

Sigmund Kvam: *Poesie – Musik – Übersetzung. Varietäten in der Translation von Liedtexten.* Berlin: Frank & Timme, 2024.

ISBN 9783732910007. 197 Seiten.

Die Translation musikgebundener Texte ist mittlerweile Thema einer beachtlichen Menge an Publikationen in der Musik-, Literatur-, Sprach-, Kultur- und natürlich auch der Translationswissenschaft (cf. hierzu Franzon/Rędziuch-Korkuz/Gąska 2024) – und zwar in dem Maße, dass nun eine genrespezifische Herangehensweise an den Forschungsbereich gewagt werden kann. In den aus den unterschiedlichsten Disziplinen stammenden translationsbezogenen Studien nehmen die Gattungen des Musiktheaters und die populäre Musik des 20. Jahrhunderts bis *dato* eine Vorrangstellung ein, während zum Beispiel der interkulturelle Transfer rund um das klassische Liedgut (des ausgehenden 18., des gesamten 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts) bisher noch vergleichsweise wenig erforscht ist. Einer der wenigen einschlägigen Beiträge zum Thema ist der wenig beachtete, von Pierre Béhar und Herbert Schneider im Jahr 2007 herausgegebene Sammelband *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*. Jede weitere Publikation auf dem noch stiefmütterlich behandelten Gebiet der Liedübersetzung erscheint daher begrüßenswert, insbesondere wenn sie eine solche genreorientierte Detailbetrachtung in Aussicht stellt.

Nicht der Titel von Sigmund Kvams neuestem Buch *Poesie – Musik – Übersetzung. Varietäten in der Translation von Liedtexten*, sondern das einführende Kapitel verrät dem Leser, dass die Übersetzung von (romantischen) Kunstliedern den thematischen Fokus des 200 Seiten umfassenden Buches aus der in übersetzungswissenschaftlichen Kreisen bekannten TransÜD-Reihe darstellt. Genauer bilden zu Aufführungszwecken erstellte, d. h. singbare Versionen von Kunstliedern Edvard Griegs (1843-1907) das Analysekorpus (11-15), auf dem die Monographie aufbaut. Die vertretenen Übersetzungsrichtungen sind Norwegisch/Dänisch→Deutsch (144 Lieder) und Deutsch→Norwegisch/Dänisch (14 Lieder) (45).

Der Band ist in 9 Kapiteln aufgebaut: Einer thematischen Hinführung (Kap. 1: „Einführung“, 13-16) folgt ein Kapitel zur Standortbestimmung des Kunstlieds als Textsorte, zu seiner Semiotik und zu einer möglichen Typologie der Kunstliedübersetzung (Kap. 2: „Zum Forschungsgegenstand: Kunstlieder“, 17-34) sowie ein Plädoyer über den Nutzen eines funktionalistischen Ansatzes für die translatologisch orientierte Kunstliedanalyse (Kap. 3: „Übersetzungstheoretische Einordnung der Kunstliedübersetzung“, 35-41). Die „Materialgrundlage“ der empirischen Untersuchung wird in Kapitel 4 (43-47) vorgestellt, bevor ein Kapitel „Zur Forschungslage“ (Kap. 5) auf dem Gebiet der musikgebundenen Übersetzung gewissermaßen nachgeliefert wird (49-62). Die eigentliche kontrastive Analyse findet sich in Kapitel 6 („Übersetzerische Intertextualität und übergeordnete Übersetzungsstrategie“,

63-106), in dem gängige Invarianzen – Melodie (64), Reimstruktur (71) und übergeordnete Makrostruktur (79) – diskutiert werden, und in Kapitel 7 („Übersetzungsstrategische Mittel“, 107-174), in dessen Rahmen die im analysierten Korpus angewendeten Strategien zur Einsparung bzw. Erhöhung der Silbenzahl zur Sprache kommen. „Schlussfolgerungen und Thesen“ (Kap. 8, 175-186) fassen die Ergebnisse zusammen, deren Aussagekraft in Kapitel 9 („Schlussbemerkung: Generalisierbarkeit und weitere Forschung“, 187-190) auf den Prüfstand gestellt wird. Etwas detailliertere Angaben zu jedem Abschnitt finden sich in einer anderen Rezension desselben Werkes (cf. Gaška 2024). Nachfolgend sollen hauptsächlich Aussagen über die prinzipielle Anlage des Buches und sein Verhältnis zum gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs getroffen werden.

Als neuer Beitrag zum Diskurs der Übersetzung musikgebundener Texte ist m. E. Kvams auf pragmatischen Überlegungen fußende, d. h. auf die Dimensionen der Situationsspezifität und Zweckbestimmung aufbauende Typologie der Kunstliedübersetzung zu werten (cf. 32-34). Mit seiner Unterscheidung von fünf Übersetzungstypen (verkürzt dargestellt: 1. Wiedergabe der phonologischen/graphematischen Struktur des originalsprachigen Lieds mit den Mitteln der Zielsprache [Transkriptionen], 2. Wort-für-Wort-Übersetzungen, 3. Proposition-für-Proposition-Übersetzungen, 4. verständnissichernde, nichtsingbare Übersetzungen und 5. singbare Übersetzungen) berücksichtigt der Autor nicht nur die in dem Gros bis *dato* durchgeführter Untersuchungen im Fokus stehenden singbaren und damit funktionskonstanten Übersetzungen, sondern explizit auch nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Arbeits- oder Behelfsübersetzungen von Kunstliedern. Dies tut Kvam im zweiten Kapitel seiner theoretischen Hinführung (17-34) jedoch lediglich in summarischer Weise – im Analyseteil (ab 43) zielt er, wie oben erwähnt, auf singbare Übersetzungen von Grieg-Liedern und damit wiederum auf den konventionelleren Untersuchungsgegenstand der singbaren Übersetzungen ab. Dabei könnte gegenwärtig vielleicht gerade eine Fokuserweiterung durch eine Betrachtung ebendieser Arbeits- und Behelfsübersetzungen erzielt werden. Der Terminus der „konzertvorbereitenden“ Übersetzung (32) ist in den Kontexten zu hinterfragen, in denen eine Behelfsübersetzung dem Verständnis eines Musikliebhabers oder Liedenthusiasten dient, der keine aktive Konzertkarriere anstrebt. Auch muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass nicht alle Hilfsübersetzungen und -texte, die (in unterschiedlichen Phasen) der Einstudierung eines Kunstlieds dienen, zwangsläufig transitorischen Charakter aufweisen und sowohl vor als auch nach der Einstudierungsarbeit durchaus eigene Publikationswege gehen können: In einer 1903 herausgegebenen französischen Ausgabe von Chamisso und Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* stellt der Autor Raymond Duval der singbaren – und das ist oft gleichbedeutend mit einer freieren – französischen Version eine Leseübersetzung voran, um den Lesern und Sängern der Stücke das Verständnis des Originals zu sichern (cf. Schneider 2018, 257). Den mitunter ästhetischen Dimensionen solcher intentional verbreiteter und bis heute noch produzierter Texte ist durch eine Einstufung als bloße Behelfsübersetzungen keine Gerechtigkeit getan.

Mit seiner Typologie der Kunstliedübersetzung reflektiert Kvam die Pluralität der möglichen Übersetzungszwecke. Seine Unterscheidung resultiert aus einer funktionalen (oder

auch skopostheoretischen) Herangehensweise an das Übersetzungsphänomen (cf. Kap. 3) – ein Ansatz, der auch von anderen Autoren als gewinnbringend für Kategorisierungen im Bereich der musikgebundenen Übersetzung erachtet wird (cf. bspw. Low 2003, 87 und 2008, 2; Franzon 2008, 374f.; Greenall et al. 2021, 17). Auf die Gefahr einer Verwässerung des Übersetzungsbegriffs durch eine womöglich allzu tolerante ‚Der-Zweck-heiligt-die-Übersetzung‘-Politik weist Kvam explizit hin (37). Situationsspezifisch und Zweckgebundenheit führen auch zu mehreren singbaren und nicht-singbaren Übersetzungslösungen, wobei sich die heutige Übersetzungspraxis – diese persönliche Beobachtung sei mir erlaubt – auf letztgenannte zu fokussieren scheint.

Lobend hervorzuheben sind auch die beiden den Kern der Monographie bildenden Analysekapitel 6 und 7, in denen Kvam mit herausragender linguistischer Sicherheit die einzelnen Verfahren und Strategien benennt und beschreibt, mit denen Übersetzer (fürs Deutsche, Norwegische bzw. Dänische) gemeinhin und ganz spezifisch den Herausforderungen bzw. der „Invarianzlast“ (Agnetta 2019, 46) des interlingualen Transfers vertonter Texte begegnen. Die Fähigkeiten der Sprachen und der in Ihnen agierenden Übersetzer zur Anpassung an eine vorgegebene Silbenstruktur bringt Kvam auf den griffigen Terminus der „silbischen Flexibilität“, die in syntaktischer und semantischer Hinsicht in den miteinander verglichenen Sprachen je unterschiedliche Ausformungen zeitigt.

Neben diesen als tragfähig und zukunftssträchtig zu würdigenden Beobachtungen müssen andere Konzeptualisierungen aus Kvams Monographie einer kritischen Diskussion unterzogen werden. Angesichts deren bereits mehrfach und nun erneut erfolgter Anbringung in den translationalen Diskurs muss dies mit gewissem Nachdruck geschehen. Wie in vorangegangenen Studien zur musikgebundenen Übersetzung (cf. Kvam 2014, 118f.; 2019, 185; 2021, 256f.) baut Kvam auch in seiner rezenten Untersuchung (21-23) auf der Unterscheidung von polysemiotischen (d. h. intermedialen oder multimodalen) und im engeren Sinne intersemiotischen Texten bzw. Kommunikaten auf. Letztgenannter Terminus nimmt in Kvams Theorie einen eigensinnigen (weil m. E. etymologisch nicht wirklich motivierten) Stellenwert an und ist, wie der Autor nun auch expliziert (cf. 23), nicht auf das gleichlautende und vielzitierte Jakobson'sche Konzept der ‚intersemiotischen Übersetzung‘ zurückzuführen (Jakobson 1959, 233), mit dem in der Translationswissenschaft gemeinhin auf die (Üb)Ersetzung von Elementen eines Zeichensystems durch solche eines anderen Zeichensystems verwiesen wird. Bei Kvam steht der Begriff hingegen für Kommunikate, die vermeintlich aus zwei getrennten und prinzipiell jederzeit trennbaren Teilkommunikaten bestehen – im Falle des Kunstlieds [Kommunikat AB] demnach aus einem kohärenten, eigenständigen sprachlichen Teil [Teilkommunikat A] und einem ebensolchen musikalischen Teil [Teilkommunikat B]. Das erkannte man Kvam zufolge daran, dass die zwei Teilwerke auch unabhängig voneinander funktionierten und *de facto* auch rezipiert werden: nämlich zum einen als reine Textgrundlage (meistens ein Gedicht eines bekannten Autors) und zum anderen als reines Instrumentalwerk. Als Beweis hierfür verweist er auf Instrumentalbearbeitungen bekannter Lieder (zum Beispiel die von Edvard Grieg komponierten Klavierstücke nach eigenen Liedern op. 41, 1-6, cf. 21).

Mit einer solchen Bestimmung richtet sich Kvam nicht nur gegen rezente Bemühungen in der einschlägigen semiotischen Forschung, polysemiotische Kommunikate *eben nicht* ausgehend von einer separaten Betrachtung der verschiedenen Ausdrucksmittel zu analysieren (cf. Stöckl 2006, 14; Agnetta 2019, 214), sondern er nimmt auch eine eigene Hypothese zum Ausgangspunkt, die in den beteiligten Wissenschaften, allen voran der Musikwissenschaft, sicher keinen oder nur geringen Rückhalt erfahren würde: nämlich die Identität von Gedicht und Liedtext sowie die Identität von Liedbegleitung und einer musikalischen Bearbeitung des Liedsatzes. Das Kunstlied ist eine übersummativische Einheit, deren Merkmale sich nicht vollständig auf die Charakteristika der Teile zurückführen lassen. Insofern kann Kvams Behauptung, „dass sowohl der sprachsemiotische als auch der musiksemiotische Teil eines Kunstlieds als separate Kunstwerke auftreten können“ (21) mindestens als diskussionswürdig erachtet werden. Das Lied als übersummativische Einheit legt auch eine ganz andere Translationsrelevanz an den Tag als der Text, auf den es zurückgeht: Dass einerseits ein bekanntes Gedicht oder eine Ballade (etwa Goethes „Erkönig“) [Teilkommunikat A] im Wortlaut mit dem Text eines Kunstlieds (etwa der Schubert’schen Vertonung) übereinstimmt, bedeutet nicht, dass bei der Übersetzung beider Texte die gleiche Transferstrategie angewendet werden könnte. Die Übersetzung des Liedtextes [Kommunikat AB] stellt gerade aufgrund seiner Bindung zur Musik den Übersetzer vor andere Herausforderungen als die des Goethegedichts, die diese Rücksichtnahmen nicht (dafür aber andere) kennt. Und als rein instrumentales, d. h. nonverbales Stück bedarf andererseits der Musikpart eines Kunstlieds [Teilkommunikat B] ohnehin keiner *interlingualen* Übersetzung.

Ein zweiter Grund, der gegen die Charakterisierung eines Kunstlieds als ‚intersemiotisches Kommunikat‘ ins Feld geführt werden kann, besteht darin, dass die (ästhetische) Eigenständigkeit des musikalischen Parts vom Komponisten in der Regel nicht anvisiert ist. Ästhetische Eigenständigkeit erlangt das musikalische Material erst durch zusätzliche auktoriale Eingriffe: Jede Bearbeitung, und sei dies nur die Ersetzung des Gesangs durch ein beliebiges Instrument oder die Inklusion der Gesangslinie in den Klaviersatz, führt zu einem abgeleiteten, aber dennoch neuen Werk. In Anlehnung an Michael Schreiber (1993, 115, 263), auf den auch Kvam in seiner Studie verweist, ließe sich bei der Instrumentalbearbeitung von ‚varianzorientierten‘ Maßnahmen sprechen, die sich bewusst vom Kunstlied als gestalteter Einheit entfernen und daher nach musikalischer Auffassung in einer Bearbeitung bzw. einem *arrangement* resultieren.

Der Begriff der ‚intersemiotischen‘ Kommunikatsorte im Sinne Kvams erscheint daher für die Translationswissenschaft schlicht nicht gewinnbringend. (In anderer Form wurde Kvams Konzept des Kunstlieds als intersemiotische Kommunikatsorte bereits in Agnetta 2019, 213, 311 und Agnetta 2024, 213-215 kritisch betrachtet.) Die hier angeführten Kritikpunkte würden sicherlich weniger ins Gewicht fallen, handelte es sich hier lediglich um die mehr oder weniger unglückliche Wahl eines einzelnen Terminus. Jedoch führt die These von den zwei getrennten Teilkommunikaten den Autor m. E. zu so mancher irrigen Annahme.

Ein Komponist verquickt die Musik aufs engste und untrennbar mit seiner textlichen Inspirationsquelle. Unter den vielen möglichen Wendungen, welche die Interaktion von Zeichen unterschiedlichen Typs in Sprache gießen (cf. Agnetta 2018, 25) ist der von Kvam gewählte Ausdruck der „Zweckgemeinschaft“ (21) daher womöglich der prosaischste. In der Vertonung entsteht ein neues Werk, in dem die Textgrundlage neu aufgeht, kommentiert, neu interpretiert, zuweilen ironisch gebrochen oder ins Gegenteil verkehrt wird. Sprache und Musik durchdringen nunmehr einander. Dies kann u. a. symptomatisch an den Titeln von Originalgedicht und Lied abgelesen werden, die nicht zwangsläufig übereinstimmen müssen. Musikalisch motivierte Strophentilgungen (die Kvam auch nennt, cf. 20), Wortersetzungen und vor allem Wort-, Satz- oder Textsegmentwiederholungen, anhand derer der Komponist ganz eigene Affektspiele einbringen kann, sind alles andere als „kleinere Anpassungen“ (21). Kvam ist sich der Differenz von Ausgangstext und vertontem Text durchaus bewusst, schließt die Analyse dieser Divergenz allerdings als nicht-translatologischen Untersuchungsgegenstand aus seiner Studie aus:

Auf eine weitere Analyse des Verhältnisses zwischen der ‚Originallyrik‘ und dem davon abgeleiteten Liedtext muss aber hier verzichtet werden: Das ist in erster Linie ein editions- und musikwissenschaftlicher Themenbereich, der mit diesen Disziplinen verbundenen Methoden eine eingehende Analyse verdient [sic!], und hat in einer Arbeit mit der interlingualen Übersetzung eines Liedtextes zu Aufführungszwecken als Forschungsgegenstand keinen angemessenen Platz. (21)

Wieso der reine Textvergleich von Gedicht und Liedtext eher ein editionspraktisches und musikwissenschaftliches Anliegen sein soll, führt Kvam nicht weiter aus. Dass er mit seiner Einschätzung, die Translationswissenschaft sei bei der Abmessung des Abstands zwischen diesen beiden Texten fehl am Platz, jedenfalls falsch liegt, beweist das für die Vertonung im Allgemeinen und die Kunstliedproduktion im Besonderen nicht unübliche Phänomen der Wort-, Satz- und Segmentwiederholung. Den Gesetzen der Musik und den Bauprinzipien seines musikalischen Einfalls folgend, entscheidet sich ein Komponist nicht selten dazu, Teile des Originalgedichts in derselben Komposition mehrfach in Musik zu setzen. Dies eröffnet ihm ein größeres Feld der musikalischen Gestaltung und ein ganz eigenes Spiel mit den semantischen Bezügen. Mit dieser neuen, d. h. nur im Liedtext vorhandenen Sinndimension, muss auch der Übersetzer irgendwie umgehen. Die naheliegend oder geradezu selbstverständlich erscheinende Maxime, der Übersetzer möge die gleichen Wort-, Satz- und Segmentwiederholungen produzieren, ist nur eine von vielen Möglichkeiten. Bélanger, ein Übersetzer der Schubert'schen *Winterreise* ins Französische, übernahm beispielsweise Wortwiederholungen des Originals nicht oder nur selten und nutzte sie vielmehr für textuelle Erweiterungen, die einerseits in kompensierender Weise Informationen nachlieferten, die an anderer Stelle getilgt werden mussten, und die andererseits ganz neue semantische Nuancen hinzufügten (cf. hierzu Agnetta 2024, 220-229). Einem Lied des erwähnten Schubert-Zyklus (Nr.3: „Gefrorene Tränen“), in welchem der Text insgesamt zweimal vorgetragen wird,

unterlegt Bélanger nur neuen Text, sodass ihm für seine zielsprachliche Fassung (Nr.3: „Les larmes“) doppelt so viele Verse (nämlich 24 statt 12) zur Verfügung stehen als dem deutschen Original (cf. Agnetta 2024, 229). Dass diese Möglichkeit einem funktionskonstant übersetzen wollenden Translator der Gedichtvorlage prinzipiell nicht offensteht, zeigt, dass es sich bei dem Ausgangsgedicht und seiner vertonten Version um ganz unterschiedliche Texte handelt. Aber nicht nur ein eigensinniger Übersetzerwille – auch die Tatsache, dass Wort-, Satz- und Segmentgrenzen in Ausgangs- und Zieltext nicht immer gleich ausfallen, oft aber musikalisch vorgegeben werden, führt dazu, dass in der zielsprachlichen Textierung wiederholter Liedteile eine spezifische übersetzerische Herausforderung besteht. Jedenfalls sollte klar geworden sein, dass eine auf die Unterschiede von Gedicht- und Liedtext fokussierte Diskussion gerade in einer translatalogischen Abhandlung nicht oder zumindest nicht unbewusst ausgeklammert werden darf.

Gewöhnungsbedürftig ist auch die Propagierung zweier im Lied wirksam werdender Semiotiken, nämlich einer Sprach- und einer Musiksemiotik (21). Dabei identifiziert Kvam die Sprachsemiotik mit den verbalen Anteilen und die Musiksemiotik mit den musikalischen Ausdrucksmitteln. Die Sprachsemiotik erfahre in der Übersetzung *per definitionem* eine (komplette) Veränderung, während die Musik, aufgrund des häufig anzutreffenden Postulats, sie sei möglichst unverändert beizubehalten, oft nur punktuelle und daher nicht ins Gewicht fallende Modifikationen erfährt (cf. 26). Eine solche Sicht geht etwas zu simplifizierend vor. Auch hier wird von Kvam die Gestalthaftigkeit des Kunstlieds als System, zwischen dessen Elementen zahlreiche synsemiotische Beziehungen bestehen, nicht ernstgenommen: Wenn sich die Sprachsemiotik ändert, ändert sich das ganze Werk und damit auch die Musiksemiotik grundlegend. Als leicht semantisierbares semiotisches Material sind die musikalischen Anteile des Lieds unmittelbar von den sprachlichen abhängig. Umgekehrt werden die sprachlichen Anteile von den musikalischen in ein spezielles Licht gerückt. Die mit der Übersetzung verbundene interlinguale Ersetzung des Ausgangstextes hat nicht nur Auswirkungen auf die verbalen Anteile, sondern auf das gesamte semiotische System. Musikalische Zeichen, die gemeinhin nur im Zusammenhang mit dem Ausgangstext als solche identifiziert werden, verändern in Verbindung mit einem neuen Text ihren semiotischen Status oder verlieren ihn sogar. Die „doppelte Semiotik“, die Kvam zufolge die Kategorie der „intersemiotischen Texte“ legitimieren soll (22 *et passim*), existiert somit höchstens auf der Ebene der *langue* bzw. der Zeichensystembetrachtung, nicht aber auch der Zeichen(ko)okkurrenzebene, auf die mit dem Begriff des intersemiotischen *Textes* abgezielt wird. Hier gibt es nur *eine* Semiotik: nämlich die des Gesamtkommunikats.

Wie oben *en passant* erwähnt wurde, klammert Kvam bei der Beleuchtung des Untersuchungsgegenstands stellenweise willentlich musikwissenschaftliche Vorgehensweisen aus. Ein Blick in die Bibliographie offenbart, dass der musikologische Diskurs rund um das Kunstlied mehr als unterrepräsentiert ist. Über die Zulässigkeit eines solchen Zugangs lässt sich, zumal in dieser Studie (190) und in anderen Abhandlungen zur musikgebundenen Übersetzung eine interdisziplinäre Herangehensweise immer wieder als gewinnbringend heraufbeschworen wird, trefflich streiten. Von einer solchen hätte Kvams Monographie

ohne Zweifel profitiert, grenzen doch mehrere Aussagen und Konzepte Kvams aus musikwissenschaftlicher Sicht bestenfalls an Ungenauigkeit.

Einige Beispiele seien diesbezüglich genannt: Wendungen wie „Kunstlieder werden komponiert, um im Konzertsaal aufgeführt zu werden“ (30, ähnlich auch 25, 38) und darauf aufbauend die Rede von den „konzertsaalbezogenen“ Übersetzungen (31) tragen einer der intimsten aller musikalischen Gattungen, deren historische Bedeutung vornehmlich im privaten Hausgebrauch zu suchen ist, keinesfalls adäquat Rechnung. Dies ist vor allem auch für die Übersetzungen relevant, deren Bewertung nur vor der Folie des tatsächlichen *Skopos* gelingt: Sowohl Original als auch Übersetzung weisen nicht zwangsläufig jene Öffentlichkeitswirksamkeit auf, die ihnen von Kvam pauschal bescheinigt wird. Ohne Anbringung von Quellen und ohne Bezug auf die Erstpublikation der Lieder und deren Übersetzungen konstatiert der Autor in apodiktischer Weise: „Fest steht, dass der hier gewählte Übersetzungskontext die Konzertaufführung ist, und das gilt für die Ausgangstexte und die Übersetzungen gleichermaßen. Es handelt sich in allen Liedern somit um einen klassischen Fall des funktionskonstanten bzw. equifunktionalen [sic!] Übersetzens.“ (46f.) Die Performance des Originals und der Übersetzung(en) vor großem Konzertpublikum darf ohne Rekonstruktion des intendierten und des tatsächlichen Aufführungskontextes allerdings nicht global vorausgesetzt werden.

Die Heranziehung einer Gesamtausgabe für translatologische Untersuchungen (bei Kvam ist es die Edvard-Grieg-Ausgabe bei C.F. Peters) ist durchaus legitim, jedoch sollten dann auch die Konsequenzen für das eigene methodische Vorgehen ausgelotet und der Leserschaft offen kommuniziert werden: Gerade wenn man einen funktionalistischen (oder skopostheoretischen) Ansatz wählt, muss auch der ursprüngliche Kontext von Kunstliedern und deren Übersetzungen im Detail rekonstruiert werden, und zwar anhand von Manuskripten und Erstdrucken. Die (einheitliche) Zweckbestimmung einer modernen Gesamtausgabe gibt da nur zuverlässig Auskunft, wenn sie durch einen extensiven editionskritischen Apparat komplementiert wird. Auch Kvams prinzipiell richtige Bemerkung, dass von der Übersetzung eingeforderte rhythmische Varianten (Notenaufspaltungen und Notenzusammenziehungen) in der Gesangslinie gemeinhin durch Stichnoten (27) kenntlich gemacht werden, muss um die Information ergänzt werden, dass dies nur in zweisprachigen Ausgaben der Fall ist und dass sich diese und andere Größen im gewählten Korpus natürlich so einheitlich verhalten, weil dieses aus einer einheitlich gestalteten Quelle (einer zweisprachigen Gesamtausgabe) stammt. In Einzelditionen können Notenänderungen auch anders (durch Kommentare, Endnoten usw.) oder auch gar nicht kenntlich gemacht worden sein.

Auch musikterminologische Unüblichkeiten sind in Kvams Ausführungen zu finden: Die Rede von der „Reduplikation“ bzw. „Hinzufügung“ oder der „Elision“ bzw. „Streichung“ (27f., 68) von Noten, als musikbezogene Strategie, um Silben zu gewinnen bzw. einzusparen, ist ungenau. Denn die Anbringung und Streichung von Noten erfordert kompensierende Maßnahmen: Die Hinzufügung einer Note, die dem Übersetzer eine zusätzliche Silbe beschafft, kann nur durch Aufspaltung einer langen Note (oder eines Pausenwerts) in Noten mit kleineren Notenwerten erwirkt werden. Meistens sind diese kleineren Notenwerte auf

derselben Tonhöhe zu verorten, was die Rede einer Tonwiederholung oder Tonrepetition (nicht aber der Tonreduplikation) legitimiert. Die silbeneinsparende Tilgung einer Note erfolgt entsprechend durch Zusammenziehung zweier kürzerer Noten oder Pausenwerte zu einer bzw. einem längeren (vgl. hierzu Agnetta 2019: 472–475). Weitere kleinere Ungereimtheiten bestehen darin, dass sich Kvam in Bezug auf Kunstlieder für die semiotisch motivierte Benennung „Kommunikat“ (23) entscheidet, die Gattung aber als „Textsorte“ (17) benennt, dass er die in der Sekundärliteratur bis *dato* in den meisten Fällen dichotomisch gebrauchte Bezeichnung ‚musikozentrisch‘ und ‚logozentrisch‘ gleichermaßen auf das Kunstlied anwendet (24) und dass Notennamen wie „Fiss“ (statt „Fis“, 66 *et passim*) nicht stimmen und auch nicht nach musikalischen Konventionen eindeutig mit Klein- bzw. Großbuchstaben sowie entsprechenden Zusätzen (‚eingestrichen‘, ‚zweigestrichen‘, etc.) ausgewiesen werden.

Über die gewinnbringende Nutzung des vorliegenden Werks möge der informierte Leser letztlich selbst entscheiden. Einer linguistisch und translatoologisch geschulten Rezipientenschaft dürfte das Büchlein einen interessanten Einblick in das Forschungsgebiet der musikgebundenen Übersetzung geben und einen Ausgangspunkt für in dieselbe Richtung zielende weitere Diskussionen liefern. Seine Stärke liegt m. E. unübersehbar in dem analytischen Mittelteil. Dem Gegenstand des Kunstlieds selbst, an dem das musikalische Ausdrucksmedium ja nicht unwesentlich beteiligt ist, wird der Autor durch irreführende theoretische Fahrten sowie die sehr spärliche Berücksichtigung und sogar bewusste Ausklammerung musikwissenschaftlicher (und damit sowohl musikhistorischer als auch musiksystematischer) Erkenntnisse allerdings nicht gerecht. An einer einzeldisziplinär orientierten Analyse ist zwar prinzipiell nichts auszusetzen, jedoch führt diese Eingrenzung, wie gezeigt wurde, leider zu Annahmen, die entweder fehlerhaft oder – trotz des den Band abschließenden gegenteilig lautenden Wunschs – interdisziplinär nicht anschlussfähig sind.

Marco AGNETTA (Universität Innsbruck)

Bibliographie

- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim/Zürich /New York: Georg Olms Verlag/Universitätsverlag Hildesheim, 2019, DOI: 10.18442/025.
- Agnetta, Marco: „Translation und Zyklizität. Zur Übersetzung der *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert durch Bélanger“. In: *Studia Translatorica* 15 (2024): *Song Translation Studies. Studien zum Übersetzen von Liedern*, 207-234, DOI: 10.23817/strans.15-11.
- Béhar, Pierre / Schneider, Herbert (Hg.): *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*. Hildesheim/Zürich u. a.: Georg Olms Verlag, 2007.

- Franzon, Johan: „Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance“. In: *The Translator* 14,2 (2008), 373-399.
- Franzon, Johan / Rędzioch-Korkuz, Anna / Gaška, Michał (Hg.): *Song Translation Studies. Studien zum Übersetzen von Liedern*. In: *Studia Translatorica* 15 (2024), <http://www.studia-translatorica.pl/en/issues/15> (Zugriff 15.12.2024).
- Gaška, Michał: „Das Übersetzen von Kunstliedern vor dem Hintergrund der funktionalen Translationswissenschaft“. In: *Studia Translatorica* 15 (2024): *Song Translation Studies. Studien zum Übersetzen von Liedern*, 311-316, DOI: 10.23817/strans.15-17.
- Greenall, Annjo K. / Franzon, Johan / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia: „Making a Case For a Descriptive-Explanatory Approach to Song Translation Research: Concepts, Trends and Models“. In: Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme, 2021, 13-48.
- Jakobson, Roman: „On Linguistic Aspects of Translation“. In: Brower, Reuben A. (Hg.): *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959, 232-239.
- Kvam, Sigmund: „Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern. Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse“. In: *trans-kom* 7,1 (2014), 115-139.
- Kvam, Sigmund: „Sprache in Fesseln. Zur Übersetzung von Liedern im Rahmen eines erweiterten Translationsbegriffs“. In: Kvam, Sigmund et al. (Hg.): *Spielräume der Translation*. Münster/New York: Waxmann, 2018, 264-286.
- Kvam, Sigmund: „Thesen zum Übersetzungsbegriff als Ausgangspunkt einer Diskussion der Randzone von Übersetzen – am Beispiel von Liedtexten“. In: Jüngst, Heike E. / Link, Lisa / Schubert, Klaus / Zehrer, Christiane (Hg.): *Challenging Boundaries. New Approaches to Specialized Communication*. Berlin: Frank & Timme, 2019, 177-199.
- Kvam, Sigmund: „Intertextuelle Muster bei der Übersetzung von Kunstliedern? Eine textlinguistische Analyse deutsch-norwegischer Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg“. In: Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme, 2021, 255-283.
- Low, Peter: „Singable Translations of Songs“. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 11,2 (2003), 87-103.
- Low, Peter: „Translating Songs that Rhyme“. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 16,1-2 (2008), 1-20.
- Schneider, Herbert: „Die Übersetzungen von Chamissos und Schumanns Zyklus *Frauenliebe und -leben* ins Französische und Italienische“. In: Agnetta, Marco (Hg.): *Über die Sprache hinaus: Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag/Universitätsverlag Hildesheim, 2018, 254-276.
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.
- Stöckl, Hartmut: „Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse“. In: Eckkrammer, Eva Martha / Held, Gudrun (Hg.): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2006, 11-36.