (nach Fog/Grinde 2001a: 119-121)

Norwegischer Ausgangstext: Spillemænd (Henrik Ibsen)

I

1 Til hende stod mine tanker
2 hver en sommerlys nat,
3 men vejen den bar til elven
4 i det duggede orrekrat.

II

1 Hej, kjender du gru og sange,
2 kan du kogle den deiliges sind,
3 så i store kirker og sale
4 hun mener at følge dig ind!

III

1 Jeg maned den våde af dybet;
2 han spilled mig bent fra Gud,
3 men da jeg var bleven hans mester,
4 var hun min broders brud.

IV

1 I store kirker og sale
2 mig selv jeg spilled ind.
3 og fossens gru og sange
4 veg aldrig fra mit sind,
4 veg aldrig fra mit sind.

Deutscher Zieltext: Spielmannslied (üb. von W. Henzen)

I

1 Nach ihr nur stand mein Verlangen
2 jede sommerhelle Nacht;
3 da hat durch tauig Gebüsche
4 mich zum Strome mein Weg gebracht

II

1 Heil! Kennst Du Gesang und Schauern,
2 kannst Du bannen der Wonnigen Sinn,
3 daß in weite Hallen und Säle
4 sie wähnt dir zu folgen dahin?

III

1 Mich lehrte der Neck in der Tiefe
2 er war's, der von Gott mich vertrieb;
3 doch da ich war worden sein Meister,
4 war sie des Bruders Lieb'.

IV

1 In große Hallen und Säle
2 mich selber spielt' ich dahin,
3 des Sturmes Gesang und Schauern
4 wich nie mir aus dem Sinn,
4 wich nie mir aus dem Sinn.

Englischer Zieltext: Fiddlers (üb. von W. H. Halverson)

I

1 My dreams were of my beloved
2 through the warm summer night,
3 but by the river I wander'd
4 in an eerie and pale moonlight.

II

1 Heigh, do you know song and terror?
2 Can you dazzle the heart of the fair,
3 that in mighty halls and cathedrals
4 she'll covet to follow you there?

III

1 I conjur'd the sprite of the waters;
2 he lur'd me to regions wide,
3 but when that dread sprite I had master'd,
4 she was my brother's bride!

IV

1 In mighty halls and cathedrals
2 I fiddled tunes refin'd
3 but evil songs and horror
4 were ever in my mind,
4 were ever in my mind.