

**DAS ÜBERSETZEN VON TEXTEN DER MUSIKGATTUNG *LIED***

am Beispiel von zehn Liedern aus dem Zyklus *Winterreise*

von Franz Schubert und deren Übersetzungen

Saara Olkkonen  
Universität Helsinki  
Institut für Translationswissenschaft  
Deutsche Abteilung  
Magisterarbeit  
Studienjahr 2007-2008  
12.3.2008

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>2. HINTERGRUNDINFORMATION .....</b>	<b>4</b>
<b>2.1 FRANZ SCHUBERT .....</b>	<b>4</b>
<b>2.2 WILHELM MÜLLER.....</b>	<b>5</b>
<b>2.3 WINTERREISE .....</b>	<b>5</b>
<b>2.4 LIED .....</b>	<b>7</b>
<b>2.5 DIE ÜBERSETZERIN KYLLIKKI SOLANTERÄ.....</b>	<b>8</b>
<b>3. THEORIE .....</b>	<b>10</b>
<b>3.1 ZUR TYPOLOGIE VON LYRIKÜBERSETZUNGEN .....</b>	<b>11</b>
3.1.1 STRUKTURTREUE ÜBERSETZUNG .....	11
3.1.2 SINNTREUE ÜBERSETZUNG.....	13
3.1.3 WIRKUNGSTREUE ÜBERSETZUNG .....	16
3.1.4 REIMLOSE ÜBERSETZUNG.....	18
3.1.5 ADAPTIERENDE ÜBERSETZUNG .....	18
3.1.6 ZUSAMMENFASSUNG.....	19
<b>3.2 ÄQUIVALENZ UND ADÄQUATHEIT .....</b>	<b>19</b>
<b>3.3 PSEUDOÜBERSETZUNG .....</b>	<b>22</b>
<b>3.4 STIL.....</b>	<b>24</b>
<b>3.5 TREUE UND FREIHEIT .....</b>	<b>30</b>
<b>3.6 ÜBERSETZUNGSFEHLER.....</b>	<b>34</b>
<b>4. VERGLEICH DES ORIGINALS UND DER ÜBERSETZUNG .....</b>	<b>38</b>
<b>4.1 VERS- UND STROPHENZAHL.....</b>	<b>38</b>
<b>4.2 WORTZAHL.....</b>	<b>38</b>
<b>4.3 SILBENZAHL.....</b>	<b>40</b>
<b>4.4 AUSLASSUNG VON BUCHSTABEN .....</b>	<b>43</b>
<b>4.5 DIREKTE UND INDIREKTE FRAGEN .....</b>	<b>45</b>
<b>4.6 LIEDTITEL.....</b>	<b>48</b>
<b>5. SANGBARKEIT IN DER ÜBERSETZUNG .....</b>	<b>51</b>
<b>5.1 BLUEPRINT-METHODE .....</b>	<b>55</b>
5.1.1 METRIKTEST .....	56
5.1.2 MUSIKALISCHER TEST .....	57
<b>6. ALLGEMEINES ÜBER LIEDTEXTE .....</b>	<b>61</b>
<b>7. SCHLUSSFOLGERUNGEN .....</b>	<b>63</b>
<b>QUELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>66</b>

## 1. EINLEITUNG

Diese Arbeit setzt sich als Ziel, die Grundlagen für das bisher nicht erforschte Übersetzen von Liedtexten im Allgemeinen zu legen. In meiner Proseminararbeit und Seminararbeit behandelte ich oberflächlich das Übersetzen von Liedtexten, und meine Absicht ist es, mich in meiner Magisterarbeit noch gründlicher in dieses Thema zu vertiefen. Mit Liedtexten meine ich nicht Liedtexte im Allgemeinen, sondern Texte zu der bekannten deutschen Musikgattung *Lied*. Liedtexte habe ich gewählt, da die Beziehung zwischen Musik und Texten mich interessiert. Ich wollte untersuchen, wie frei aus einer Sprache in eine andere übersetzt wird. Ist es besser, dass die Übersetzung wortwörtlich ist, oder ist es wichtiger, dass die Reime im Text bewahrt werden? Ich habe auch erörtert, ob es möglich ist, stark von der originalen Version abzuweichen und die Texte frei zu übersetzen, und wie viel es auf die Übersetzung wirkt, dass die Texte für die Musik bearbeitet werden können müssen. Die Problematik von Übersetzungsfehlern wird auch erörtert. Anhand von Beispielen betrachte ich Silben- und Wortzahlen, in Ausgangs- und Zieltexten vorkommende direkte und indirekte Fragen und die Auslassung von Buchstaben.

Das Thema dieser Arbeit hat viel Gemeinsames mit Gedichtübersetzen, da das deutsche Kunstlied vertonte Lyrik ist. Obwohl auch Gedichtübersetzen ein bisher nur wenig erforschtes Forschungsgebiet ist, begrenzt meine Untersuchung sich fast ausschließlich auf Liedtexte. Natürlich ist es unvermeidbar, auch das Thema Gedichtübersetzen anzuschneiden, aber der Schwerpunkt liegt jedoch auf den musikalischen Aspekten.

Als das Werk, durch das ich meine Forschung konkretisiere, habe ich die von Franz Schubert komponierte und von Wilhelm Müller getextete Sammlung *Winterreise* vom Jahre 1827 gewählt. In meiner Proseminar- und Seminararbeit konzentrierte ich mich nur auf ein Lied namens *Wasserflut*. Das Lied wurde von Kyllikki Solanterä übersetzt und die Übersetzung heißt *Kevättulva*. *Winterreise* wurde von mehreren Personen übersetzt, aber in meiner Magisterarbeit wollte ich wegen Einheitlichkeit nur Solanteräs Übersetzungen analysieren, obwohl ihre Übersetzungen sehr schwer zu finden sind. Ich habe mich dafür entschieden, die folgenden zehn Lieder aus der Sammlung auszuwählen: *Der Lindenbaum (Lehmus)*, *Wasserflut (Kevättulva)*,

*Irrlicht (Virvaliekki), Frühlingstraum (Kevätunelma), Der greise Kopf (Harmaa pää), Die Krähe (Varis), Der stürmische Morgen (Myrskyinen aamu), Der Wegweiser (Tienviitta), Das Wirtshaus (Majapaikka) und Der Leiermann (Posetiivinsoitaja)*. Ein Sample von zehn Liedern ist auf jeden Fall umfassend genug, um ein gutes Gesamtbild zu bekommen.

Mit diesem Thema könnte man Theorien aller Art verbinden, aber ich konzentriere mich auf Theorien, die Äquivalenz, Adäquatheit, Stil, Treue, Freiheit und Übersetzungsfehler behandeln. Ich analysiere das Material anhand der Klassifikation von Wittbrodt (1995: 116-121). Sangbarkeit ist auch ein wichtiges Thema, wenn es um das Übersetzen von Liedtexten geht. Sie wird mit Hilfe von Mannilas (2005a: 179, 181) *Blueprint*-Test auch geprüft. Im vorletzten Kapitel der Arbeit werden noch Gedanken eines finnischen Musikers über Liedtexte behandelt.

Die Hypothese dieser Arbeit ist, dass Silbenzahlen, mehr als andere poetische bzw. linguistische oder semantische Merkmale, eine große Rolle beim Übersetzen von Liedtexten spielen, da Musik und die Noten einen engen Rahmen für die Übersetzung setzen. Der Übersetzer muss sich ständig dieser Begrenzung bewusst sein. Eine weitere Hypothese ist, dass, falls der Ausgangstext gereimt ist, sich der Übersetzer sehr um einen gelungen gereimten Zieltext bemüht. Reime sind beizubehalten. Ich vermute auch, dass der semantische Inhalt und die Stimmung wichtiger sind als eine wortwörtliche Übersetzung und dass letztere in der Tat unmöglich ist. Dies wird also mittels der obengenannten Klassifikation analysiert.

## 2. HINTERGRUNDINFORMATION

### 2.1 FRANZ SCHUBERT

Der Komponist Franz Schubert wurde am 31.1.1797 in Österreich, in der Wiener Vorstadt Lichtental, geboren. Die Lebensverhältnisse seiner Familie waren sehr bescheiden, aber dank der Musikalität seiner Familie war es ihm möglich, seine musikalischen Talente zu entfalten. Schon als Kind war Schubert so begabt, dass er schnell sogar ein besserer Musikant wurde als sein Lehrer. Mit 11 Jahren wurde er in das geschätzte kaiserliche Konvikt, in dem Studenten vor allem in Musik unterrichtet wurden, aufgenommen. Schon als Student begann Schubert zu komponieren. Etwas später durfte er auch in dem Streichquartett seines Vaters spielen. (Jeanson & Rabe 1966: 89-93.)

Die früheren Kompositionen von Schubert waren düster, und obwohl solche Elemente in seinen späteren Werken nicht mehr hörbar sind, faszinierten Tragik und Lichtlosigkeit ihn das ganze Leben lang. Nachdem Schubert sein Studium im Konvikt 1813 beendet hatte, arbeitete er als Schulgehilfe und 1817 fing er das Leben als freier Künstler an. Er war niemals fest angestellt, sondern gab Unterricht nur gelegentlich. Die Vergütungen für die veröffentlichten Kompositionen Schuberts waren bescheiden und seine wirtschaftliche Situation war schlimm, obwohl er äußerst produktiv komponierte. Z. B. eines Morgens schrieb er sechs Lieder für die Sammlung *Winterreise*. Schubert komponierte vor allem für sich selbst und für seine Freunde, nicht, um seine Musik an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Serie seiner Werke hat keine einheitliche Linie, sondern die Kompositionen vertreten verschiedene Gattungen: Kammermusik, Bühnenmusik, Sinfonien und Kirchenmusik. 1828 gab Schubert sein einziges Konzert, das ein großer Erfolg war. Im November 1828 starb Schubert mit 31 Jahren. (ibid.)

## 2.2 WILHELM MÜLLER

Johann Ludwig Wilhelm Müller wurde am 7.10.1794 in Dessau, Deutschland, geboren. Sein Vater war Schneider und Wilhelm hatte fünf Geschwister, die er aber früh verlor. Auch seine Mutter starb schon 1808, und 1809 heiratete sein Vater, der durch längere Krankheit ständig in Finanznot war, eine wohlhabende Witwe. 1812 begann Müller Philologie in Berlin zu studieren, meldete sich aber 1813 als Freiwilliger zum Preußischen Heer und nahm an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teil. Er wurde 1814 zum Leutnant ernannt. Ab 1816 besuchte er literarische Salons in Berlin und 1817/18 unternahm er eine Bildungsreise nach Italien. Er wurde 1819 zum Gymnasiallehrer ernannt, später zum Herzoglichen Bibliothekar. 1821 heiratete er Adelheid Basedow, mit der er zwei Kinder hatte. 1824 wurde er zum Hofrat ernannt. 1826 erkrankte er an Keuchhusten und starb 1.10.1827 im Alter von 33 Jahren an einem Herzschlag. (Wilhelm Müller 26.2.2008.)

Wilhelm Müller gehört zu den bekanntesten deutschen Lyrikern. Als Ganzes genommen ist sein Lebenswerk jedoch relativ unbekannt. Dank Franz Schubert, der fast 50 der Gedichte Müllers vertonte, hat er seinen Ruhm erworben. Die großen Zyklen, *Winterreise* und *Die schöne Müllerin*, sind die bekanntesten Werke Müllers. Seine Gedichte werden für volkstümlich und einfach gehalten. Er hat sich auf sein Talent beschränkt, was im 19. Jahrhundert seltsam war. Müller war auch Literaturwissenschaftler, dessen Produktivkraft enorm war. (Jeanson & Rabe 1966: 136.)

## 2.3 WINTERREISE

1827 komponierte Schubert die Sammlung *Winterreise*. In diesem Werk wird aus zerbrochenen Träumen resultierende unermessliche Verzweiflung beschrieben, was kennzeichnend für Schubert war. Es ist eine winterliche Reise, während der ein Wanderer winterliche Landschaften sieht, die seinen inneren Zustand widerspiegeln und ihn an erlebte Glücksmomente erinnern, die nicht mehr zurückkommen. Die Sammlung besteht aus folgenden 24 Liedern: *Gute Nacht*, *Die Wetterfahne*, *Gefror'ne Tränen*, *Erstarrung*, *Der Lindenbaum*, *Wasserflut*, *Auf dem Flusse*,

*Rückblick, Irrlicht, Rast, Frühlingstraum, Einsamkeit, Die Post, Der greise Kopf, Die Krähe, Letzte Hoffnung, Im Dorfe, Der stürmische Morgen, Täuschung, Der Wegweiser, Das Wirtshaus, Mut, Die Nebensonnen und Der Leiermann.* (id., 100.)

Viele von den Bildern und Motiven der *Winterreise* können als bewusste Umkehrung gewohnter romantischer Motive in ihren negativen Gegensinn verstanden werden. Z. B. beim Lied *Wasserflut* dichtet Müller: „Manche Trän’ aus meinen Augen ist gefallen in den Schnee; seine kalten Flocken saugen durstig ein das heiße Weh“. Oder beim *Frühlingstraum*: „Doch an den Fensterscheiben, wer malte die Blätter da? Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah?“. Motive aus dem Motivfeld Schnee, Kälte und Winter werden von Müller umgewendet, und Franz Schubert war derjenige, der den eigentlichen Impuls zu dieser Umdeutung gab. Der Komponist hat Müllers Texte wörtlich verstanden und im direkten Sinne auch ernst genommen, was dazu führte, dass Müller dachte, einen Seelenverwandten gefunden zu haben. (Mauser 2004: 137-138.)

Die düstere Stimmung der Lieder hat Schubert erkennbar heftiger erregt als sein gesamtes vorausgegangenes Werk. Auch seine Freunde haben das bemerkt. Er war lange und schwer krank gewesen, und Müllers Gedichte, wurzelnd in Trostlosigkeit, haben ihm sehr gefallen. (Kross 1989: 119.)

Mauser (2004: 138) stellt auch die Frage, ob es überhaupt möglich oder erlaubt ist, Müller und Schubert in ihrem Eigen-Sinn zu lesen und ironisierende Schwebungen in der Musik einzufangen. Er erörtert ebenfalls, wie heftig Sinn und Gegensinn in Lyrik und Musik im Lauf der Wirkungsgeschichte sich verselbständigen können. Mit diesem Thema werde ich mich aber nicht eingehend beschäftigen. Mauser (ibid.) kommt zum Ergebnis, dass die Führung von Fall zu Fall entweder der Musik oder der Dichtung zukommt.

Hautala (2006) hat einen Artikel über den berühmten finnischen Bariton Jorma Hynninen geschrieben, der auch als Interpret des *Liedes* bekannt worden ist. Nach Hynninens Worten lohnt es sich nicht, *Winterreise* unerfahren zu singen, und damit meint er Lebenserfahrung. Man muss eine gewisse Lebenserfahrung gewonnen haben oder mindestens eine empathische Anschauung davon haben, was man

braucht, um das in den Liedern dargestellte Menschenschicksal zu interpretieren. *Winterreise* kann dramatisch und kernig oder durch stille und kleine Gesten interpretiert werden. Wenn man Fähigkeiten und Imagination besitzt, kann man die Lieder auf viele verschiedene Weisen interpretieren. Nach Hynninen ist es am wesentlichsten, dass der Interpret des *Liedes* seine eigene Persönlichkeit sowohl auditiv als auch visuell ausdrückt.

## 2.4 LIED

*Winterreise* gehört zur Gattung *Lied*, das sehr charakteristisch für die deutsche Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war. Gedicht wird durch Musik vervollständigt. Sie entwickelt sich in jedem Vers und in jeder Strophe. Gedicht, Melodie und instrumentale Teile spielen alle eine wichtige Rolle und es ist nicht möglich, ein *Lied* ohne Begleitung zu singen. Die Grundstimmung wird z. B. durch das Klavier geschaffen und der Gesang bringt noch eine weitere Dimension zur Musik. Dank Schubert erreichte das *Lied* als Kompositionslehre eine hohe Blüte. Es passte zu seinem Charakter am besten (Jeanson & Rabe 1966: 190). Die beste Sprache zum *Lied*singen ist Deutsch. Deshalb ist es besonders schwierig, auf Finnisch gesungene *Lieder* zu finden. Entweder ist die Anzahl finnischsprachiger Aufnahmen sehr gering oder sie sind so alt und von schlechter Qualität, dass man sie nicht mehr in Archiven erhalten hat.

Kross (1989: 1) findet die Definition des Begriffs *Lied* einigermaßen problematisch. Das deutsche Wort *Lied* ist in die meisten europäischen Sprachen als Fremdwort übergegangen, da die allgemein verbreitete Vorstellung vom deutschen Kunstlied durch seine Erscheinungsformen aus Klassik und Romantik im 19. Jahrhundert sehr geprägt ist. Als Beispiele könnten Song, Chanson oder Arie genannt werden. Sie meinen etwas anderes als *Lied* und sind als Bezeichnung für bestimmte Erscheinungen auch u. a. in den deutschen Sprachgebrauch eingegangen. Die literarisch-musikalische Doppelexistenz des *Liedes* als zum Singen bestimmter und gesungener Text ist jedoch unbestritten. Kross (id., 109) stellt fest, dass das, was bis zu und insbesondere bei Beethoven zu einzelnen und durchaus polaren prägnanztypischen Erscheinungen im *Lied* geführt hatte, sich im *Lied* Franz

Schuberts zu einem Idealtypus verfestigt, der immer noch die allgemeine Vorstellung vom *Lied* beherrscht.

Nach Kross (1989: 117) beginnt eine neue Schicht der Auseinandersetzung mit dem *Lied*, als Schubert bei einem Bekannten zufällig die *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Zweites Bändchen. Lieder des Lebens und der Liebe* in die Hand fallen, deren vorgeblicher Herausgeber Wilhelm Müller der Autor der Sammlung ist. Schubert war von der Dichtung so tief bewegt, dass er unbedingt Lieder daraus vertonen wollte. Seine desolante Stimmung jener Zeit fand er in zwölf Liedern widergespiegelt, die 1823 unter dem Namen *Wanderlieder von Wilhelm Müller verfasst. Die Winterreise. In 12 Lieder in Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823* veröffentlicht worden waren. Er vertonte sie im Frühling 1827. Erst nach dem Abschluss dieser Serie muss Schubert die zweite Folge dieser Gedichte in die Hand gekommen sein, denn im weiteren Verlauf des Jahres, möglicherweise schon im Spätsommer in Graz, spätestens im Oktober, begann er auch mit deren Vertonung. Er ordnete die nachkomponierten Lieder jedoch nicht in die Folge der Gesamtausgabe der Gedichte ein, sondern ließ sie als zweite Gruppe stehen. Kross (id., 119) stellt fest, dass keine unausgesprochene Handlung der *Winterreise* zugrunde liegt. Schubert hat ja auch die nachkomponierten Lieder nicht in der Weise zwischen die erste Gruppe geschoben, wie das die Gesamtausgabe der Gedichte getan hat. Jedes Lied steht daher stärker für sich und variiert das Thema des endlosen Wanderns als eines sinnlosen Zwanges, der kein Ziel mehr kennt. Diese Wirkung ist sicher beabsichtigt, sie gehört zu den Ausdrucksmomenten der Sammlung.

## **2.5 DIE ÜBERSETZERIN KYLLIKKI SOLANTERÄ**

Die zehn Lieder wurden von Kyllikki Solanterä (geb. Wegelius) übersetzt. Solanterä wurde am 3.8.1908 in Messukylä, Helsinki, geboren und starb am 12.11.1965 in Helsinki. 1935-38 studierte die Sopranistin Solanterä am Konservatorium in Helsinki, an der heutigen Sibelius-Akademie (finn. Sibelius-Akatemia), und 1936 gab sie ihr erstes Konzert in Helsinki. 1937-63 arbeitete sie als Lehrerin am Konservatorium und übersetzte auch Liedtexte ins Finnische für deutsche,

schwedische und italienische Lieder und Arien. Sie hat z. B. Texte von dem finnlandschwedischen Nationaldichter Finnlands, Johan Ludvig Runeberg, übersetzt. (Isopuro & Korhonen 1994: 273.)

Ihre ersten Schuljahre absolvierte Solanterä in Hämeenlinna, aber ihr Abitur machte sie in Helsinki. Ein Jahr studierte sie Sprachen an der Universität von Helsinki, aber brach ihr Studium ab. Neben ihrem Studium am Konservatorium Helsinki war sie Privatschülerin von Lyyli Wendelin (1933-38). 1950-51 machte sie eine Konzerttournee nach Stockholm, Kopenhagen und Oslo. 1937-51 trat sie zwanzigmal im finnischen Rundfunk mit dem Rundfunkorchester und mit verschiedenen Pianisten auf. Sie war auch als Privatlehrerin für Gesang und Stimmbildung und als Referentin tätig. (Kyllikki Solanterä 8.1.2008.)

Solanterä übersetzte kunst- und unterhaltungsmusikalische Liedtexte aus dem Schwedischen, Deutschen und Englischen und manchmal auch aus anderen Sprachen, falls schon eine wortwörtliche finnische Übersetzung vorhanden war. Unterhaltungs- und Schlagertexte übersetzte sie unter verschiedenen Pseudonymen (Donna, Kristiina, T. Nuoli und K. Sara), aber die kunstmusikalischen Texte übersetzte sie unter ihrem eigenen Namen. Ihre eigene Stimme wurde nur auf zwei Platten aufgenommen, auf denen sie zwei Lieder, die ursprünglich im Film der Walt-Disney-Studios *Alice im Wunderland* gesungen wurden, mit dem Opernsänger Matti Lehtinen singt. Diese Lieder wurden von dem berühmten amerikanischen Unterhaltungskomponisten Sammy Fain (Samuel Feinberg) komponiert und von Solanterä ins Finnische übersetzt. Ein zeitgenössischer Kritiker, Mauno Maunola, beschrieb die Aufnahmen als genüssliche und angenehme Unterhaltungsmusik. Solanteräs Übersetzungen wurden z. B. von den finnischen Sängern Olavi Virta, Hannu Hovi, Pauli Räsänen und Ritva Simuna und von der Musikgruppe Kipparikvartetti aufgenommen. (ibid.)

### 3. THEORIE

In diesem Kapitel betrachte ich, zu welcher der vielen Kategorien des Übersetzens das Übersetzen von Texten der Musikgattung *Lied* gehört. Das Übersetzen von Texten, die sangbar sein müssen, ist gar nicht einfach. Es ist eine große Herausforderung für den Übersetzer. Noten spielen eine große Rolle beim Übersetzen von Liedtexten. Es ist enorm wichtig, dass der Übersetzer sich an die Noten hält, da sie die Grundlage sind, auf der der Text basiert. Noten können nicht vom Übersetzer verändert werden, sondern er muss eine Lösung finden, die keine Änderungen in den Noten verursacht. Der Text muss silbengenau zur Gesangsmelodie passen. Deshalb ist es auch wichtig, dass der Übersetzer die Musik anhört, da nur auf diese Weise der Rhythmus des Textes zum Vorschein kommt. Normalerweise haben sich diejenigen, die anfangen, Liedtexte oder Gedichte zu übersetzen, schon früher mit diesem Bereich beschäftigt und sie haben sich mit betreffenden Themen vertraut gemacht. Ich betrachte, was man alles beim Übersetzen von Liedtexten berücksichtigen muss und was Übersetzungstheoretiker zu diesem Thema zu sagen haben. Ich erörtere, ob es möglich ist, Übersetzungsfehler in gewöhnlichem Sinne zu machen, da Liedtexte sich von anderen Texten unterscheiden. Äquivalenz und Adäquatheit sowie Pseudoübersetzungen, Stil, Treue und Freiheit werden auch behandelt.

Die Beispiele und die Analyse zu jedem Abschnitt sind am Ende des fraglichen Abschnitts zu finden. Die erste Zahl in Klammern hinter dem Beispiel steht für die Nummer der Strophe und die zweite Zahl für die Nummer des Verses. Auch der Liedtitel ist in Klammern zu finden. Reimform wird durch Buchstaben auf die Weise veranschaulicht, dass Verse, die durch einen Reim verbunden sind, durch einen gleichen Buchstaben markiert werden. Wenn z. B. der erste und dritte Vers und der zweite und vierte Vers einer aus vier Versen bestehenden Strophe durch einen Reim verbunden sind, ist die Reimform dieser Strophe ABAB.

### 3.1 ZUR TYPOLOGIE VON LYRIKÜBERSETZUNGEN

Die Klassifikation Wittbrodts (1995: 116-121) unterscheidet fünf Grundtypen von Lyrikübersetzung: die strukturtreue Übersetzung (1), die sinntreue Übersetzung (2), die wirkungstreue Übersetzung (3), die reimlose (4) und die adaptierende Übersetzung (5).

#### 3.1.1 STRUKTURTREUE ÜBERSETZUNG

Die strukturtreue Übersetzung, die auch als philologische Gedichtübersetzung bezeichnet wird, ist ein Verfahren der literarischen Textverarbeitung. Ihr Ziel ist es, die sprachliche und die literarische Struktur des Originals möglichst exakt, vollständig und ästhetisch angemessen zu vermitteln. Die sprachlichen Normen, stilistischen Gepflogenheiten und literarischen Normen der Zielkultur sind zu berücksichtigen. Was die Hierarchisierung übersetzerischer Zwecke anbelangt, so wird die strukturtreue Übersetzung qua Text von verschiedenen Faktoren geprägt: im Prinzip von der Reproduktion der Form, im Weiteren von der Wiedergabe des Sinns, von der Reproduktion der Lexik, schließlich von der Reproduktion der Syntax. Insgesamt beeinflusst das Streben nach ästhetischer Qualität die Übersetzung. Unabhängig vom Bemühen um ästhetische Qualität sind Form- und Sinntreue die prägenden Momente bei der strukturtreuen Übersetzung. Am deutlichsten manifestiert sich der für diese Art Übersetzung konstitutive Formzwang im Reimzwang. Der Formzwang kann semantische Abweichungen vom Original verursachen. Strukturtreue Übersetzungen sind meist von nur geringer ästhetischer Qualität wegen der konnotativen Abweichungen. (ibid.)

1.           mir grad in's Angesicht, (*Der Lindenbaum* 3/2)  
              ich wendete mich nicht. (3/4)  
  
              mua vastaan yössä soi, (*Lehmus* 3/2)  
              en kääntyä mä voi. (3/4)
2.           Doch bald ist er hinweggetaut, (*Der greise Kopf* 2/1)  
              hab wieder schwarze Haare, (2/2)  
              dass mir's vor meiner Jugend graut (2/3)  
              wie weit noch bis zur Bahre! (2/4)

Vaan kohta lailla kyynelten (*Harmaa pää* 2/1)  
 se kasthelmin loisti, (2/2)  
 ja tukka, taasen tummuun, (2/3)  
 näin kuolon kammon poisti. (2/4)

3. Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann, (*Der Leiermann* 1/1)  
 und mit starren Fingern dreht er, was er kann. (1/2)

Vanhus harmaahapsi seisoo viluissaan, (*Posetiivinsoittaja* 1/1)  
 vapisevin sormin kiertää kampeaan. (1/2)

In den zehn ausgewählten Liedern ist Reimzwang anzutreffen. Reim bedeutet „gleich klingende [End]silben verschiedener Wörter am Ausgang oder in der Mitte von zwei oder mehreren Versen“ (Duden 2003: 1295). Reime sind normalerweise ein-, zwei- oder dreisilbig, aber sie können auch viersilbig sein. Auch der gleiche Buchstabe am Ende des letzten Wortes kann ein Reim sein, aber Reime, die aus einer ganzen Silbe oder aus mehreren Silben bestehen, werden für hochwertiger gehalten. Solanterä hat das Reimen des Originals gewissenhaft befolgt. Wenn nur die paarigen Verse des Originals gereimt sind, sind auch nur die paarigen Verse der Übersetzung gereimt (Beispiel 1). Es gibt drei (3) Lieder, deren paarige Verse gereimt sind: *Der Lindenbaum* (*Lehmus*), *Frühlingstraum* (*Kevätunelma*) und *Der stürmische Morgen* (*Myrskyinen aamu*). Das Gleiche gilt auch für die Lieder, deren Reimform ABAB ist: Sowohl das Original als auch die Übersetzung sind gereimt. Es gibt fünf (5) Lieder, deren Reimform ABAB ist: *Wasserflut* (*Kevättulva*), *Irrlicht* (*Virvaliekki*), *Der greise Kopf* (*Harmaa pää*, Beispiel 2), *Die Krähe* (*Varis*) und *Der Wegweiser* (*Tienviitta*). Die Reimform der Lieder *Das Wirtshaus* (*Majapaikka*) und *Der Leiermann* (*Posetiivinsoittaja*, Beispiel 3) ist dagegen AABB.

Aufgrund des Reimzwangs sind Solanteräs Übersetzungen strukturtreu. Der Formzwang verwirklicht sich auch in Silbenzahlen. Im Gegensatz zu „normalen“ strukturtreuen Übersetzungen ist ästhetische Qualität in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung, da Lyrik normalerweise ein ästhetisches, schönes Erlebnis sein sollte. Deshalb muss es sehr anspruchsvoll für die Übersetzerin gewesen sein, Silbenzahlen, Reime und auch Ästhetik berücksichtigen zu müssen. Der Stil der Übersetzung ist ästhetisch gelungen, Solanterä hat die Stimmung des Originals eingefangen.

### 3.1.2 SINNTREUE ÜBERSETZUNG

Die auch Prosaübersetzung genannte sinntreue Übersetzung ist ein Verfahren der literarischen Textverarbeitung mit einem sinnorientierten Stil. Der Ausgangspunkt ist der Verzicht auf die Reproduktion der Form des Originals; wichtig ist die möglichst vollständige und präzise Reproduktion des Sinns. Zumindest wird entweder die syntaktische Struktur des Originals reproduziert oder aber ästhetische Qualität angestrebt. In der Regel wird die sinntreue Übersetzung (qua Text) von der Reproduktion des Sinns, im Weiteren von der Reproduktion der Lexik und schließlich von der Wiedergabe der Syntax oder vom Streben nach „poetischer Qualität“ geprägt, und dabei können die letzteren beiden Intentionen unter entsprechenden sprachlichen und künstlerischen Bedingungen zusammenfallen. In diesem Sinne kann das Verfahren der sinntreuen Übersetzung von allen Formzwängen befreit sein, was dem Übersetzer einen breiten Spielraum bietet. (Wittbrodt 1995: 166.)

4.           es zog in Freud' und Leide (*Der Lindenbaum* 1/7)  
              zu ihm mich immer fort. (1/8)
- ja suojassansa itkin (*Lehmus* 1/7)  
              ja siellä riemuitsin. (1/8)

Im Originaltext spricht man über Freude und Leiden. Müller hat Substantive benutzt, aber Solanterä benutzt keine Substantive, sondern Verben, um die Stimmungen zu beschreiben (*itkeä* ‚weinen‘, *riemuita* ‚sich freuen‘). Obwohl Solanterä Wörter einer anderen Wortart benutzt hat, ist die Reproduktion des Sinns gelungen, da die finnischen Verben die gleichen Gefühle ausdrücken wie die deutschen Substantive.

5.           Und seine Zweige rauschten, (*Der Lindenbaum* 2/5)  
              als riefen sie mir zu: (2/6)
- Ja on kuin pimennosta (*Lehmus* 2/5)  
              se mulle kuiskaisi: (2/6)

Im Originaltext sind die Zweige des Baums (Plural) das Subjekt. In der Übersetzung ist das Subjekt dagegen der Baum (Singular), von dem Solanterä das Personalpronomen *se* (‚er‘) benutzt. Dies ist jedoch verständlich, was die Reproduktion des Sinns anbelangt. In der Übersetzung kommt das Substantiv

*pimennosta* (,aus der Dunkelheit') vor. In den entsprechenden Versen des Originaltextes spricht man überhaupt nicht von Dunkelheit. In den anderen Versen der Strophe dagegen spricht man von Nacht und Dunkel, aber Solanterä hat sich entschieden, das Substantiv *pimeydestä* auch diesem Vers hinzuzufügen. Im Gegensatz zum Original kommt das Subjekt in der Übersetzung erst im zweiten Vers vor. Die zwei Verse des Originals enthalten zwei Verben: *rauschen* (Subjekt *Zweige*) und *zurufen* (Subjekt *sie*). Die Verse der Übersetzung enthalten dagegen nur ein Verb: *kuiskata* (Subjekt *se*). Das Verb *kuiskata* (,flüstern') ist eine eigenartige Wahl, da es auf keinen Fall der Vorstellung, die das deutsche Verb *zurufen* hervorruft, entspricht. Im Original rauschen und rufen die Zweige, wohingegen in der Übersetzung der Baum flüstert, was bedeutet, dass der Zuruf des Baums nur schwach hörbar wäre. Die deutschen Verben vermitteln eine laute Vorstellung. Die Stimmung des Originals ist sogar ein bisschen beängstigend, aber in der Übersetzung ist sie eher beruhigend. Also die Reproduktion des Sinns ist nicht völlig gelungen. Lexik und Syntax sind auch nicht identisch im Originaltext und in der Übersetzung.

6. nun sitz ich hier alleine (*Frühlingstraum* 5/3)  
und denke dem Traume nach. (5/4)

nyt yksin täällä istun (*Kevätunelma* 5/3)  
ja untani muistelen. (5/4)

Diese Verspaare sind inhaltlich, syntaktisch und lexikalisch fast identisch. Der einzige kleine Unterschied befindet sich im zweiten Vers. Im Original kommt das Substantiv *Traume* mit dem bestimmten Artikel vor. In der Übersetzung steht das Substantiv *untani* (,mein Traum') mit dem Possessivsuffix *ni*. Der Grund für das Possessivsuffix der Übersetzung ist, dass das Finnische keine bestimmten und unbestimmten Artikel kennt wie das Deutsche. Im Großen und Ganzen ist die Reproduktion des Sinns gelungen.

7. Wie hat der Sturm zerrissen (*Der stürmische Morgen* 1/1)  
des Himmels graues Kleid! (1/2)

Nyt hurja myrsky riehuu, (*Myrskyinen aamu* 1/1)  
lyö laine lakkapää, (1/2)

Das Verspaar des Originals, ein Exklamativsatz, besteht aus einem Satz. Das Verspaar der Übersetzung dagegen besteht aus zwei Sätzen. Der Sturm ist das

einziges Subjekt im Original, wohingegen die Übersetzung zwei Subjekte hat: *hurja myrsky* (,heftiger Sturm') und *laine lakkapä* (,Schaumkamm'). Müller hat eine Metapher (*der Sturm hat des Himmels graues Kleid zerrissen*) in seinem Text benutzt, aber Solanterä hat darauf verzichtet. Es ist aber interessant, warum Solanterä sich für den Schaumkamm entschieden hat, da das Original keine Erwähnung von Wellen, Seen oder überhaupt von Wasser enthält. Sie hat das Thema des Liedes teilweise verändert, da Müller über Winter schreibt und Winter wird in diesem Lied erwähnt, aber in der Übersetzung wird Winter kein einziges Mal erwähnt. Es scheint eher, dass Solanterä einen Herbststurm beschreibt, wohingegen Müller über einen Wintersturm schreibt. Solanterä hat sich für eine herbstliche Stimmung entschieden, da Herbststürme in der Zielkultur gewöhnlicher sind als Winterstürme, mindestens zu der Zeit, als sie die Lieder übersetzte. Es gibt Unterschiede zwischen den Texten, was Lexik und Syntax anbelangt, und deswegen ist die Reproduktion des Sinns nicht gelungen, da schon der Titel des Liederzyklus, *Winterreise*, verrät, dass Müller das winterliche Element in seinen Gedichten betonen wollte, und Solanterä hat diesen Gesichtspunkt verändert.

8.           Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein, (*Das Wirtshaus* 1/3)  
 Oot valkoristi haudan kuin viitta kohtalon: (*Majapaikka* 1/3)

Die beiden Verse sind inhaltlich ähnlich. Der größte Unterschied zwischen den Versen ist das Subjekt. Das Subjekt des deutschen Verses, *ihr grünen Totenkränze*, steht im Plural. Das Subjekt des finnischen Verses, *valkoristi haudan* (,weißes Kreuz des Grabes'), steht im Singular. Auch das Prädikativ des deutschen Verses, *die Zeichen*, steht im Plural, und das Prädikativ des finnischen Verses, *viitta kohtalon* (,Wegweiser des Schicksals'), steht im Singular. Es ist aber interessant, wie Solanterä das Subjekt übersetzt hat. Die Übersetzung *valkoristi haudan* unterscheidet sich sehr von *grünen Totenkränzen*. Aus welchem Grund hat Solanterä Totenkränze durch ein Kreuz ersetzt? In der Zielkultur sind schwarze Grabsteine gewöhnlicher als weiße Kreuze. Kränze sind auch nicht ungewöhnlich auf den finnischen Friedhöfen. Ein weißes Kreuz steht auf einem Grab nur, wenn das Grab frisch und der Grabstein noch nicht gesetzt ist oder wenn das Grab ein Heldengrab ist. Die Übersetzung hätte z. B. auch lauten können: *oote sepeleet haudan kuin viitat kohtalon* (,ihr Kränze des Grabes seid wie Wegweiser des Schicksals'), wo die

Silbenzahlen der Verse identisch und beide Subjekte und Prädikative im Plural stünden. Der Rhythmus des Verses würde sich aber verändern. Im Finnischen liegt der Hauptakzent eines Wortes auf der ersten Silbe und der Nebenakzent auf der dritten oder vierten Silbe. Falls das erste Wort des Verses (*oot/te*) zweisilbig und das zweite Wort (*sep/pe/leet*) dreisilbig wäre, würde die Rhythmusstruktur des Verses sich von der Übersetzung Solanteräs unterscheiden. Von den Silbenzahlen kann es nicht abhängen, da es sicherlich auch mit dem Substantiv *seppäle* (,Kranz') und mit seinen Varianten zweckmäßige Lösungen gibt. Die Reproduktion des Sinns ist jedoch in dem Sinne gelungen, dass sich sowohl Totenkränze als auch Kreuze nur auf einem frischen Grab befinden und beide auf jeden Fall einen Friedhof symbolisieren. Lexikalisch und syntaktisch sind die Texte nicht identisch.

### 3.1.3 WIRKUNGSTREUE ÜBERSETZUNG

Das auch als Nachdichtung geltende Verfahren der wirkungstreuen Übersetzung versucht, eine ästhetisch möglichst geglückte Reproduktion des Originals zu produzieren. Die – geglückte – wirkungstreue Übersetzung ist von der Wahl einer dem Thema angemessenen Gattung, von der Reproduktion des Sinns und von einem dem Thema angemessenen und in sich einheitlichen Sprachstil geprägt. Typische Merkmale wirkungstreuer Übersetzungen sind die Lösung von der Lexik des Ausgangstextes, die motivierte Verwendung poetischer Kunstgriffe und der dominante Personalstil. Die ästhetische Qualität einer – geglückten – wirkungsäquivalenten Übersetzung kann – der vorgeschlagenen Definition zufolge – auf anderen Charakteristiken als denen des Originals basieren. Als wirkungstreu geplante Übersetzungen verfehlen leicht und oft ihr Ziel. (Wittbrodt 1995: 228.) Die Wirkungstreue basiert oft auf der ästhetischen Geglücktheit eines Textes. „Die wirkungstreue Übersetzung erzeugt wie das [geglückte] Original den Eindruck eines guten Gedichts – wie sehr sich Übersetzung und Original in ihrer Art des Gegebenseins sonst auch unterscheiden mögen.“ (id., 232.)

9. Am Brunnen vor dem Tore (*Der Lindenbaum* 1/1)  
da steht ein Lindenbaum; (1/2)

On lähteen luona lehmus, (*Lehmus* 1/1)  
niin suuri, tuuhea, (1/2)

Im Ausgangstext spricht man von einem Lindenbaum am Brunnen vor dem Tore. Im Zieltext spricht man dagegen von einer großen (suuri) und dichten (tuuhea) Linde am Brunnen. Das Tor wird in der Übersetzung nicht erwähnt, aber das Original enthält wiederum keine Adjektive. Die Lexik des Zieltextes unterscheidet sich von der Lexik des Ausgangstextes. Wenn es aber um poetische Sprache geht, erlaubt man leichter auch größere Änderungen in der Lexik. Egal aus welchem Grund Solanterä sich entschieden hat, die Adjektive der Übersetzung hinzufügen, verfehlt sie jedoch nicht ihr Ziel, da *das Tor* keine spezielle Rolle spielt. Beim Übersetzen geht es ja um Interpretation, und beim Übersetzen von Liedtexten spielt Interpretation möglicherweise noch eine größere Rolle als normalerweise. Ästhetisch ist die Übersetzung gelungen.

10. Wie hat der Sturm zerrissen (*Der stürmische Morgen* 1/1)  
des Himmels graues Kleid! (1/2)

Nyt hurja myrsky riehuu, (*Myrskyinen aamu* 1/1)  
lyö laine lakkapää, (1/2)

Diese Verse sind auch im Abschnitt 3.1.2 (Beispiel 7) zu sehen, aber auch das Verfahren der wirkungstreuen Übersetzung gilt für sie. Müller hat in seinem Text eine Metapher benutzt (*der Sturm hat des Himmels graues Kleid zerrissen*), Solanterä nicht. Lexikalisch unterscheidet die Übersetzung sich deutlich vom Original. Wie schon im siebten Beispiel erwähnt, ist das Subjekt des zweiten Verses der Übersetzung *laine lakkapää* („Schaumkamm“). Obwohl Müller kein Wort über Wasser spricht, hat Solanterä dieses Element ihrer Übersetzung hinzugefügt. Der finnische Vers *lyö laine lakkapää* („der Schaumkamm schlägt“) alliteriert, d. h. die Anlaute der Wörter sind gleich bei betonten Silben. Alliteration ist ästhetisch und passt gut zu Gedichten und zu poetischer Sprache. Obwohl es ein Minus ist, dass die Übersetzung keine Metapher hat, ist es positiv, dass Solanterä Alliteration benutzt hat.

### 3.1.4 REIMLOSE ÜBERSETZUNG

Die reimlose Gedichtübersetzung ist ein Verfahren der literarischen Textverarbeitung. Dabei wird in gereimten Gedichten auf die Wiedergabe des Reims verzichtet. Unter Beibehaltung der Versrede wird angestrebt, sie möglichst sinntreu und ästhetisch geglückt zu reproduzieren. Die reimlose Übersetzung ist in der Regel „von der Reproduktion der Versrede, im Weiteren von Reproduktion des Sinns und schließlich vom Bemühen um ästhetische Qualität“ (Wittbrodt 1995: 257) geprägt. Bei näherer Betrachtung wird man auch hier zwischen zwei weiteren Untertypen unterscheiden müssen: zwischen sich um mehr Strukturtreue und sich um mehr ästhetischer Qualität bemühenden Fällen. Darauf weist u.a. „die Differenz zwischen Übersetzungen, die die Silbenzahl des Originals übernehmen, und solchen, die eine andere Silbenzahl aufweisen“, hin. (ibid.)

Reimlose Gedichtübersetzung findet man nicht bei den Übersetzungen Solanteräs. Die Übersetzungen sind genau so gereimt wie die Originale. Solanterä hat Wert auf Reime gelegt. Wenn der Ausgangstext gereimt ist, streben Übersetzer danach, dass auch der Zieltext gereimt ist. Dies kann natürlich mehr Änderungen in der Lexik und in der Syntax verursachen als normalerweise. Reimlose Gedichte werden oft auch für moderner gehalten als gereimte Gedichte.

### 3.1.5 ADAPTIERENDE ÜBERSETZUNG

Die auch Umdichtung genannte adaptierende Übersetzung ist ebenfalls ein Verfahren der literarischen Textverarbeitung. Sie strebt an, „das Original zu reproduzieren sowie einer eigenen Äußerungsabsicht oder auch einer eigenen Wirkungsabsicht des Übersetzers Ausdruck zu verschaffen“. Im Wesentlichen ist die adaptive Übersetzung „von der Reproduktion ‚dominanter konstruktiver Faktor‘“ des Originals geprägt. Im Weiteren wird sie „von der besonderen ‚Botschaft‘ des Übersetzers oder von der besonderen Form, die er der Übertragung verliehen hat“ beeinflusst. (id., 326.)

Der Übergang zur adaptierenden Übersetzung ist nicht eindeutig zu definieren. Einerseits ist das Gedichtübersetzen, und in diesem Zusammenhang das Übersetzen von Liedtexten, adaptierend, da das Original größtenteils reproduziert wird, da die Noten und die Melodie einen engen Rahmen für den Liedtext setzen und der Übersetzer möglicherweise sogar gezwungen ist, radikale Entscheidungen zu treffen. Andererseits sind die Texte Müllers nicht z. B. politisch, so dass Solantera das Bedürfnis gehabt hätte, ihren eigenen Äußerungsabsichten Ausdruck zu verschaffen und die Botschaft Müllers zu modifizieren. Die Lieder Schuberts sind Produkte der romantischen Epoche und die Übersetzungen Solanteras spiegeln die Stimmung des Originals und die Assoziationen, die es erweckt, wider.

### 3.1.6 ZUSAMMENFASSUNG

Die obenstehenden Beispiele zeigen, dass die Übersetzungen Solanteras in mehrere Übersetzungskategorien eingereiht werden können. Die Übersetzungen sind strukturtreu, sinntreu und wirkungstreu, aber nicht reimlos oder adaptierend. Eine Übersetzung kann mehreren Klassen angehören, da wenn ein Text analysiert wird, müssen verschiedene Elemente des Textes berücksichtigt werden, wie z. B. ästhetische, lexikalische und syntaktische Elemente. Verschiedene Kategorien können sich teilweise ähneln, weshalb es gewöhnlich ist, dass Übersetzungen nicht so eindeutig nur unter einer Kategorie eingeordnet werden können.

## 3.2 ÄQUIVALENZ UND ADÄQUATHEIT

Die Termini Äquivalenz und Adäquatheit können nicht vergessen werden, wenn es um Übersetzen von Liedtexten geht. Es ist zu vermuten, dass man einen solchen Text wie einen Liedtext nicht unbedingt wortwörtlich übersetzen kann, aber das Thema und die Information des Textes müssen beibehalten werden.

Nach Reiß und Vermeer (1984: 124-131) ist kaum ein translationswissenschaftlicher Begriff jedoch so wenig eindeutig definiert und wird in so schillernder Vielfalt verwendet wie diese beiden Begriffe. Dass mit Äquivalenz in der Translatologie eine

Relation zwischen einem Ausgangstext und einem Zieltext gemeint ist, dürfte heute unbestritten sein; aber die Natur dieser Relation bleibt nach wie vor diffus. Zuweilen wird Äquivalenz mit Adäquatheit gleichgesetzt, zuweilen gar als Synonym für Übersetzung vorgeschlagen. Neuerdings wird der Begriff auch gelegentlich als idealisiertes Konstrukt und als einseitig präskriptiv völlig abgelehnt; stattdessen wird vorgeschlagen, ihn durch den Begriff der Annäherung zu ersetzen. Nach Reiß und Vermeer (ibid.) sollte auf den Terminus Äquivalenz nicht verzichtet, wohl aber unverdrossen der Versuch unternommen werden, seinen Inhalt zu präzisieren und seine Verwendung angemessen einzugrenzen. In der theoretischen Äquivalenzdiskussion sind viele Ansätze zu verzeichnen, die versuchen, die mit dem Begriff gemeinte Relation und die Möglichkeit ihrer Realisierung auch terminologisch in den Griff zu bekommen. Äquivalenz lässt sich in der Translationswissenschaft als Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und als Relation zwischen ganzen Texten beschreiben. Wenn Äquivalenzbeziehungen zwischen einzelnen Elementen eines Textpaares bestehen, so heißt das noch nicht, dass auch Textäquivalenz insgesamt gegeben ist. Und es gilt auch umgekehrt: Wenn Textäquivalenz insgesamt gegeben ist, so heißt das noch nicht, dass Äquivalenz zwischen allen Textsegmenten bzw. Textelementen eines Textpaares besteht. Textäquivalenz geht außerdem in ihrem Verständnis über die sprachliche Textmanifestation hinaus und umfasst auch kulturelle Äquivalenz.

Reiß und Vermeer (id., 135-136) legen dar, dass „heute das Ideal des kommunikativen Übersetzens, d. h. Information über ein Informationsangebot mit Imitation des Informationsangebots aus einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache, eine Übersetzung ist, der man zumindest sprachlich nicht als Übersetzung ansieht; eine Übersetzung, die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der alltäglichen, literarischen oder künstlerisch-ästhetischen Kommunikation dienen kann und dabei dem Original möglichst in allen seinen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) gleichwertig, äquivalent ist.“ Dass kommunikatives Übersetzen heute weitgehend bevorzugt wird, mag damit zusammenhängen, dass heute quantitativ die Übersetzung von sogenannten Gebrauchstexten für den internationalen wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen etc. Austausch die Übersetzung von sogenannten literarischen Texten, insbesondere solchen von hohem künstlerischen Rang, bei weitem übertrifft,

und zudem, dass im Vergleich zu früheren Zeiten auch Literaturübersetzungen von einer ungleich größeren Anzahl von Lesern rezipiert werden, die eine Übersetzung erwarten, die sich wie ein Original liest. Nur in diesem Fall dient die Angemessenheit, die Adäquatheit der Sprachzeichenauswahl für den Aufbau des Zieltextes der Herstellung von Äquivalenz auf der Textebene. (ibid.)

11.           Und als die Hähne krächten, (*Frühlingstraum* 5/1)  
               da ward mein Herze wach; (5/2)  
               nun sitz ich hier alleine (5/3)  
               und denke dem Traume nach. (5/4)
- Ja taaskin kukko lauloi, (*Kevätunelma* 5/1)  
               mä kuulin äänen sen; (5/2)  
               nyt yksin täällä istun (5/3)  
               ja untani muistelen. (5/4)

Eine wortwörtliche Übersetzung der finnischen Strophe wäre: „Und wieder hat der Hahn gesungen, ich habe seinen Ruf gehört; nun sitze ich hier alleine und denke meinem Traume nach“. Es gibt einige Unterschiede zwischen den Texten. Das Subjekt des ersten deutschen Verses steht im Plural, wohingegen das Subjekt des ersten finnischen Verses im Singular steht. Das Subjekt des vorliegenden deutschen Ausdrucks steht meistens im Plural, aber der finnische Ausdruck besitzt immer ein Subjekt, das im Singular steht. Deshalb hat Solanterä den Plural durch den Singular ersetzt. Die zwei ersten finnischen Verse im Beispiel 11 sind beide Hauptsätze, aber der erste deutsche Vers ist ein Nebensatz und der zweite Vers ist ein Hauptsatz. Es gibt einen ganz großen lexikalischen und auch einen relativ großen semantischen Unterschied zwischen dem zweiten deutschen Vers *da ward mein Herze wach* und dem finnischen Vers *mä kuulin äänen sen*. Die letzten zwei Verse der Texte, die auch im Abschnitt 3.1.2 (Beispiel 6) behandelt wurden, sind inhaltlich, syntaktisch und lexikalisch fast identisch. Der einzige lexikalische Unterschied befindet sich im vierten Vers. Das Substantiv *Traume* steht mit dem bestimmten Artikel, aber das Wort *untani* („meinem Traum“) steht mit dem Possessivsuffix *ni*. In der finnischen Sprache kann man das Possessivpronomen sogar in allen Personen weglassen.

Die Übersetzung Solanteräs dient der künstlerisch-ästhetischen Kommunikation gut, obwohl es einige semantische und syntaktische Abweichungen im Zieltext gibt. Er ist jedoch größtenteils dem Original äquivalent. Die Abweichungen sind nicht von so

großer Bedeutung, dass sie die ästhetische Erfahrung des Empfängers stören würden. Wenn man das ganze Gedicht durchliest, kann man feststellen, dass es sich wie ein Original liest.

### 3.3 PSEUDOÜBERSETZUNG

Der amerikanische Schriftsteller Douglas Robinson stellt in einem Artikel von Majander (2007) fest, dass Kreativität für verdächtig und negativ gehalten wird, da ein kreativer Übersetzer immer etwas von sich selbst in das Werk bringt. Übersetzen ist nicht Imitieren, sondern eine Übersetzung ist immer etwas Neues. Robinson will lieber Gedichte übersetzen als lesen. Wenn das Ende eines Gedichts auch das Ende des Lesens bedeutet, erscheint es zu kurz und nutzlos, aber das Gedicht lebt durch den Übersetzer, wenn es in eine andere Sprache übersetzt wird. Ein übersetztes Gedicht ist etwas Eigenes.

Die Übersetzung von Liedtexten kann als eine ästhetisch-poetische Übersetzung gesehen werden. Ingo (1990: 65-66) stellt fest, dass die Sprachform in einer ästhetisch-poetischen Übersetzung wichtig ist, oft sogar wichtiger als der Textinhalt. Solches Übersetzen kommt vor allem in den Fällen vor, in denen der Ausgangstext Belletristik oder poetische Sprache ist. Wenn der Informationsgehalt des übersetzenden Textes in den Hintergrund rückt und die Textform in den Vordergrund tritt, nähern wir uns der Grenze, an der gefragt werden muss: Ist dies noch Übersetzen, oder ist es etwas anderes, ein ganz neues literarisches Produkt?

Savory hat laut Ingo (id., 65-66) wegen solcher problematischen Fälle den Terminus *pseudo-translation* erfunden. Es ist schwierig zu wissen, wo die Grenze zwischen einer Übersetzung und einer Pseudoübersetzung verläuft, es ist ja letzten Endes sehr subjektiv, ob wir eine Übersetzung, die z. B. reichlich ungenaue Paraphrasen hat, oder eine „Übersetzung“ eines Gedichts, die den semantischen Inhalt des Ausgangstextes nur teilweise behält, wirklich für eine Übersetzung oder für eine einer Nachbildung ähnliche Pseudoübersetzung halten. Andererseits gibt es auch ganz klare Fälle, die Pseudoübersetzung genannt werden können, obwohl ein

fremdsprachlicher Ausgangstext gewissermaßen als Vorlage für den produzierten Text gedient hat.

In den Liedtexten kommen Pseudoübersetzungen relativ oft vor. Ein populärer „Hit“ wird meistens wegen seiner eingängigen Melodie übersetzt, und wenn es sich um einen Text, der schwer zu übersetzen ist, handelt, wählt der Texter manchmal ein ganz anderes Thema als im Original. Es ist kein Zufall, dass von Textern und nicht von Übersetzern von Liedern gesprochen wird. (Ingo 1990: 66.)

12.           Wie hat der Sturm zerrissen (*Der stürmische Morgen* 1/1)  
des Himmels graues Kleid! (1/2)

Nyt hurja myrsky riehuu, (*Myrskyinen aamu* 1/1)  
lyö laine lakkapää, (1/2)

Die Eigenschaften von Pseudoübersetzungen und von strukturtreuen, sinnreuen und wirkungstreuen Übersetzungen sind teilweise ähnlich. Das obenstehende Beispiel ist auch in den Abschnitten 3.1.2 (Beispiel 7) und 3.1.3 (Beispiel 10) zu sehen. Im 12. Beispiel hat Solanterä auf die Metapher verzichtet, die Müller in seinem Text benutzt hat (*der Sturm hat des Himmels graues Kleid zerrissen*). Wie schon früher erwähnt, hat der zweite finnische Vers *lyö laine lakkapää* (der Schaumkamm schlägt) ein ganz anderes Vokabular als der zweite deutsche Vers. In der Übersetzung ist die Stimmung eher herbstlich und nicht winterlich wie im Original. Was den übersetzten zweiten Vers anbelangt, geht es um ein ganz neues literarisches Produkt. Im Original gibt es im Gegensatz zur Übersetzung keine Erwähnung von Wasser oder von ähnlichen Elementen. Solanterä hat dem Text einen völlig neuen Aspekt hinzugefügt. Deshalb kann ihre Übersetzung als eine Pseudoübersetzung angesehen werden.

13.           Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein, (*Das Wirtshaus* 1/3)  
Oot valkoristi haudan kuin viitta kohtalon: (*Majapaikka* 1/3)

Auch das 13. Beispiel ist im Abschnitt 3.1.2 (Beispiel 8) zu sehen. Solanterä hat grüne Totenkränze durch ein weißes Kreuz (*valkoristi*) ersetzt. Wie schon früher erwähnt, stehen sowohl Totenkränze als auch weiße Kreuze nur auf einem frischen Grab, in dem Sinne erweckt die Übersetzung eine ähnliche Assoziation wie das Original. Wie auch schon früher erwähnt wurde, hätte die Übersetzung auch z. B.

lauten können: *ootte sepeleet haudan kuin viitat kohtalon* („ihr Kränze des Grabes seid wie Wegweiser des Schicksals’), und die Silbenzahlen wären trotzdem identisch. Silbenzahlen können nicht der Grund sein, warum Solanterä sich für das Substantiv *valkoristi* entschieden hat. Sicherlich gäbe es zweckmäßige Lösungen auch mit dem Substantiv *sepele* („Kranz’) und mit seinen Varianten. Der semantische Inhalt des Originals wird jedoch übertragen, da sowohl Totenkränze als auch Kreuze das Gleiche symbolisieren. In einer Pseudoübersetzung ist die Sprachform wesentlicher als der Textinhalt, und hier tritt dies durch Reime in Erscheinung. Die Grenze zwischen einer „normalen“ Übersetzung und einer Pseudoübersetzung ist schwer zu definieren, aber diese Übersetzung ist keine Pseudoübersetzung, da der semantische Inhalt dermaßen übertragen wird, dass dem Empfänger der wesentlichste Inhalt vermittelt wird. Im Gegensatz zum 12. Beispiel ist der Grad eigener literarischer Produktivität der Übersetzerin gering.

### 3.4 STIL

Stil ist wesentlich beim Übersetzen von Liedtexten. Nach Ingo (1990: 180-182) bildet Stil sozusagen die Summe der Ausdrucksweisen eines Textes. Er ist die Wahl, die der Autor zwischen den von dem Wortschatz und der Grammatik der Sprache gebotenen synonymischen Ausdrucksweisen getroffen hat. Der Gebrauchszweck, die Funktion und die Gebrauchssituation haben Einfluss auf die Entscheidungen des Autors. Heutzutage spricht man relativ oft über zwei Stile, über den belletristischen Stil und den sachlichen Stil. Der belletristische Stil strebt gewisse Effekte mit Hilfe spezieller Effektmittel an, während der sachliche Stil einfach Effektivität und Leichtigkeit anstrebt. Es wird auch gewöhnlich betont, dass Stil persönlich ist, eine typische Sprache für einen gewissen Autor. Der Stil von Liedtexten ist belletristisch, da sie schwerlich als effektive und leichte Texte gedacht sind, sondern als Texte, die verschiedene Assoziationen erwecken sollten. Jeder sollte Liedtexte auf persönliche Weise interpretieren können.

Die Klassifikation von Saukkonen (1984: 29, 36-37) besteht aus drei Stilen: dem künstlerischen Stil, dem wissenschaftlich-theoretischen Stil und dem informativen Stil. Das Ziel eines künstlerischen Textes ist es, eine bestimmte Stimmung zu

kreieren und bestimmte Vorstellungen zu bilden, die der Empfänger auf verschiedene Weise erleben und im Bewusstsein erweitern und transformieren kann und die die Ansichten, Einstellungen und Gefühle des Empfängers ganzheitlich beeinflussen können. Ein künstlerischer Text strebt nicht nach exakter Eindeutigkeit, sondern nach verschiedenen Assoziationen. Er appelliert an Gefühle, die auf alltäglichen Erfahrungen basieren, wohingegen ein wissenschaftlich-theoretischer Text an Verstand und Fachinformation appelliert. Künstlerische und wissenschaftlich-theoretische Texte setzen ganz verschiedene Dinge voraus. Einerseits ist es das Ziel eines informativen Textes, exakt und sachlich zu sein wie ein wissenschaftlicher Text, aber andererseits basiert er jedoch auf einfacher alltäglicher Information wie ein künstlerischer Text. Er ist eine Art Zwischenform dieser zwei Extreme. Ein informativer Text unterscheidet sich von den zwei anderen Stilen auch dadurch, dass er Meinungen enthält und darauf zielt, auf die Handlung des Empfängers einzuwirken.

Liedtexte sind künstlerische Texte. Stimmung ist eine der wichtigsten Eigenschaften eines Liedes, wenn nicht sogar die wichtigste. Durch seinen Text kann der Texter verschiedene Stimmungen kreieren, z. B. eine romantische, hoffnungslose, ausgelassene oder eine feierliche Stimmung. Der Empfänger kann den Text interpretieren und einen Berührungspunkt zwischen seinem eigenen Leben und dem Liedtext finden. Wie der Empfänger den Text versteht, ist individuell. Der eine kann einen Text tröstlich finden, wohingegen der andere den gleichen Text deprimierend findet. Etwas hat den Texter inspiriert, wenn er einen Text geschrieben hat, in Müllers Fall u. a. Hoffnungslosigkeit und Traurigkeit. Der Empfänger kann diese gleichen Gefühle, die den Texter inspiriert haben, in dem Lied erkennen und sich dadurch mit dem Autor identifizieren. Obwohl die Lebenserfahrung des Empfängers sich sehr von der Lebenserfahrung des Autors unterscheiden kann, kann der Empfänger sich trotzdem mit dem Text identifizieren. Liedtexte, ihre Themen, sind oft universal. In diesem Fall hat Schubert sich mit Müllers Gedichten identifiziert und wollte sie vertonen, da er glaubte, dass sie beide etwas Ähnliches erlebt und dadurch etwas Gemeinsames hätten.

Zwecke, Intentionen und Funktionen dieser Art und Voraussetzungen des Empfängers haben zur Folge, dass die Perspektiven der Texte auf die vorliegende Sache unterschiedlich sind. Sowohl ein künstlerischer als auch ein wissenschaftlicher Text beschreiben die Wirklichkeit indirekt, aber sie formulieren sie auf zwei konträre Weisen um. Die Erscheinungen eines künstlerischen Textes sind fiktiv, ohne direkte Entsprechungen in der Wirklichkeit. Ihr existenzieller Sinn ist es nicht, nur auf diese einzelnen fiktiven Erscheinungen hinzudeuten, die als solche nicht unbedingt interessant sind, sondern auf entsprechende weitere und allgemeinere Erscheinungen. Die Erscheinungen sind so ausgewählt, dass sie eine Erscheinungsart, einen Typ, repräsentieren und eine Art Erklärung, eine Interpretation, eine Vorstellung von der Wirklichkeit geben. (Saukkonen 1984: 37.)

14.           Wie hat der Sturm zerrissen (*Der stürmische Morgen* 1/1)  
des Himmels graues Kleid! (1/2)

Nyt hurja myrsky riehuu, (*Myrskyinen aamu* 1/1)  
lyö laine lakkapää, (1/2)

Diese Verse dienen als Beispiel auch in den Abschnitten 3.1.2 (Beispiel 7), 3.1.3 (Beispiel 10) und 3.3 (Beispiel 12). Wie schon früher erwähnt, hat Müller in diesem Verspaar eine Metapher benutzt (*der Sturm hat des Himmels graues Kleid zerrissen*), aber die Übersetzung enthält keine Metapher. Obwohl Solanterä in dem zweiten Vers Alliteration, gleichen Anlaut aufeinanderfolgender Wörter, als Stilmittel benutzt hat, mangelt der Übersetzung etwas Wesentliches an Stil und Stimmung. Obwohl Solanterä das Adjektiv *hurja* (,heftig') im Zusammenhang mit dem Substantiv *myrsky* (,Sturm') benutzt hat, macht das Original einen dramatischeren und imponierenderen Eindruck. Die Assoziation, die das Zerreißen eines Kleides erweckt, könnte man sogar als gewaltsam bezeichnen. Natürlich ist das Zerreißen eines Kleides fiktiv, und ist nicht wortwörtlich zu verstehen, aber als Metapher ist es gelungen. Man kann sich z. B. vorstellen, wie der heftige Sturm den Wirbel im Kopf eines Menschen ausdrückt. Man weiß nicht, ob Müller heftige Stürme in seinem Leben erlebte, aber er hat dieses Naturereignis ausgewählt, seine Gefühle und sein Seelenleben zu präsentieren.

15. Mein Herz sieht an dem Himmel (*Der stürmische Morgen* 3/1)  
gemalt sein eignes Bild – (3/2)

Mun sydäntäni siellä (*Myrskyinen aamu* 3/1)  
vain taivas kuvastaa, (3/2)

Im Original ist das Subjekt *mein Herz*. In der Übersetzung ist das Subjekt *taivas* („der Himmel“). Im Ausgangstext sieht das Herz sein eigenes Bild gemalt am Himmel, aber im Zieltext spiegelt der Himmel das Herz wider („der Himmel bloß mein Herz da widerspiegelt“). Gemeint ist nicht das Organ, sondern das Zentrum der Empfindungen und Gefühle. In dem Gedicht spiegeln rote Feuerflammen sich am Himmel, weshalb der Himmel sich rötlich färbt. Das Herz wird meistens als rot bezeichnet, rot ist die Farbe der romantischen Gefühle und Leidenschaft. Das Original ist metaphorischer als die Übersetzung, da das Herz nicht sehen kann, es hat kein Sehvermögen. Gemeint sind „die Augen der Seele“, die die stürmischen Gefühle am Himmel sehen. Solanteras Übersetzung ist trotzdem gelungen. Sie benutzt das Verb *kuvastaa* („widerspiegeln“), das die Sprache des Gedichts fließend macht. Der Empfänger kann interpretieren, was für Gefühle die Flammen präsentieren, aber Müller impliziert, dass es um keine geringen Gefühle geht.

Wenn das Einzelne das Allgemeine in einem künstlerischen Text repräsentiert, repräsentiert das Allgemeine das Einzelne in einem wissenschaftlich-theoretischen Text. Ein wissenschaftlicher Text bietet ein allgemeines theoretisches Modell, zu dem alle Einzelfälle passen. Ein wissenschaftlicher Text stellt die Wirklichkeit auch nicht als solche dar, sondern er setzt sie in ein fiktives System um. Einzelfälle werden als Beispiele und als Beweise für Verallgemeinerungen behandelt. In einem wissenschaftlichen Text ist die Rolle der Wirklichkeit analytisch und segmentär und in einem künstlerischen Text ist sie synthetisch und metaphorisch. (Saukkonen 1984: 37.)

Ein informativer Text enthält ähnliche Verallgemeinerungen wie ein wissenschaftlich-theoretischer Text, aber es entsteht keine theoretische Systematik. Wenn man einen informativen Text mit einem künstlerischen Text vergleicht, ist der Unterschied größer. Es gibt auch solche typische informative Texte, in denen die Wirklichkeit möglichst direkt „als solche“ dargestellt wird. In diesem Fall ist der

Unterschied zwischen einem informativen Text und einem wissenschaftlich-theoretischen Text gewaltig. (ibid.)

Saukkonen (1984: 67-69) hat Unterschiede zwischen Schauspielen, Gedichten, Erzählungen und Glossen untersucht, und er gibt an, dass Lyrik sich so sehr von den Arten der Prosa unterscheidet, dass sie separat abgehandelt werden soll. Lyrik ist meist eigene Rede des Autors. Einerseits ist Lyrik relativ konkret, aber andererseits hat sie auch abstrakte Elemente. Sätze und die Abschnitte, die sie bilden, sind „unvollständig“ und überraschend und der Leser muss kreativ sein und den Text interpretieren. Der größte Unterschied zwischen Lyrik und den anderen Stilarten ist vielleicht die thematische Strategie. Ein Charakterzug der thematischen Struktur eines Gedichts sind Verse.

Es ist leicht zu verstehen, dass Lyrik für den Autor, von dem sie stammt, sehr persönlich ist. Besonders wenn man Müllers Gedichte liest, bekommt man eine gute Vorstellung davon, was er erlebt hat und dass er schwere Zeiten durchlebt hat. Dies wird auch durch Solanteräs Übersetzungen übertragen. Die Lyrik Müllers ist relativ konkret. Obwohl er oft Metaphern benutzt und nicht alles wörtlich zu nehmen ist, sind seine Texte jedoch leicht verständlich. Seine Gedichte sind nicht moderne Lyrik, und wenn man die Gedichte der *Winterreise* mit einer modernen Gedichtsammlung vergleichen würde, würden die neueren Gedichte sich zweifellos als komplizierter und mehrdeutiger erweisen. Müllers Lyrik ist eher konkret als abstrakt.

16. Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann, (*Der Leiermann* 1/1)  
und mit starren Fingern dreht er, was er kann. (1/2)

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn? (3/1)  
Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? (3/2)

Vanhus harmaahapsi seisoo viluissaan, (*Posetiivinsoittaja* 1/1)  
vapisevin sormin kiertää kampeaan. (1/2)

Vanhus, jospa kanssa lähtisin mä pois, (3/1)  
vanha posetiivis laulaissani sois! (3/2)

Nach Saukkonen (id., 69) sind lyrische Sätze oft unvollständig. In diesem Beispiel, dessen Verse 1/1 und 1/2 auch im Abschnitt 3.1.1 (Beispiel 3) zu sehen sind, ist das nicht der Fall. Im Lied *Der Leiermann* gibt es insgesamt sechs Sätze, die aus zehn

Versen bestehen. In der Übersetzung gibt es insgesamt fünf Sätze. Der Unterschied zwischen dem Ausgangstext und dem Zielttext hängt damit zusammen, dass das letzte Verspaar des Originals (3/1 und 3/2) aus zwei Interrogativsätzen und das letzte Verspaar der Übersetzung aus einem Exklamativsatz besteht, der aus einem Hauptsatz und einem Nebensatz besteht. In beiden Texten sind es jedoch vollständige Sätze, die ganz eindeutig sind. Dieses Gedicht ist fast das Gegenteil von dem so genannten Bewusstseinsstrom. Es erzählt von einem alten Leiermann, der seine Leier dreht und versucht, dadurch Geld zu verdienen. Die Stimmung ist sehr traurig und hoffnungslos, aber am Ende des Liedes ist sie ein bisschen positiver. Wenn es um den *Leiermann* geht, besteht eigentlich keine Möglichkeit zum Interpretieren, denn Müller hat einfach eine kleine Geschichte über einen Leiermann geschrieben. In den letzten zwei Versen taucht aber ein Ich Erzähler auf, und man kann interpretieren, dass diese „Person“ Müllers Gedanken und Hoffnungen ausdrückt.

17.           jeder Strom wird's Meer gewinnen, (*Irrlicht* 3/3)  
               jedes Leiden auch sein Grab. (3/4)
- joka virta meren kohtaa, (*Virvaliekki* 3/3)  
               haudan joka tuska saa. (3/4)

Jeder Vers in den zehn ausgewählten Liedern hat ein Paar. Ein Verspaar bildet eine Ganzheit, und oft ist ein Verspaar auch ein Reimpaar. Es wäre nicht sinnvoll, nur den einen Vers eines Verspaares zu untersuchen, wenn es darum geht, ob ein Satz konkret oder abstrakt ist. Es lohnt sich nicht, in diesem Fall einen Satz ohne den nächsten Kontext zu untersuchen, da er dann sicherlich unverständlich wäre. Der A-Vers des 17. Beispiels scheint relativ abstrakt zu sein, aber der B-Vers erklärt, was der A-Vers bedeutet. Wie jeder Strom ins Meer mündet, bekommt jedes Leiden auch sein Grab, was hier bedeutet, dass spätestens dann, wenn man stirbt, auch unser Leiden mit uns stirbt. Die Sätze sind nicht unvollständig und auch nicht besonders überraschend. Die meisten Empfänger würden diesen Text auch auf dieselbe Weise interpretieren. Die Übersetzung ist lexikalisch dem Original relativ ähnlich. Die A-Verse sind identisch. Die Übersetzung des B-Verses hat auch ein Prädikat, was der B-Vers des Originals nicht hat (,jedes Leiden findet sein Grab'). Das finnische Substantiv *haudan* (,Grab') besitzt kein Possessivpronomen wie das deutsche Substantiv *Grab* (*sein Grab*).

### 3.5 TREUE UND FREIHEIT

Beim Übersetzen von Liedtexten kann es ein Problem sein, wie frei der Übersetzer sich zu übersetzen traut. Nord (1988: 24-25) stellt fest, dass von einer Übersetzung im Allgemeinen erwartet wird, dass sie treu ist. Und nicht nur im allgemeinen Verständnis des Begriffs, sondern auch unter Übersetzungswissenschaftlern wird die von einer Übersetzung erwartete Treue anscheinend weitgehend mit Äquivalenz gleichgesetzt. Nach Nord (ibid.) scheint diese mehr oder weniger unreflektierte Gleichsetzung von Übersetzung und Äquivalenz dafür verantwortlich zu sein, dass sich die Diskussionen um Treue und Freiheit beim Übersetzen ständig im Kreise drehen, da die Grenze zwischen Treue und sklavischer Treue auf der einen und Freiheit und Freiheitsmissbrauch, d. h. Adaptation oder Bearbeitung oder gar Nachdichtung, auf der anderen Seite dadurch gezogen wird, dass bei dem jeweils zu hohen Grad von Treue bzw. Freiheit keine Äquivalenz mehr gegeben sei. Der Begriff der Äquivalenz gehört wohl zu den schillerndsten und am vielfältigsten interpretierten oder interpretierbaren Begriffen der Übersetzungswissenschaft. Er impliziert verschiedene Forderungen auf allen Rängen des Textes: Die Forderung nach gleicher Funktion von Ausgangs- und Zieltext und nach der Ausrichtung auf den gleichen Empfänger beleuchtet den pragmatischen Aspekt des Begriffs, während die Forderung, der Zieltext solle den Ausgangstext widerspiegeln, nachbilden, imitieren, seine Schönheit darstellen etc. die textinternen Faktoren von Inhalt und Form in den Blick bringt. Die Interpretation von Äquivalenz als Sinnidentität, Gleichwertigkeit und Wirkungskonstanz wiederum impliziert eine Simulierung des Wechselspiels zwischen textinternen (inhaltlichen und formalen) und textexternen (meist empfängerbezogenen) Faktoren des Ausgangstextes durch den Zieltext. Die Unzufriedenheit mit dem schwer fassbaren Begriff der Äquivalenz ist nicht neu. Dennoch ändern punktuelle Umdefinierungen Nords (ibid.) Erfahrung nach nichts Grundsätzliches an der vielfach beklagten Unschärfe des Begriffes, so dass Äquivalenz im Allgemeinen weiterhin mit Treue gleichgesetzt und Übersetzungen nach wie vor an diesem nebulösen Maßstab gemessen werden. Bei diesem Verständnis von Übersetzen werden Zieltexte, die nicht der Forderung nach Äquivalenz genügen, grundsätzlich aus dem Bereich der eigentlichen Übersetzung ausgegrenzt, so z. B. Interlinearversionen, wörtliche Übersetzungen und philologische Übersetzungen, da sie zu treu bestimmte Einzelaspekte des Originals

reproduzieren – Adaptation, Nachdichtung und Bearbeitung dagegen, da sie sich zu frei vom Original entfernen. Nach Nord (ibid.) liefert die Ausgangstextanalyse hier in der Regel die alleinige Grundlage für die Bestimmung der Äquivalenz – ein Anspruch, den sie nicht erfüllen kann, da für die Produktion eines äquivalenten Zieltext-in-Situation Informationen über die voraussichtliche Zieltext-Situation unbedingt mit einbezogen werden müssen. Wenn diese gegeben und mit den aus der Ausgangstextanalyse gewonnenen Informationen über die Ausgangstext-Situation vergleichbar sind, könnte möglicherweise die Herstellung eines äquivalenten oder funktional äquivalenten Zieltextes eine mögliche Übersetzungsaufgabe sein.

18.            nun sitz ich hier alleine (*Frühlingstraum* 5/3)  
                  und denke dem Traume nach. (5/4)
- nyt yksin täällä istun (*Kevätunelma* 5/3)  
                  ja untani muistelen. (5/4)

Diese Verse dienen als Beispiel auch in den Abschnitten 3.1.2 (Beispiel 6) und 3.2 (Beispiel 11), aber sie sind ein gutes Beispiel auch für eine treue Übersetzung. Wie ich schon früher über diese Verse erwähnt habe, sind sie inhaltlich, syntaktisch und lexikalisch fast identisch. Im Original besitzt das Substantiv *Traume* im zweiten Vers den bestimmten Artikel. In der Übersetzung steht das Substantiv *untani* (mein Traum) mit dem Possessivsuffix *ni*. Es ist egal, aus welcher Perspektive man diese Übersetzung betrachtet. Man kann ohne Zweifel feststellen, dass sie treu ist. Die Inhalte der Texte sind identisch. Die Reproduktion des Sinns ist gelungen, und man kann sogar sagen, dass die Übersetzung das Original imitiert. Die Übersetzung ahmt das Original sogar sklavisch nach, da der Grad von Treue so hoch ist. In diesem Fall ist es nicht negativ, da Solanterä die Lösung leicht gefunden zu haben scheint und der Zieltext sich als fließend und gelungen erwiesen hat. Die Forderung nach gleicher Funktion von Ausgangs- und Zieltext ist in diesem Fall kein Problem, da es um das Übersetzen von Liedtexten geht und die Musik einen Rahmen für die Empfängerschaft setzt.

19. Wie hat der Sturm zerrissen (*Der stürmische Morgen* 1/1)  
des Himmels graues Kleid! (1/2)

Nyt hurja myrsky riehuu, (*Myrskyinen aamu* 1/1)  
lyö laine lakkapää, (1/2)

Dieses Beispiel ist in diesem Zusammenhang nützlich wie auch in den Abschnitten 3.1.2, 3.1.3, 3.3 und 3.4 (Beispiele 7, 10, 12 und 14). Müller hat in seinem Text eine Metapher benutzt (*der Sturm hat des Himmels graues Kleid zerrissen*), Solanterä nicht. Der Ausgangstext besteht aus einem Exklamativsatz, der zwei Verse umfasst, wohingegen der Zieltext aus zwei selbstständigen affirmativen Aussagesätzen besteht. Der finnische Vers *lyö laine lakkapää* („der Schaumkamm schlägt“) hat ein ganz anderes Vokabular als der entsprechende deutsche Vers. Natürlich unterscheidet sich die Natur der finnischen Verse von den deutschen Versen wegen verschiedener Satzarten und wegen der Tatsache, dass die Übersetzung aus zwei selbstständigen Sätzen besteht. Eine wortwörtliche Übersetzung der finnischsprachigen Verse wäre „jetzt tobt ein heftiger Sturm, der Schaumkamm schlägt“. Müller spricht kein Wort über Wasser, aber Solanterä hat dieses Element ihrer Übersetzung hinzugefügt. Wie schon früher festgestellt wurde, mangelt es der Übersetzung an Stil, da sie keine Metapher besitzt, aber es ist positiv, dass der finnische Vers *lyö laine lakkapää* alliteriert. Solanterä hat das Thema des Liedes teilweise verändert, da die Stimmung in Müllers Text winterlich ist, während die Stimmung in der Übersetzung eher herbstlich ist. Gewässer sind winters auch nicht unbedingt immer gefroren, aber trotzdem erweckt Solanteräs Übersetzung die Assoziation, dass es um einen Herbststurm anstatt eines Wintersturms geht. Der Zyklus heißt ja *Winterreise*, und der Titel deutet darauf hin, dass Winter das Thema dieses Liedes ist.

Also ist diese Übersetzung treu oder nicht? Die Verse sind auf keinen Fall sklavisch übersetzt, wie es im 18. Beispiel (Abschnitt 3.5) der Fall ist, obwohl das Resultat gut ist, aber die Übersetzung ist ohne Zweifel frei. Sie ist teilweise treu, aber teilweise nicht. Der erste Vers der Übersetzung ist treu, aber der zweite Vers nicht. Die Übersetzerin hat ihre Freiheit nicht missbraucht, da die Alliteration zeigt, dass sie sich Mühe gegeben hat, um die Übersetzung stilvoll und lyrisch zu machen. Einerseits spiegelt die Übersetzung das Original wider, was die Stimmung anbelangt, aber andererseits mangelt es ihr an Schönheit des Originals, die sie auch darstellen

sollte. Der zweite Vers könnte treuer sein. Hier taucht die Frage wieder auf, ob die Übersetzung ein ganz neues literarisches Produkt ist. Solanterä hat den Inhalt des zweiten Verses dermaßen geändert, dass die Übersetzung Assoziationen von anderer Art erweckt als das Original.

20.           ich wendete mich nicht. (*Der Lindenbaum* 3/4)  
               en kääntyä mä voi. (*Lehmus* 3/4)

Die beiden Sätze, die auch im Abschnitt 3.1.1 (Beispiel 1) zu sehen sind, sind affirmative Aussagesätze. Der lexikalische Inhalt der Texte ist fast identisch. Der eine Unterschied zwischen ihnen ist das Modalverb in der Übersetzung. Eine wortwörtliche Übersetzung des finnischen Verses wäre „ich kann mich nicht wenden“. Der Ausgangstext besitzt kein Modalverb. Der andere Unterschied ist das Tempus. Das Verb des Ausgangstextes steht im Präteritum, wohingegen das Verb des Zieltextes im Präsens steht. Eine wortwörtliche Übersetzung des Verses *ich wendete mich nicht* wäre „minä en kääntynyt“. Das Personalpronomen *minä* (,ich') könnte man auslassen. Das Problem dieser Alternative wäre der Reim. Das Wort *kääntynyt* reimt sich nicht mit dem Wort *soi*, das sein Gegenstück im zweiten Vers der dritten Strophe wäre. Deshalb hat Solanterä das Modalverb *voida* (,können') hinzugefügt. Auch das Reflexivpronomen *mich* hat Wirkung darauf, dass Solanterä ein zusätzliches Verb benutzt hat. Das Finnische besitzt keine Reflexivpronomina. Deshalb entsteht automatisch eine „Lücke“ in der Übersetzung, und sie muss mit irgendeinem anderen Wort gefüllt werden. Mit der wortwörtlichen Übersetzung wäre die Silbenzahl kein Problem, da die beiden Verse sechs Silben hätten. Solanterä hat die umgangssprachliche, kürzere Form *mä* des Wortes *minä* benutzt. Wenn sie die längere Form benutzt hätte, wäre die Silbenzahl zu hoch gewesen.

Mit Ausnahme des Modalverbs ist die Übersetzung treu. Im Ausgangstext wollte die Person sich nicht wenden, aber im Zieltext kann sie sich nicht wenden, obwohl sie möchte. Der Ausgangstext erweckt die Assoziation von einer Person, die ihre schmerzhaftes Vergangenheit vergessen will und die sich nicht wendet, obwohl irgendetwas versucht, sie zurück zu locken. Der Zieltext dagegen erweckt die Assoziation von einer Person, die zurückkehren möchte, aber keine Möglichkeit dazu hat. Die Natur des Verses verändert sich relativ viel, wenn das Modalverb *voida*

hinzugefügt wird. Stilistisch ist die Übersetzung gelungen, aber das Modalverb eröffnet eine verschiedene Perspektive. Diese Veränderung ist jedoch nicht so radikal wie diejenige im 19. Beispiel (Abschnitt 3.5).

### **3.6 ÜBERSETZUNGSFEHLER**

Es ist interessant, ob der Begriff Übersetzungsfehler in Zusammenhang mit Übersetzen von Liedtexten so verstanden werden kann wie z. B. bei Urkundenübersetzen oder bei anderen „sachlichen“ und „förmlichen“ Arten von Übersetzen. Wenn Urkunden u. ä. übersetzt werden, spielt Eindeutigkeit eine größere Rolle. Beim Übersetzen von Liedtexten ist es umgekehrt, die Übersetzung bedeutet eigentlich die Interpretation, die der Übersetzer vornimmt. Es ist relativ schwierig festzustellen, was ein Fehler in einem übersetzten Lied eigentlich bedeutet. Es ist jedoch klar, wenn es einen groben Fehler in einem Text gibt, und man bemerkt sofort, dass der Übersetzer sich in diesem Fall geirrt hat, missverstanden hat, so dass der Fehler Übersetzungsfehler genannt werden kann. Ein übersetzter Liedtext ist sowohl ein Produkt des Texters als auch des Übersetzers, dem es unmöglich ist, nicht zu interpretieren, da man nur selten die Möglichkeit hat, den Texter des Originals zu fragen, was er meinte, als er den Text schrieb. Eine Übersetzung ist eine Interpretation des Übersetzers.

Nord (1988: 200-201) hat auch die Problematik von Übersetzungsfehlern untersucht. Laut ihr gibt es eine ausführliche Diskussion um die Problematik, was ein Fehler sei, wie man Fehler erkennen und vor allem therapieren könne. Die Übersetzungswissenschaft hat dieses Problem nur am Rande theoretisiert. „Verbreitet ist die Definition des Fehlers als ‚Abweichung‘ von einer Norm, einer Konvention oder einem Regelsystem; auf sprachliche Äußerungen bezogen wird diese Abweichung häufig als ‚Abweichung vom gewählten Grammatikmodell‘ spezifiziert. Dementsprechend werden Übersetzungsfehler definiert als ‚Nicht-Einhaltung einer Norm in einer Sprachkontaktsituation‘, die auf mangelnder Sprachkenntnis oder auf Verständnisblockierung aufgrund mangelnder Sachkenntnis beruht. Hier werden verschiedene Fehlertypen vermischt: Verständnisblockierung ist ein Rezeptionsfehler, Nichteinhaltung von Gebrauchsnormen ein Fehler, der durch

mangelnde Zieltextkompetenz bei der Zieltextproduktion oder durch mangelnde translatorische Kompetenz in der Transferphase entstehen kann.“ Im Gegensatz dazu leitet sich bei einem funktionalen Translationsverständnis die Bestimmung eines Übersetzungsfehlers jeweils aus der für die Übersetzung vorgegebenen Zielfunktion ab, und zwar wiederum bezogen auf die Faktoren des Modells. Gerade daher ist ja die Definition dieser Zielfunktion für jeden einzelnen Übersetzungsvorgang so wichtig. Wenn z. B. zum Faktor Inhalt genaue Wiedergabe aller inhaltlichen Details gefordert ist, sind schon kleine Abweichungen oder nicht präsuppositionsbedingte Auslassungen Übersetzungsfehler, die bei einer Forderung nach grober Wiedergabe der wichtigsten Informationen nicht als Fehler markiert werden. Auf der anderen Seite kann natürlich auch ein strategisch eingesetzter Normverstoß, der einen bestimmten Mitteilungskarakter hat, gerade kein Fehler, sondern ein zielfunktionsadäquates Mittel sein. Ein Übersetzungsfehler ist also jede Nicht-Erfüllung des Übersetzungsauftrags. Er ist eine Abweichung von dem gewählten Handlungsmodell bzw. eine Frustration von Erwartungen in Bezug auf eine Handlung.

Nord (ibid.) stellt fest, dass die Unterscheidung von Schwierigkeitsgraden bei Ausgangstexten zu dem Schluss führen könnte, dass eine Korrelation zwischen Übersetzungsschwierigkeit und Fehlergewichtung bestehe, so dass also z. B. die mangelhafte Bewältigung eines besonders schwierigen Übersetzungsproblems ein weniger schwerwiegender Fehler als die mangelhafte Bewältigung eines einfachen Problems wäre. Eine solche Korrelation ist kaum sinnvoll. Man findet kaum Texte, in denen nur bestimmte Übersetzungsprobleme vorkommen und bestimmte andere ausgespart sind. Aus dem Primat der Zielfunktion ergibt sich, dass grundsätzlich die textexternen (pragmatischen) Faktoren Vorrang vor den textinternen Faktoren haben sollten. Sie steuern primär die Erwartung des Zielempfängers und lassen ihn textinterne Verstöße gegen bestimmte sprachliche Normen leichter tolerieren oder sogar übersehen. Textsorten- und auftragsabhängig werden Sender und Empfänger, Ort und Zeit, Medium und Anlass etc. unterschiedlich eingestuft. Der Sender und seine Intention, die Empfänger-, Orts- und Zeitpragmatik, die Medienbedingungen und der Anlass stellen nicht nur dann den Übersetzer vor besondere Probleme, wenn sie im Text explizit verbalisiert werden, z. B. durch die Erwähnung

ausgangskulturspezifischer Realia, sondern besonders dann, wenn sie impliziert bzw. präsupponiert sind oder wenn der Text auf sie verweist. (id., 202-204.)

21.           Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein, (*Das Wirtshaus* 1/3)  
Oot valkoristi haudan kuin viitta kohtalon: (*Majapaikka* 1/3)

Dieser Vers wurde schon in den Abschnitten 3.1.2 und 3.3 (Beispiele 8 und 13) behandelt, aber er bietet gutes Material auch für das Thema Übersetzungsfehler. Eine wortwörtliche Übersetzung des finnischen Verses wäre „du weißes Kreuz des Grabes bist wie ein Wegweiser des Schicksals“. Solanterä hat grüne Totenkränze durch ein weißes Kreuz (*valkoristi*) ersetzt. Zuerst muss man die Zielfunktion definieren. In diesem Fall ist die Funktion ästhetisch. Das Ziel eines Liedes ist es, den Empfänger innerlich zu befriedigen und ihm vielleicht eine Möglichkeit zu bieten, sich mit jemandem zu identifizieren. Mangelnde Sprachkenntnisse sind nicht der Grund, warum Solanterä das Substantiv *valkoristi* benutzt hat, das die größte Abweichung vom semantischen Inhalt in diesem Lied ist. Es geht auch nicht um einen Rezeptionsfehler. Damit ist gemeint, dass Solanterä nicht verstanden hätte, worum es in diesem Lied geht. Der einzige mögliche Fehler ist die Nichteinhaltung von Gebrauchsnormen, was bedeutet, dass es Solanterä an Zieltextkompetenz oder translatorischer Kompetenz mangelt. Das ist jedoch nicht der Fall, da sie eine erfahrene Übersetzerin war. Es ist am wesentlichsten, dass der Empfänger sowohl den wichtigsten semantischen Inhalt erhält als auch eine ästhetische Sprachform genießen kann. Wenn ein Übersetzungsfehler als eine Nicht-Erfüllung des Übersetzungsauftrags bezeichnet wird, ist dieses Beispiel kein Übersetzungsfehler. Das Substantiv *valkoristi* unterscheidet sich relativ viel vom deutschen Substantiv *Totenkranz*, aber da es auf jeden Fall einen Friedhof und ein Grab symbolisiert, verzichte ich auf den Begriff Übersetzungsfehler in diesem Zusammenhang.

22.           *Der Leiermann*  
*Posetiivinsoitaja*

Die Übersetzung des Liedtitels *Der Leiermann* ist *Posetiivinsoitaja*. Es gibt auch eine kürzere Form für das Substantiv *posetiivinsoitaja*, nämlich *posetiivari*. Ein ähnlicher Unterschied existiert z. B. zwischen den Substantiven *Gitarrenspieler* und *Gitarrist*. Es ist interessant, warum Solanterä die längere Form gewählt hat. Im Originaltext kommt das Substantiv *Leiermann* einmal vor, wohingegen die

Übersetzung das Substantiv *posetiivisoittaja* nicht enthält. Eine wortwörtliche Übersetzung des Substantives *posetiivisoittaja* wäre „Leierspieler“. Die kürzere Form des Substantives ist jedoch häufiger und besser bekannt als die längere Form. Warum sollte man die kompliziertere und weniger ästhetische Form wählen, wenn eine bessere Alternative vorhanden ist?

Dieser Fall kann trotzdem nicht als ein Übersetzungsfehler bezeichnet werden, da das bedeuten würde, dass der Übersetzungsauftrag nicht erfüllt würde. Der semantische Inhalt wird übertragen. Es geht nicht um einen Rezeptionsfehler und nicht um Nichteinhaltung von Gebrauchsnormen, da Solanterä deutlich den Ausgangstext verstanden hat. Ich bezeichne die Abweichung lieber als einen stilistischen Übersetzungsfehler. Er ist nicht so schlimm wie Fehler, die durch mangelnde Zieltextkompetenz oder mangelnde translatorische Kompetenz entstehen, aber das stilistische und ästhetische Niveau sinkt. Der Empfänger erhält die wichtigste Information, aber die ästhetische Erfahrung ist mangelhaft.

Wegen der kreativen Natur des Übersetzens von Liedtexten ist es eine große Herausforderung zu definieren, was die Kriterien eines Übersetzungsfehlers erfüllt und was nicht. Der Grad von Freiheit ist sehr hoch in ästhetisch-poetischen Übersetzungen und deshalb sind die lexikalischen Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltexten sehr groß. Es gibt keine eindeutigen Übersetzungsfehler in den zehn Liedern, was beweist, dass Solanterä eine begabte Übersetzerin ist und dass sie die Lieder sorgfältig übersetzt hat. Natürlich kann man mit der Übersetzerin uneins über ihre Lösungen sein, aber kreative Lösungen können nicht mit Übersetzungsfehlern gleichgesetzt werden. Es ist ja selten, dass sich mehrere Übersetzer für die gleiche Lösung entscheiden.

## 4. VERGLEICH DES ORIGINALS UND DER ÜBERSETZUNG

In diesem Kapitel betrachte ich anhand von Beispielen, wie die Vers- und Strophenzahlen und die Wort- und Silbenzahlen der deutschsprachigen Versionen und der Übersetzungen sich voneinander unterscheiden. Direkte und indirekte Fragen und Auslassung von Buchstaben werden auch behandelt sowie der Grad, wie frei der Übersetzer den Text übersetzt hat.

### 4.1 VERS- UND STROPHENZAHL

Die Anzahl von Strophen und Versen ist voraussehbar identisch in allen Originalen und in deren Übersetzungen. Der Übersetzer kann nicht dem Text z. B. einen zusätzlichen Vers hinzufügen oder einen Vers weglassen, da es eine Änderung in der Konstruktion des Liedes verursachen würde.

### 4.2 WORTZAHL

Die erste Zahl in Klammern hinter dem Beispiel steht für die Nummer der Strophe und die zweite Zahl für die Nummer des Verses. Auch der Liedtitel ist in Klammern zu finden.

23.            Schnee, du weißt von meinem Sehnen: (*Wasserflut* 3/1)  
Lumi, ystäväni lienet, (*Kevättulva* 3/1)
24.            Liegt nicht schwer mir in dem Sinn. (*Irrlicht* 1/4)  
Harhakuvat houkuttaa. (*Virvaliekki* 1/4)
25.            Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her, (*Der Leiermann* 1/3)  
Avojaloin kulkee ukko horjuen, (*Posetiivinsoittaja* 1/3)

Es ist eher die Regel als die Ausnahme, dass die Wortzahlen der deutsch- und finnischsprachigen Texte nicht kongruent sind. Im 23. Beispiel ist die Wortzahl des Verses der deutschsprachigen Strophe sechs (6) und die Wortzahl des finnischsprachigen Verses ist drei (3). Im 24. Beispiel beträgt die Wortzahl des deutschsprachigen Verses sieben (7) und des finnischsprachigen Verses nur zwei (2). Im 25. Beispiel besteht der deutschsprachige Vers aus neun (9) Wörtern und der

finnischsprachige Vers aus vier (4) Wörtern. Der Unterschied kann also sogar dermaßen bemerkenswert sein.

In der Tabelle 1 werden die Wortzahlen der 10 Lieder aufgelistet, die in der Reihenfolge, in der sie in der Einleitung genannt sind, von 1 bis 10 nummeriert sind. Die Tabelle zeigt die Wortzahlen der deutsch- und finnischsprachigen Lieder und die Wortdifferenz, d. h. wie viele Wörter mehr oder weniger die Übersetzung hat.

Tabelle 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<b>Deutsch</b>	111	84	60	127	64	55	54	76	66	79
<b>Finnisch</b>	84	57	41	89	42	36	39	57	51	49
<b>Differenz</b>	<b>-27</b>	<b>-27</b>	<b>-19</b>	<b>-38</b>	<b>-22</b>	<b>-19</b>	<b>-15</b>	<b>-19</b>	<b>-15</b>	<b>-30</b>

All die Übersetzungen haben weniger Wörter als ihre Originale. Die deutschen Lieder bestehen durchschnittlich aus 78 Wörtern und die finnischen Lieder aus 55 Wörtern. Die Übersetzungen haben durchschnittlich 23 Wörter weniger als die Originale.

26. Die kalten Winde bliesen (*Der Lindenbaum* 3/1)  
mir grad in's Angesicht, (3/2)
- Niin kylmä, jäinen tuuli (*Lehmus* 3/1)  
mua vastaan yössä soi, (3/2)
27. Seine kalten Flocken saugen (*Wasserflut* 1/3)  
Lumi saaliikseen sen arvas (*Kevättulva* 1/3)
28. Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an, (*Der Leiermann* 2/1)  
Kenkään hänt' ei kuule, kenkään hänt' ei nää, (*Posetiivisoittaja* 2/1)

Die zehn Lieder, die ich ausgewählt habe, haben insgesamt 146 Verse. Der Vergleich zwischen den deutschen und den finnischen Liedern zeigt, dass es nur 16 Verse gibt, die die gleiche Wortzahl in beiden Versionen haben. In den Versen im 26. und 27. Beispiel ist die Wortzahl vier (4) und im 28. Beispiel acht (8). *Das Wirtshaus* (*Majapaikka*) ist das einzige Lied, das keine kongruenten Verse hat. *Der Lindenbaum* (*Lehmus*) hat fünf (5) kongruente Verse, *Wasserflut* (*Kevättulva*),

*Irrlicht (Virvaliekki)*, *Der stürmische Morgen (Myrskyinen aamu)*, *Der Wegweiser (Tienviitta)* und *Der Leiermann (Posetiivinsoitaja)* haben einen (1) kongruenten Vers und *Frühlingstraum (Kevätunelma)*, *Der greise Kopf (Harmaa pää)* und *Die Krähe (Varis)* haben zwei (2) kongruente Verse. Die Wortzahl der deutschsprachigen Verse variiert von drei (3) bis neun (9) und die Wortzahl der Übersetzungen von zwei (2) bis acht (8),

Die niedrigere Wortzahl der finnischsprachigen Verse liegt daran, dass, anders als in der deutschen Sprache, an finnische Wörter viel mehr verschiedene Suffixe und Endungen, z. B. Kasusendungen, angehängt werden können. Die Personalpronomina des Finnischen können auch in gewissen Fällen ausgelassen werden (vgl. *istun* [sitze] und *minä istun* [ich sitze]). Eine hohe Anzahl von Präpositionen erhöht die Wortzahl der deutschsprachigen Verse. Die Substantive des Deutschen brauchen auch Artikel, aber das Finnische besitzt keine.

#### 4.3 SILBENZAHL

29. Vom A|bend|rot zum Mor|gen|licht (*Der greise Kopf* 3/1)  
ward man|cher Kopf zum Grei|se. (3/2)
- Ah, aa|mun|koi|s|ta il|ta|han (*Harmaa pää* 3/1)  
käy mo|ni har|ma|jak|si, (3/2)
30. Auf ei|nen To|ten|ak|ker hat mich mein Weg ge|bracht. (*Das Wirtshaus* 1/1)  
All|hier will ich ein|keh|ren, hab ich bei mir ge|dacht. (1/2)
- Kun kirk|ko|maal|le ker|ran mä saa|vuin mat|kal|lain, (*Majapaikka* 1/1)  
niin mie|tin: Tääl|lä mul|la ois le|po au|tu|ain. (1/2)

Die A-Verse der beiden Verspaare des 29. Beispiels bestehen aus acht (8) Silben und die B-Verse aus sieben (7) Silben. Die beiden Verse der beiden Verspaare des 30. Beispiels bestehen aus dreizehn (13) Silben. Die Silbenzahlen von acht Liedern von zehn unterscheiden sich nicht voneinander, also die Mehrheit der Lieder und deren Übersetzungen haben eine identische Silbenzahl.

31. Wirst mit ihm die Stadt durch|zie|hen, (*Wasserflut* 4/1)  
Vir|ran myö|tä jos rie|mu|miel|lä (*Kevättulva* 4/1)

32. Ihr lacht wohl ü|ber den Träu|mer, (*Frühlingstraum* 3/3)  
der Blu|men im Win|ter sah? (3/4)
- Te nau|rat|te var|maan|kin houk|kaa, (*Kevätunelma* 3/3)  
mi us|koi u|ni|aan! (3/4)
33. von ei|ner schö|nen Maid, (*Frühlingstraum* 4/2)  
ja lem|mes|tä sydä|men, (*Kevätunelma* 4/2)
34. Wann halt ich mein Lieb|chen im Arm? (*Frühlingstraum* 6/4)  
saat luok|se|ni, ar|ma|hin! (*Kevätunelma* 6/4)

Es gibt insgesamt fünf Verse, deren Silbenzahlen sich voneinander unterscheiden. *Wasserflut* (*Kevättulva*) hat einen solchen Vers und *Frühlingstraum* (*Kevätunelma*) die übrigen vier Verse. Die Silbenzahl des deutschsprachigen Verses im 31. Beispiel ist acht (8), während die Zahl des finnischsprachigen Verses neun (9) ist. Im 32. Beispiel ist der erste deutschsprachige Vers achtsilbig (8) und der zweite Vers siebensilbig (7). Der erste finnischsprachige Vers ist neunsilbig (9) und der zweite Vers sechssilbig (6). Der deutschsprachige Vers im 33. Beispiel ist sechssilbig (6) und das finnischsprachige Äquivalent siebensilbig (7). Im 34. Beispiel umfasst der deutschsprachige Vers acht (8) Silben und der finnischsprachige Vers sieben (7) Silben. In drei Fällen hat das Original weniger Silben als die Übersetzung und in zwei Fällen hat das Finnische weniger Silben als das Deutsche.

Die Tabelle 2 verdeutlicht noch die Silbenunterschiede der fünf obengenannten Verse. Sie zeigt die Silbenzahlen der deutsch- und finnischsprachigen Verse und die Silbendifferenz, d. h. wie viele Silben mehr oder weniger die Übersetzung hat.

Tabelle 2

	Beispiel 31	Beispiel 32 3/3	Beispiel 32 3/4	Beispiel 33	Beispiel 34
<b>Deutsch</b>	8	8	7	6	8
<b>Finnisch</b>	9	9	6	7	7
<b>Differenz</b>	+1	+1	-1	+1	-1

Aus der Tatsache, dass die Silbenzahlen in den meisten Fällen identisch sind, kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass eine identische Silbenzahl von Bedeutung ist und man danach streben sollte. Aber was passiert, wenn dies sich nicht verwirklicht?

Im 31. Beispiel hat der Ausgangstext eine Silbe weniger als der Zieltext. Dies konkretisiert sich an der Stelle, an der die Silben *ihm* und *die* auf Deutsch und *myö/tä* und *jos* auf Finnisch gesungen werden. Die Noten an dieser Stelle sind g, g, f und e. Auf dem ersten Ton (g) werden die Silben *ihm* und *myö* gesungen. Die Silbe *ihm* wird über den zweiten Ton (g) bis zum dritten Ton (f) verlängert, wohingegen ihr Äquivalent *myö* nur bis zum zweiten Ton (g) verlängert wird, da die Silbe *tä* schon auf dem dritten Ton (f) gesungen werden muss. Auf dem vierten Ton (e) werden dann die Silben *die* und *jos* gesungen.

Im 32. Beispiel hat der erste deutschsprachige Vers wieder eine Silbe weniger als der erste finnischsprachige Vers. An der entscheidenden Stelle werden auf Deutsch die Silben *lacht* und *wohl* und auf Finnisch *nau/rat/te* gesungen. Die Noten an dieser Stelle sind g, Es, e und e. Auf dem ersten und zweiten Ton (g und Es) werden die Silben *lacht* und *nau* gesungen. Auf dem dritten Ton (e) werden die Silben *wohl* und *rat* gesungen. Auf dem vierten Ton (e) wird auf Finnisch die Silbe *te* gesungen, aber auf Deutsch wird die Silbe *wohl* vom dritten Ton (e) bis zum vierten Ton (e) verlängert.

Der zweite deutschsprachige Vers im 32. Beispiel hat eine Silbe mehr als der finnischsprachige Vers. Die deutschsprachige Silbe *im* hat kein „Gegenstück“ in den Noten. An der Stelle, an der *Blu|men im Win|ter sah* und *us|koi u|ni|aan* gesungen wird, stehen die Noten f, e, g, c, g und f. Während die Silbe *im* im deutschsprachigen Text auf dem dritten Ton (g) gesungen wird, wird im finnischsprachigen Text die Silbe *koi* vom zweiten Ton (e) bis zum dritten Ton (g) verlängert. Auf dem vierten Ton (c) werden dann die Silben *Win* und *u* gesungen.

Im 33. Beispiel hat der finnischsprachige Vers wieder eine Silbe mehr als der deutschsprachige Vers. An der entscheidenden Stelle werden die Wörter *ei/ner* und *lem/mes/tä* gesungen. Die Noten an dieser Stelle sind a, h und a. Auf dem ersten Ton (a) werden die Silben *ei* und *lem* gesungen. Auf dem zweiten Ton (h) wird die Silbe

*mes* gesungen, aber im deutschsprachigen Text wird auf Finnisch die Silbe *ei* vom ersten Ton (a) bis zum zweiten Ton (h) verlängert. Die Silben *ner* und *tä* werden dann auf dem dritten Ton (a) gesungen.

Das 34. Beispiel ist den B-Versen des 32. Beispiels ähnlich. Der finnischsprachige Vers hat eine Silbe weniger als der deutschsprachige Vers. An der entscheidenden Stelle werden die Wörter *Lieb|chen im Arm* und *ar|ma|hin* gesungen und die Noten an dieser Stelle sind c, Es, Es und f. Auf dem ersten Ton (c) werden die Silben *Lieb* und *ar* gesungen und auf dem zweiten Ton (Es) die Silben *chen* und *ma*. Auf dem dritten Ton (Es) wird die Silbe *im* auf Deutsch gesungen, aber sie hat auch kein finnischsprachiges „Gegenstück“ in den Noten, wie es auch im zehnten Beispiel der Fall war. Somit wird die Silbe *ma* vom zweiten Ton (Es) bis zum dritten Ton (Es) verlängert. Die Silben *Arm* und *hin* werden auf dem vierten Ton (f) gesungen.

Aus diesen Beispielen kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass wenn die Silbenzahlen nicht identisch sind, die Vokale in den Silben bei Bedarf verlängert werden können. Die obengenannten Beispiele zeigen jedoch, dass es zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext einen Unterschied von höchstens einer Silbe gibt. Verlängerung von Silben ist ein Kompromiss, der gemacht werden muss, wenn der Übersetzer keine Lösung findet, deren Silbenzahl die gleiche wie im Ausgangstext wäre. Dies gilt natürlich nur für Fälle, in denen der Zieltext weniger Silben als der Ausgangstext hat. In den Fällen, in denen die Übersetzung die höhere Silbenzahl besitzt, ist das Tempo des übersetzten Verses etwas schneller.

#### 4.4 AUSLASSUNG VON BUCHSTABEN

35. Nun bin ich manche Stunde (*Der Lindenbaum* 3/5)  
Vaikk' kauas ovat jääneet (*Lehmus* 3/5)
36. sag, wohin doch geht dein Lauf? (*Wasserflut* 3/2)  
Kerro, miss' on matkas pää? (*Kevättulva* 3/2)
37. dass ich Menschen sollte scheun, (*Der Wegweiser* 2/2)  
muita miks' siis karttaisin; (*Tienviitta* 2/2)
38. Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an, (*Der Leiermann* 2/1)  
Kenkään hänt' ei kuule, kenkään hänt' ei nää, (*Posetiivinsoittaja* 2/1)

Wenn der Text nur eine gewisse Silbenzahl enthalten darf, kann es sein, dass Wörter gekürzt werden müssen. Dies ist gewöhnlich, wenn es um Gedichte geht, aber es ist häufig auch bei Liedtexten, da der Text im Rahmen einer bestimmten Zeit gesungen werden sollte. Das Weglassen des letzten Buchstabens (Apokope) gibt dem Text eine altmodische Nuance.

Im 35. Beispiel ist der letzte Buchstabe (a) der Konjunktion *vaikka* („obwohl“) ausgelassen worden. Das Gleiche gilt auch für die anderen Beispiele. Im 36. Beispiel ist der letzte Buchstabe (ä) des Interrogativpronomens *missä* („wo“) weggelassen worden, im 37. Beispiel das letzte i des Interrogativpronomens *miksi* („warum“) und im 38. Beispiel das letzte ä des Pronomens *häntä* („ihn“). Ein Apostroph kennzeichnet den Ausfall eines Buchstabens. Wie bereits oben erwähnt, sind Silbenzahlen von großer Bedeutung. Die Auslassung von Buchstaben ist eine einfache Lösung, wenn ein Vers sonst zu viele Silben hätte. Bei allen Wörtern ist es jedoch nicht möglich.

- 39.           ich träumt' in seinem Schatten (*Der Lindenbaum* 1/3)
- 40.           jeder Strom wird's Meer gewinnen, (*Irrlicht* 3/3)
- 41.           ohne Ruh' und suche Ruh'. (*Der Wegweiser* 3/4)

Im Deutschen gibt es noch mehr Beispiele für Auslassung von Buchstaben, aber in diesem Zusammenhang ist der Grund nicht derselbe wie in den finnischsprachigen Übersetzungen. Hervorzuheben ist, dass der deutschsprachige Text Wilhelm Müllers vor der Musik Schuberts existierte, weshalb die Auslassung von Buchstaben nicht damit zusammenhängt, dass der Text in den Rahmen der Musik passen sollte. Buchstaben können weggelassen werden, um einen fließenden Rhythmus und eine poetische Stimmung zu erreichen oder um den Text einfach nur kürzer zu machen.

#### 4.5 DIREKTE UND INDIREKTE FRAGEN

42. Doch an den Fensterscheiben, (*Frühlingstraum* 3/1)  
wer malte die Blätter da? (3/2)

Ken ikkunani ruutuun (*Kevätunelma* 3/1)  
lie kirjonnut kukkiaa? (3/2)

In diesem Beispiel hat die Übersetzung auch die Form einer direkten Frage. Die Fragen umfassen zwei Verse.

43. Wann grünt ihr Blätter am Fenster? (*Frühlingstraum* 6/3)  
Wann halt ich mein Liebchen im Arm? (6/4)

sä kera kukkien varmaan (*Kevätunelma* 6/3)  
saat luokseni, armahin! (6/4)

In diesem Beispiel sind die beiden deutschsprachigen Verse einzelne direkte Fragen. Die Übersetzung besteht dagegen aus einem Exklamativsatz. Die finnischsprachigen Verse drücken Annahme und Vermutung aus.

44. Krähe, wunderliches Tier, (*Die Krähe* 2/1)  
willst mich nicht verlassen? (2/2)

Varis, katsein vaanivin (*Varis* 2/1)  
seuraat mua sä miksi? (2/2)

Hier haben wieder beide Texte die Form einer direkten Frage. Die Fragen bestehen aus zwei Versen.

45. Meinst wohl bald als Beute hier (*Die Krähe* 2/3)  
meinen Leib zu fassen? (2/4)

Mietit: kohta ruumihin (*Varis* 2/3)  
saanen saalihiksi! (2/4)

Hier hat der Ausgangstext die Form einer aus zwei Versen bestehenden direkten Frage und der Zieltext hat wieder die Form eines Exklamativsatzes. Im Gegensatz zum 43. Beispiel bilden die deutschsprachigen Verse hier nur eine Frage.

46. Was vermeid ich denn die Wege, (*Der Wegweiser* 1/1)  
 wo die andern Wandrer gehen, (1/2)  
 suche mir versteckte Stege (1/3)  
 durch verschneite Felsenhöhn? (1/4)
- Miksi valtateitä kaihdan, (*Tienviitta* 1/1)  
 joita toiset kaikki käy, (1/2)  
 tieni korpimaahan vaihdan, (1/3)  
 missä polkua ei näy? (1/4)

In diesem Beispiel bilden vier Verse sowohl im deutschsprachigen als auch im finnischsprachigen Text eine direkte Frage. Diese Strophe ist die längste Frage, die in den ausgewählten zehn Liedern vorkommt. Sie besteht aus vier Versen, d. h. die Frage umfasst eine ganze Strophe.

47. welch ein törichtes Verlangen (*Der Wegweiser* 2/3)  
 treibt mich in die Wüsteneien? (2/4)
- mistä kaipauksen sainkaan (*Tienviitta* 2/3)  
 kauas erämetsihin? (2/4)

Hier bilden zwei Verse in beiden Texten eine direkte Frage.

48. Sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt? (*Das Wirtshaus* 2/1)  
 Ah, eikö paikkaa mulle oo täällä laisinkaan? (*Majapaikka* 2/1)

In diesem Beispiel haben beide Verse die Form einer direkten Frage.

49. O unbarmherzige Schenke, doch weisest du mich ab? (*Das Wirtshaus* 2/3)  
 Niin armotonna suljit sä multa ovesi. (*Majapaikka* 2/3)

Hier hat der aus einem Vers bestehende Ausgangstext die Form einer direkten Frage. Der Zieltext hat dagegen die Form eines affirmativen Satzes.

50. Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn? (*Der Leiermann* 3/1)  
 Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? (3/2)
- Vanhus, jospa kanssa lähtisin mä pois, (*Positiivisoittaja* 3/1)  
 vanha posetiivis laulaissani sois! (3/2)

Hier besteht der Ausgangstext aus zwei Versen, die beide direkte Fragen sind. Der Zieltext ist dagegen wieder ein Exklamativsatz, der aus zwei Versen besteht. Die Übersetzung drückt Wünschen und Träumen aus.

51. Sag, wohin doch geht dein Lauf? (*Wasserflut* 3/2)  
 Kerro, miss' on matkas pää? (*Kevättulva* 3/2)

In diesem Beispiel sind beide Texte, die aus einem Vers bestehen, indirekte Fragen.

52. Ihr lacht wohl über den Träumer, (*Frühlingstraum* 3/3)  
 der Blumen im Winter sah? (3/4)
- Te nauratte varmaankin houkkaa, (*Kevätunelma* 3/3)  
 mi uskoi uniaan! (3/4)

Auch hier hat der Ausgangstext die Form einer indirekten Frage. Im Gegensatz zum 51. Beispiel hat die Übersetzung die Form eines Exklamativsatzes. Beide Texte bestehen jedoch aus zwei Versen. Die Übersetzung ist eher eine Feststellung, wohingegen der Ausgangstext eine Frage ist.

In den ausgewählten zehn Liedern gibt es insgesamt dreizehn (13) Fragen, von denen elf (11) direkte Fragen und zwei (2) indirekte Fragen sind. Fünf (5) direkte Fragen sind auch mit einer direkten Frage übersetzt. Drei Fragen dieser Gruppe bestehen aus zwei Versen, eine Frage besteht aus vier Versen und eine aus einem Vers. Es gibt zwei (2) Fälle, in denen ein aus zwei einzelnen direkten Fragen bestehendes Verspaar mit einem aus zwei Versen bestehenden Exklamativsatz übersetzt ist. Eine (1) direkte Frage, die aus zwei Versen besteht, ist auch mit einem aus zwei Versen bestehenden Exklamativsatz übersetzt. Es gibt eine (1) direkte Frage, die aus einem Vers besteht und mit einem affirmativen Satz übersetzt ist. Die eine (1) von den indirekten Fragen, die aus einem Vers besteht, ist auch mit einer indirekten Frage übersetzt. Die andere (1), die aus zwei Versen besteht, ist aber mit einem aus zwei Versen bestehenden Exklamativsatz übersetzt. Es gibt also sechs (6) Fälle, in denen eine Frage mit einer Frage übersetzt ist, und sieben (7) Fälle, in denen eine Frage mit einem Satz anderer Art übersetzt ist.

Aus diesen Beispielen kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass es beim Übersetzen von Liedtexten nicht wesentlich ist, eine Frage mit einer Frage zu übersetzen. Es ist oft schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, den Satzbau des Originals in die Übersetzung zu übertragen, z. B. wegen der Silbenzahlen.

Stilistische Gründe dürfen auch nicht in diesem Zusammenhang ignoriert werden. Solanterä hat sich in diesem Zusammenhang für einen Exklamativsatz entschieden. Was indirekte Fragen betrifft, sollte eigentlich kein Fragezeichen am Ende des Satzes stehen, wenn der betreffende Hauptsatz nicht interrogativ ist. Oft gibt die poetische Sprache jedoch eine Möglichkeit zu Interpretationen dieser Art.

#### 4.6 LIEDTITEL

53.            *Der Lindenbaum*  
                  *Lehmus*
54.            *Wasserflut*  
                  *Kevättulva*
55.            *Irrlicht*  
                  *Virvaliekki*
56.            *Der Leiermann*  
                  *Posetiivinsoittaja*

Solanterä hat die meisten Liedtitel wortwörtlich übersetzt: *Frühlingstraum* (*Kevätunelma*), *Der greise Kopf* (*Harmaa pää*), *Die Krähe* (*Varis*), *Der stürmische Morgen* (*Myrskyinen aamu*), *Der Wegweiser* (*Tienviitta*) und *Das Wirtshaus* (*Majapaikka*). In einigen Fällen ist das nicht der Fall.

Wenn der Titel *Der Lindenbaum* (Beispiel 53) wortwörtlich übersetzt wäre, wäre das finnischsprachige Äquivalent dafür *lehmuspuu*. Die Übersetzerin hat die Entscheidung getroffen, die Endung *-puu* (,Baum') auszulassen. Der Grund dafür könnte sein, dass das Substantiv *lehmuspuu* veraltet klingt. Die Endung *-puu* wird eigentlich nur im Substantiv *kuusipuu* (,Tannenbaum') benutzt, aber meistens nur in alten Liedern oder Gedichten, nicht mehr in der modernen Sprache. Das Lied wurde von Solanterä jedoch schon vor mehreren Jahrzehnten übersetzt, weswegen der Grund für die Auslassung der Endung ist, dass das Wort *lehmuspuu* zu lang ist, d. h. zu viele Silben hat. Das Substantiv kommt einmal in dem Lied vor, und wie schon oben erwähnt, sind Silbenzahlen von großer Bedeutung.

Das wortwörtliche Äquivalent für den Titel *Wasserflut* (Beispiel 54) wäre *vesitulva*. Das wortwörtliche deutschsprachige Äquivalent für den Titel *Kevättulva* lautet

*Frühlingsflut*. Warum hat Solanterä *Wasser* durch *Frühling* ersetzt? Der Titel kommt nicht in dem Lied vor, also kann es nicht von der Silbenzahl abhängen. Das Substantiv *vesitulva* ist eigentlich „doppelt gemoppelt“, da allein das Substantiv *tulva* („Flut“) im Finnischen eine große Wassermasse bedeutet. Es bleibt zu erörtern, warum Solanterä dem Titel das Bestimmungswort *kevät* hinzugefügt hat. Es kann sein, dass sie interpretiert hat, dass die Sehnsucht nach Frühling das Thema dieses Liedes ist, und deshalb wollte sie es auch im Titel zum Ausdruck bringen. *Kevät* als Bestimmungswort ist logisch auch deswegen, dass Flutwasser oft im Frühling vorkommt.

Die Übersetzung des Liedtitels *Irrlicht* (Beispiel 55) lautet *Virvaliekki* (*liekki* ‚Flamme‘). Auch das Substantiv *virvatuli* (*tuli* ‚Feuer‘, ‚Brand‘) wäre eine angeeignete Übersetzung gewesen, da dieses Substantiv üblicher ist als das Substantiv *virvaliekki*. Es kann sein, dass das Substantiv *virvaliekki* bekannter zu der Zeit war, als Solanterä die Lieder übersetzte, aber heute ist es umgekehrt. Das Substantiv kommt einmal in dem Liedtext vor, aber das kann nicht der Grund dafür sein, warum Solanterä genau dieses Wort gewählt hat, da beide Substantive, *virvaliekki* und *virvatuli*, die gleiche Silbenzahl haben.

Dieses Beispiel ist auch im Abschnitt 3.6 (Beispiel 22) zu sehen, aber hier wird es im Zusammenhang mit Liedtiteln betrachtet. Die Übersetzung des Liedtitels *Der Leiermann* (Beispiel 56) lautet *Posetiivinsoitaja*. Es ist eine wortwörtliche Übersetzung ins Finnische, aber es gibt auch eine kürzere Form für das Substantiv *posetiivinsoitaja*, nämlich *posetiivari*. Warum hat Solanterä die längere Form gewählt? Die kürzere Form ist auch fließender als die längere Form. Im Originaltext kommt das Substantiv *Leiermann* einmal vor. In der Übersetzung kommt das Substantiv *posetiivinsoitaja* dagegen nicht vor, sondern man spricht „von einem grauhaarigen Alten“ (*vanhus harmaahapsi*), der das Subjekt des Satzes ist. Der Grund dafür, warum Solanterä das Substantiv nicht in der Übersetzung benutzt hat, ist, dass das Substantiv *posetiivinsoitaja* siebensilbig (7) ist, wohingegen die Wörter *vanhus* und *harmaahapsi* insgesamt nur sechs (6) Silben haben. Das Substantiv *posetiivari* wäre aber noch kürzer (5 Silben) gewesen. Wegen der Silbenzahlen hat sie versucht, ein möglichst kurzes Wort zu finden, das jedoch der Vorstellung von einem alten Mann, der seine Leier dreht, entspricht und zu diesem Zusammenhang

passt. Aber warum hat sie nicht das Substantiv *posetiivari* gewählt? Das Substantiv hätte zu wenig Silben gehabt und sie wollte, dass die Silbenzahlen identisch sind. Die sechssilbige Alternative war die beste Lösung, was die Silbenzahlen anbelangt.

## 5. SANGBARKEIT IN DER ÜBERSETZUNG

Kaindl (1995: 118) stellt dar, dass die Stimme als Schnittstelle zwischen Text und Realisierung die schriftlich fixierten Zeichen aus ihrer Potentialität hebt und sie zu klanglicher Realität werden lässt. Durch diese Zeichen werden Worte in Musik übertragen und so dem Publikum vermittelt. Komponisten legten daher immer größten Wert darauf, Sängern möglichst einen leicht artikulierbaren Textentwurf vorzulegen und so für das Publikum die größtmögliche Verständlichkeit zu gewährleisten. Angesichts der Sorgfalt, mit der zahlreiche Komponisten ihre Texte in artikulatorischer Hinsicht gestalteten, war es auch immer eine Forderung an eine Opernübersetzung – und dies gilt natürlich auch für Liedtexte – sangbar zu sein.

Sangbarkeit erschöpft sich zumeist in der Nachgestaltung von artikulatorisch leicht wiederzugebender Sprache. So ist es dem Sänger möglich, eine reibungslose Tonproduktion zu gewährleisten. Auf die Artikulationsbedingungen und die Grundlagen der Atemökonomie wird allerdings kaum eingegangen. Die Forderung nach sangbaren Texten wird so zwar immer ab und zu erhoben, jedoch werden die Faktoren und Voraussetzungen der Sangbarkeit kaum diskutiert bzw. auf Teilaspekte reduziert, sodass man sich auf keine umfassende Definition des Begriffes stützen kann. (id., 121.)

Nach Kaindl (1995: 142) „treffen Sprache und Musik in der Stimme aufeinander und werden durch sie als Zeichen für die emotionale Disposition einer Opernfigur vermittelt. Der Übersetzer sieht sich hierbei jedoch keinem festgelegten Aufgabenkatalog gegenüber, sondern muss bei jeder Oper das Verhältnis von Stimme zu Musik und Sprache neu festlegen. Die Stimme als Faktor im Übersetzungsprozess kann dabei sowohl die klangliche Nachgestaltung des Ausgangstextes, die artikulierbare Sprachstruktur für den Sänger, die Übereinstimmung mit Musikrhythmus und musikalischer Akzentuierung oder auch die sprachliche Nachgestaltung eines Rollencharakters bedeuten. Sprache und Musik vereinigen sich so in der Stimme zu jenem Medium für Ausdruck und Darstellung, das nur als musikalisch-sprachliche Ganzheit begriffen werden kann.“

Mannila (2005a: 179) hat einen Artikel über die Wichtigkeit des Anhörens beim Gedichtübersetzen geschrieben. Sie möchte darauf hinweisen, dass der Übersetzer auch für auditive Äquivalenz sorgen solle. Damit meint sie, dass die „Musik der Sprache“, d. h. die Elemente, aus denen ein Hörerlebnis entsteht, wahrgenommen werden soll. Sie kann sich in auf einem Gedicht basierenden Kompositionen spiegeln, und solche Kompositionen können beim Gedichtübersetzen und in der Forschung nützlich sein.

Enwald (2001: 218) betont, dass das sorgfältige Übertragen und Erhalten der Semantik beim Gedichtübersetzen essenziell ist. Ein Gedicht enthält auch ein Hörerlebnis, die Musik des Gedichts, die ein wesentlicher Bestandteil der Information eines Gedichts und der Treue einer Übersetzung ist. Nach Mannila (2005a: 182) ist es unmöglich, das ganze Hörerlebnis in die Übersetzung zu übertragen, da das Originalgedicht nur mit sich selbst perfekt auditiv äquivalent ist. Durch Analyse des Originalgedichts findet der Übersetzer allerdings die Elemente des Hörerlebnisses heraus, die in die Zielsprache übertragen werden sollen und können.

Rhythmus ist oft die Basis, auf der sich ein Gedicht aufbaut. Aus diesem Grund sollen Rhythmus und Betonungen erhalten werden. Nach Mannila (ibid.) ist der Übersetzer auf dem richtigen Weg, wenn auch er den Rhythmus des Originalgedichts als Ausgangspunkt nimmt und ihn verinnerlicht. Nach Enwald (2001: 217) können mechanische Übersetzungen, die sie „Professorenübersetzungen“ (professorikäännös) nennt, durch Verinnerlichung des Rhythmus vermieden werden. Schablonenmäßige und förmliche Übersetzungen sprechen den Rezipienten nicht an. T.S. Eliot (1942: 27-28) fand einen Denkansatz, der auf der Silbenzahl basiert, nicht fruchtbar für den Schreiber. Silben können nicht übersetzt werden und sie helfen nicht beim Anfang des Übersetzungsprozesses.

Das Erhalten des Rhythmus ermöglicht, dass auch Reime an die richtige Stelle gesetzt werden. Oft denkt man, dass ein Gedicht gar kein ordentliches Gedicht ist, wenn es nicht gereimt ist. Vom Standpunkt des Hörerlebnisses aus ist es bedeutend, ob Reime z. B. einsilbig oder zweisilbig sind und wo sie ihren Platz haben. Wenn der Rhythmus nicht erhalten wird, finden auch gelungene Reime keinen richtigen

metrischen Platz, da jener Platz möglicherweise überhaupt nicht existiert. Es bedeutet, dass die Silbenzahl nicht richtig ist oder dass die Betonungen an falschen Stellen sind. (Mannila 2005a: 183.)

Alles, was hörbar ist, hat eine ähnliche Funktion in Musik und in Sprache (Hyökki 2003: 98). Dies könnte ein Hörerlebnis genannt werden. Poetische Elemente der Sprache der Musik sind u.a. Vokalfarbe (Klangfarbe), Diphthonge, Alliteration, Zäsur und Reime (Mannila 2005a: 184). Klangfarbe bedeutet die für einen bestimmten Klang charakteristische Art und Weise (Duden 2003: 904). Bei Vokalen entsteht die Klangfarbe durch die Form der Zunge und der Lippen bei der Artikulation eines Lautes (Deutsche Grammatik 28.12.2007). Diphthonge sind aus zwei Vokalen gebildete Laute (Duden 2003: 381). Alliteration bedeutet Gleichheit des Anlauts bei betonten Silben bedeutungsschwerer Wörter (id., 118). In der Verslehre bedeutet Zäsur ein metrischer Einschnitt innerhalb eines Verses und in der Musik der durch ein Mittel, z. B. eine Pause, markierte Einschnitt im Verlauf eines Musikstücks (id., 1842).

Müller hat nicht Schuberts Kompositionen getextet, sondern Schubert hat die schon existierenden Gedichte Müllers vertont. Mannila (2005a: 185-186) stellt fest, dass ein Gedicht und die Vertonung eines Gedichts zwei verschiedene Sachen sind. Nach ihrer Ansicht ist die Vertonung eines Gedichts eine musikalische Illustration zu dem Schema, d. h. zu dem Modell des Gedichts. Falls ein Schema in die Vertonung übertragen werden kann, enthält jede Vertonung das gleiche Schema und von jeder Vertonung kann das Schema auch noch einmal übertragen werden.

Nach Virkkunen (2001: 20-21) muss eine sangbare Übersetzung die Vorgaben der Musik befolgen, wie z. B. die Länge und die Bedeutungen der Noten. Es ist jedoch enorm wichtig, sich darauf zu konzentrieren, was für eine Gesamtheit Text und Musik bilden, und nicht darauf, sie als getrennte Bestandteile zu betrachten.

Virkkunen hat auch auf dem Gebiet der Opernübersetzungen geforscht, aber die Ergebnisse gelten auch teilweise für das Übersetzen von Liedtexten. Musik und Text verflechten sich in der Oper eng. Erst auf der Bühne erwachen sie sowohl inhaltlich als auch interpretativ zum Leben. Aus diesem Grund sollten die Interpreten sich mit dem Inhalt der Musik und des Textes bekannt machen, damit sie die Gedanken des

Komponisten so auf die Bühne übertragen können, dass das Drama sowohl inhaltlich als auch äußerlich logisch und verständlich ist. Eine Geschichte wird nicht nur durch Worte erzählt, sondern auch durch Musik, die Sprache der Gefühle. Das Interpretieren des Inhalts der Musik ist nicht unkompliziert. Die Erlebnisse, die die Musik hervorruft, sind sehr persönlich, und die Meinungen der Zuhörer über den Inhalt eines Musikwerks können sehr verschieden sein. Im Allgemeinen sollte man mit dem Hintergrund des Musikwerks, dem Kontext, einigermaßen vertraut sein. Auch wenn die Auffassung des Zuhörers in Wirklichkeit nicht stimmt, – der Komponist selbst ist nicht unbedingt immer der Meinung, dass sein Werk eine Metapher für irgendeine gesellschaftliche Angelegenheit oder ein Naturereignis ist – verändert die Auffassung sich sowieso nicht, da sie eine Interpretation des Zuhörers ist und dem Erlebnis, das das Werk bietet, anhängt.

Savonen (2008: 237-239) hat finnische Übersetzungen von Bob Dylans Liedern analysiert und er beschreibt die Herausforderungen, die das Übersetzen von populären Liedtexten bietet und denen der Übersetzer, der Dylans ehrgeizige Liedtexte ins Finnische überträgt, unvermeidlich gegenüberstehen muss. Sangbarkeit und Rhythmus werden hervorgehoben, da genau diese Eigenschaften das Übersetzen von Liedtexten am deutlichsten von anderen Arten der Lyrikübersetzung unterscheidet. Sangbarkeit ist eine absolute Voraussetzung für eine gelungene Liedübersetzung. Falls andere wichtige Kriterien – Rhythmus, Reime, Sinngehalt und Natürlichkeit – sich in der Übersetzung erfüllen, aber das Kriterium für Sangbarkeit nicht, ist die Übersetzung wahrscheinlich ein gutes Gedicht, aber als Musikstück misslungen. Beim Analysieren der Sangbarkeit von Liedtexten sollen sowohl Intonation, Wörter als auch Silben berücksichtigt werden.

Auch die Lexikologie (Phraseologie und Morphologie) kann beim Analysieren von Sangbarkeit als Schwerpunkt dienen. Auf diesem Niveau ist die Voraussetzung für Sangbarkeit die Vermeidung von gezwungenen Reimen und unnatürlicher Sprache, was eine überzeugende Vorstellung ermöglicht. (Low 2003: 88.) Ein potenciales Problem für den Übersetzer, der Liedtexte ins Finnische übersetzt, ist die relative Länge der finnischen Wörter (Virtanen 1990: 62). Zum Problem für den Übersetzer können auch die Tatsachen werden, dass die Betonung eines finnischsprachigen

Wortes immer auf der ersten Silbe liegt und dass die finnische Sprache keine Artikel und Präpositionen besitzt. (Törnvall 1990: 42-43.)

Nach Savonen (2008: 241) ist Mannilas (2005a: 183) Definition von Sangbarkeit relativ streng: Eine Übersetzung, deren Silbenzahl von der Silbenzahl des Originals abweicht, ist nicht sangbar, da die Silbenbetonungen von beiden Texten nicht die gleichen Stellen treffen. Nach Rodda (1981: 150-151) ist ein so strenger Denkansatz selten fruchtbar, da Wortlängen verschiedener Sprachen bedeutend variieren. Der Übersetzer sollte lieber nach einer „sich auf das Drama konzentrierenden“ Übersetzung streben. Der Ausgangspunkt ist in dem Fall der Sinngehalt und die Stimmung des Ausgangstextes statt der silbengenauen Befolgung des Ausgangstextes. Low (2005: 185) behauptet sogar, dass eine Übersetzung den Anschein wecken sollte, dass das Original auf der Übersetzung basiert und nicht umgekehrt. Apter (1989: 33) betont, dass die Übersetzung sich lieber auf die Musik als auf den Liedtext gründen sollte.

Eine interessante Eigenschaft des Rhythmus ist die Tatsache, dass er sowohl bei sprachlicher als auch bei musikalischer Analyse nützlich ist. Der Übersetzer muss den Rhythmus der Musik sowie der Rede berücksichtigen, von denen der letztgenannte deutlich flexibler ist. Der Rhythmus der Musik kann jedoch den Rhythmus des Originaltextes zerstören, warum der Übersetzer die Silbenzahl des Ausgangstextes möglichst genau beibehalten muss. (Savonen 2008: 242.)

Im Folgenden betrachte ich noch kurz eine Methode, die als Instrument zur Analyse der Sangbarkeit benutzt werden kann.

## **5.1 BLUEPRINT-METHODE**

Mannila (2005a: 179, 181) hat eine Methode entwickelt, die sie *Blueprint* nennt. Sie besteht aus zwei separaten Tests, von denen der eine auf dem Originalgedicht und der andere auf der Vertonung des betreffenden Gedichts basiert. Durch sie wird untersucht, ob sich Rhythmus und Metrum in Gedichtübersetzungen verändern. Nach Mannila (id., 179-180) ist auditive Äquivalenz auch in der Übersetzung wesentlich.

Ist das Übertragen des Rhythmus in die Übersetzung misslungen, bedeutet es auch, dass die Reime der Übersetzung auditiv nicht gültig sein können. Alle stimmen wahrscheinlich zu, dass der Übersetzer dem Werk, dem Urheber und den Interpreten des Werkes dienen soll. Er muss sich ständig auch der unsichtbaren Elemente bewusst sein und darauf achten, was hörbar ist.

### 5.1.1 METRIKTEST

Der Metriktest der *Blueprint*-Methode basiert auf der Anschauung, dass das Originalgedicht an sich eine Illustration zu seinem Metrum und seinem Rhythmus ist, und sie kann als Instrument zur Analyse während des Übersetzungsprozesses benutzt werden. Der Test kontrolliert die auditive Äquivalenz des Metrums der Übersetzung und des Originalgedichts. Das Metrum der Übersetzung sollte identisch mit dem Metrum des Originals sein. Wenn zwei Illustrationen zum gleichen Schema aufeinander gesetzt werden, bleibt das untere Schema unsichtbar. Der Metriktest der *Blueprint*-Methode zielt auf dieses Ergebnis. Der Test funktioniert folgendermaßen: Die Übersetzung wird über das Original gesetzt. Das Ergebnis ist perfekt, wenn das Gedicht und die Übersetzung symmetrisch sind und keine Silbe „übrig bleibt“. Jede Silbe sollte ihr Gegenstück haben, das, wie sie, betont oder unbetont ist. Der Test kann wiederholt werden oder die Übersetzung kann korrigiert werden, bis alle Silben ein Gegenstück gefunden haben. Der Metriktest veranschaulicht die Schwächen in Bezug auf die Erhaltung des Metrums. Auf diese Weise kann man auch diverse Übersetzungen des gleichen Gedichts auf einem visuellen Niveau vergleichen. (Mannila 2005a: 187.)

57.           **Wirst mit ihm die Stadt durch|zie|hen,** (*Wasserflut* 4/1)  
                   **munt|re Stra|ßen ein und aus;** (4/2)  
                   **fühlst du mei|ne Trä|nen glü|hen,** (4/3)  
                   **da ist mei|ner Liebs|ten Haus.** (4/4)

Vir|ran myö|tä jos rie|mu|miel|lä (*Kevättulva* 4/1)  
 kull|jet hal|ki kau|pun|gin, (4/2)  
 kyy|ne|lee|ni heh|kuu siel|lä, (4/3)  
 mis|sä a|suu ar|ma|hin. (4/4)

Ich appliziere den Metriktest beispielsweise auf die vierte Strophe des Liedes *Wasserflut (Kevättulva)*. Solanteräs Übersetzung wird auf das fett gedruckte Original gesetzt und es sollte unsichtbar unter der Übersetzung bleiben. In diesem Beispiel bleibt keine fett gedruckte Silbe übrig, da die Silbenzahlen im zweiten, dritten und vierten Vers identisch sind. Im ersten Vers bleibt auch keine Silbe übrig, da die Übersetzung eine Silbe mehr hat als das Original, dessen Reime einsilbig sind. Der Reim des ersten und dritten Verses der Übersetzung ist dagegen zweisilbig, aber der Reim des zweiten und vierten Verses ist einsilbig wie im Ausgangstext. Es ist positiv, dass Solanterä mehrsilbige Reime gebildet hat. Jede betonte deutsche Silbe hat ihr finnisches Gegenstück. Die einzige Ausnahme ist die unbetonte finnische Silbe *tä* im ersten Vers, sie hat kein deutsches Gegenstück. Bis auf diese Silbe haben auch alle unbetonten Silben ihre Gegenstücke. Nach der *Blueprint*-Methode ist die Übersetzung jedoch nicht sangbar, da der Rhythmus der Übersetzung sich von dem Rhythmus des Originals unterscheidet.

Der *Blueprint*-Test ist relativ streng. Schon eine kleine Abweichung führt nach Mannila (2005a: 187) dazu, dass eine Übersetzung nicht sangbar ist. Natürlich ist es wünschenswert, dass der Rhythmus der Übersetzung dem Rhythmus des Originals ähnelt, aber so eng definiere ich Sangbarkeit nicht. Nach identischen Silbenzahlen sollte man streben, aber eine Abweichung von einer Silbe ist nicht so belastend, dass dem ganzen Lied Sangbarkeit verweigert werden sollte. Abgesehen von der Silbe *tä*, die kein deutsches Gegenstück hat, ist Solanteräs Übersetzung gelungen, was Sangbarkeit anbelangt.

### 5.1.2 MUSIKALISCHER TEST

Der musikalische Test der *Blueprint*-Methode basiert auf der Idee, dass die Vertonung eines Gedichts eine musikalische Illustration zum Schema des Gedichts ist. Rhythmus und Betonung sind deutliche Bestandteile der Vertonung. Noten machen das rhythmische Schema des Gedichts sichtbar, wodurch ein Forschungsinstrument entsteht. So wird die Sangbarkeit der Übersetzung getestet und die auditive Äquivalenz der Übersetzung bezüglich von Rhythmus und Betonung wird kontrolliert. Im Test werden die Kongruenz der rhythmischen

Schemata des Originals und der Vertonung sowie das Streben der Übersetzung nach einem gleichen rhythmischen Schema genutzt. Die Übersetzung wird in die musikalische Illustration ihres Originalgedichts gesetzt wie in eine Schablone, die sie sangbar gestalten sollte. (id., 191-192.)

Nach Mannila (2005b: 21) ist das Kriterium für Sangbarkeit, dass der ganze Text der Übersetzung zum rhythmischen Schema der Vertonung genau wie das Originalgedicht passt. Keine Note dürfe ohne Silbe bleiben, keine Silbe dürfe ohne Note bleiben und musikalische Betonungen sollten die gleiche metrische Stelle treffen wie im Originalgedicht.

Wenn die Übersetzung mit dem rhythmischen Schema bzw. dem Metrum ihres Originalgedichts äquivalent ist, sei sie als Text mit der gleichen Komposition wie ihr Originalgedicht sangbar. Der Test verdeutlicht visuell, wie die auditive Äquivalenz des Rhythmus und der Betonung der Übersetzung und des Originalgedichts sich verwirklicht, und er ermöglicht den Vergleich zwischen verschiedenen Übersetzungen oder Versionen oder die Korrektur der Übersetzung, bis Sangbarkeit erreicht wird. (Mannila 2005a: 192.)

Im Artikel Mannilas (id., 194) ist das Kriterium für Sangbarkeit die Tatsache, dass der Rhythmus und die Betonungen des Textes mit der Melodie kongruent sind. Das rhythmische Schema ist jedoch nicht das Einzige, was Sangbarkeit definiert. Wenn der Übersetzer Texte für Sänger übersetzt, sollte er das Instrument des Sängers verstehen. Faktoren, die Einfluss auf die Sangbarkeit haben, sind u. a. Vokale, Diphthonge, Konsonanten und Singhöhe. Die Singhöhe einer gesungenen Note hat einen Einfluss auf die Lautbildung und auf die Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Lautbildung. Bestimmte Silben sind besonders schwierig sangbar. Beim Übersetzen eines Chorwerks müssen Eigenschaften vieler Stimmlagen gleichzeitig berücksichtigt werden. Es ist nicht unbedeutend, was für einen Text der Sänger zum singen bekommt.

Mannila (id., 193) betont, dass in ihrem Beispiel, das den musikalischen Test der *Blueprint*-Methode konkretisiert, die Schablone wegen Einfachheit enger gemacht worden ist. Bekannte Mittel der Gesangskunst wie Verlängerung von Silben, falls

deren Vokal- und Konsonantenstruktur günstig dazu ist und die Musik sie ermöglicht, werden nicht akzeptiert. Diese einfachere Einführung in die *Blueprint*-Methode ist eher an Übersetzer als an Sänger gerichtet. Nur die Stellen, die perfekt und eindeutig zum Metrum passen, können als sangbar bezeichnet werden. Auf diese Weise kann Sangbarkeit silbengenau betrachtet werden. Nur eine völlig sangbare Übersetzung kann den musikalischen Test bestehen.

Ich appliziere den musikalischen *Blueprint*-Test auf die zehn ausgewählten Lieder. Wie schon im Abschnitt 4.3 dargestellt wurde, gibt es insgesamt fünf Verse, deren Silbenzahlen sich voneinander unterscheiden. Die Verse befinden sich in den Liedern *Wasserflut* und *Frühlingstraum*, und sie dienen auch hier als Beispiel.

58.           Wirst mit ihm die Stadt durch|zie|hen, (*Wasserflut* 4/1)  
Vir|ran myö|tä jos rie|mu|miel|lä (*Kevätulva* 4/1)
59.           Ihr lacht wohl ü|ber den Träu|mer, (*Frühlingstraum* 3/3)  
Te nau|rat|te var|maan|kin houk|kaa, (*Kevätunelma* 3/3)
60.           von ei|ner schö|nen Maid, (*Frühlingstraum* 4/2)  
ja lem|mes|tä sy|dä|men, (*Kevätunelma* 4/2)

In diesen drei Versen hat der Ausgangstext eine Silbe weniger als der Zieltext. Im 58. Beispiel ist die bemerkenswerte Stelle der sechste Ton des Verses (f), auf dem die Silbe *tä* gesungen wird. Diese Silbe hat kein deutschsprachiges Gegenstück. Im 59. Beispiel bleibt der fünfte Ton des Verses, auf dem die Silbe *te* gesungen wird, ohne deutsches Gegenstück. Im 60. Beispiel bleibt der dritte Ton des Verses (h), auf dem die Silbe *mes* gesungen wird, ohne deutschsprachiges Gegenstück.

61.           der Blu|men im Win|ter sah? (*Frühlingstraum* 3/4)  
mi us|koi u|ni|aan! (*Kevätunelma* 3/4)
62.           Wann halt ich mein Lieb|chen im Arm? (*Frühlingstraum* 6/4)  
saat luok|se|ni, ar|ma|hin! (*Kevätunelma* 6/4)

In diesen zwei Beispielen hat der Ausgangstext eine Silbe mehr als der Zieltext. Im 61. Beispiel ist die beachtenswerte Stelle der vierte Ton des Verses (g), auf dem die Silbe *im* gesungen wird. Der Ton bleibt ohne finnischsprachige Silbe. Im 62. Beispiel bleibt der siebte Ton des Verses (Es), auf dem die Silbe *im* gesungen wird, ohne finnischsprachiges Gegenstück.

Es gibt also drei Fälle, in denen eine Note im deutschen Text ohne Silbe bleibt, und zwei Fälle, in denen eine Note im finnischen Text ohne Silbe bleibt. Nach Mannilas (2005a: 193) Definition können die übersetzten Verse nicht als sangbar bezeichnet werden, da sie nicht zum Metrum passen. Die den „silbenlosen“ Noten vorangehenden Silben werden beim Singen bis zu den silbenlosen Noten verlängert, aber wie schon vor den Beispielen erwähnt wurde, wird dieses Mittel laut Mannila (ibid.) nicht akzeptiert. Da nur eine völlig sangbare Übersetzung den musikalischen Test besteht, bestehen diese fünf ins Finnische übersetzten Verse nicht den Test. Die anderen 141 Verse dagegen bestehen den musikalischen *Blueprint*-Test. Natürlich ist es auch in diesem Zusammenhang wünschenswert, dass der Zieltext zum Metrum passt, aber die Abweichungen der Übersetzung sind nicht so belastend, dass sie das Metrum so sehr stören würden.

## 6. ALLGEMEINES ÜBER LIEDTEXTE

Manchmal kann ein Übersetzer von Liedtexten sogar Texter genannt werden. Der Übersetzer muss sich manchmal in die Lage des Texters versetzen, damit er einen Text produzieren kann, der wirklich funktioniert, und nicht nur eine wortwörtliche Übersetzung, wo das Endresultat nicht unbedingt für das Lied geeignet ist. Deshalb ist es gut zu wissen, wie professionelle Texter beim Texten arbeiten.

Im Februar 2003 belohnte Eino Leino Seura, ein Verein, der den Namen des berühmten finnischen Lyrikers Eino Leino trägt, den geschätzten finnischen Komponisten und Texter Hannu „Tuomari“ Nurmio mit dem jährlichen Preis des Vereins. In einem Musikmagazin erschien ein Artikel über ihn in einer Artikelreihe, die das Thema Liedtexte behandelt. Tuomari Nurmio wurde über seine Arbeitsmethoden interviewt. Nurmio hat in seiner 25-jährigen Karriere zu verschiedenen Gattungen gehörende Musik aufgenommen: alles Mögliche von grober Rockmusik bis zu übersetzten Schlagern. Laut ihm liegen die Stil- und Linienwechsel daran, dass er keine klare Methode hat, nach der er seine Lieder textet. Man kann viele verschiedene Dimensionen beim Anhören der bunten Musik von Nurmio genießen, aber viele genießen vor allem seine Texte. Die Lust am Texten war nicht der Grund, warum er zu texten begann. Er erzählt, dass er schon über 25 Jahre alt war, als er seine eigenen Lieder zu schreiben und aufzuführen anfang. Nurmio hat seinen Stil zu texten nicht bewusst entwickelt. Seinen ersten Text, *Valo yössä*, schrieb er zuerst als Gedicht, aber als er genauer darüber nachdachte, fand er, dass der Text auch gesungen funktionieren würde. Tuomari Nurmio hat früher auch originelle Kirchenlieder und traditionelle Lieder aufgeführt. Die klassischen Lieder wichen stilistisch nicht viel von der Welt seiner eigenen Texte ab, was bedeutet, dass Nurmio als Texter reif war. Er verbessert seine Texte mehrmals, aber die ersten Versionen schreibt er intuitiv. Diese Methode will er nicht aufgeben. Er plant keine neue Technik, mit der er ein effektiver Produzent von Texten würde, aber gleichzeitig die unterbewusste Fähigkeit verlieren könnte, Wörter zu produzieren. Nurmio deutet auch auf die Tatsache hin, dass es nicht unwichtig ist, wie die Texte aufgeführt werden. Die Betonungen des Interpreten wirken viel darauf, wie der Hörer den Text begreifen kann. Nurmio hat in seiner Karriere jedoch

bemerkt, dass es sich nicht lohnt, etwas grenzenlos auszuprobieren. Nach seinen Worten kann auch ein gemäßigter Text gewaltig klingen. (Kostiainen 2003: 22.)

## 7. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Diese Arbeit setzte sich als Ziel, die Grundlagen für das Übersetzen von Liedtexten zu legen. Mit Liedtexten sind Texte zur deutschen Musikgattung *Lied* gemeint. Als Ausgangspunkt dienten zehn von Franz Schubert zu den Texten von Wilhelm Müller komponierte Lieder aus der Sammlung *Winterreise* und deren finnische Übersetzungen von Kyllikki Solanterä.

Zuerst analysierte ich, zu welchem Grundtyp von Lyrikübersetzung die Übersetzung der *Winterreise* gehört. Die Untersuchung führte zum Ergebnis, dass die Übersetzungen in drei Übersetzungskategorien eingeordnet werden können. Sie sind strukturtreu, sinntreu und wirkungstreu, aber nicht reimlos oder adaptierend. Sie können in mehrere Klassen aufgegliedert werden, da verschiedene Textelemente, wie z. B. poetische, ästhetische und lexikalische Elemente, berücksichtigt werden müssen und daher verschiedene Kategorien ähnliche Eigenschaften haben können. Die Analyse bewies die Richtigkeit eines Teils meiner Hypothese, dass der Übersetzer sich bemüht, die Reime beizubehalten.

Ich erörterte, wie sich Äquivalenz und Adäquatheit in den Übersetzungen zeigen. Ich bin zum Ergebnis gekommen, dass die Übersetzung trotz einiger semantischer und syntaktischer Abweichungen der künstlerisch-ästhetischen Kommunikation gut dient, sie ist also größtenteils äquivalent. Wenn man das ganze Gedicht durchliest, kann man feststellen, dass es sich wie ein Original liest.

Ein Faktor der Analyse war das Thema Pseudoübersetzungen. Eine Übersetzung ist immer etwas Neues, aber wo verläuft die Grenze zwischen einer Übersetzung und einer Pseudoübersetzung? Liedtexte sind günstig für Pseudoübersetzungen, da Lieder oft wegen ihrer Melodie übersetzt werden, nicht wegen ihres Textes. Die analysierten Übersetzungen können teilweise als Pseudoübersetzungen angesehen werden.

Stil ist wichtig beim Übersetzen von Liedtexten, die künstlerische Texte sind und deren Ziel es ist, bestimmte Stimmungen zu kreieren, die der Empfänger erleben kann. Größtenteils ist es der Übersetzerin gelungen, den Stil beizubehalten. Einmal hat sie ein poetisches Merkmal, eine Metapher, durch Alliteration ersetzt. Die

Übersetzung verlor jedoch an Stil, obwohl auch Alliteration ein gutes poetisches Merkmal ist.

Solanterä hat den größten Teil der Texte nicht wortwörtlich übersetzt, was beweist, dass Freiheit beim Übersetzen von Liedtexten wesentlich ist. Also eine von den Hypothesen dieser Arbeit erwies sich als richtig. Stil und Stimmung sind wichtiger als eine wortgetreue Übersetzung. Solanterä hat auch Übersetzungen gemacht, die nicht weit von wortwörtlichen Übersetzungen sind, aber total wortgetreue Übersetzungen hat sie nicht produziert. Eindeutige Übersetzungsfehler gab es auch nicht, da stilistische Meinungsverschiedenheiten nicht für Fehler gehalten werden können.

Die zehn Lieder haben insgesamt 146 Verse, von denen nur 16 eine mit ihren Übersetzungen identische Wortzahl haben. Die niedrigere Wortzahl der finnischen Verse kommt daher, dass an finnische Wörter viel mehr verschiedene Suffixe und Endungen angehängt werden können als an deutsche Wörter. Das Deutsche braucht auch reichlich Präpositionen und Artikel.

Meine Hypothese über Silbenzahlen erwies sich auch als richtig, denn es gibt nur fünf Verse, deren Silbenzahlen nicht identisch sind. Identische Silbenzahlen sind also von großer Bedeutung, da die Noten und der Rhythmus berücksichtigt werden müssen. Dies hängt auch mit der Sangbarkeit zusammen. Da der Übersetzer die musikalische Struktur eines Liedes nicht umformulieren kann, muss er den Text so übersetzen, dass er fließend mit der Musik kooperiert. Die Übersetzungen bestanden teilweise weder den Metriktest noch den musikalischen *Blueprint*-Test, aber in Anbetracht seiner Striktheit waren die Ergebnisse relativ gut.

Also beim Übersetzen von Liedtexten spielen die Silbenzahlen und Reime, d. h. der Rhythmus, die größte Rolle. Der semantische Inhalt und die Stimmung der Lieder sind wichtiger als eine wortgetreue Übersetzung. Musik, die den Zieltext begrenzt, ist der Grund, warum diese Art von Übersetzen so einzigartig ist. Ein vertontes Gedicht kann als Gedicht gelungen sein, aber das bedeutet nicht, dass es auch als Musikstück gelungen wäre. Dieses Thema könnte z. B. auf diese Weise vertieft werden, dass man den Rhythmus noch gründlicher analysieren und Solanteräs

Übersetzungen mit anderen Übersetzungen vergleichen würde. Übersetzungen von Texten der Musikgattung *Lied* könnte man auch z. B. mit Übersetzungen von Populärmusik vergleichen, um herauszufinden, wie viel sie sich voneinander unterscheiden.

## QUELLENVERZEICHNIS

### 1. PRIMÄRLITERATUR

#### 1.1 GEDRUCKTE QUELLEN

Solanterä, Kyllikki (Hrsg.) 1960. *100 kuuluisaa yksinlaulua. Keskiäänelle pianon säestyksellä*. 2. Heft. 3. Auflage. WSOY, Porvoo.

#### 1.2 AUFNAHMEN

Müller, Wilhelm 1996. *Schubert: Winterreise*. RFA par Neef, Wittingen. [CD.]

### 2. SEKUNDÄRLITERATUR

#### 2.1 GEDRUCKTE QUELLEN

Apter, Ronnie 1989. The impossible takes a little longer: Translating opera into English. *Translation Review* 30/31 S. 27-38.

*Duden: Deutsches Universalwörterbuch* 2003. Hrsg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim.

Eliot, T. S. 1942 [1990]. The Music of Poetry. In *On Poetry and Poets*. Faber and Faber Limited, London.

Enwald, Liisa 2001. *Intervalleja. Hiljaisuudesta, äänistä ja sanoista*. TAI-teos, Helsinki.

Hautala, Harri 2006. Syvä matka lauluun ja elämään. *Aamulehti*, 2.4.2006.

Hyökki, Matti 2003. *Hiilestä timantiksi. Jean Sibeliuksen Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten mieskuorolaulujen ominaispiirteistä*. Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. 2., überarbeitete Auflage. Sibelius-Akatemia, Docmus-yksikkö. Yliopistopaino, Helsinki.

Ingo, Rune 1990. *Lähtökielestä kohdekieleen: johdatusta käänntieteeseen*. WSOY, Juva.

Isopuro, Jukka; Korhonen, Kimmo (Hrsg.) 1994. *Sävelten maailma*. 5. Teil. WSOY, Porvoo.

Jeanson, Gunnar; Rabe, Julius 1966. *Musiikki kautta aikojen 2*. Übersetzung Hannele Branch et al.. 2. Teil. 2. Auflage. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu.

Jääskeläinen, Maijaliisa (Hrsg.) 2000. *Kuva – sana – musiikki. Käännös kuvan ja musiikin kontekstissa*. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos. Jyväskylä.

Kaindl, Klaus 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Kostiainen, Pasi 2003. Kesykin teksti voi kuulostaa rankalta. *Rumba* 3/2003 S. 22.

Kross, Siegfried 1989. *Geschichte des deutschen Liedes*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Low, Peter 2003. Singable translation of songs. *Perspectives* 11:2 S. 88.

——— 2005. The pentathlon approach to translating songs. In Dinda L. Gorfée (Hrsg.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* S. 185. Rodopi, Amsterdam & New York.

Majander, Antti 2007. Saarikoskesta syntyi romaani. *Helsingin Sanomat*, 25.10.2007.

Mannila, Tuuli-Elina 2005a. Kuunteleva kääntäjä. In Hilikka Yli-Jokipii (Hrsg.), *Kielen matkassa multimediaan. Näkökulmia kääntämisen tutkimiseen ja opiskelemiseen* S. 179-199. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos. Helsinki.

——— 2005b. Bound to Be: The music of language and the language of music in lyric translation. With special reference to Aleksis Kivi's „Sydämeni laulu“, three translations thereof, and their singability to the respective works of Einojuhani Rautavaara and Jean Sibelius. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos.

Mauser, Siegfried (Hrsg.) 2004. *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven. Band 8,2*. Hermann Danuser (HG). Redaktion Claus Bockmaier. Editorische Mitarbeit Camilla Bork, Christian Luckscheiter. Laaber-Verlag GmbH, Laaber.

Nord, Christiane 1988. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Julius Groos Verlag, Heidelberg.

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Rodda, Anne E. 1981. Translating for music: The German art song. In Marilyn Gaddis Rose (Hrsg.), *Translation Spectrum* S. 150-151. State University of New York Press, Albany.

Saukkonen, Pauli 1984. *Mistä tyylä syntyy?* WSOY, Helsinki.

Savonen, Karri 2008. Bob Dylanin laulujen suomennosten vertailu. In Irmeli Helin; Hilikka Yli-Jokipii (Hrsg.), *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen* S. 237-259. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos. Yliopistopaino, Helsinki.

Törnvall, Jussi 1990. Suomen kielen ongelmat oopperan kääntäjän työssä. In Maijaliisa Jääskeläinen (Hrsg.), *Kuva – sana – musiikki. Käännös kuvan ja musiikin kontekstissa* S. 42-43. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos. Jyväskylä.

Virkkunen, Riitta 2001. *Tekstitys oopperassa*. Tampereen yliopistopaino Oy, Tampere.

Virtanen, Keijo 2000. Rockin kääntymättömyydestä: kommentteja rock-suomennoksista. In Maijaliisa Jääskeläinen (Hrsg.), *Kuva – sana – musiikki. Käännös kuvan ja musiikin kontekstissa* S. 62. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos. Jyväskylä.

Wittbrodt, Andreas 1995. *Verfahren der Gedichtübersetzung: Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Peter Lang, Frankfurt/Main.

## 2.2 ELEKTRONISCHE QUELLEN

Wilhelm Müller [http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_M%C3%BCller](http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_M%C3%BCller) [26.2.2008]

Kyllikki Solanterä <http://pomus.net/001439> [8.1.2008]

Deutsche Grammatik

[http://de.wikibooks.org/wiki/Deutsche\\_Grammatik#Unterscheidung\\_der\\_Laute\\_nach\\_der\\_Klangfarbe](http://de.wikibooks.org/wiki/Deutsche_Grammatik#Unterscheidung_der_Laute_nach_der_Klangfarbe) [28.12.2007]