

Lieder übersetzen

Geheimnisvoll und still

Analysen und Übersetzungen von vier Juliane Werdingsongs

Elmas Catik

9302433

Bachelorarbeit ‚Deutsche Sprache und Kultur‘

Universiteit Utrecht

Juli 2019

Begleiter: Prof. Dr. A.B.M. Naaijken

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung und Gestaltung	3
1.1 Einleitung	3
1.2 Gestaltung	5
2. Zum Übersetzen von literarischen Texten	9
2.1 Holmes' Übersetzungstheorie und sein Beitrag zum Übersetzen von Poesie	9
2.2 Zum Übersetzen von Liedtexten	13
3. Textinterpretationen	16
3.1 Methode	17
3.2 Nur noch der Mond	23
3.3 Der Schatten malt den Teufel an die Wand	27
3.4 Hörst du nicht mein Flüstern?	35
3.5 Küss mich in die Ewigkeit	39
4. Holmes' Übersetzungstheorie auf die Liedtexte angewandt	45
4.1 Der Plan der Originaltexte	45
4.2 Der Plan der Übersetzungen	49
4.3 Die Niederländischen Übersetzungen	52
5. Reflektion auf den Übersetzungsprozess	59
5.1 Von Nutzen und Nachteil der Pläne	59
5.2 Hindernisse während des Übersetzens	61
5.3 Schluss	71
Bibliographie	73
Anhang 1: Textgliederungen	74
Anhang 2: Der Übersetzungsprozess auf der seriellen Ebene	88

1. Einleitung und Gestaltung

1.1 Einleitung

In dieser Abschlussarbeit handelt es sich um den Übersetzungsprozess beim Übersetzen von literarischen Texten, wobei der Schwerpunkt liegt auf dem des Übersetzens von Liedtexten. Die Idee, eine Arbeit zu diesem Thema zu schreiben, entstand tatsächlich vor vielen Jahren während der Seminare zur Übersetzungswissenschaft, in denen verschiedene Methoden zur Untersuchung von Übersetzungsprozessen behandelt wurden. Eine der Methoden war die der ‚Thinkingaloud Protocols‘, mit der ich damals für einen der Kurse auch so ein Experiment gemacht und eine Arbeit abgefasst habe. Bei diesem Experiment, sollten einige Übersetzer, einen kurzen Text übersetzen, indem sie laut sagten, was sie dachten und wie sie beim Übersetzen vorgehen. Beim Untersuchen der Taps, bemerkte ich, dass man auf diese Weise nicht zum Kern geraten konnte. Denn die Übersetzer sagten nicht, was sie dachten oder wie sie vorgehen, sondern was sie sich darüber ausgedacht hatten. Übersetzen und zugleich sagen was man denkt, ist ja nicht so einfach. In gewissem Maße wurde ich hierin auch bestätigt, als ich in dem Artikel *Creativity in the Translation Process* (1991), von Paul Kussmaul die folgende Stelle las:

“Thinking-aloud protocols are usually monologues, with the disadvantage of creating a somewhat artificial situation. Normally, when one translates one does not talk about what one is doing. It has been observed that, the more professional translators become, the less they are inclined to verbalize their thoughts” (Kussmaul 1991).

Ich wurde dadurch inspiriert, um weiter darüber nachzudenken und fragte mich, ob der Übersetzer tatsächlich nicht selbst den eignen Prozess beim Übersetzen rekonstruieren könnte. Denn der Übersetzer weiß doch selbst am Besten, wie er bei der Arbeit vorgeht und was er dabei macht? So kam ich auf die Idee, selbst etwas zu übersetzen und während des Übersetzens möglichst viel zu notieren von dem, was ich dabei machen würde. Hinterher könnte ich dann meinen eignen Prozess beschreiben. Vielleicht könnte ich auf diese Weise mehr zeigen, von dem, was beim Übersetzen vorgeht. Wie man zum Beispiel Entscheidungen trifft, mit Problemen umgeht, nach Lösungen sucht, usw.

Dabei galt mein Interesse besonders das Übersetzen von literarischen Texten. Während des Studiums hatte ich mich aber schon öfters mit Poesie und unterschiedlichen Texten in Prosa beschäftigt, und wollte auch mal etwas machen, was ich in jener Zeit noch nicht gemacht hatte. Was mir im Studium ‚Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft‘, wirklich gefehlt hatte, war die Aufmerksamkeit für deutsche Musik. So kam ich auf die Idee, deutsche Liedtexte ins Niederländische zu übersetzen, und hinterher den Vorgang zu beschreiben. Dazu habe ich ein Dutzend Lieder von Juliane Werding ausgesucht, transponiert und übersetzt. In dieser Arbeit werden vier von diesen Titeln behandelt werden.

Juliane Werding, geboren 1956 in Essen, gilt wohl als eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Ihre langjährige Musikerkarriere begann 1972 mit dem Anti-Drogen-Lied *Am Tag, Als Conny Kramer Starb*, der deutschen Version von Joan Baez' *The night they drove old Dixie down*, wonach sehr viele Hits folgten. Sie war nie richtig in irgendeine musikalische Schublade einzuordnen. Von einer Protestsängerin der Siebziger wurde sie die Geschichtenerzählerin der Achtziger und fand sie in den Neunzigern allmählich ihren Weg zu eigenen Texten und Klarheit in ihrem Schaffen; seit 2009 ist sie als Homöopathin tätig.

Die Titel, die den Kern dieser Arbeit bilden sind:

Nur noch der Mond (1991);

Der Schatten malt den Teufel an die Wand (1991);

Hörst du nicht mein Flüstern? (1994);

Küss mich in die Ewigkeit (1997).

Bei der Suche nach Literatur zum Übersetzen von Liedtexten, habe ich feststellen müssen, dass es sehr wenig dazu geschrieben ist, was ich benutzen könnte. Daher werden einige Aufsätze, in denen das Übersetzen von literarischen Texten zentral steht und die Forschungsmaterialien die während des Übersetzens der Lieder zustande gekommen sind, die Grundlage dieser Arbeit bilden.

Vielleicht wäre es gut, wenn ich hier einmal erwähne, dass ich eine Sehbehinderung habe, und deswegen die Informationen manchmal auf eine andere Weise erarbeite als Studierende ohne diese Behinderung.

Beim Übersetzen von Liedtexten zum Beispiel, muss ich zuerst die Lieder (Musik und Text), auswendig kennen, bevor ich Übersetzungsentscheidungen treffen und mit Übersetzen anfangen kann; dies gilt übrigens auch für das Übersetzen von Poesie (ohne Musik). Die Silben in Verszeilen kann ich zählen und erwähnen, aber den Takt, Rhythmus, Reim und die Metrik in einem Lied, wie auch den Rhythmus, das Metrum und den Reim in einem Gedicht kann ich nur hören, und allein auf diese Weise im Gedächtnis behalten/speichern. Ich kann mich also nicht auf die Form eines Textes richten, sondern nur auf den Klang und Inhalt. Ich betrachte einen Text auch nicht von außen herab, sondern von innen heraus; geht ja nicht anders. Die üblichen Methoden zum Analysieren von Poesie und Liedtexten, sind meist visuell orientiert und für mich unbenutzbar; deshalb habe ich mir eine eigene Methode dazu ausgedacht.

Beim Schreiben dieser Arbeit, wurde ich besonders inspiriert, von Holmes, Kussmaul und Bronzwaer. Holmes' Übersetzungstheorie benutze ich als Grundlage für meine Übersetzungen; also beim Beschreiben des Prozesses auf der strukturellen Ebene. Die anderen unterstützen mich im Hintergrund.

Beim Beschreiben und Reflektieren auf den Übersetzungsprozess, werde ich eingehen auf Fragen wie:

Wie habe ich angefangen? Welche Entscheidungen habe ich Treffen müssen? Welche Probleme sind mir begegnet? Wie habe ich die lösen versucht? Was hat mir Holmes' Theorie dabei gebracht?

Mir ist bewusst, dass Holmes' Übersetzungstheorie nicht spezifisch für Liedtexte ist, aber Liedtexte gehören zur Lyrik und sind deshalb auch Teil der literarischen Texte. Außerdem ist der Prozess beim Übersetzen von Poesie für mich nicht wesentlich anders als das beim Übersetzen von Liedern. In beiden Fällen krieche ich in die Texte und mache sie mir eigen, bevor ich mit der Formulierung der Übersetzungstexte anfangen.

1.2 Gestaltung

Kapitel 2 enthält den Theorieteil der Arbeit. In diesem Kapitel introduziere ich zuerst die Übersetzungstheorie von Holmes, indem ich die wichtigsten Punkte aus den Artikeln:

Describing literary translations: models and methods (1978), und *De brug bij Bommel herbouwen* (1976), beschreibe. Die Übersetzungstheorie werde ich weiterhin benutzen als Grundlage bei der Beschreibung und Reflektion auf die Übersetzungen und den Übersetzungsprozess. Danach schreibe ich einige Bemerkungen zu Liedtexten und weise auf die spezifischen Sachen hin, die beim Übersetzen von Liedtexten berücksichtigt werden müssen, wobei ich auch die fünf Kriterien aus dem Artikel *Singable translations of songs* (Low 2003), zitiere.

Im Kapitel 3 werde ich die Originaltexte analysieren und beschreiben. Beim Analysieren benutze ich eine Methode die ich mir selbst ausgedacht und zusammengesetzt habe. Diese Arbeitsweise werde ich am Anfang des Kapitels erläutern. Die Methode der Textanalyse besteht aus drei Schritten:

1. Markierung und Zergliederung der Sätze.
2. Einführung und Wiederaufnahme von Referenten.
3. Verlauf der thematischen Progression.

(Zusammengesetzt aus: *Deutscher Grammatik* (Hoberg 1988) und *Informationsstruktur* (Musan 2010).)

Die Informationen die ich mit dieser Methode aus den Texten ziehe, benutze ich als Unterstützung zu den Textinterpretationen.

Im Kapitel 4 wende ich Holmes' Konzepte auf die Liedtexte an, indem ich zwei Pläne entwerfe. Aus den Textinterpretationen mache ich zuerst einen Plan für die Originaltexte, und danach mache ich aus diesem Plan, einen neuen Plan für die Übersetzungen. Diese 2 Pläne bilden dann zusammen die Grundlage beim Übersetzen auf der seriellen Ebene; bei der Formulierung der Übersetzungstexte. Danach präsentiere ich meine Übersetzungen.

Struktur der Pläne:

Linguistische Merkmale: grammatikalische und lexikale Aspekte der Originaltexte.

Literarische Merkmale: Inhalt; Komposition; Erzählperspektive und Thematik der Originaltexte.

Sozio-kulturelle Merkmale: situationelle und kulturelle Elemente der Originaltexte.

Im Kapitel 5 werde ich auf die Übersetzungstheorie und den Übersetzungsprozess reflektieren. Was hat mir Holmes' ‚Mapping-Konzept‘ während des Übersetzens gebracht und was nicht? Zum Schluss werde ich anhand der Textstellen, die mir beim Übersetzen die größten Schwierigkeiten bereitet haben, einige dieser Übersetzungsprobleme behandeln und meine Lösungen dazu erläutern. Danach schließe ich ab.

Anmerkungen

Leser wird's auffallen, dass meine Quellenangaben ein wenig vom Üblichen abweichen. Wie schon erwähnt, habe ich eine Sehbehinderung und nehme Informationen auf eine andere Weise zu mir; ich lese die Informationen in Braille oder digitaler Form. Das heißt, dass Bücher und Artikel eingescannt werden, wobei die Seitenzahlen, besonders bei Artikeln, nicht wiedergegeben werden. Also, wenn ich nach Artikeln verweise, kann ich die Seitenzahlen nicht erwähnen, deshalb zitiere ich nur den Autor und das Jahr. Bei Bücher, die heutzutage hergestellt werden, werden die Seitenzahlen wohl wiedergegeben, aber weil eine Druckseite in Braille zwischen 3-4 Seiten beschlägt, ist es nicht tunlich, alle Seiten aufzusuchen und genau wiederzugeben. Bei Zitaten versuche ich die Seiten so genau wie möglich wiederzugeben; bei Stellen die ich paraphrasiere und/oder zusammenfasse, könnte es so sein, dass die Seitenzahlen ein wenig abweichen.

Ich arbeite auf einem Computer mit einer Braille-Zeile. Das heißt, dass ich nicht mehr als eine Zeile habe, um ganze Dokumente (Zeile für Zeile) abzulesen; wobei ich keine Übersicht über den Schirm erhalte. Deswegen muss ich beim Lesen möglichst viel im Gedächtnis behalten; dies kostet viel Zeit und ist ziemlich anstrengend. Daher nehme ich keine Forschungsmaterialien in meinem Text auf, sondern füge die als Anhang bei. Auf diese Weise können Leser alles nachschlagen und bleibt der Haupttext übersichtlich für mich.

Die Arbeit besteht nur aus Text; sie enthält wenig visuelle Elemente: Keine Grafiken, Figuren, musik-technische Aspekte, Fußnoten, usw.

Die Brailleschrift ist aufgebaut aus 2x3 Punkte; alles wird zusammengesetzt aus diesen 6 Punkten. Es gibt also keinen Unterschied in Druck: kein Fett-, Kursiv-, groß- oder ...Braille. In ‚Word‘ kann ich natürlich alles machen, aber was ich mache muss ich dann auch im Gedächtnis behalten.

Also: Zitate stelle ich zwischen „...“; Anmerkungen und Verweisungen zwischen (...); die Originaltexte, die ich in meinem Text aufnehme, mache ich kursiv und stelle sie zwischen „...“; Titel von Artikeln, Büchern und Liedern mache ich kursiv.

2. Zum Übersetzen von literarischen Texten

2.1 Holmes' Übersetzungstheorie und sein Beitrag zum Übersetzen von Poesie

Übersetzungstheorie

In dem Artikel *Describing Literary Translations: Models and Methods* (1978), legt James S Holmes die Grundlage für eine beschreibende Methode für übersetzte Literatur. Das Wesen des Produktes sei, ohne die Erkenntnis der wesentlichen Natur des Prozesses, nicht zu verstehen: “[...] the nature of the product cannot be understood without a comprehension of the nature of the process” (Holmes 1978). Für den Übersetzungsanalytiker sei es daher essentiell, ein adäquates Modell des Übersetzungsprozesses zu entwickeln, bevor dieser überhaupt relevante Methoden für die Beschreibung des Übersetzungsproduktes entwickeln könne.

Holmes widersetzt sich gegen die Auffassung vom Übersetzen eines Textes als einem seriellen Prozess. Er behauptet, der Übersetzungsprozess verlaufe auf zwei Ebenen: einer seriellen und einer strukturellen Ebene. Auf der seriellen Ebene werde Wort-für-Wort und Satz-für-Satz übersetzt; während der Übersetzer auf der strukturellen Ebene zwei imaginäre ‚Pläne‘ („maps“) entwerfe: einen Plan des Originaltextes und einen Plan der Übersetzung-im-Werden.

Der erste Plan, der des Originaltextes, bestünde aus der Interpretation, die der Übersetzer dem Text beimisst. Dieser Plan enthält Informationen, die grob gesagt in linguistische, literarische und sozio-kulturelle Aspekte des Originaltextes aufgeteilt werden können. Zu den linguistischen Aspekten gehören Informationen wie die Merkmale des Textes, die Bezug nehmen auf das linguistische Kontinuum, innerhalb von welchem (oder verstoßend gegen die Regeln von welchem) er formuliert worden ist: kontextuelle Informationen. Zu den literarischen Aspekten gehören Informationen, die sich beziehen auf das literarische Kontinuum, innerhalb von welchem (oder rebellierend gegen welches) er formuliert worden ist: intertextuelle Informationen. Zu den sozio-kulturellen Aspekten gehören Informationen, die Bezug nehmen auf das sozio-kulturelle Kontinuum, innerhalb von welchem (oder welches übersteigend) er formuliert worden ist: situationelle Informationen.

Der zweite Plan, der der Übersetzung-im-Werden, stütze auf der Übersetzungsstrategie, den Zielen, die der Übersetzer mit seiner Übersetzung zu erreichen beabsichtige (Holmes 1978).

Holmes hebt hervor, während der verschiedenen Phasen des Übersetzungsprozesses stoße der Übersetzer auf einen Dreiersatz von Regeln: die Derivationsregeln, die die Weise bestimmen, worauf der Übersetzer seinen Plan des Originaltextes aus dem Originaltext herleitet; die Projektionsregeln, die die Weise bestimmen, worauf er seinen Plan der Übersetzung-im-Werden benutzt, um den Text zu formulieren; und die Korrespondenzregeln, die die Weise bestimmen, worauf er seinen Plan der Übersetzung-im-Werden aus dem des Originaltextes herleitet.

Von diesen drei Regeln hat der Übersetzer die Derivationsregeln mit jedem Leser gemeinsam (die Aufnahme und Interpretation eines Textes); die Projektionsregeln mit jedem Autor gemeinsam (sprachliche Formulierung von Informationen); aber die Korrespondenzregeln, die die Herleitung des Plans der Übersetzung-im-Werden aus dem des Originaltextes bestimmen, die bestimmt allein der Übersetzer (Holmes 1978).

Beim Aufstellen beider Pläne spielen sowohl die individuellen als auch die historisch und kulturell bestimmten Übersetzungsnormen und -auffassungen eine entscheidende Rolle. Die Gliederung der Pläne auf der strukturellen Ebene sei von größter Bedeutung für den Übersetzungsprozess; denn beide Pläne bestimmen den Verlauf des Prozesses auf der seriellen Ebene: welche Entscheidungen der Übersetzer während des Übersetzens von einzelnen Wörtern und Sätzen trifft. Daher sei es für den Übersetzungsanalytiker also Hauptsache, die ‚Poetik des Übersetzers‘ („translator's poetic“) herauszufinden, und die beiden Pläne, den des Originaltextes und den der Übersetzung-im-Werden, aufzudecken. Beim Aufdecken der Pläne habe der Übersetzungsanalytiker folgendermaßen vorzugehen: Zuerst untersucht er den Originaltext und die Übersetzung auf deren linguistische, literarische und sozio-kulturelle Aspekte. Danach überprüft er, wie sich diese Aspekte im Originaltext und in der Übersetzung zueinander verhalten: wo stimmen beide Texte miteinander überein, wo unterscheiden sie sich voneinander? Wenn diese Aufgabe vollendet ist, versucht er gleichsam zu rekonstruieren, wie der Übersetzer vorgegangen ist. Die Interpretation, die dieser dem Originaltext beigemessen hat, seine Übersetzungsstrategie und die aufgefundenen Übersetzungsnormen und -auffassungen seien dabei die wichtigsten Anhaltspunkte (Holmes 1978).

Zum Übersetzen von Poesie

In dem Essay *De brug bij Bommel herbouwen* (1976), behandelt James S Holmes die Übersetzbarkeit von Poesie und präsentiert er ein Konzept über die Entscheidungen, die Übersetzer beim Übersetzen zu treffen haben. Dieses Konzept weist für den Übersetzer auffallende Übereinkünfte auf, mit der im vorigen Abschnitt behandelten Übersetzungstheorie, und wäre in diesem Zusammenhang bestimmt eine Ergänzung oder auch eine weitere Erläuterung dazu. Deshalb möchte ich hier auch diesem Beitrag Aufmerksamkeit schenken.

Holmes analysiert zunächst die erste Zeile des Gedichts *De moeder de vrouw* von Martinus Nijhoff und gibt drei mögliche Übersetzungen für die Zeile:

“Ik ging naar Bommel om de brug te zien”:

“I went to Bommel for the bridge to see”,

“I went to Bommel to see the bridge”,

“I went to Bommel to behold the bridge”.

Anschließend beschreibt er die Schwierigkeiten die bei diesen Übersetzungen auftreten und konzeptualisiert er die Probleme, auf die der Übersetzer während des Übersetzens dieses Gedichts (und jedes anderen literarischen Textes) stößt.

Erstens sei ein Gedicht eine in Worten verfasste Botschaft, und damit ein Teil eines linguistischen Kontextes. Die einzelnen Wörter des Gedichts erhalten nur eine Bedeutung für den Leser, wenn sie innerhalb dieses Kontextes interpretiert werden. Zweitens werde ein Gedicht geschrieben in einer Art von Wechselwirkung mit dem ganzen Korpus von Poesie innerhalb einer gegebenen literarischen Tradition, so dass der Rhythmus, das Metrum, der Reim und die Assonanz, ebenso aber die Bildersprache, Thematik und Topoi des Gedichts mit den gleichen Aspekten in einer unabsehbaren Reihe anderer Texte verwandt seien oder in einer Tradition stünden; das Gedicht sei also Teil eines literarischen Intertextes. Und drittens existiere das Gedicht in einer sozio-kulturellen Situation, in der Objekte, Symbole und abstrakte Ideen eine Funktion haben, die nie genau die gleiche ist in einer anderen Gesellschaft oder Kultur; das Gedicht sei also Teil einer kulturellen Situation. Obwohl diese sozio-kulturelle Situation zwar in der Sprache zum Ausdruck komme, weiche sie in erheblichem Masse vom linguistischen Kontext ab (Holmes 1976).

Der Übersetzer, der danach strebt, einen Text zu produzieren, der nicht nur eine ausreichende Äquivalenz mit dem Original aufweist und deswegen eine richtige Übersetzung genannt werden darf, sondern auch den Anforderungen, die die neue Sprache, die ‚Zielsprache‘ an ihn stellt, entspricht, der sehe sich zuerst mit dem Problem konfrontiert, dass er das ursprüngliche Gedicht ‚verschieben‘ müsse - nicht nur in Richtung eines anderen linguistischen Kontextes, sondern auch fast immer auf einen anderen literarischen Intertext und eine andere sozio-kulturelle Situation hin.

Auf jeder dieser drei Ebenen werde der Übersetzer vor einige Optionen gestellt:

Exotisieren gegenüber Naturalisieren (konserviert er zum Beispiel die Syntax der Sprache, in der das Original abgefasst wurde, die Versform aus der Originalliteratur, Bilder, Namen und Symbole aus der Originalkultur; oder gestaltet er sie um, ersetzt er sie, passt er sie also der Zielsprache, Zielliteratur und Zielkultur völlig an?); und Historisieren gegenüber

Modernisieren (soll der Übersetzer die Zeit, in die das Original eingeordnet wurde, auch in seiner Übersetzung zum Ausdruck bringen; oder aktualisiert er das Gedicht, passt er es einer moderneren Zeit an?). Wie gehen Übersetzer in der Praxis mit diesen Möglichkeiten um?

Nach Holmes, könne der Übersetzer eine Reihe pragmatischer Entscheidungen treffen; mal konservierend, mal umgestaltend, an dieser Stelle mal historisierend oder exotisierend, an jener Stelle mal modernisierend oder naturalisierend, wobei die unterschiedlichen drei Ebenen abwechslungsweise die meiste Aufmerksamkeit geschenkt bekommen, selbstverständlich auf Kosten der beiden anderen. Beim Treffen der Entscheidungen werde der Übersetzer gesteuert durch das Prinzip der Textkohärenz: er müsse ständig die Einheit in seinem Text-im-Werden berücksichtigen, und darauf achten, dass er beim Formulieren seiner Übersetzung immer konsequent vorgeht (Holmes 1976).

Laut Holmes, können aufgrund der Analysen nach dem oben beschriebenen Konzept, einige Generalisationen gemacht werden. So gebe es unter heutigen Übersetzern auffallend viele, die die Neigung haben, den linguistischen Kontext zu modernisieren und naturalisieren. Auch der literarische Intertext werde im Allgemeinen modernisiert und naturalisiert, während die sozio-kulturelle Situation aber eher historisiert und exotisiert werde. Im 19. Jahrhundert ergebe sich aber ein völlig anderes Bild; denn damals habe man auf allen Niveaus meistens historisiert und exotisiert. Und im 18. Jahrhundert werde in der Regel modernisiert und naturalisiert, sogar auf sozio-kulturellen Niveau. Nun seien diese Daten aber nicht entscheidend. Wichtiger als die Generalisationen sei die Tatsache, dass Übersetzer,

sogar diejenigen, die eine maximale Konservierung oder eine maximale Umgestaltung bevorzugen, gar nicht immer konsequent seien in ihren individuellen Entscheidungen. Hieraus lässt sich schließen, dass das Ziel eines Übersetzers ein ganz anderes ist als Konservierung oder Umgestaltung als solche (Holmes 1976).

2.2 Zum Übersetzen von Liedtexten

Einige Bemerkungen zu Liedtexten

Liedtexte gehören, wie auch Gedichte, zu der Gattung Lyrik und behandeln seit jeher die unterschiedlichen Alltagssituationen des Menschen; seine Umwelt, die Natur, und auch andere Themen die oft Bezug nehmen auf intermenschliche Beziehungen. Im Allgemeinen sind Liedtexte aufgebaut aus mehreren Strophen die sich als Verse reimen können und, die sich textlich unterscheiden: Couplets, und einem Refrain, der mehrmals im Lied wiederholt wird. Der Refrain ist gewöhnlich der Kern um den sich alles dreht in Liedern; die Couplets machen die Atmosphäre. Sie beschreiben häufig einen Ort, eine Situation, Person, Zeit, usw. zur Ergänzung auf den Refrain. Die meisten Popsongs (zu denen gehören auch die übersetzten Lieder), werden oftmals um den Refrain herumkomponiert, deshalb kommt es nicht selten vor, dass ein Lied in seiner zweiten Hälfte nur noch aus ständigen Wiederholungen des Refrains besteht.

Die Gliederung und Phrasierung des Liedtextes werden bestimmt durch die Konventionen innerhalb des Musikgenres (Pop, Rock, Jazz, Musical usw.), in dem dieser entsteht. In der heutigen Popmusik gibt es keine strikten Regeln für die Gestaltung eines Songs; wichtig ist nur, dass innerhalb der vier Minuten die ein Popsong etwa dauern darf, eine Art Spannung aufgebaut wird, die zu einer Klimax führt auf circa drei Viertel des Songs.

Zum Übersetzen von Liedtexten

Ein ernstzunehmendes Lied ist die harmonische Einheit von Musik, Atmosphäre und Text. Es enthält eine Geschichte, eine Botschaft; und der Text ist nie Wort-für-Wort in einer Zielsprache zu übersetzen. Um zum Kern des Songs zu geraten und dessen tatsächlichen Sinn aufzudecken, muss der Übersetzer zunächst das Lied gründlich analysieren. Erst danach kann er wichtige Entscheidungen treffen, und mit dem Übersetzen anfangen oder sich anders entscheiden.

Peter Low (2003), hebt fünf Kriterien hervor, die der Übersetzer beim Übersetzen von Liedtexten berücksichtigen müsse, und vergleicht die Übersetzung von Liedtexten mit einem ‚Pentathlon‘: ein athletischer Fünfkampf, wobei die Sportler in fünf unterschiedlichen Sportdisziplinen herausgefordert werden, in jeder Disziplin optimal zu leisten.

Die Kriterien lauten nach Low:

- ‚Sinn‘ - („Sense“);
- ‚Reim‘ - („Rhyme“);
- ‚Rhythmus‘ - („Rhythm“);
- ‚Natürlichkeit‘ - („Naturalness“);
- ‚Singbarkeit‘ - („Singability“).

Im Hinblick auf diese Kriterien, habe der Übersetzer, so behauptet Low, auf eine gleiche Art und Weise vorzugehen wie die Sportler des Pentathlons; auch der Übersetzer müsse sich richtig überlegen, wie er seine Aufmerksamkeit über die fünf erwähnten Kriterien verteilen wird; damit er einen Text verfassen kann, der nicht nur auf zwei oder drei, sondern auf alle Punkte mit dem Originalsong ausreichend übereinstimmen wird (Low 2003).

Wesentlich für die Übersetzung eines Liedtextes ist allerdings, dass der Text immer in dem Takt, dem Rhythmus und die Melodie der Musik passen muss; denn sonst ist der nicht zu singen und daher völlig sinnlos. Auch Worte mit einem Überfluss an Konsonanten, und ungeschickten Vokalen auf hohe Noten erschweren die Singbarkeit des Textes; eine hohe Note auf ein A ist zum Beispiel viel leichter zu singen als dieselbe Note auf ein I. Und wenn ein Wort auf einen Mitlaut endet und das nächste Wort mit demselben Mitlaut anfängt, fließt es beim Singen nicht leicht durch.

Reim und Rhythmus spielen in Liedtexten, wie auch in Gedichten, eine wichtige Rolle und fordern den Übersetzer heraus, um kreativ mit der Sprache umzugehen. In Songtexten gibt es außer Endreim häufig auch noch andere Arten von Reim oder Klangspiel wie Alliteration und Assonanz. Dabei handelt es sich nicht nur um den Gleichklang der Silben, sondern auch um die Metrik: die Silben auf denen die Betonung liegt; es klingt ziemlich gekünstelt, wenn man eine unbetonte Silbe krampfhaft reimen lässt auf eine betonte Silbe.

Nicht alle Reime aus dem Originaltext können (oder müssen) immer übersetzt werden. Der Übersetzer soll sich stets neu überlegen und nach kreativen Lösungen suchen, um die unübersetzbaren Reime auf solch eine Weise zu ersetzen, dass die Harmonie zwischen den Versen und dem Rhythmus der Musik immer behalten bleibt.

In Bezug auf den Rhythmus sind zwei Aspekte wichtig: die Silbenzahl der einzelnen Textzeilen und die Betonungen in der Melodie. Die Textzeilen müssen in der Übersetzung in Silbenzahl mit den Originalzeilen übereinstimmen. Auch muss der Übersetzer darauf achten, dass er auf den betonten Silben in der Melodie inhaltsreiche Wörter verwendet, von denen die Betonungen auf denselben Silben fallen wie im Originalsong.

Ein Lied wird in der Regel nicht komponiert um angeschaut, sondern um angehört zu werden. Die Übersetzung muss also, wie auch der Originalsong, gleich beim ersten Anhören deutlich verständlich sein. Wenn unbetonte Silben fallen auf Betonungen in der Melodie, klingt der Text unnatürlich und ist der kaum zu verstehen; dies gilt freilich auch für die Verwendung von inhaltsarmen Wörtern auf Betonungen in der Melodie.

Die Kriterien ‚Reim‘ und ‚Rhythmus‘ sind eng miteinander verbunden. Wenn beide in der Übersetzung richtig übereinstimmen, fließt ‚Natürlichkeit‘ automatisch im Text mit ein.

3. Textinterpretationen

In diesem Kapitel werde ich die in der Einleitung bereits erwähnten Lieder analysieren und beschreiben. Die Textinterpretationen, die sich dann ergeben, werde ich im nächsten Kapitel anwenden, um zwei übersichtliche Pläne („maps“), basiert auf Holmes' Übersetzungstheorie, zu machen: einen für die Originaltexte und einen für die Übersetzungen. Diese Pläne sollten als Grundlage dienen für meine Übersetzungen. Nachher werde ich sie auch benutzen als Handhabe beim Reflektieren auf den Übersetzungsprozess.

Weil keine Sekundärliteratur zu den Liedtexten vorhanden ist, mache ich die Textinterpretationen selbst. Dabei versuche ich möglichst viele Informationen aus den Texten zuziehen, indem ich mich auch an andere Texte auf den bezüglichen Alben orientiere. Zum Analysieren der Texte habe ich mir eine Methode ausgedacht und zusammengesetzt aus den Konzepten der ‚deutschen Grammatik‘ von den Hobergs und dem der ‚Informationsstruktur‘, nach Musan. Diese Methode werde ich im Nächsten Abschnitt erläutern. Aber zuerst möchte ich hier eine Stelle zitieren aus einem Artikel von W. Bronzwaer, *De vrouw in de vitrine* (1992), weil ich unter anderem, auch durch Bronzwaers Aussagen, bestätigt wurde in meine Gedanken und Ideen zum Übersetzen von literarischen Texten. In gewissem Maße wurde ich also auch durch diese Aussagen angeregt und gesteuert beim Ausdenken einer Methode zum Analysieren der Texte:

“Als een vertaler gewetensvol te werk gaat, zal hij de tekst nooit woord voor woord vertalen, beginnend bij het begin en ophoudend als hij het laatste woord heeft bereikt. Eerst zal hij de te vertalen tekst in zijn geheel in zich opnemen, waarbij hij zich zowel van de formele constructie als van de totale betekenis ervan rekenschap geeft. Immers, pas vanuit begrip van het geheel zal hij de betekenis van details kunnen begrijpen. Want in een literaire tekst, die een gesloten geheel vormt, is de betekenis van elk element niet alleen door zijn denotatie bepaald, die in een woordenboek kan worden opgezocht, maar ook door de relaties die elk element onderhoudt met alle andere elementen in de tekst. Van het totaal van de relaties die in een tekst bestaan tussen de onderdelen van de tekst moet de vertaler op de hoogte zijn” (Bronzwaer 1992).

3.1 Methode

Wie wir eben gelesen haben, ist ein literarischer Text eine geschlossene Einheit, in dem die Bedeutung jeden Elements nicht nur durch seine Denotation bestimmt ist, sondern auch durch die Relationen die jedes Element mit allen anderen Elementen im Text unterhält. Um einen Text richtig durchschauen zu können, muss man also untersuchen, wie der bezügliche Text strukturiert ist; wie alle Elemente in dem Text miteinander verbunden sind, und wie die sich mit- und zueinander verhalten. Meines Erachtens könnte eine ‚Textgliederung‘ dabei sehr nützlich sein, und als Grundlage dienen. Für mich ist sie jeden Falls sehr hilfreich und auch fast immer der erste Schritt beim Analysieren von kürzeren Texten, wie Gedichte oder Liedtexte.

Arbeitsweise

Die Textgliederungen, beigefügt (als Anlage 1-4) im Anhang 1, basieren auf den Konzepten der ‚deutschen Grammatik‘ und der ‚Informationsstruktur‘, und bestehen aus drei Schritten:

1. Markierung und Zergliederung der Sätze.

Sätze sind grammatisch bestimmte Einheiten, und eignen sich dadurch besser für Textanalyse als Verszeilen. Daher habe ich zuerst die Sätze in den Verszeilen markiert und sie danach in Satzglieder aufgeteilt. Auf diese Weise verschaffe ich mir Einsichten in die Weise, wie die Sätze, und somit auch die Verse, grammatisch strukturiert, und miteinander verknüpft sind.

Laut Hoberg (1988), versteht man unter einem Satz einen Textabschnitt, der ein Verb bzw. eine Verbgruppe enthält. Aus welchen Bauteilen ein Satz aufgebaut ist, kann man durch die sogenannte ‚Umstell- oder Verschiebeprobe‘ ermitteln: was bei der Umstellung zusammenbleiben muss, damit wieder ein sinnvoller Satz entsteht, ist ein Bauteil des Satzes.

Der wichtigste Teil eines Satzes ist das Prädikat, das sagt etwas aus über Personen oder Gegenstände: was sie tun oder was mit ihnen geschieht. Es setzt also voraus, dass etwas da ist, worüber die Aussage gemacht wird. Die Satzteile, die das Prädikat zu einem Satz vervollständigen, heißen Ergänzungen.

Welche Satzglieder in einem bestimmten Satz Ergänzungen sind, kann man durch die ‚Weglassprobe‘ ermitteln. Dazu streicht man ein Satzglied nach dem anderen weg und prüft, ob der Rest noch ein sinnvoller Satz ist. Die Satzglieder, die nicht weggelassen werden können, sind Ergänzungen, die weglassbaren sind Angaben (Hoberg 1988: 321-330).

Ergänzungen

Man unterscheidet die folgenden Arten von Ergänzungen:

- Subjekt: (Wer? / Was?)
- Akkusativergänzung: (Wen? / Was?)
- Dativergänzung: (Wem?)
- Genitivergänzung: (Wessen?)
- Präpositionalergänzung: (Präposition + Fragewort)
- Gleichsetzungsergänzung: (Was?)
- Adverbialergänzung: (Wo? / Wohin? / Wann? / Wie?)

Angaben

Es gibt vier Hauptgruppen von Angaben:

- Ortsangaben: (Wo? / Wohin?)
- Zeitangaben: (Wann? / Wie lange? / Wie oft?)
- Angaben des Grundes: (Warum? / Unter welche Bedingung? / Wozu? / Trotz welchen Umstands?)
- Angaben der Art und Weise: (Wie?)

Nebensätze

Nebensätze kann man danach untergliedern, welchen Teil des Hauptsatzes sie vertreten. Es ergeben sich drei Arten:

Ergänzungssätze: Nebensätze, die an Stelle eines notwendigen Satzgliedes stehen, fasst man als Ergänzungssätze zusammen. Eine Ergänzung wird immer dann zu einem Satz ausgebaut, wenn sie nicht nur Personen oder Gegenstände bezeichnen, sondern einen ganzen Sachverhalt ausdrücken soll. Am häufigsten kommen das Subjekt und die Akkusativergänzung in Form eines Satzes vor (Hoberg 1988: 366-367).

Adverbialsätze: Von einem Adverbialsatz spricht man, wenn eine freie adverbiale Bestimmung in Form eines Satzes auftritt. Adverbialsätze werden gebraucht,

wenn der Sprecher zwei Ereignisse zueinander in Beziehung setzen will, wenn er zum Beispiel ausdrücken möchte, dass ein Ereignis die Ursache oder die Bedingung für ein anderes Ereignis ist, dass zwischen zwei Ereignissen ein Widerspruch besteht, usw.

(Hoberg 1988: 368-372).

Attributsätze: Ein Attributsatz ist ein Nebensatz, der nicht ein ganzes Satzglied vertritt, sondern nur einen Teil, und zwar ein Attribut. Die wichtigste Form des Attributsatzes ist der Relativsatz. Er wird durch ein Relativpronomen eingeleitet, das Haupt- und Nebensatz in einer bestimmten Weise miteinander verknüpft.

Attributsätze folgen meist unmittelbar auf ihr Bezugswort, werden also in den Hauptsatz eingeschoben. Sie können aber auch hinter den Hauptsatz gestellt werden

(Hoberg 1988: 373-375).

2. Einführung und Wiederaufnahme von Referenten.

Um festzustellen, welche Elemente in den Texten die wichtigsten sind und wie diese miteinander verknüpft werden, habe ich untersucht, wie die Referenten in den Texten eingeführt, und wie sie nachher wiederaufgenommen werden.

Die Einführung und Wiederaufnahme von Referenten (= außersprachliche Bezugsobjekte: Objekte in der Wirklichkeit; sowohl in einer fiktiven, wie auch in einer realen Welt), basiert auf der Dimension von ‚Bekanntheit und Unbekanntheit‘. Dabei handelt es sich um wie man den Informationsstand des Lesers im Hinblick auf die beschriebene Situation einschätzt. Wenn Leser mit einem Text oder Diskurs konfrontiert werden, kreieren sie so etwas wie eine gedankliche Teilwelt, die auf den jeweiligen Redezusammenhang zugeschnitten ist (= Diskursuniversum). Weil die Referenten die in einem Text oder Diskurs erwähnt werden, so zu einem Teil des Diskursuniversums werden, werden sie oft auch als ‚Diskursreferenten‘ bezeichnet. Renate Musan (2010) geht aus von dem Begriff der Informationsstruktur und erklärt die Einführung und Wiederaufnahme von Referenten in Texten wie folgt; allerdings spricht sie nicht von Referenten, sondern von ‚Individuen‘:

„Kein Text oder Diskurs kommt aus, ohne Individuen zu erwähnen. Wird ein Individuum in einem Text oder Diskurs erwähnt,

so muss logischerweise irgendwo der Punkt sein, an dem es das erste Mal in diesem Text oder Diskurs erwähnt wird; wir sprechen auch davon, dass es in den Text oder Diskurs eingeführt wird. Ist ein Individuum einmal in einen Text oder Diskurs eingeführt, so kann man sich darauf zurückbeziehen“ (Musan 2010: 5).

Referenten können in unterschiedlicher Weise in Texte eingeführt werden, unter anderem mit Hilfe von in/definiten Nominalphrasen; allgemeinem Weltwissen; Verknüpfung mit bereits eingeführten Referenten und Akkommodation (= das Verfahren, bei dem ein Referent aufgrund einer stillschweigenden Präsupposition in ein Diskursuniversum eingebaut wird).

Wenn Referenten einmal eingeführt sind, werden sie Teil des Diskursuniversums der Leser und ist es möglich sich mit Hilfe von definiten Artikeln und Pro-Wörter:

Pronomen (= Demonstrativ-, Personal- und Possessivpronomen),

Pronominaladverbien und Pro-Adverbien, auf sie zurück zu beziehen.

Im Allgemeinen führen Nominalphrasen mit indefinitem Artikel unbekannte Referenten ein, und nehmen definite Artikel bekannte Referenten wieder auf.

Bei der Wiederaufnahme von Referenten durch Pro-Wörter muss man einige Punkte beachten: man muss eine passende Art von Pro-Wort verwenden; das Pro-Wort darf vom Genus her nicht in Konflikt mit seinem Bezugswort geraten und auch der Numerus muss passen (Musan 2010: 6-13).

3. Verlauf der thematischen Progression.

Um aufzudecken, wie die unterschiedlichen Themen sich in den Texten entfalten, und wie alle Elemente sich mit- und zueinander verhalten, habe ich untersucht, wie die Einführung und Wechslung der Topiks/Topikketten, in den Texten realisiert sind.

Bei der Dimension von ‚Topik und Kommentar‘ handelt es sich um die Absichten des Autors. Sie unterscheidet das, worüber man etwas sagt (= Topik), von dem, was darüber gesagt wird (= Kommentar). Dies kann auf verschiedenen Textebenen durchaus etwas Unterschiedliches sein.

„Die Idee, die der Unterscheidung von Topik und Kommentar zugrunde liegt, ist uralte. Tatsächlich finden wir den Grundgedanken schon in Aristoteles' Charakterisierung von Subjekt und Prädikat: Das Prädikat sagt etwas über das Subjekt aus. Von der Grundidee her entspricht bei Aristoteles also das Subjekt einem Topik und das Prädikat einem Kommentar.

Nach der Auffassung der Informationsstrukturtheorie müssen allerdings Topik und Kommentar gerade nicht bestimmten grammatischen Einheiten entsprechen“ (Musan 2010: 26).

„Die Beschaffenheit der Topik-Entitäten ist recht flexibel. Es kann sich dabei um alle möglichen Arten von Diskursreferenten handeln – Personen, Dinge, Abstrakta, Orte, Zeiten, Situationen oder Welten“ (Musan 2010: 27).

„Topik und Kommentar sind auch für größere sprachliche Einheiten bis hin zu ganzen Texten aufschlussreiche Analysekatoren. Denn Texte können unterschiedlich gestaltet sein hinsichtlich ihrer thematischen Progression, das heißt hinsichtlich der Muster, nach denen Topiks eingeführt und gewechselt werden; man spricht hier auch von Topikketten“ (Musan 2010: 37).

Man unterscheidet drei Muster der thematischen Progression:

Die lineare Progression; hierbei wird aus dem Kommentar einer Aussage das Topik der darauffolgenden Aussage gebildet.

Die Progression mit abgeleiteten Topiks; bei diesem Muster gibt es so etwas wie ein Obertopik, von dem Untertopiks abgeleitet werden.

Bei dem letzten Muster gibt es ein durchlaufendes Topik; das Topik bleibt gleich, wird aber in den jeweiligen Sätzen mit einem anderen Kommentar kombiniert.

Innerhalb eines Textes können die Muster der thematischen Progression wechseln (Musan 2010: 38-39).

Die Einsichten, die ich mir in diesen drei Schritten auf die linguistische Ebene verschafft, und die Informationen die ich somit aus den Texten (= inner- und außertextlicher Kontext) gewonnen habe, benutze ich in den nachstehenden Abschnitten, beim Analysieren und Beschreiben der Liedtexte. In Abschnitt 3.3 werde ich auch zeigen, wie ich dies realisiere.

Die Titel, *Nur noch der Mond; Der Schatten malt den Teufel an die Wand; Hörst du nicht mein Flüstern?* und *Küss mich in die Ewigkeit*, stammen von drei sehr verschiedenen Alben, und sind ganz unterschiedliche Lieder. Daher müssen sie auch unterschiedlich analysiert und behandelt werden. Ich werde versuchen, jedem Einzelnen die Aufmerksamkeit zu schenken, die sie brauchen.

Weil die Methode der Textanalyse für alle vier Texte grundsätzlich gleich ist, wird es keinen großen Sinn machen, um für jeden einzelnen Titel, eine detaillierte Textanalyse auszuschreiben. Deshalb habe ich mir wohl überlegt, und beschlossen, nur einer der Titel, *Der Schatten malt den Teufel an die Wand*, ausführlich zu behandeln, und dabei die Textanalyse, (die ich normalerweise nur im Kopf mache), tatsächlich auch auszuschreiben. Auf diese Weise hoffe ich also, in den nachfolgenden Abschnitten (und besonders im 3.3), möglichst viel zu zeigen, von dem was ich mit den Texten mache und gemacht habe.

Ich möchte hier nur noch kurz bemerken, dass sowohl die ‚deutsche Grammatik‘, wie auch die ‚Informationsstruktur‘ von Musan an sich, keine Themen der Arbeit sind. Ich habe sie nur angewandt als Hilfsmittel bei der Untersuchung: um die Texte zu durchschauen, die wichtigsten Aspekte aufzudecken und zum Kern zu geraten, damit ich meine Entscheidungen für die Übersetzungen, wohl überlegt treffen kann. Daher habe ich die Konzepte/Theorien aus Hoberg bzw. Musan, worauf die Textgliederungen basieren, hier oben nur kurz zusammengefasst/zitiert. Eine ausführlichere Zusammenfassung von den bezüglichen Teilen aus Hoberg und Musan, füge ich (als Anlage 5-6) bei den Textgliederungen im Anhang 1 hinzu; damit Leser, die mehr über Sätze, Nebensätze, Satzglieder, Ergänzungen, Angaben, usw. lesen möchten, darin alles einfach nachschlagen können.

3.2 Nur noch der Mond

Text: Juliane Werding / Andreas Bartels / Hubert Kemmler / Armand Volker

Musik: Hubert Kemmler / Dietmar Kawohl

Nur noch der Mond stammt wie auch *Der Schatten malt den Teufel an die Wand*, das im nächsten Abschnitt behandelt werden wird, von dem Album *Zeit nach Avalon zu gehen* (1991). Dieses Album ist inspiriert auf Marion Bradleys Roman *Die Nebel von Avalon* (1983). In diesem Roman wird, die bereits bekannte Geschichte von und um König Arthus und die Ritter der Tafelrunde, beschrieben aus der Sicht der Frauen in jener Zeit. Es gibt eine Insel in dieser Geschichte die ‚Avalon‘ heißt und die nicht auffindbar sei für Leute die dort nicht hingehören. Nur Menschen, die bestimmte Kräfte und innere Stärke besitzen, sind in der Lage zu dieser Insel zu gelangen und dort zu tun, was immer sie auch tun wollen. Viele der Themen und Elemente, die in diesem Roman auftauchen (wie zum Beispiel: die Liebe, Sehnsucht, Einsamkeit, Angst; und Mystik, Irrealität, Surrealität, usw.), sind schön eingeflochten in den Liedern auf diesem Album. Ein sehr schönes Beispiel zeigt der Titelsong *Avalon*, in dem die lyrische Figur die innere Stimme hört, die zu ihr sagt, dass sie die innere Stimme folgen soll, damit ihre Wünsche erfüllt werden können; und sie lässt sich von dieser Stimme zum Ort führen, wo sie die Reise nach Avalon anfangen kann. Es bedeutet ein Abschied aus einer Welt, und ein neuer Anfang in einer anderen, schöneren Welt.

Form und Inhalt

Zurück zu *Nur noch der Mond*. Dieses Lied steht in Tonart C-Moll und hat eine ziemlich dämmerige Atmosphäre. Es beschreibt die Gemütslage einer Frau, die vermutlich in einer Vollmondnacht, in einem Traum erfährt, wie sie sich aus der schwierigen Situation befreien kann, in der sie bisher gelebt hat. Trotz ihrer Verwirrung wegen der Angst vor den Folgen ihrer Entscheidung, wählt sie für die Freiheit und wagt sie den kühnen Schritt ins Unbekannte.

Der Song enthält zwei Couplets (von 2x4+2 Versen) und einen Refrain (von 2x4 Versen), der sich dreimal wiederholt. Der Text lautet wie folgt:

1 „Nacht sinkt schwer auf die Stadt herab,

2 tief in ihr Gemüt.

3 Was mit ihr geschieht,
4 das weiß sie nicht.
5 Straßen leer wie ein Geisterschiff,
6 ziellos rumgeirrt.
7 Angst, die sie verwirrt.
8 Sie erträgt es nicht.

9 Und sie fühlt die Musik
10 von irgendwo ...

11 Nur noch der Mond
12 kann ihr Gefährte sein,
13 in seinen Armen
14 schläft sie jetzt ein.
15 Nur noch der Mond,
16 weit von der Erde sein,
17 nah bei den Sternen,
18 nie mehr allein. Nie allein.

19 Gefangen in dem schwarzen Turm,
20 weit am Horizont,
21 dort hat sie gewohnt
22 bis heute Nacht.
23 Wie im Traum die Tür berührt,
24 die nach draußen führt.
25 Seinen Ruf gespürt.
26 Sie ist aufgewacht.

27 Und sie fühlt die Musik
28 von irgendwo ...“

(Werding 2002: 202-203).

(Die Verszeilen sind nummeriert, damit beim Analysieren nach den bezüglichen Zeilen verwiesen werden kann.)

Geschichte

Das erste Couplet (1-10) beschreibt die jeweilige Situation der lyrischen Figur im Lied. Es wird Nacht und ihr ist schwer zumute. Sie hat ziellos durch leere Straßen rumgeirrt, weiß nicht, was mit ihr passiert und wird durch Angst überfallen und verwirrt. Aber dann, wenn sie fast daran glaubt, dass sie das alles nicht ertragen kann, fühlt sie die ‚Musik‘ von irgendwo und wird sie erleichtert.

Im zweiten Couplet (19-28) wird erzählt, unter welchen Umständen die lyrische Sie, bis heute Nacht gelebt hat und erfahren wir, dass ihr gerade in dieser Nacht eingegeben wurde, wie sie diese ändern könnte. Bisher hat sie ein einsames Leben führen müssen, irgendwo an einem unbestimmten Ort. Heute Nacht hat sie, wie in einem Traum, jemandes ‚Ruf‘ gespürt, und hat sie die ‚Tür‘ nach draußen gefunden. Dann ist sie aufgewacht und fühlt sie die ‚Musik‘ von irgendwo, die sie erleichtert.

Der Refrain (11-18) zeigt die Einsamkeit der Frau, und ihre Sehnsucht nach einer anderen, schöneren Welt an. Auch wird hier deutlich, welche bedeutende Rolle der Mond in ihrem Leben spielt. Der wird hier personifiziert indem er gleichgesetzt wird mit einem Gefährten; also niemand anderer als der Mond kann, so wie ein Gefährte für sie da sein. Sie vertraut sich ihm völlig an, findet Ruhe in ‚seinen Armen‘ und wünscht sich, ganz weit weg und nie mehr allein zu sein. Er beeinflusst sie positiv und führt sie durch die Nacht.

Nach dem zweiten Couplet wird der Refrain noch zweimal wiederholt. Beim letzten Mal wird die Reihenfolge umgekehrt und endet das Lied damit, dass die Frau ‚in den Armen‘ des Mondes einschläft. Auf diese Weise bleibt das Ende der Geschichte offen.

Analyse und Interpretation

(Die Zahlen zwischen eckige Klammern referieren nach den Verszeilen im Originaltext, und stimmen überein mit den Zahlen im zergliederten Text, beigefügt als Anlage 1 im Anhang 1.)

Auffallend in diesem Text sind die elliptischen Sätze in den Versen: (5-6), (15-18), (23) und (25). Sie sind alle übertragend; und außer dass sie als vollständige Sätze nicht zur Musik gepasst hätten, betonen sie auch den surrealen Gehalt des Songs.

Aus den Versen (19-22) können wir beschließen, dass die lyrische Sie bisher gezwungen wurde, ein isoliertes Leben zu führen. Anzunehmen ist also, dass sie sich lange überlegt hat, wie sie ihre Situation ändern könnte. Irgendwie fühlte sie sich dabei gestärkt durch den Mond; denn in ihrem alleinigen Leben, war der nachts immer für sie da. In dieser Nacht, wahrscheinlich beim Vollmond, erhielt sie eine Eingebung, vermutlich in einem Traum, wie sie ihre Situation ändern könnte, und stellt sie sich vor, wie es nach ihrem Ausbruch sein wird. Beim Treffen ihrer Entscheidungen, fühlt sie sich durch den ‚Mond‘ (25), und die ‚Musik‘ (9&27), in sich selbst bestätigt. In (25) wird der Mond zwar nicht explizit erwähnt, aber weil der das einzige Maskulinum im Text ist, auf den das Possessivpronomen ‚Seinen‘ referieren kann, muss es wohl dessen ‚Ruf‘ gewesen sein, den sie in dieser Nacht gespürt hat. Die ‚Musik‘ ist ebenso symbolisch wie der Ruf; denn sie fühlt, (nicht hört), die Musik von irgendwo. Die Musik ist ein Teil der Frau und steht hier für die erhaltene Einsicht: sie weiß was sie will und wählt ihren eigenen Weg. Dabei lässt sie sich steuern durch ihre Intuition; die innere Musik/Stimme. Sie entscheidet sich für ein schöneres Leben in einer anderen Welt. Wie schwer und einsam ihre Reise nach und in dieser Welt (5-7) auch sein wird, der Mond wird immer für sie da sein. Seine Strahlung wird sie überall spüren, davon ist sie sich sicher.

Die Situation wird beschrieben aus der Perspektive (= Innensicht) der lyrischen Sie. Der Hörer wird so mitgenommen in ihrer Innenwelt und direkt in ihre Situation mit eingezogen. Das Ende der Geschichte bleibt offen; dadurch wird der Hörer angeregt um selbst über die beschriebene Situation nachzudenken und die Geschichte nach eigener Einsicht zu beenden. Diese Art und Weise vom Erzählen musikalischer Geschichten ist kennzeichnend für viele der Werdings spätere Werke und außergewöhnlich in der Popmusik. Es geht die Künstlerin dabei nicht um Lösungen vorzugeben in ihren Liedern. Sie versucht nur Möglichkeiten aufzuzeigen und Ausgangspositionen zu ermöglichen, um die Hörer zum Assoziieren und Nachdenken anzuregen. Dabei lässt sie den Hörern viel Raum für ihre eigenen Ideen und Assoziationen. So können Lieder sehr persönlich werden und eine therapeutische Wirkung erhalten. Auch in den nächsten Liedern wollen wir mit dieser Erzählweise konfrontiert werden.

3.3 Der Schatten malt den Teufel an die Wand

Text: Juliane Werding / Andreas Bartels

Musik: Harald Steinhauer

Form und Inhalt

Dieses Lied hat eine schwermütige Atmosphäre (= Tonart Bes-Moll); und beschreibt wie eine Frau, vermutlich aus einem streng-religiösen Milieu, sich beschäftigt mit ‚Bleigießen‘, wobei sie sich ihrer langjährigen Sehnsucht überlässt und somit einen Pakt schließt mit dem Teufel. Während dieser Beschäftigung verfällt sie in eine Art von Trance, in der ein fremder Mann sie besucht, der sich als der Mann ihrer Träume erweist. Wenn die Nacht und ihre Trance vorüber sind, sieht sie im Spiegel ‚eine alte Frau‘ und bemerkt sie wie, die ‚Liebe‘ die sich bisher vierzig Jahre gehalten hätte, in einer Nacht vernichtet sei.

Der Song besteht aus fünf A-Couplets (von 5 Versen) und zwei B-Couplets (von 4 Versen). Auffallend ist der Kehrvers „Der Schatten malt den Teufel an die Wand“, der jedes A-Couplet abschließt und sich am Ende noch dreimal wiederholt. Schauen wir uns den Text an:

*1 „Die letzte Nacht des Jahres geht vorbei,
2 sie sitzt vor dem Kamin und gießt das Blei.
3 Sie hält es in die Flammen
4 und hätt sich fast verbrannt –
5 der Schatten malt den Teufel an die Wand.*

*6 Um Mitternacht steht jemand vor der Tür,
7 ein Mann sagt: "Bitte öffne, ich erfrier."
8 Sie zögert noch ein wenig,
9 die Stimme klingt bekannt –
10 der Schatten malt den Teufel an die Wand.*

*11 Dann macht sie auf und vor ihr steht der Mann der Träume,
12 tiefe Augen, dunkles Haar.
13 Und ihre Sehnsucht ist schon viel zu lang alleine,
14 um zu spüren: Sie ist in Gefahr.*

15 Er sagt: "Ob du allein bleibst, liegt bei dir,
16 als Diener deiner Wünsche bin ich hier.
17 Das Himmelreich auf Erden
18 liegt jetzt in deiner Hand" –
19 der Schatten malt den Teufel an die Wand.

20 "Das Himmelreich auf Erden
21 liegt jetzt in deiner Hand" –
22 der Schatten malt den Teufel an die Wand.

23 Sie ist verwirrt, denn er kennt alle ihre Träume,
24 ihre Kindheit und was geschah.
25 Doch ihre Sehnsucht ist schon viel zu lang alleine,
26 um zu spüren: Sie ist in Gefahr.

27 Trägt der Teufel Blue Jeans so wie er?
28 Hat er Augen wie das weite Meer?
29 Sie zögert noch ein wenig,
30 dann gibt sie ihm die Hand –
31 der Schatten malt den Teufel an die Wand.

32 Die Nacht verblasst, der Morgen wird schon grau,
33 im Spiegel sieht sie eine alte Frau.
34 Vierzig Jahre Liebe
35 in einer Nacht verbrannt –
36 der Schatten malt den Teufel an die Wand (3x).“

(Werdning 2002: 208-209).

(Die Verszeilen sind nummeriert, damit beim Analysieren nach den bezüglichen Zeilen verwiesen werden kann.)

Geschichte

Im ersten A-Couplet (1-5) wird die lyrische Figur introduziert. Es ist Silvesternacht und beim Fortschreiten der Zeit, sitzt sie vor dem Kamin und gießt Blei. In den Schatten hineininterpretierend, versucht sie in die Zukunft reinzuschauen. Doch beim Anschauen der Schatten, in dem sie ‚den Teufel‘ sieht, verbrennt sie sich fast.

Im A.2 (6-10) ist es Mitternacht und steht ein Mann vor der Tür, der sagt, dass ihm friert, und bittet sie, die Tür zu öffnen. Beim Hören der Stimme zögert sie und gerade dann sieht sie auch ‚den Teufel‘ wieder.

Im ersten B-Couplet (11-14) macht sie auf, und sieht sie, dass der Mann ihrer Träume vor ihr steht. Dann erfahren wir, dass ihre Sehnsucht schon so lange alleine ist und sie deswegen nicht spüren kann, in welcher Gefahr sie sei.

Im a.3 (15-19) redet der Mann sie direkt an. Er sagt, als Diener ihrer Wünsche, sei er da für sie. Er verspricht ihr das ‚Himmelreich auf Erden‘ und fordert sie heraus. Gerade dann zeigt sich ‚der Teufel‘ wieder in den Schatten, und wiederholt sich die Herausforderung in ihrem Kopf (20-22).

Im B.2 (23-26) ist sie verwirrt, denn er weiß alles von ihrem Bescheid und kennt alle ihre Träume. Dann lesen wir noch einmal, dass ihre Sehnsucht schon so lange alleine ist, weswegen sie nicht spüren kann, in welcher Gefahr sie sei.

Im A.4 (27-31) zweifelt sie noch ein wenig und fragt sie sich, ob der Teufel sich so kleidet und aussieht wie er. Schließlich gibt sie ihm dann die Hand, wobei auch ‚der Teufel‘ wiederauftaucht.

Im A.5 (32-36) sind die Nacht und ihre Trance vorüber, und sieht sie im Spiegel ‚eine alte Frau‘. Dann bemerkt sie wie sie in dieser Nacht, ihre langjährige ‚Liebe‘ vernichtet hat, und malt der Schatten noch dreimal ‚den Teufel‘ an die Wand.

Textanalyse

(Die Zahlen zwischen eckige Klammern referieren nach den Verszeilen im Originaltext, und stimmen überein mit den Zahlen im zergliederten Text, beigefügt als Anlage 2 im Anhang 1.)

Wie schon angekündigt im Abschnitt 3.1, folgt jetzt die Textanalyse, in der ich illustriere, wie ich die Informationen aus den Textgliederungen, in den Textanalysen erarbeite. Bei den anderen Texten,

habe ich die Textgliederungen auf gleicher Weise benutzt und in den Analysen erarbeitet, aber nicht so ausführlich ausgeschrieben. Wenn man also wissen möchte, wie ich beim Analysieren vorgegangen bin, könnte man beim Lesen der nachfolgenden Textanalyse, sich die Textgliederung, beigelegt als Anlage 2 im Anhang 1, dazu auch anschauen.

(Note: Referenten sind außersprachliche Bezugsobjekte: Objekte in der Wirklichkeit; sowohl in einer fiktiven, wie auch in einer realen Welt. Die ‚Einführung und Wiederaufnahme von Referenten‘ basiert auf einem der Konzepte aus der ‚Informationsstruktur‘ von Musan, und wurde bereits behandelt im Abschnitt 3.1.)

Wenn wir uns die Einführung und Wiederaufnahme der Referenten im Text anschauen, zeigt sich die folgende Verteilung:

1: Die letzte Nacht des Jahres; in der sich die Geschichte abspielt, wird im ersten Vers eingeführt und in (32) wieder aufgenommen durch die Nacht, die dann in den Morgen hineinfließt.

2: Die lyrische Figur; sie wird in (2) mit dem Personalpronomen ‚sie‘ eingeführt und gleich in (3) und (4) wiederaufgenommen, wobei ihre Beschäftigung mit dem Bleigießen erläutert wird. Danach wird mit ‚sie‘ in (8), (11), (23), (29), (30), (33) und den Possessivpronomen ‚ihre‘ in (13), (23-25), auf die lyrische Sie hingewiesen. Die indefinite Nominalphrase ‚eine alte Frau‘ in (34), kann nicht nach der lyrischen Sie referieren; denn sie weist auf eine neue/unbekannte Frau hin.

3: Das Bleigießen; wird in (2) eingeführt und in (3) mit dem persönlichen Fürwort ‚es‘ wiederaufgenommen. Das Gießen des Bleis, verursacht den Schatten (5), und in den Schatten zeichnet sich der Teufel ab. Dies wiederholt sich in den Versen (10), (19), (22), (31) und (36-38).

Die Verbindung zwischen die Frau und ihre Tätigkeit mit dem Blei, wird hergestellt durch die Prädikate ‚gießt‘ und ‚hält‘.

Der Gedankenstrich zeigt die Beziehung zwischen dem Bleigießen und dem Schatten bzw. dem Teufel an.

Es gibt eine semantische Verbindung zwischen der letzten Nacht des Jahres und dem Bleigießen; sie ist kulturell begründet.

4: Der Mann der Träume; er wird in (6) mit dem Indefinitpronomen ‚jemand‘ eingeführt und tritt in (7) auf, als ein (= unbekannter) Mann; die Stimme in (9) ist die seine. Dann ist er da in (11) als der Mann der Träume, und wird in (12) näher beschrieben. Danach referieren die Personalpronomen ‚er/ihm‘ in (15), (23), (27), (28), (30) und die definite Nominalphrase ‚der Teufel‘ in (27); ebenso wie die Objektsätze in (16) und (17), nach demselben Mann.

(Note: ‚Topik‘ heißt, das, worüber in einem Satz/Text etwas ausgesagt wird; also das, worum es in einem Satz/Text handelt. Die unterschiedlichen Muster nach denen die ‚Topiks‘ in einem Text eingeführt und gewechselt werden (= Topikketten), basieren ebenfalls auf einem der Konzepte aus der ‚Informationsstruktur‘ von Musan, und wurden auch bereits behandelt im Abschnitt 3.1.)

Wenn wir die Topiks/Topikketten im Text näher betrachten, zeigt sich die thematische Progression wie folgt:

1: Die Geschichte fängt an der Silvesternacht (1) an; am Ende geht diese Nacht (32) über in den Morgen; (= das Vergehen der Zeit).

2: In den Versen (2-4), (8), (11), (23), (29-30) und (33), zeigt sich die lyrische Sie, als ein durchlaufendes Topik.

Vierzig Jahre Liebe (34), die es nach dieser Nacht nicht mehr gibt, ist implizit mit der lyrischen Sie verbunden; (= ein Untertopik von ihr).

Auch ihre Sehnsucht (13) und (25), ist ein Untertopik der lyrischen Sie. Die Frau wird also ein Obertopik, von dem die beiden Untertopiks abgeleitet sind.

3: Der Schatten (5), ist ein durchlaufendes Topik, das sich in den Versen (10), (19), (22), (31) und (36-38) wiederholt.

Der Schatten entsteht durch das Bleigießen und ist implizit damit verbunden; (= ein Untertopik von dem). Auch das Bleigießen wird also ein Obertopik, von dem das Untertopik abgeleitet ist.

4: In den Versen (6-7), (9), (11-12), erscheint der Mann der Träume, in einer linearen Progression. Danach wird er ein durchlaufendes Topik in den Versen (15-18) und (20-21).

Die Fragen (27-28), in denen der Mann explizit mit dem Teufel verglichen und gleichgesetzt wird, sind die Gedanken der Frau. In (29) zweifelt sie noch, doch in (30) gibt sie nach.

Im letzten Couplet (32-36) ist die Nacht vorbei und erwacht sie aus ihrer Trance; wenn sie in den Spiegel schaut, erkennt sie sich selbst nicht mehr. Dann bemerkt sie, wie sie, die vierzig Jahre währende ‚Liebe‘, gerade in einer Nacht vernichtet hat.

Silvesterabend und Bleigießen sind semantisch (= kulturell bestimmt) miteinander verbunden.

Beim Gießen des Bleis, ergeben sich Schatten, in denen sich in diesem Kontext, der Teufel abzeichnet.

Der Mann der Träume ist die Fantasie der Lyrischen Sie, also auch ein Untertopik der Frau, ebenso wie ihre Sehnsucht und die vierzig-jährige ‚Liebe‘, die es nach dieser Nacht nicht mehr gibt.

Das Bleigießen fordert die Frau zum Assoziieren und Vorhersagen heraus. Ihre Sehnsucht steuert ihre Fantasie. Doch aus irgendwelchem Grund, scheint es ihr nicht erlaubt zu sein, sich ihrer Fantasie hinzugeben.

Die Geschichte spielt sich also ab, in einer Silvesternacht in der Fantasie der lyrischen Sie. Sie wird angeregt durch das Bleigießen, wobei sich Schatten ergeben, in denen sich der Teufel abzeichnet. Der Teufel ist in diesem Zusammenhang also, der Mann der Träume.

Aus dieser Textanalyse, basiert auf allgemeines Wissen, innertextlichen Zusammenhang und außertextlichen Kontext, ergibt sich die nachstehende Textinterpretation.

Textinterpretation

Die Künstlerin tritt in diesem Song zurück hinter die lyrische Figur, und erzählt die Geschichte aus ihrer Sicht. Der Hörer wird so vertraut gemacht mit deren Innerem; also wie die lyrische Sie die Geschichte erlebt, was sie denkt und fühlt. Die Erzählperspektive ist also personal, aus der Innensicht der Frau, und die Erzählhaltung ist ziemlich ironisch, mit einem ernsthaften, fast traurigen Unterton.

Es handelt sich hier um das Bleigießen, das in Deutschland noch vorwiegend am Silvesterabend praktiziert wird. Bei diesem alt-deutschen Brauch werden Figuren aus Blei (= 2-dimensionale Sternbilder) in einem Löffel über einem kleinen Feuer erhitzt, bis sie eben geschmolzen sind. Die geschmolzene Masse wird sodann in eine Schüssel mit kaltem Wasser gegossen, wo es sofort zu bizarren Formen erstarrt. Die Gestalt und der Schattenwurf der erstarrten Figuren werden dann zum Wahrsagen verwendet. Das heißt also, dass man ebenso wie beim Deuten von Kaffeesatz oder Teeblättern, in der Gestalt und dem Schattenwurf der Figuren reinschaut, und somit assoziierend die Zukunft für sich vorhersagt. Solchen Aberglauben hält man in religiösen Kreisen für Gotteslästerung, und deshalb gilt dieser Brauch als tabu.

Durch diesen Aberglauben schließt die Frau einen Pakt mit dem Teufel, und malt sie daher sozusagen seinen Schatten an die Wand. Aber beim Deuten dieser bizarren Gestalten, vor dem Kamin mit Kerzenlicht und dergleichen, könnten sich auch tatsächlich groteske Schatten an den Wänden ergeben, die in solchem Zustand einem Furcht erregen können.

Anscheinend zeichnet sich für die Frau beim Deuten der Gestalten, in den Schatten der Teufel ab. Und weil Sie selbst die Gestalten interpretiert und im Schatten den Teufel sieht, könnte man den auch als ihr eigenes Gewissen betrachten; denn dieser Teufel erscheint stets, wenn sie zögert beim Treffen von Entscheidungen, im Verlaufe ihrer Fantasie.

In den Versen (13-14) und (25-26) wird der innere Zwiespalt der lyrischen Sie betont, und somit auf ein zwiespältiges Leben hingewiesen. Obwohl die Sehnsucht ein wesentlicher Teil dieser Frau ist, wird sie hier von ihr getrennt, und dargestellt, als führe sie ihr eigenes Leben und sei sie stärker als die Frau selbst. In diesem Zusammenhang könnte man annehmen, dass die lyrische Sie ihr Leben dem Glauben gewidmet, und sich vor Männern abgeschlossen hätte, ohne dass sie es auch von Herzen wollte. Denn, wenn sie wirklich hinter ihrem Glauben stünde, hätte sie die langjährige Sehnsucht nach diesem Mann, dem sie sich heute Nacht zwar nur in ihrer Fantasie hingab, nicht gehabt.

Die Verse (33-35) könnten als Bestätigung des zwiespältigen Lebens der Frau interpretiert werden: Wenn sie ihr Leben bisher echt und bewusst gelebt hätte, wäre sie nicht in einer Nacht so von sich selbst verfremdet. Und, wäre diese in vierzig Jahren aufgebaute ‚liebe‘, wahr gewesen, hätte sie nicht in einer Nacht verbrannt werden können. Denn, wahre Liebe,

zu wem auch immer, lässt sich nicht in einer Nacht vernichten; und bloß nicht durch ein blödes Spiel mit Bleifiguren, Feuer und Schatten.

Thematik

Dieser Song greift zurück auf zwei Erzählungen aus der Bibel:

Erstens, die der Versuchung Jesu Christi in der Wüste. Dieses Ereignis wird ausführlich beschrieben in den Evangelien nach Matteüs (4: 1-11), und Lucas (4: 1-13). Marcus fasst es folgendermaßen kurz zusammen:

„Und alsbald treibt ihn der Geist in die Wüste hinaus.

Und er war in der Wüste vierzig Tage und wurde vom Satan versucht; und er war bei den Tieren, und die Engel dienten ihm“ (Marcus 1: 12-13).

Es gibt hier eine Beziehung zwischen der ‚vierzig Jahre Liebe‘, die es nach dieser Nacht nicht mehr gibt, und der ‚vierzig Tage‘, die Jesus in der Wüste verbrachte, wonach er vom Satan versucht wurde, und nicht in dessen Versuchungen einging.

Die Gleichsetzung und Herausforderung in den Versen (15-19), stimmen thematisch mit den Versen (8-9) aus Matteüs überein:

„Wiederum nimmt ihn der Teufel mit auf einen sehr hohen Berg und zeigt ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit und spricht zu ihm: Dieses alles will ich dir geben, wenn du niederfällst und mich anbetest“ (Matteüs 4: 8-9).

Beide Figuren reagieren unterschiedlich auf ihre Herausforderung. Die Frau wird verwirrt, lässt sich verführen und verliert sich selbst. Jesus lässt sich nicht versuchen und bleibt geistig stark.

Und zweitens, Evas Begegnung mit der Schlange im Garten Eden. Dies wird berichtet in Genesis (3: 1-24). In den Versen (6-7) lesen wir:

„Als nun das Weib sah, dass von dem Baume gut zu essen wäre und dass er eine Lust für die Augen und ein wertvoller Baum wäre, weil er klug machte, da nahm sie von dessen Frucht und aß und gab zugleich auch ihrem Mann davon, und er aß. Da wurden ihrer beider Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, dass sie nackt waren; und sie banden Feigenblätter um und machten sich Schürzen“ (Genesis 3: 6-7).

Diese Verse stimmen thematisch mit den Versen (11-14), (29-30) und (33) aus dem Song überein. Beide Frauen sehnen sich nach etwas, das sie nicht haben dürfen. Sie lassen sich verführen durch den äußeren / schönen Schein und geben sich ihrer Sehnsucht hin; danach bemerken sie, dass nichts mehr so sei, wie es früher war (= Selbstverfremdung).

Es handelt sich in diesem Lied um Versuchung und Bewusstwerdung:

Laut den Evangelien, wurde Jesus eben in die Wüste geführt, um dort in Zurückgezogenheit zu sich selbst zu kommen und vom Satan versucht zu werden. Also es war so geplant und ihm war alles schon bekannt und bewusst. Logisch, dass er bei sich blieb und nicht auf die Versuchungen einging. Er brauchte ja nichts von all dem, was ihm versprochen wurde.

Bei Eva war das aber ganz anders. Sie lebte schon viele Jahre, ohne jede Entwicklung, im Paradies und hatte diese paradiesische Langeweile satt. Sie sehnte sich nach mehr Wissen und ihr Wunsch wurde erfüllt. Sie wurde ihrer Selbst bewusst, lernte sich zu entscheiden, sich zu entwickeln und irdisch zu leben. Auch die Frau im Song ist, wenn sie vernünftig sei, nach dieser Nacht ihrer Selbst bewusst geworden; und kann selbst entscheiden wie sie ihr Leben weiterhin gestalten will. Man braucht Herausforderungen oder Versuchungen, um sich weiter entwickeln zu können: es gibt also keine Fehler / Sünden, nur Erfahrungen.

3.4 Hörst du nicht mein Flüstern?

Text & Musik: Andreas Bartels

Dieser Titel stammt von dem sehr variierten Album *Du schaffst es!* (1994). Die Songs auf diesem Album stehen alle auf sich. Sie vermitteln ganz verschiedene Stimmungen und erzählen Geschichten, in denen auch, die in Juliane Werdings Liedern häufig rückkehrende Themen (wie zum Beispiel: der Glaube, Verlust, Tod, Sehnsucht, usw.),

wiederaufgegriffen werden. Ein schönes Beispiel zeigt der Titelsong *Du schaffst es!*, ein sehr aufmunternder Song; die deutsche Interpretation des Welthits *You got it!* von Roy Orbison (1989).

Form und Inhalt

Hörst du nicht mein Flüstern?, hat eine leichte, melancholische Atmosphäre (= Tonart Es-Dur); und macht eine künstlerische Vorstellung vom Gestorben Sein. Es schildert die Seelenlage einer Verstorbenen, vor und während der Totenmesse.

Der Song besteht aus zwei Couplets (von 2x3 + 2x2 Versen) und einem Refrain (von 2x3 Versen), der sich dreimal wiederholt. Der Text lautet wie folgt:

1 „Still - Kerzen um mein Bett,
2 ich trag ein weißes Kleid,
3 geschlossen meine Augen.
4 Still - Priester vor der Tür
5 sind schon lang bereit.
6 Woran soll ich glauben?

7 Ich seh den Himmel über mir,
8 und ich bin so leicht,
9 doch ich hab ihn ohne dich
10 noch nie erreicht.

11 Hörst du nicht mein Flüstern?
12 Hörst du nicht mein Schrein?
13 Geh nicht fort, geh nicht heim.
14 Hörst du nicht mein Flüstern?
15 Glaub dem Anschein nicht.
16 Diese Nacht ist Licht.

17 Still - die Kirchentür steht auf,
18 sie reden über mich,

19 und ihre Herzen frieren.

20 Still - vorm Altar stehst du,

21 ich setze mich dazu,

22 ich möchte dich berühren.

23 Spürst du nicht, wie nah ich bin,

24 ganz nah bei dir?

25 Schließ die Augen, dreh dich um

26 und komm zu mir.“

(Werding 2002: 156-157).

(Die Verszeilen sind nummeriert, damit beim Analysieren nach den bezüglichen Zeilen verwiesen werden kann.)

Geschichte

Im ersten Couplet (1-10) sieht eine lyrische Ich-Figur sich selbst in einem weißen Kleid im Bett liegen und bemerkt sie, das Gerede von Priestern vor ihrer Tür, die schon längst bereit wären. Sie sieht ‚den Himmel‘ ganz nah bei, fühlt sich leicht, aber ohne ein gewisses Du, eine geliebte Person, kann sie den noch nicht erreichen.

Im zweiten Couplet (17-26) hört sie, wie man in der Kirche über sie redet und sieht sie Du vor dem Altar. Sie fügt sich bei ihm und fragt, ob er nicht spürt, dass sie ihm ganz nah sei. Sie bittet ihn, die Augen zu schließen, sich umzudrehen und zu ihr zu kommen.

Im Refrain (11-16) fragt sie ob Du' ihr ‚Flüstern‘ bzw. ihr ‚Schrein‘ nicht hört und betont sie, dass Du dem ‚Anschein‘ nicht glauben muss.

Nach dem zweiten Couplet wiederholt der Refrain sich noch zweimal und endet der Song mit Ichs Wunsch, dass Du nicht fortgehen, dem Anschein nicht glauben, und sich richtig von ihr verabschieden wird; denn für sie sei diese Nacht licht.

Analyse und Interpretation

(Die Zahlen zwischen eckige Klammern referieren nach den Verszeilen im Originaltext, und stimmen überein mit den Zahlen im zergliederten Text, beigefügt als Anlage 3 im Anhang 1.)

Dieses Lied stellt eine Beerdigungsfeier dar, aus der Sicht der Verstorbenen. Das lyrische Ich schlüpft hier in die Rolle einer Seele und teilt unmittelbar mit, wie die Seele diese Phase im Moment erlebt.

Eine angemessene Textinterpretation lautet in diesem Zusammenhang wie folgt:

Die Seele sieht, wie ihr Körper zuhause aufgebahrt im Bett liegt (1-3), und hört, dass die Priester, wegen ihrer Art und Weise von Glauben, ihr Urteil über sie schon längst bereit haben (4-6). Später erfährt sie wie ‚sie‘ in der Kirche nicht-schön über sie reden (17-19): Logischerweise würde das persönliche Fürwort ‚sie‘ hier auf etwas referieren müssen, das schon früher im Text erwähnt wurde. Man könnte also davon ausgehen, dass ‚sie‘ in (18) zurückweist auf die Priester aus (4). Wahrscheinlich haben die noch immer Probleme mit ihr, wegen des Glaubens, und machen sie ein Drama daraus während der Beerdigungsfeier. Auch gibt es noch irgendeine Verbindung mit dem Du, weswegen sie sich nicht völlig von dem Irdischen lösen kann (6-10). Sie bemerkt Du vor dem Altar, vermutlich sehr traurig wegen der jeweiligen Umstände. Sie will ihm unterstützen, und versucht auf geistigem Niveau zu ihm zu gelangen; sie kann ihn aber nicht mehr erreichen (20-22). Die Verse (23-26) zeigen ihre Ohnmacht über die ganze Situation an:

Die Interpretation, dass sie Du tatsächlich bei sich wünschen würde, weil sie ihn bittet die Augen zu schließen, sich umzudrehen und zu ihr zu kommen, würde in diesem Kontext eine Fehldeutung sein; denn im Refrain (11-16) versucht sie ihm, auf seelischem Niveau einzuflüstern, dem Anschein nicht zu glauben, nicht fortzugehen, und schließt sie ab mit: „Diese Nacht ist licht“ (= ihre Beerdigung).

Sie versucht Du also einzugeben und deutlich zu machen, dass alles nicht so sei, wie man es in der Kirche erscheinen lässt. Du muss sich das Gerede der Priester nicht anhören. Die Seele wünscht sich, dass Du bei sich selbst bleibt und sie von Herzen gehen lässt, damit sie sich heute Nacht endgültig von dieser Welt lösen kann. Es macht also keinen Sinn, um sich an jemanden zu klammern, der das Diesseits schon verlassen hat.

Dieses Lied ist situiert in einem katholischen Milieu und thematisiert die Selbstgefälligkeit und die Scheinheiligkeit der religiösen Institutionen, in diesem Kontext die der Katholischen Kirche. Zur Verdeutlichung soll hier auch erwähnt werden, dass das Kritisieren der ‚Kirche‘ in

Werdings Werke nicht ungewöhnlich sei. Die Künstlerin selbst wurde streng-katholisch erzogen: im Elternhaus, in einer Klosterschule und im Klosterinternat.

An jener Zeit hat sie aber zwiespältige Erinnerungen. Und obwohl sie sich dem christlichen Glauben noch immer verbunden fühlt, hat sie Schwierigkeiten mit der ‚Institution Kirche‘ und sieht sie deren dogmatischen Umgang mit der Bibel sehr kritisch. Ihr Entschluss aus der Kirche auszutreten, beschreibt sie ganz offen in einem Lied *Heute und hier* auf ihrem Album *Alles Okay?* (1995). Und gerade dieser Song hat indirekt beigetragen an meine Interpretation von *Hörst du nicht mein Flüstern?*. Freilich weisen die beiden Titel text-thematisch keine Übereinkünfte auf, aber weil meine Gedanken und Ideen über das Lied im Hintergrund auch durch *Heute und hier* beeinflusst sind, möchte ich diesen Abschnitt beenden mit dem Refrain aus diesem Titel, damit auch für Leser deutlich wird, auf welche Weise diese Textinterpretation zustande gekommen ist, und welche außertextliche Quelle dazu auch beigetragen hat:

*„Heute und hier –
diese Kirche ist leer,
ich glaub ihr nicht mehr.
Heute und hier –
was auch immer ich brauch,
Predigten brauch ich nicht mehr,
nie mehr, nie mehr.“*
(Werdung 2002: 114-115).

3.5 Küss mich in die Ewigkeit

Text & Musik: Andreas Bartels

Küss mich in die Ewigkeit ist ein Stück des Konzeptalbums *Land der langsamen zeit* (1997). Die Songs auf diesem Album sind text-thematisch und durch eine durchgängige Soundlinie mit einander verbunden; daher lässt sich kaum etwas auskoppeln. Der Titelsong *Das Land der langsamen Zeit*, zeigt die Besinnlichkeit der Platte an. Die Texte auf dieser Platte beschäftigen sich mit der Frage nach dem Sinn des Lebens und knüpfen an übersinnliche Sachen an, die nicht so leicht zu erklären sind (wie zum Beispiel: Sehnsucht, Tod,

Wiedergeburt, usw.). Eine Botschaft dieses Albums könnte sein: So wie bisher, dürfen wir nicht weitermachen. Denn, wenn unsere Erde kaputt ist, können wir uns keine Neue kaufen. Auch zeigt dieser Platte wie schön die deutsche Sprache sich mischt und harmoniert mit anderen Sprachen (wie Englisch, Französisch und Spanisch). Ein sehr schönes Beispiel ist der zweisprachige (Deutsch & Englisch) Song *Um die ganze Welt*, der beschreibt wie eine lyrische Figur durch die ganze Welt getrieben wurde, weil sie dauernd auf der Suche war, nach dem Sinn ihres Daseins. Überall wo sie kam, fühlte sie sich verloren und nirgendwo fand sie was sie suchte. Dann, suchte sie ‚den verlorenen Fluss‘, und als sie sich im Spiegelbild des Wassers sah, kam sie endlich zuhause in sich selbst.

Form und Inhalt

Zurück zu *Küss mich in die Ewigkeit*. Dieses Lied hat eine traumhafte Atmosphäre (= Tonart B-Moll); und zeigt wie eine lyrische Figur sich fühlt in ihrer jeweiligen Situation. Vermutlich hat sie tiefgreifende Entscheidungen treffen müssen und endgültige Schritte gewagt; und fühlt sie sich verloren in der neuen Situation, in der sie ganz neu anfangen muss.

Der Song besteht aus zwei Couplets (von 2x3 Versen) und einem variierenden Refrain (von 2x4, 2x4+2 und 2x4 Versen). Schauen wir uns den Text an:

- 1 „Samtig in des Meeres Arm,
- 2 Sonnenkuss so weich und warm,
- 3 sie schmiegt sich verlorn in diesen schwarzen Sand.
- 4 Träume wie von ewig her
- 5 legen sich ganz sacht zu ihr,
- 6 manche Nächte töten den Verstand.

- 7 Küss mich in die Ewigkeit,
- 8 tauch mich in Gefühl hinein,
- 9 streichel mir die Schüchternheit
- 10 von der Haut.
- 11 Küss mich in die Ewigkeit,
- 12 stell dir vor, das Meer zu sein,
- 13 geheimnisvoll und still,

14 ohne Wunsch, ohne Ziel.

15 Träume streicheln dein Gesicht,

16 Fantasien begegnen sich,

17 mich zu finden - Erinnerung an Zärtlichkeit.

18 Nächte wie der Ozean,

19 und keiner hielt die Stürme an,

20 und wir atmen gemeinsam mit dem Wind.

21 Komm, küss mich in die Ewigkeit,

22 tauch mich in Gefühl hinein,

23 ein rauschendweißes Wellenkleid

24 auf der Haut.

25 Stell dir vor, das Meer zu sein,

26 und ich tauch in dich hinein,

27 geheimnisvoll und still,

28 ohne Wunsch, ohne Ziel –

29 und doch mit dem Gefühl,

30 dass ich tu, was ich will.

31 Komm, küss mich in die Ewigkeit,

32 tauch mich in Gefühl hinein,

33 streichel mir dies Wellenkleid

34 von der Haut.

35 Stell dir vor, das Meer zu sein,

36 und ich tauch in dich hinein,

37 und doch mit dem Gefühl,

38 dass du tust, was ich will.“

(Werdning 2002: 82-83).

(Die Verszeilen sind nummeriert, damit beim Analysieren nach den bezüglichen Zeilen verwiesen werden kann.)

Geschichte

Im ersten Couplet (1-6) treffen wir eine lyrische Sie, verloren im schwarzen Sand, irgendwo an einem sonnigen Meer. Dann scheint es auf einmal Nacht zu sein, legen sich Träume zu ihr, und wird sie ein Teil von denen.

Im ersten Refrain (7-14) fließt die lyrische Sie in ihrem Traumzustand ein, in einem lyrischen Ich und redet sie, einen unerreichbaren Du an. Sie wünscht sich von dieser Person, in der Ewigkeit, zärtlich umarmt zu werden, und bittet ihn, ihr dann die Schüchternheit von der Haut zu streicheln, und sich vorzustellen, dass er das Meer sei: rein, ruhig und bedingungslos.

Im zweiten Couplet (15-20) bleibt Sie in dem Traumzustand und auch im Ich. Sie träumt, dass auch Du von ihr träumt, und sie finden sich durch die Begegnungen der Fantasien.

Es gibt die Erinnerung an einen zärtlichen Moment. Aber, zugleich ist da auch die andere Erinnerung: die ozeanähnlichen Nächte; keiner, der die Stürme anhielt und ihr gemeinsames Atmen mit dem Wind.

Im zweiten Refrain (21-30) wünscht Sie sich, dass Du das Meer sei, und sie tauche dann, in einem rauschendweißen Wellenkleid, in ihn hinein: rein, ruhig und ohne Bedingung. Doch, zugleich will sie auch das Gefühl haben, dass sie tut, was sie will.

Im letzten Refrain (31-38) wünscht sie dann, dass Du auch dieses Wellenkleid von ihr nimmst, und will sie das Gefühl haben, dass Du tut, was Sie will.

Analyse und Interpretation

(Die Zahlen zwischen eckige Klammern referieren nach den Verszeilen im Originaltext, und stimmen überein mit den Zahlen im zergliederten Text, beigelegt als Anlage 4 im Anhang 1.)

Im ersten Couplet wird die lyrische Figur als ‚sie‘ eingeführt, in dem beschrieben wird, wie sie sich fühlt und sich ihrer Träume überlässt. In diesem Zustand fließt sie im ersten Refrain ein, in einem lyrischen Ich; danach bleibt sie in dem Traumzustand. Die Gefühle, Erinnerungen und Sehnsüchte der lyrischen Sie/Ich, werden beschrieben aus ihrer Perspektive (= Innensicht). Der Hörer wird so mitgenommen in ihrer Innenwelt und direkt in der beschriebenen Situation miteingezogen.

In diesem Lied zeigt sich, noch mehr als in den vorher behandelten Liedern, eine harmonische Einheit von Text und Musik. Daher lässt sich der Text, losgelöst von der Musik, kaum analysieren. Musik und Text sind hier unlösbar miteinander verbunden; bilden zusammen eine restlose Einheit. Wenn sie voneinander getrennt werden, geht also viel vom Wesentlichen des Songs verloren. Die Gefühle die der Song auslöst, sind kaum in Worten zu fassen und in der Analyse wiederzugeben.

Beim Analysieren und Interpretieren, hat für mich, neben dem inner- und außertextlichen Kontext, vor allem auch Werdings Kommentar zum Lied eine wichtige Rolle gespielt. Deshalb möchte ich den hier auch zitieren; der lautet wie folgt:

„Wenn du weinen musst vor Glück, musst du weinen. Wenn dein Dorf verlassen ist, musst du fliehen. Dazwischen ist die Ewigkeit. Es gibt immer einen Weg, aus einem Tag oder einer Nacht eine Ewigkeit zu machen.

Man muss kein Schamane sein, um zu verzaubern. Ich lass die Liebe zu. Ich lass das Glück zu. Ich lass Gott zu.“

(Werdning 2002: 83).

Wenn wir hier die gegensätzlichen Aussagen: „Wenn du weinen musst vor Glück, musst du weinen. Wenn dein Dorf verlassen ist, musst du fliehen.“ als eine mögliche Ausgangsposition für die Textinterpretation nehmen, dürfen wir wohl annehmen, dass die Frau im Song aus irgendwelchem Grund Haus und Hof verlassen musste, und bei der Flucht ihren Lebensgefährten irgendwie verloren hat. Deswegen ist sie jetzt alleine und fühlt sie sich verloren an dem Ort wo sie sich befindet (3), und überlässt sie sich nachts ihren Träumen (4-6). Die Erinnerung an die 'Ozean ähnliche Nächte' und dass 'keiner die Stürme' anhielt, (18-19), könnte darauf hinweisen, dass furchtbare Dinge passiert sind, wovor sie fliehen mussten. Zwischen beiden gibt es aber eine sehr starke, innerliche Bindung denn, im Traum finden sie sich wieder (15-17). In ihren Fantasien wünscht sie sich, dass sie einander irgendwann in einer anderen Zeit wieder begegnen werden, und dass er ihr dann bei sich nimmt und sie in Zärtlichkeit umarmt (7-10). Auch will sie sich in ihm verlieren und ruhig und bedingungslos in ihn aufgehen (25-28). Doch will sie in diesem Eins-Werden auch sich selbst bleiben (29-30) und schließlich sollte er auch diesen Wunsch von ihr akzeptieren (37-38).

Also, eine innige Sehnsucht nach reiner, unbedingter, unerreichbarer Liebe, und dem Eins-Werden mit dem All.

Im Text werden die Gegenteile/Gegensätze im Leben einander gegenübergestellt:

Im ersten Couplet handelt es sich um die Gegenteile ‚Tag & Nacht‘, und in den Refrains um die der ‚Unendlichkeit & Zeitlichkeit‘, die ineinander Überfließen; im zweiten Couplet gibt es den Gegensatz ‚Weinen vor Glück & Fliehen vor Unheil‘, zwischen denen liegt die ‚Ewigkeit‘. Beim Anhören des Songs, fühlt man das Ineinanderfließen der Zeit, der Träume, der Empfindungen und der Verbindung zwischen den Menschen. Es löst Gefühle aus, die kaum in Worten zu fassen sind. Wie könnte man je beschreiben wie es fühlt, Teil des Unendlichen zu sein? Vielleicht wäre es zu vergleichen, mit dem Gefühl des Eins-Werdens mit der Erde, wenn man sich in einer heißen Sommernacht beim Vollmond, an einem stillen Ort ins Grass legt, und sich dem Mondlicht und der Erde völlig überlässt.

In diesem Song geht es um die Sehnsucht nach reiner, unbedingter, unerreichbarer Liebe; und das Leben in seiner Ganzheit, in der alles unendlich ineinanderfließt und mit einander verbunden ist.

In den letzten vier Abschnitten hoffe ich ein relevantes Bild geschaffen zu haben, von Werdings späteren Werken; insbesondere aber von den vier Liedern, die den Kern dieser Arbeit bilden.

4. Holmes' Übersetzungstheorie auf die Liedtexte angewandt

In den nachstehenden Abschnitten werde ich anhand der Übersetzungstheorie von James S Holmes zuerst einen Plan für die Originaltexte schreiben. Im Abschnitt 2.1 schrieb ich unter anderem, dass der Übersetzer die Derivationsregeln, die Regeln, die er benutzt, um die Aufnahme und Interpretation des Originaltextes gleichsam zu visualisieren, indem er für den Originaltext einen Plan entwirft, mit jedem Leser gemeinsam hat. Das heißt also, dass ich, wie jeder einzelne Leser, bereits zahllose imaginäre Pläne konstruiert habe. Es ist aber nicht so einfach, diese imaginären Pläne zu Papier zu bringen, weil Eindrücke und Gedankengänge nicht immer mit einer mathematischen Genauigkeit in Worte zu fassen sind. Anschließend werde ich versuchen, mithilfe derselben Theorie einen Plan für die Übersetzungen zu schreiben, einen Plan, den der Übersetzer, so sagt Holmes, mit jedem Autor gemeinsam hat, denn schließlich müssen beide einen an sich selbständigen Text verfassen, der unabhängig von jedwedem anderen Text in der Zielkultur funktioniert.

Die beiden Pläne sollten als Grundlage dienen für meine Übersetzungen, und werden in gleicher Weise aufgebaut. Sie werden nur sprachlich dargestellt und nicht visualisiert.

4.1 Der Plan der Originaltexte

Die linguistischen Merkmale

Innerhalb der linguistischen Merkmale möchte ich hier zwei Kategorien unterscheiden, weil sonst die Gefahr droht, dass dieser Teil des Plans eine Mischung willkürlich angesammelter Merkmale wird. Vor dieser Gefahr hat uns Holmes zwar auch schon gewarnt, aber eine konkrete Lösung vorgeschlagen hat er keine. Der Einsatz eigener Kreativität ist hier also geboten.

Die erste Kategorie, die ich unterscheiden möchte, soll Merkmale enthalten, die grammatikalischer Natur sind; die zweite Kategorie soll lexikale Merkmale enthalten.

Als erstes grammatikalisches Merkmal, möchte ich hier die nicht besonders verwickelten Satzkonstruktionen erwähnen. Meist sind die Sätze einfach und nebengeordnet, aber kurze Satzgefüge mit Objekt- und Attributsätzen, wie auch elliptische Sätze und Inversionen, kommen in den Texten vor. Auch die Zeitformen müssen beachtet werden: überwiegend Präsens; manchmal Perfekt; und nur einmal Präteritum.

Zu bemerken ist hier auch die Weise worauf die Referenten in den Texten eingeführt und durch Pro-Wörter wiederaufgenommen werden, und wie die semantisch miteinander verbunden sind. Auch bemerkenswert ist die Weise worauf die Topiks eingeführt und gewechselt werden, und wie die sich mit- und zueinander verhalten.

Zu der zweiten Kategorie, der der lexikalen Merkmale, gehören hier die freie Wortbildung (wie zum Beispiel: Kirchentür, Sonnenkuss, rauschendweißes Wellenkleid, usw.); und die präzise Wortwahl (meist mehrdeutig, übertragend und poetisch), denn in circa 25-30 Textzeilen, die genau in der Melodie, Takt und Rhythmus der Musik passen müssen, muss ja eine harmonische Einheit kreiert und eine komplette Geschichte erzählt werden. Auch die Klänge der verwendeten Worte, die zu der Atmosphäre beitragen, müssen hier berücksichtigt werden.

Die Künstlerin setzt die Ausdrucksmöglichkeiten, die die deutsche Sprache bietet, vor allem ein, um Geschichten zu erzählen, in denen ganz komplexe Sachen vereinfacht dargestellt werden; damit jeder Hörer sie verstehen, und selbst weiter assoziieren kann. In den Texten spielen die sprachlichen Eigentümlichkeiten als solche weiterhin keine wesentliche Rolle. (Note: Alles ist nachzuschauen in den Textgliederungen, beigelegt als Anlage 1-4, im Anhang 1.)

Die literarischen Merkmale

Dieser Teil des Plans der Originaltexte soll Informationen enthalten, die Bezug nehmen auf den Inhalt, die Komposition, die Erzählperspektive und die Thematik der Liedtexte.

Nur noch der Mond

Dieses Lied beschreibt die Gemütslage einer Frau, die vermutlich in einer Vollmondnacht, in einem Traum erfährt, wie sie sich aus der schwierigen Situation befreien kann, in der sie bisher gelebt hat. Trotz ihrer Verwirrung wegen der Angst vor den Folgen ihrer Entscheidung, wählt sie für die Freiheit und wagt sie den kühnen Schritt ins Unbekannte. Der Text ist gestaltet in Halbreim, und besteht aus zwei Couplets (von 2x4+2 Versen) und einem Refrain (von 2x4 Versen).

Zu bemerken ist hier der Aufbau der Geschichte. Das erste Couplet fängt mit der Gemütslage der lyrischen Sie an und spezifiziert sie zugleich. Das zweite Couplet gibt eine Rückblende in der Vorzeit und erzählt wie sie in der jeweiligen Lage gelangt ist.

Der Refrain beschreibt die Situation, in der sie sich jetzt befindet. Das Erzählverhalten ist personal; die Geschichte wird erzählt aus der Perspektive (= Innensicht) der lyrischen Sie. Dieser Song thematisiert die Einsamkeit; und die Sehnsucht nach einer anderen, schöneren Welt. (Abschnitt 3.2).

Der Schatten malt den Teufel an die Wand

Dieses Lied beschreibt wie eine Frau, vermutlich aus einem streng-religiösen Milieu, sich beschäftigt mit ‚Bleigießen‘, wobei sie sich ihrer langjährigen Sehnsucht überlässt und somit einen Pakt schließt mit dem Teufel. Während dieser Beschäftigung verfällt sie in eine Art von Trance, in der ein fremder Mann sie besucht, der sich als der Mann ihrer Träume erweist. Wenn die Nacht und ihre Trance vorüber sind, sieht sie im Spiegel ‚eine alte Frau‘ und bemerkt sie wie, die ‚Liebe‘ die sich bisher vierzig Jahre gehalten hätte, in einer Nacht vernichtet sei.

Der Text ist gestaltet in Halbreim, und besteht aus fünf A-Couplets (von 5 Versen) und zwei B-Couplets (von 4 Versen).

Die Künstlerin tritt in diesem Lied zurück hinter die lyrische Figur, und erzählt die Geschichte in der Reihenfolge, wie die lyrische Sie, diese erlebt, was sie denkt und fühlt. Das Erzählverhalten ist also personal; aus der Perspektive (= Innensicht) der lyrischen Sie.

In diesem Song geht es um Versuchung und Bewusstwerdung. Auch wird hier das ‚Bleigießen‘ aus der Tabusphäre gezogen. (Abschnitt 3.3).

Hörst du nicht mein Flüstern?

Dieses Lied macht eine künstlerische Vorstellung vom Gestorben Sein. Es schildert die Seelenlage einer Verstorbenen, vor und während der Totenmesse.

Der Text ist gestaltet in Halbreim, und besteht aus zwei Couplets (von 2x3 + 2x2 Versen) und einem Refrain (von 2x3 Versen).

Dieser Song stellt eine Beerdigungsfeier dar, aus der Sicht der Verstorbenen. Das lyrische Ich schlüpft hier in die Rolle einer Seele und teilt unmittelbar mit, wie die Seele diese Phase im Moment erlebt. Das Erzählverhalten ist also personal, aus der Perspektive (= Innensicht) der Verstorbenen.

Dieser Song ist situiert in einem katholischen Milieu und thematisiert die Selbstgefälligkeit und die Scheinheiligkeit der religiösen Institutionen. Auch macht es deutlich,

dass es keinen großen Sinn macht, um sich an jemanden zu klammern, der das Diesseits schon verlassen hat. (Abschnitt 3.4).

Küss mich in die Ewigkeit

Dieses Lied zeigt wie eine lyrische Figur sich fühlt in ihrer jeweiligen Situation. Vermutlich hat sie tiefgreifende Entscheidungen treffen müssen und endgültige Schritte gewagt; und fühlt sie sich verloren in der neuen Situation, in der sie ganz neu anfangen muss.

Der Text ist gestaltet in Halbreim, und besteht aus zwei Couplets (von 2x3 Versen) und einem variierenden Refrain (von 2x4, 2x4+2 und 2x4 Versen).

Zu bemerken ist hier der Aufbau der Geschichte. Im ersten Couplet wird die lyrische Figur als ‚sie‘ eingeführt, in dem beschrieben wird, wie sie sich fühlt, und sich ihrer Träume überlässt. In diesem Zustand fließt sie im ersten Refrain ein, in einem lyrischen Ich; danach bleibt sie in dem Traumzustand. Die Erinnerungen im zweiten Couplet geben, eine Rückblende in der Vorzeit. Der Refrain zeigt wie sie sich fühlt in der jeweiligen Situation.

Das Erzählverhalten ist personal; die Gefühle, Erinnerungen und Sehnsüchte werden beschrieben aus der Perspektive (= Innensicht) der lyrischen Sie/Ich.

In diesem Song geht es um die Sehnsucht nach reiner, unbedingter, unerreichbarer Liebe; und das Leben in seiner Ganzheit, in der alles unendlich ineinanderfließt und mit einander verbunden ist. (Abschnitt 3.5).

Die sozio-kulturellen Merkmale

Dieser Teil des Plans der Originaltexte sollte Merkmale enthalten, die Bezug nehmen auf die situationelle Ebene, in der sich die Geschichten in den Liedern abspielen. Allerdings gibt es auf diese Ebene sehr wenig Besonderheiten zu den Liedern zu bemerken. Die Geschichten beziehen sich alle auf die Situationen der lyrischen Figuren, und sind nicht an Zeit und Raum gebunden. Ein wichtiges Element ist wohl die Nacht; sie spielt in alle vier der Lieder eine bedeutende Rolle, und liefert einen wesentlichen Beitrag zu der Atmosphäre.

Kultur-spezifische Merkmale zeigen sich in *Hörst du nicht mein Flüstern?*: deutlich situiert in einem katholischen Milieu; dies kommt zum Ausdruck in den ‚Priestern‘, und *Der Schatten malt den Teufel an die Wand*: eindeutig situiert in einer deutschsprachigen Kultur; dies wird deutlich durch das ‚Bleigießen‘ am Silvesterabend. In *Nur noch der Mond* und *Küss mich in*

die Ewigkeit, zeigen sich weiterhin keine kulturellen Merkmale. Diese Geschichten könnten sich überall abspielen; sie haben vor allem eine metaphorische Bedeutung.

4.2 Der Plan der Übersetzungen

Die linguistischen Merkmale

Auch für den Plan der Übersetzungen möchte ich innerhalb der Kategorie der linguistischen Merkmale zwei Subteile unterscheiden: einen mit grammatikalischen Merkmalen und einen mit lexikalischen Merkmalen.

Wie wir in dem Plan der Originaltexte schon bemerkt haben, sind die Satzkonstruktionen in den Texten nicht besonders verwickelt, und wenn es sich hier nicht um Liedtexte handeln würde, könnten sie beim Übersetzen ins Niederländische auch ohnehin konserviert werden. Aber weil es hier um Songtexte geht und die Sätze, die häufig aus mehreren Verszeilen bestehen, genau in dem Takt und Rhythmus der Musik passen müssen, wird Umgestaltung unvermeidlich sein. Dabei muss aber wohl darauf geachtet werden, dass die Zeitformen immer übereinstimmen mit den der Originaltexte, denn sonst könnten subtile Verschiebungen in der Erzählweise auftreten.

Bei der Verknüpfung der Elemente, könnten sich Schwierigkeiten ergeben durch die Kasusendungen, weil es die im Niederländischen als solche nicht gibt. Beim Übersetzen wird dadurch die Übereinstimmung der Silbenzahlen in den Verszeilen erschwert. Dann soll nach kreativen Lösungen gesucht werden: ersetzen, umschreiben, manchmal auch etwas auslassen oder hinzufügen; dabei muss wohl beachtet werden, dass die Lösung immer in dem Kontext passt und natürlich klingt.

Innerhalb der Kategorie der lexikalischen Merkmale, könnten die präzise Wortwahl und Wortbildung, dem Übersetzer auch Probleme bereiten. Das Deutsche bietet seinen Sprechern die fast unbegrenzte Möglichkeit, Wörter zu neuen Substantiven oder Adjektiven aneinanderzureihen. Für einen einzigen deutschen Substantiv braucht man im Niederländischen oft mehrere Adjektive und Substantive um das gleiche auszudrücken. Auch in diesem Zusammenhang wird Umgestaltung die beste Lösung sein.

Das Deutsche ermöglicht auch, viel mehr als das Niederländische, dass man sich mehrdeutig und übertragend ausdrücken kann. Dann soll in den Übersetzungen möglichst viel kompensiert werden.

Bei der Wortwahl soll der Klang der Wörter auch berücksichtigt werden; denn die tragen wesentlich bei zu der Atmosphäre. Der niederländische G- oder Sch-Laut zum Beispiel, klingen beim Singen nicht fließend und schön; man kann sie aber nicht auslassen. Dann muss versucht werden, an anderen Stellen schönere Laute einzubauen.

Schließlich wird die Musik meine Wortwahlen bestimmen. Denn die Betonungen in den Wörtern müssen auf eine natürliche Weise übereinstimmen mit der Metrik und Rhythmus der Melodie. Das Übersetzen von Liedtexten ist also nicht einfach. Manchmal kann man exotisieren, dann aber muss man naturalisieren oder kompensieren. Vieles hängt auch ab von der Kreativität des Übersetzers und der Art des Songs.

Die literarischen Merkmale

Die literarischen Merkmale der Originaltexte sind in den Übersetzungen fast alle zu konservieren. Ich sehe keinen Grund, in dem Inhalt und der Komposition, etwas zu ändern; weil die Wirkung der Lieder durch eine Konservierung dieser Merkmale für niederländische Hörer dieselbe bleibt wie für Deutsche. Das gleiche gilt für die Erzählperspektive und die Thematik. Beide können problemlos in den Übersetzungen konserviert werden, und wenn das der Fall ist, hat der Übersetzer meines Erachtens gar keine andere Wahl und muss er den Entscheidungen, die der Künstler getroffen hat, folgen. Die Erzählperspektive bleibt in allen Liedern also personal und aus der Innensicht der Figuren. Ebenso muss der Inhalt der Geschichten und die Reihenfolge in der sie komponiert sind, wie auch die Gestaltung der Verszeilen in Halbreim, in den Übersetzungen erhalten bleiben.

Nur bei *Der Schatten malt den Teufel an die Wand*, könnte der Übersetzer sich überlegen, ob er das Element ‚Bleigießen‘ in der Übersetzung, durch ein anderes Element ersetzen und umgestaltend vorgehen wird. Mir scheint das auf jeden Fall die beste Lösung, denn sonst wird das Lied in der Übersetzung unverständlich für niederländische Hörer.

Die sozio-kulturellen Merkmale

Im Plan der Originaltexte, haben wir in diesem Teil der sozio-kulturellen Merkmale schon festgestellt, dass auf die situationelle Ebene der Geschichten in den Liedern, kaum etwas zu bemerken wäre. Die Geschichten beziehen sich alle auf die Situationen der Figuren, und sind nicht an Zeit und Raum gebunden. Nur die Nacht ist ein rückkehrendes Element;

sie spielt in alle vier der Lieder eine wichtige Rolle. Diese Elemente können und müssen jedenfalls in den Übersetzungen konserviert werden.

Die Elemente aus dem katholischen Glauben, in *Hörst du nicht mein Flüstern?*, können auch *behalten bleiben*. In den Niederlanden kennt man sich auch aus mit diesem Glauben; also wird sich die Wirkung des Songs auf niederländische Hörer dadurch nicht ändern.

Für das ‚Bleigießen‘ in *Der Schatten malt den Teufel an die Wand*, muss aber wohl gesucht werden nach einem *gleichartigen Element in der Zielkultur*, weil sonst für niederländische Hörer nicht deutlich sein wird worum es geht, und dadurch auch der Sinn des Liedes in der Übersetzung verloren geht.

Nur noch der Mond und *Küss mich in die Ewigkeit*, sind universell und haben vor allem eine metaphorische Bedeutung. Auch diese Merkmale müssen in den Übersetzungen behalten bleiben.

Damit wäre auch der Inhalt des zweiten Plans festgestellt und könnte ich die beiden Pläne weiterhin benutzen beim Treffen von näheren Entscheidungen, während der Formulierung der Übersetzungstexte. Wie die Lösungen dann aussehen, ist Teil des Prozesses, und wird sich zeigen in meinen Übersetzungen. Mit meinen Interpretationen möchte ich versuchen, einen möglichst ähnlichen Effekt bei niederländischen Hörern zu erzielen, wie Juliane Werding mit ihren Liedern. Aber es sind und bleiben Werdingsongs. Sie sind einzigartig und auch in Deutschland außergewöhnlich. Also müssen die niederländischen Lieder dieses Werdinghafte auch atmen. Ich werde versuchen, möglichst viel von den Originalsongs in den Übersetzungen zu konservieren und durchklingen zu lassen; damit für Hörer auch direkt deutlich wird, dass die Lieder ihren Ursprung in Deutschland haben. Vielleicht werden sie neugierig nach den ursprünglichen Titeln?

Und jetzt, wo die Textinterpretationen gemacht, und die beiden Pläne geschrieben sind, wird es Zeit, den letzten Schritt in Holmes‘ Übersetzungstheorie zu machen: die Formulierung der Übersetzungen.

4.3 Die niederländischen Übersetzungen

(Note: Die Entwicklungsphasen der nachstehenden Übersetzungen sind alle nachzuschauen im Anhang 2.)

Zij en de maan

Nacht valt traag over stad en land,
diep in haar gemoed.
Hoe zij verder moet,
dat weet zij niet.

Straten leeg als in een spookverhaal,
doelloos rondgedwaald.
Angst, die in haar daalt.
Zij verdraagt het niet.

En zij hoort de muziek
van ergens ver ...

Daar schijnt de maan,
die geeft haar rust en kracht.
In zijn omhelzing
slaapt zij en lacht.
Zij en de maan,
ver van de aarde heen,
dichtbij de sterren,
nooit meer alleen. Nooit alleen.

Gevangen in een zwart kasteel,
aan de horizon,
daar heeft zij gewoond
tot deze nacht.

Als de droomdeur opengaat
en haar geest ontwaakt,
is de reis voorbij,
dan voelt zij zich vrij.

En zij hoort de muziek
van ergens ver ...

Daar schijnt de maan,
die geeft haar rust en kracht.
In zijn omhelzing
slaapt zij en lacht.
Zij en de maan,
ver van de aarde heen,
dichtbij de sterren,
nooit meer alleen. Nooit alleen.

Zij en de maan,
ver van de aarde heen,
dichtbij de sterren,
nooit meer alleen.
Daar schijnt de maan,
die geeft haar rust en kracht.
In zijn omhelzing
slaapt zij nu zacht.

De schaduw schetst de duivel aan de wand

De nacht is lang en uren gaan voorbij,
zij zit bij de haard, vergeet de tijd.
Zij buigt zich naar het kaarslicht,
tarot valt uit haar hand -
het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.

De regen valt, de maan gluurt door haar raam,
een man klopt aan de deur maar noemt geen naam.

Zij aarzelt wel een beetje,

is hij aan haar verwant? -

het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.

Dan geeft zij toe en ziet haar prins uit mooie dromen,
diepe ogen, donker haar.

Zij staart hem aan en voelt dat zij daar staat te blozen
en zij denkt niet aan een groot gevaar.

Hij zegt: "Of jij alleen blijft, ligt aan jou,
als dienaar van jouw wensen blijf ik trouw.

Het hemelrijk op aarde,

dat ligt nu in jouw hand" -

het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.

"Het hemelrijk op aarde,

dat ligt nu in jouw hand" -

de schaduw schetst de duivel aan de wand.

Zij is verward, want hij kent al haar bange dromen,
haar verleden en wie zij was.

Zij kijkt hem aan en voelt een warmte door haar stromen
en zij denkt niet aan een groot gevaar.

Heeft de duivel spijkerkleding aan?

Zijn z'n ogen als de oceaan?

Zij aarzelt nog heel even,

dan geeft ze hem haar hand -

de schaduw schetst de duivel aan de wand.

De nacht verbleekt, de morgen wordt al grauw,
de spiegel toont haar nu een oude vrouw.

Veertig jaren liefde
in een nacht opgebrand -
de schaduw schetst de duivel aan de wand.

De schaduw schetst de duivel aan de wand.
De schaduw schetst de duivel aan de wand.

Hoor je mijn gefluister?

Stil - kaarsen rond mijn bed,
ik draag een wit gewaad,
m'n ogen zijn gesloten.
Stil - priesters voor mijn deur,
zijn nog in beraad.
Wie moet ik geloven?

Ik zie de hemel boven mij
en ik voel me vrij,
maar ik reis er zonder jou
steeds weer voorbij.

Hoor je mijn gefluister?
Kun je mij verstaan?
Ga niet weg, ga niet heen.
Hoor je mijn gefluister?
Niets is wat het lijkt.
Deze nacht bevrijdt.

Stil - de kerkdeur op een kier,
ze praten over mij,
hun harten haast bevroren.

Stil - door de deur kom jij,
ik droom me aan jouw zij,
ik wil graag bij je horen.

Voel je dat ik naast je sta,
zo heel dichtbij?
Sluit je ogen, draai je om
en kom bij mij.

Hoor je mijn gefluister?
Kun je mij verstaan?
Ga niet weg, ga niet heen.
Hoor je mijn gefluister?
Niets is wat het lijkt.
Deze nacht bevrijdt.

Hoor je mijn gefluister?
Kun je mij verstaan?
Ga niet weg, ga niet heen.
Hoor je mijn gefluister?
Niets is wat het lijkt.
Deze nacht bevrijdt.

Kus me in de eeuwigheid

Helder schijnt de maan bij nacht,
zonnenkus zo warm en zacht,
zij ligt daar verloren in het zwarte zand.
Dromen nemen haar weer mee,
zweven met haar over zee.
Zulke nachten doden haar verstand.

Kus me in de eeuwigheid,

sla je armen om me heen,
streel mij de verlegenheid
van m'n huid.

Kus me in de eeuwigheid,
stel je voor, de zee te zijn,
geheimenvol en stil,
zonder doel, zonder wil.

Dromen laten haar gezicht,
stralen in het felle licht,
zij zoekt hem - verlangend naar geborgenheid.
Nachten als de oceaan,
en niemand had de storm doorstaan,
en zij ademt geruisloos in de wind.

Kom, kus me in de eeuwigheid,
sla je armen om me heen,
streel mij de onzekerheid
van m'n huid.
Stel je voor, de zee te zijn,
en dat ik in jou verdwijn,
geheimenvol en stil,
zonder wil, zonder doel -
en toch met dat gevoel,
dat ik doe, wat ik wil.

Kom, kus me in de eeuwigheid,
sla je armen om me heen,
koester mij met tederheid
in je hart.
Stel je voor, de zee te zijn,
en dat ik in jou verdwijn,

geheimvol en stil,
zonder wil, zonder doel -
en toch met dat gevoel,
dat jij doet, wat ik wil.

5. Reflektion auf den Übersetzungsprozess

5.1 Von Nutzen und Nachteil der Pläne

Jetzt, wo ich meine Übersetzungen von Juliane Werdings Liedern präsentiert habe, wird es Zeit, die Bilanz zu ziehen. Was hat mir Holmes' Übersetzungstheorie gebracht und was nicht? Habe ich das ‚Mapping-Konzept‘ während des Übersetzungsprozesses benutzen können, und wenn ja, in welcher Weise? An welchen Stellen haben mir die zu übersetzenden Texte Probleme bereitet und wie habe ich diese Probleme zu lösen versucht? In diesem und dem nächsten Abschnitt werde ich auf diese Fragen eingehen.

Was ich Während des Übersetzens vor allem bemerkt habe, ist dass Holmes' Theorien mir nur auf struktureller Ebene eine konkrete Handhabe geboten haben, nämlich beim Konstruieren eines ‚Gerüsts‘ für die Übersetzungen. Nun behauptet Holmes in seinem Artikel *Describing Literary Translations: Models and Methods*, in dem er sein ‚Mapping-Konzept‘ darlegt, auch gar nicht, ein universales, den ganzen Übersetzungsprozess steuerndes Konzept entwickelt zu haben. Er meint nur, dass die Entscheidungen, die der Übersetzer auf struktureller Ebene trifft, einen unmittelbaren Einfluss haben auf die Entscheidungen, die er auf serieller Ebene treffen wird. Holmes bietet mit seinem Konzept dem Übersetzer also nur eine Basis. er äußert sich nicht über dasjenige, was der Übersetzer (auf serieller Ebene) darauf bauen soll.

Ich habe erfahren, wie das ‚mapping-Konzept‘ mich dazu gezwungen hat, meine Gedanken und Interpretationen über die Lieder und später über die Übersetzungen in Worte zu fassen und übersichtlich aufzuschreiben. Das Konzept bringt also Übersicht und Einsicht in der Struktur des Originaltextes und der Übersetzung-im-Werden. Holmes' Pläne haben es mir ermöglicht, meine Gedanken zu ordnen, und das hat bestimmt einen positiven Einfluss auf den Übersetzungsprozess und damit auf die Übersetzungen ausgeübt. Doch an den Stellen, wo ich beim Übersetzen wirklich auf Probleme gestoßen bin, hat mir Holmes' ‚Mapping-Konzept‘ nicht helfen können.

Was mir wirklich unklar geblieben ist, ist die ‚Regel-Ebene‘ („rules plane“), und diese Unklarheit liegt für mich vor allem in dem Begriff ‚Regel‘:

‘Derivationsregeln‘ für den Entwurf vom Plan des Originaltextes;
‘Korrespondenzregeln‘ für die Übertragung der Informationen aus dem Plan des Originaltextes in den der Übersetzung; und ‘Projektionsregeln‘ für die Konstruierung des Textes der Übersetzung anlässlich der Informationen aus dem Plan der Übersetzung.

Die Derivationsregeln (die Aufnahme und Interpretation eines Textes), habe der Übersetzer mit jedem Leser gemeinsam; die Projektionsregeln (sprachliche Formulierung von Informationen), habe der Übersetzer mit jedem Autor gemeinsam; und die Korrespondenzregeln, die die Herleitung des Plans der Übersetzung-im-Werden aus dem des Originaltextes bestimmen, die bestimmt allein der Übersetzer.

Das hört sich alles zwar sehr plausibel an, aber wie sehen diese Regeln konkret aus? ‘Regeln‘ setzen eine Verallgemeinerung voraus, lassen vermuten, dass es sich um universelle Richtlinien handelt. Holmes überlässt dem Übersetzer selber aber die Kreativität des Entwurfs dieser Regeln und damit sind die Regeln keine universellen Regeln mehr, sondern individuelle Pfeiler, auf denen der Plan ruhen sollte.

Es fragt sich, ob diese Pfeiler explizit gemacht werden sollen, oder ob diese Pfeiler indirekt in den beiden Plänen sichtbar sind. Persönlich habe ich die ‘Regeln‘, die also keine richtigen Regeln sind, nicht explizit aufgestellt.

Die Begriffe ‘Naturalisieren‘, ‘Exotisieren‘, ‘Historisieren‘ und ‘Modernisieren‘ sind an sich sehr brauchbar. In gewissem Maße zwingen sie dem Übersetzer auch dazu, sich zu überlegen, was er mit seiner Übersetzung will. Doch beim Treffen individueller Übersetzungsentscheidungen und beim Lösen auftauchender Probleme sind sie dem Übersetzer nichts als Koordinate, zwischen denen sich die Entscheidungen abspielen. Zusammenfassend möchte ich sagen, dass Holmes’ Übersetzungstheorie es mir ermöglicht hat, meine Gedanken zu ordnen, was auf den Übersetzungsprozess und damit auf die Übersetzungen positiv gewirkt hat. Dort, wo ich beim Übersetzen wirklich auf Probleme gestoßen bin, hat mir Holmes’ ‚Mapping-Konzept‘ aber keine richtige Hilfe sein können. Freilich prätendiert Holmes’ Konzept nicht, der Problemlösung dienen zu können. Es bietet dem Übersetzer eine Handhabe bei der Organisation von dessen Gedanken und Interpretationen über den Originaltext und später über die Übersetzung, damit er sie bewusst wird.

5.2 Hindernisse während des Übersetzens

Meine Feststellung, dass, wo ich während des Übersetzens wirklich auf Probleme gestoßen bin, Holmes' ‚Mapping-Konzept‘ mir nicht hat helfen können, provoziert folgende Fragen: Wo befinden sich diese Stellen in den Texten und wie habe ich die Probleme zu lösen versucht? Einige werden in diesem Abschnitt näher betrachtet.

Im Abschnitt 2.2 schrieb ich im Hinblick auf das Übersetzen von Liedtexten unter anderem:

Ein ernstzunehmendes Lied ist die harmonische Einheit von Musik, Atmosphäre und Text. Es enthält eine Geschichte, eine Botschaft; und der Text ist nie Wort-für-Wort in einer Zielsprache zu übersetzen. ...

Und: Wesentlich für die Übersetzung eines Liedtextes ist, dass der Text immer in dem Takt, dem Rhythmus und die Melodie der Musik passen muss; denn sonst ist der nicht zu singen und daher völlig sinnlos. Auch Worte mit einem Überfluss an Konsonanten, und ungeschickten Vokalen auf hohe Noten erschweren die Singbarkeit des Textes; eine hohe Note auf ein A ist zum Beispiel viel leichter zu singen als dieselbe Note auf ein I. ...

Also wird es niemanden überraschen, dass meine Übersetzungsentscheidungen oft gesteuert und schließlich auch bestimmt sind durch die Musik: Takt, Rhythmus, Melodie und Metrik; und dass dadurch die meisten Übersetzungsprobleme sich auf linguistischer Ebene ergeben haben, besonders bei der Kategorie ‚lexikale Merkmale‘, wegen der Betonungen, Silbenzahlen, Längen und Klängen der Wörter. Da ich aber nichts visualisieren kann, werde ich hier die formalen und musikalischen Aspekte der Übersetzungsprobleme in den Liedern außer Betracht lassen und mich nur auf den inhaltlichen Aspekten richten.

Wie schon festgestellt in den Plänen (Abschnitt 4.1-4.2), galt es, während des Übersetzens die folgenden Elemente zu beachten:

- die Übersetzungen sollten inhaltlich mit den Originaltexten übereinstimmen;
- die Reime sollten soviel wie möglich behalten oder ersetzt bzw. kompensiert werden;
- die Silbenzahlen und die Metrik in den einzelnen Verszeilen sollten mit denen in den Originaltexten übereinstimmen;

und auch die Einheit bzw. die Kohärenz in den Texten sollten berücksichtigt werden und dürften in den Übersetzungen nicht verloren gehen.

Zij en de maan

(Note: Alle Teiltabellen, die in diesem Abschnitt abgedrückt werden, stammen aus den Tabellen im Anhang 2, beigelegt als Anlage 1-4; diese zeigen die Entwicklungsphasen der Übersetzungen auf der seriellen Ebene.)

Schauen wir uns zunächst den Refrain von *Nur noch der Mond* an:

Originaltext (Anlage 1)	Übersetzung
Nur noch der Mond	Daar schijnt de maan,
kann ihr Gefährte sein,	die geeft haar rust en kracht.
in seinen Armen	In zijn omhelzing
schläft sie jetzt ein.	slaapt zij en lacht.
Nur noch der Mond,	Zij en de maan,
weit von der Erde sein,	ver van de aarde heen,
nah bei den Sternen,	dichtbij de sterren,
nie mehr allein. Nie allein. ...	nooit meer alleen. Nooit alleen. ...

Diese Strophen beschreiben die Gemütslage der lyrischen Sie, indem sie ihre Einsamkeit und Sehnsucht nach einer anderen, schöneren Welt betonen. Auch wird hier deutlich, welche bedeutende Rolle der Mond in ihrem Leben spielt. Das Problem liegt hier vor allem in den ersten zwei Versen; denn durch die Fokussierung und Personifizierung des Mondes, kommt sowohl das Surreale des Songs, wie auch die Gemütslage der Frau, im Deutschen Text viel stärker zum Ausdruck als im Niederländischen. Dadurch ist die ganze Atmosphäre in der Übersetzung auch leichter. Als mir deutlich wurde, dass ich diese Stelle umschreiben sollte, habe ich mich versetzt in der Situation der lyrischen Sie, und mir eben vorgestellt, was man in ihrer Lage von einem Gefährten brauchen würde: Unterstützung, Bestätigung, Beruhigung, usw., und das habe ich in der Übersetzung erarbeitet. Dabei habe ich versucht, möglichst viel Elemente aus dem Original zu behalten.

Grammatikalisch gesehen besteht dieser Refrain aus einem elliptischen und zwei vollständigen Sätzen:

*„Nur noch der Mond kann ihr Gefährte sein,
in seinen Armen schläft sie jetzt ein.“*
*“Daar schijnt de maan, die geeft haar rust en kracht.
In zijn omhelzing slaapt zij en lacht.”*

Im ersten Originalsatz ist der Mond Subjekt/Topik und die Verbindung zwischen ihm und der Frau wird gesetzt durch das Prädikat und die Gleichsetzung. Im zweiten Satz ist die Frau Subjekt/Topik und schläft sie in den Armen des Mondes ein.

Im ersten niederländischen Satz ist ‚de maan‘ ebenfalls Subjekt/Topik, aber die Beziehung mit der Frau kommt hier in den Relativsatz zum Ausdruck. In gewissem Maße wird durch diesen Relativsatz auch die Fokussierung des Mondes im Originalsong kompensiert. Im zweiten Satz ist auch ‚zij‘ Subjekt/Topik, aber sie schläft nicht nur in seiner Umarmung ein, sondern lacht dabei. Auf diese Weise wird der Reim behalten, stimmen die Silbenzahlen miteinander überein und bekommt das Ganze etwas Rätselhaftes.

*„Nur noch der Mond, weit von der Erde sein,
nah bei den Sternen, nie mehr allein. Nie allein.“*
*“Zij en de maan, ver van de aarde heen,
dichtbij de sterren, nooit meer alleen. Nooit alleen.“*

Wie im Plan der Originaltext (Abschnitt 4.1), zu lesen ist, wird die Situation im Lied beschrieben aus der Perspektive der lyrischen Sie, also könnte man sich hier wohl bedenken, dass diese Verse ihren Wunsch/Traum ausdrücken: sie wünscht sich oder träumt davon, ganz weit weg und nie mehr allein zu sein. Da habe ich mir bedacht, warum dann nicht, sie und der Mond zusammen? Denn sie schläft ja auch in seinen Armen ein. So fand ich die Lösung für die Zeile „nur noch der Mond“: „Zij en de maan“; denn „Daar schijnt de maan“, funktioniert an dieser Stelle textlich nicht. Auf einmal war der Refrain komplett und hatte ich einen passenden Titel für die Übersetzung.

Eine andere Herausforderung in diesem Lied war die folgende Stelle im zweiten Couplet:

Originaltext (Anlage 1)	Übersetzung
Wie im Traum die Tür berührt, die nach draußen führt. Seinen Ruf gespürt. Sie ist aufgewacht. ...	Als de droomdeur open gaat, en haar geest ontwaakt, is de reis voorbij, dan voelt zij zich vrij. ...

Diese Strophe ins Niederländische übersetzen war nicht so einfach. Ich konnte wirklich nichts aus dem Original mitnehmen und etwas passendes umhin suchen. Also habe ich anhand der wichtigsten Elemente aus den Versen (= wie im Traum, die Tür nach draußen berühren), eine ganz neue Strophe geschrieben:

*“Als de droomdeur open gaat en haar geest ontwaakt,
Is de reis voorbij, dan voelt zij zich vrij.”*

*(Wenn die Traumtür sich öffnet und ihre Seele erwacht,
ist die Reise vorbei, dann fühlt sie sich frei.)*

Meines Erachtens ist die Umschreibung der Strophe auf diese Weise wohl akzeptabel. Sie stimmt thematisch mit der im Original überein und liegt auch in der Linie des ganzen Songs. Sie passt problemlos zwischen der ersten Strophe des Couplets und der Überleitung. Auch greift sie durch das Element der ‚Reise‘ in gewissem Maße zurück auf die zweite Strophe des ersten Couplets; also bleibt die Kohärenz im Text erhalten.

Alles in allem lässt sich beschließen, dass in der Übersetzung die größten Änderungen sich ergeben haben in der Atmosphäre. Sie ist in der Übersetzung ruhiger und leichter. Auch ist das niederländische Lied logischer als das Original; dadurch ist einiges vom Rätselhaften bzw. Surrealem des Songs in der Übersetzung verloren gegangen.

Hoor je mijn gefluister?

Wie entscheidend die Musik und Metrik für die Wortwahl beim Übersetzen von Liedtexten sind, zeigt sich besonders gut in einigen schlichten Verszeilen in *Hörst du nicht mein Flüstern?*; es geht hier um die Zeilen im zweiten Couplet.

In diesem Teil des Songs bemerkt die lyrische Figur, wie man in der Kirche über sie redet und sieht sie Du vor dem Altar. Sie fügt sich bei ihm und fragt ihn, ob er nicht spürt, dass sie ihm ganz nah sei. Schauen wir uns zuerst nochmal dieses Couplet an:

Originaltext (Anlage 3)	Übersetzung
Still - die Kirchentür steht auf,	Stil - de kerkdeur op een kier,
sie reden über mich,	ze praten over mij,
und ihre Herzen frieren.	hun harten haast bevroren.
Still - vorm Altar stehst du,	Stil - door de deur kom jij,
ich setze mich dazu,	ik droom me aan jouw zij,
ich möchte dich berühren.	ik wil graag bij je horen.
Spürst du nicht, wie nah ich bin,	Voel je dat ik naast je sta,
ganz nah bei dir?	zo heel dichtbij?
Schließ die Augen, dreh dich um	Sluit je ogen, draai je om
und komm zu mir. ...	en kom bij mij. ...

Obwohl der deutsche ‚Altar‘ und das niederländische ‚altaar‘ fast identisch klingen und das Gleiche bedeuten, kann wegen der unterschiedlichen Wortbetonungen, die Verszeile „Vorm Altar stehst du“, nicht durch (voor/bij het/’t altaar sta jij) übersetzt werden. Es passt bloß nicht in der Melodie, klingt unnatürlich, und würde ziemlich gekünstelt wirken. Bei der Suche nach einer Lösung, habe ich mich steuern lassen durch die Struktur der Wiederaufnahme der Referenten. Man könnte hier eine Dreiteilung machen: ‚Ich‘, ‚Du‘ und ‚die Kirche‘. Die Begriffe ‚Kirchentür‘ und ‚Altar‘ werden hier also funktionell benutzt. Dass die Kirchentür aufsteht, macht in diesem Zusammenhang vor allem deutlich, dass das Geschehen sich in der Kirche abspielt; und dass Du vorm Altar steht, zeigt nur die Verbindung von Du mit dieser Kirche an. Diese Verbindung zwischen du und der Kirche, sollte in der Übersetzung irgendwie auch hervorgehoben werden. Also habe ich mir bedacht, dass das niederländische Du etwas später in der Kirche ankommen würde als die Anderen. Deswegen steht die ‚kerkdeur op een kier‘ denn Du wird noch erwartet. Wenn Du dann durch die ‚deur‘ kommt, wird mit ‚de deur‘ nach ‚de kerkdeur‘ verwiesen und wird deutlich, dass Du auch in die Kirche hereingetreten ist bzw. zu der Kirche gehört.

Durch die Umschreibung der Strophe hat sich im Song also nichts Wesentliches geändert. Sowohl die Struktur der Wiederaufnahme von Referenten, wie auch die thematische Progression, verläuft in beiden Texten nahezu gleich. Dadurch ist auch die Einheit im Text erhalten geblieben. Vielleicht ist die Atmosphäre in der Übersetzung noch etwas ruhiger als im Original.

De schaduw schetst de duivel aan de wand

Wie wir in der Textanalyse im Abschnitt 3.3 und im Plan der Originaltexte (4.1), schon haben lesen können, handelt es sich im Originaltitel um das ‚Bleigießen‘, das in Deutschland noch vorwiegend am Silvesterabend praktiziert wird. Beim Gießen des Bleis, ergeben sich Schatten, und in den Schatten, zeichnet sich in diesem Kontext der Teufel ab. Dies kommt auch deutlich zum Ausdruck in den doppeldeutigen Titel und Kehrvers „der Schatten malt den Teufel an die Wand“. Beim Übersetzen bemerkte ich schon bald, dass diese Doppeldeutigkeit in der Übersetzung nicht wiederzugeben wäre. Auch wurde mir deutlich, dass das Element ‚Bleigießen‘ nicht konserviert werden konnte, denn in die Niederlande kennt man sich nicht aus mit diesem Brauch, und dadurch würde das Lied für niederländische Hörer kaum zu verstehen sein, und der Sinn des Songs verloren gehen. Also habe ich mir wohl überlegt und beschlossen, das deutsche ‚Bleigießen‘ zu ersetzen durch das allgemeinbekannte ‚Tarot legen‘. Auf diese Idee kam ich, während des Übersetzens von einem anderen Werdingsong, von ihrem Album *Tarot* (1988). Eine passende Illustration dürfte hier die folgenden zwei Strophen aus diesem Lied sein:

*„Schwarze Schatten,
Kerzenlicht auf dem Tisch mit den Karten.
Ich sah ihr ins Gesicht
und verstand nicht, wieso
legte sie das geheime Tarot.*

*Narr und Teufel,
Rad des Schicksals und Karte der Zweifel.
Zwischen Ritter und Turm
suchte sie irgendwo*

nach dem Sinn im geheimen Tarot.“

(Werding 2002: 246).

Wenn ich das ‚Bleigießen‘ im ‚Tarot legen‘ umgestalten würde, könnten also die Elemente (lange Winternacht, Vorhersehen, Fantasieren, Versuchung, Teufel, schatten, usw.), aus dem Originalsong behalten bleiben, und bräuchte ich nicht ein ganz neues Lied zu schreiben; den Kehrvers könnte ich dann dabei in der wörtlichen Bedeutung benutzen. Mehr Kopfzerbrechen verursachte mir, die Frage, wie dieser Schatten auf eine logische Weise, in der Übersetzung eingebaut werden sollte. Beim Ausdenken einer passenden Lösung, hörte ich auf einmal die ersten Verszeilen der oben zitierten Strophen in meinem Kopf. Schauen wir uns die Lösung zunächst nochmal an:

Originaltext (Anlage 2)	Übersetzung
Die letzte Nacht des Jahres geht vorbei,	De nacht is lang en uren gaan voorbij,
sie sitzt vor dem Kamin und gießt das Blei.	zij zit bij de haard, vergeet de tijd.
Sie hält es in die Flammen	Zij buigt zich naar het kaarslicht,
und hätt sich fast verbrannt -	tarot valt uit haar hand -
der Schatten malt den Teufel an die Wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
Um Mitternacht steht jemand vor der Tür,	De regen valt, de maan gluurt door haar raam,
ein Mann sagt: "Bitte öffne, ich erfrier."	een man klopt aan de deur, maar noemt geen naam.
Sie zögert noch ein wenig,	Zij aarzelt wel een beetje,
die Stimme klingt bekannt -	is hij aan haar verwant? -
der Schatten malt den Teufel an die Wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
Dann macht sie auf und vor ihr steht der Mann der Träume,	Dan geeft zij toe en ziet haar prins uit mooie dromen,

tiefe Augen, dunkles Haar.	diepe ogen, donker haar.
Und ihre Sehnsucht ist schon viel zu lang alleine,	Zij staart hem aan en voelt dat zij daar staat te blozen,
um zu spüren: Sie ist in Gefahr.	en zij denkt niet aan een groot gevaar.
Er sagt: "Ob du allein bleibst, liegt bei dir,	Hij zegt: "of jij alleen blijft, ligt aan jou,
als Diener deiner Wünsche bin ich hier.	als dienaar van jouw wensen blijf ik trouw.
Das Himmelreich auf Erden	Het hemelrijk op aarde,
liegt jetzt in deiner Hand" -	dat ligt nu in jouw hand" -
der Schatten malt den Teufel an die Wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
"Das Himmelreich auf Erden	"Het hemelrijk op aarde,
liegt jetzt in deiner Hand" -	dat ligt nu in jouw hand" -
der Schatten malt den Teufel an die Wand. ...	de schaduw schetst de duivel aan de wand. ...

Die größten Verschiebungen haben sich also ergeben in den ersten drei Couplets. Ab dem Moment, dass der Mann die lyrische Sie anredet, gibt es noch wenig Unterschiede zwischen dem Originaltext und der Übersetzung; nur der Kehrsvers ändert sich nach der Herausforderung noch. So macht das Kerzenlicht hier also einen Schatten, und erst nachdem die lyrische Sie sich ihrer Fantasie hingibt und herausgefordert wird, malt dieser Schatten für sie den ‚Teufel‘ an die Wand. Die niederländische Sie wird sich den ‚Teufel‘ also später bewusst, als die deutsche Sie. Auf diese Weise wird die lineare Progression in der sich ‚der Mann der Träume‘ in der Fantasie der deutschen Sie entwickelt, die in der Übersetzung verloren gegangen ist, in gewissem Maße auch kompensiert. Die beiden Frauen sind also ganz unterschiedliche Personen; deshalb verlaufen ihre Fantasien auch unterschiedlich. Logisch natürlich, denn ‚Bleigießen‘ und ‚Tarot legen‘ sind auch ganz unterschiedliche Beschäftigungen (beide blödsinn).

Dieses Lied ins Niederländische übersetzen war eine große Herausforderung und bloß nicht einfach. Das lag vor allem auch an die schwermütige Atmosphäre des Songs, in der Übersetzung ist sie bedeutend leichter und dadurch auch ruhiger.

Alles in allem sind viele der wesentlichen Elemente vom Originalsong in der Übersetzung erhalten geblieben. Meines Erachtens wäre die Übersetzung so wohl akzeptabel.

Kus me in de eeuwigheid

Wie bereits ausführlich behandelt in der Textanalyse im Abschnitt 3.5, zeigt der Originalsong, wie eine lyrische Figur sich fühlt in ihrer jeweiligen Situation. Vermutlich hat sie tiefgreifende Entscheidungen treffen müssen und endgültige Schritte gewagt; und fühlt sie sich verloren in der neuen Situation, in der sie ganz neu anfangen muss.

Dieser Song ist textlich wie auch musikalisch ziemlich komplex. Musik und Text sind unlösbar miteinander verbunden; bilden zusammen eine restlose Einheit. Die Komplexität wird hier vor allem auch verursacht durch die Kombination der traumhaften, fast unwirklichen Atmosphäre des Liedes und die Vielfalt der Themen, die es enthält. Doch die Beschäftigung mit diesem Song habe ich gar nicht als anstrengend empfunden. Nach dem Analysieren des Textes, hatte ich die Übersetzung ziemlich rasch formuliert, und ich kann nicht mal erklären, wie ich es gemacht habe. Ganz offen gesagt, hat das Übersetzen von diesem Song mir wohl die größte Freude gemacht. Das einzige Problem war die Verschiebung in der Erzählform. Im ersten Couplet wird die lyrische Figur als ‚sie‘ eingeführt, in dem beschrieben wird, wie sie sich fühlt, und sich ihrer Träume überlässt. In diesem Zustand fließt sie im Refrain ein, in einem lyrischen Ich, danach bleibt sie in dem Traumzustand; also auch im Ich. Schauen wir uns die beiden Couplets und Refrain nochmal an:

Originaltext (Anlage 4)	Übersetzung
Samtig in des Meeres Arm,	Helder schijnt de maan bij nacht,
Sonnenkuß so weich und warm,	zonnenkus zo warm en zacht,
sie schmiegt sich verlorn in diesen schwarzen Sand.	zij ligt daar verloren in het zwarte zand.
Träume wie von ewig her	Dromen nemen haar weer mee,
legen sich ganz sacht zu ihr,	zweven met haar over zee,
manche Nächte töten den Verstand.	zulke nachten doden haar verstand.
Küß mich in die Ewigkeit,	Kus me in de eeuwigheid,

tauch mich in Gefühl hinein,	sla je armen om me heen,
streichel mir die Schüchternheit	streel mij de verlegenheid
von der Haut.	van m'n huid.
Küß mich in die Ewigkeit,	Kus me in de eeuwigheid,
stell dir vor, das Meer zu sein,	stel je voor, de zee te zijn,
geheimnisvoll und still,	geheimenvol en stil,
ohne Wunsch, ohne Ziel.	zonder doel, zonder wil.
Träume streicheln dein Gesicht,	Dromen laten haar gezicht,
Fantasien begegnen sich,	stralen in het felle licht,
mich zu finden - Erinnerung an Zärtlichkeit.	zij zoekt hem - verlangend naar geborgenheid.
Nächte wie der Ozean,	Nachten als de oceaan,
und keiner hielt die Stürme an,	en niemand had de storm doorstaan,
und wir atmen gemeinsam mit dem Wind.	en zij ademt geruisloos in de wind. ...
...	

Es wäre nicht möglich um den Inhalt des zweiten Couplets in der Übersetzung, in derselben Form wiederzugeben wie im Originaltext. Daher habe ich mich entschieden, die Ich-Form umzugestalten in der Sie-Form und versucht, die Gefühle und Erinnerungen der lyrischen Sie/Ich in der Übersetzung zu beschreiben. An sich war das eine ziemlich eingreifende Entscheidung, aber weil das erste Couplet auch in der Sie-Form geschrieben ist, fand ich es so wohl gerechtfertigt. Auf diese Weise erzählen die Couplets die Geschichte und zeigen die Refrains die Gefühle und Sehnsüchte der lyrischen Sie an.

Irgendwie kommt mir der niederländische Text jetzt auch logischer und strukturierter vor als der deutsche. Der deutsche Text ist poetischer und klingt viel schöner, aber weil dieser so komplex ist, wegen aller wesentlichen Themen und Elemente die der enthält, (wie zum Beispiel Verlust, Sehnsucht, Tod, Wiedergeburt, Liebe, usw.), wird der für viele Hörer leider nicht so richtig zu verstehen sein. Die Übersetzung enthält all diese Elemente auch, doch ist sie viel ruhiger und dadurch etwas leichter verständlich. Vielleicht lässt sich dies dadurch erklären, dass ich die Originaltexte zuerst gründlich analysiert,

und erst danach die Übersetzungstexte gemacht habe. Denn auch die vorher behandelten Übersetzungen sind irgendwie logischer als die Originaltexte; also doch weniger Werdinghaft als ich mir vorgenommen hatte.

Damit wäre auch diese Übersetzung behandelt, und wird es allmählich Zeit um abzuschließen.

5.3 Schluss

Als ich mich entschied eine Arbeit zum Übersetzen von literarischen Texten zu schreiben, wollte ich untersuchen und beschreiben wie der Übersetzer bei der Arbeit vorgeht. Ich war sehr begeistert und davon überzeugt, dass wenn ich selbst etwas übersetzen, und dabei so viel wie möglich notieren würde von wie ich vorging, ich hinterher meinen eignen Prozess richtig beschreiben und somit viel zeigen könnte, von dem was ich während des Übersetzens gemacht hatte. Ich dachte, diesen Vorgang kann ich selbst am Besten beschreiben; denn kein anderer als ich selbst, kann näher in meinem Kopf schauen und sehen, was da sich beim Übersetzen abspielt. Aber jetzt, wo ich alles niedergeschrieben habe, glaube ich nicht, dass ich tatsächlich auch etwas Neues dabei aufgedeckt habe. Denn alles was ich mir während des Übersetzungsprozesses überlegt, und auf struktureller Ebene gemacht habe, konnte ich beschreiben und kann ich erwähnen:

- Die Lieder (Musik und Text) auswendig lernen und eigen machen.
- Analysieren und beschreiben der Originaltexte.
- Aus den Textanalysen, anhand von Holmes' Konzept, zuerst einen Plan schreiben für die Originaltexte. Aus diesem Plan, einen neuen Plan machen für die Übersetzungen-im-Werden.
- Anfangen mit buchstäblichem übersetzen; entscheiden welchen Elementen wörtlich in den Übersetzungen passen und behalten bleiben können.
- Aufdecken von Problemen und suchen nach Lösungen.

Doch wie ich genau meine Texte formuliert habe, kann ich nicht richtig erklären. Ich glaube, dass ich nach dem Analysieren alles so im Gedächtnis hatte, dass das Übersetzen auf serieller Ebene dadurch fast von selbst verlief. Damit möchte ich nicht behaupten, dass es einfach wäre, denn es gab dabei viel zu beachten: Textkohärenz, Inhalt, Silbenzahlen, Reim, Rhythmus und Melodie; doch ging es in meinem Kopf von selbst.

Irgendwie interagieren diese Dinge miteinander, beeinflussen sich gegenseitig und steuern unbewusst beim Übersetzen. Vielleicht kann ich dies erklären mit einem Beispiel:

„Nächte wie der Ozean / und keiner hielt die Stürme an“

„Nachten als de oceaan / en niemand had de storm doorstaan“

(en niemand hield de stormen tegen = en niet één kon de stormen aan = en niemand had de storm doorstaan)

Was ich bei dieser Zeile im Gedächtnis hatte, waren: Inhalt, 8 Silben, Halbreim, Rhythmus, Melodie und Textzusammenhang. Aber wie diese Dinge genau in meinem Kopf zusammengearbeitet und mich zu der Lösung gesteuert haben, kann ich nicht erklären. Vielleicht verläuft bei mir in diesem Zusammenhang auch viel automatisch, weil ich viel im Gedächtnis behalte und auswendig mache. Das Beschreiben des eignen Prozesses auf der seriellen Ebene ist also nicht so einfach als mir bewusst war, und was im Kopf des Übersetzers beim tatsächlichen Übersetzen umgeht, wird vermutlich immer ein Rätsel bleiben. Doch die Beschäftigung mit diesem Thema und das Schreiben dieser Abschlussarbeit haben mir viel Freude gemacht und war sehr lehrreich für mich.

Worte besonderen Dankes meinerseits gelten zuerst meinem Begleiter, Herrn Professor Doktor Ton Naaijken, für dessen Vertrauen, Geduld und wertvolle Anregungen, Jan Barte für dessen Hilfe beim graphischen Entwurf der Titelseite und das Lay-out der Arbeit, Nicke Beckers, Marcel van der Bie, Amber Jansen, Maartje Jipping und Frau Jans Pluister für deren Freundschaft und Unterstützung und schließlich, natürlich Juliane Werding für all ihre schönen, nachdenklichen Lieder, ohne welche diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Bibliographie

Bradley, Marion.

1983 *The Mists of Avalon: Die Nebel von Avalon*. Übers. Manfred Ohl und Hans Sartorius. Köln: Random House Audio (2004 Hörbuchfassung).

Bronzwaer, W.

1992 "De vrouw in de vitrine: Over een sonnet van R.M. Rilke en zijn vertalingen". *De Revisor* 1992/1: 76-84.

Hoberg, Rudolf und Ursula.

1988 *Der kleine Duden: Deutsche Grammatik*. Mannheim / Wien / Zürich: Dudenverlag.

Holmes, James S.

1976 "De brug bij Bommel herbouwen". Übers. Peter Versteegen. *De Revisor* 3/5: 36-39.

Holmes, James S.

1978 "Describing Literary Translations: Models and Methods". Holmes, James S, José Lambert und Raymond Van den Broeck [Hrsg.] *Literature and Translation - new perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, S. 69-82.

Kussmaul, Paul.

1991 "Creativity in the Translation Process: Empirical Approaches". Kitty van Leuven und Ton Naaijken [Hrsg.] *Translation Studies - the State of the Art*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, S. 91-101.

Low, Peter.

2003 "Singable translations of songs". *Perspectives - Studies in Translatology* 11/2: 87-103.

Musan, Renate.

2010 *Informationsstruktur: Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik*. Heidelberg: Universitätsverlag.

Werding, Juliane.

2002 *Songbuch: 183 Lieder 1971-2001*. Jestetten / Neuhausen / Wien: Govinda-Verlag.

Anhang 1 Textgliederungen

Dieser Anhang besteht aus zwei Teilen:

1. Die Textgliederungen (= Anlage 1-4); diese dienen zur Unterstützung bei den Textanalysen in den Abschnitten (3.2-3.5).
2. Die Zusammenfassungen der Theorien/Konzepten (= Anlage 5-6) aus der ‚deutschen Grammatik‘ von den Hobergs, und der ‚Informationsstruktur‘ nach Musan; auf diesen Theorien basieren die Textgliederungen.

Erläuterungen

Der Bindestrich am Anfang der bezüglichen Verszeilen, deutet einen neuen Satz / eine neue Proposition an.

Die Prädikate und die damit verbundenen Teile sind großgeschrieben.

Die Prädikate innerhalb Nebensätze (außer in Relativsätzen) sind nicht markiert.

Die Satzglieder sind zwischen [...] gestellt.

Phrasen, die kaum als Satzteile zu bezeichnen sind, sind zwischen {...} gestellt.

Phrase = Ein Wort oder eine Wortgruppe, die in sich eine vollständige funktionale Einheit bildet und meist nur als Einheit im Satz umgestellt werden kann.

Gradpartikeln/Adverbien und nebenordnende Konjunktionen sind nicht explizit erwähnt.

Die Referenten (= außersprachliche Bezugsobjekte) und Topiks (= das, worüber im Satz etwas ausgesagt wird) sind wiedergegeben in Tabellen.

Die Verszeilen sind nummeriert, damit bei den Analysen nach den bezüglichen Zeilen verwiesen werden kann.

Benutzte Abkürzungen

Adv. = Adverbialergänzung
Akk. = Akkusativergänzung
Atr. = Attribut (= Beifügung)
Atr.satz = Attributsatz
Dat. = Dativergänzung
De.Np. = Definite Nominalphrase
Dmp. = Demonstrativpronomen (= hinweisendes Fürwort)
Gls. = Gleichsetzungsergänzung
Inde.Np. = Indefinite Nominalphrase (=Phrase, die ein Nomen als Kern enthält)
Indep. = Indefinitpronomen (= unbestimmtes Fürwort)
Inf.satz = Infinitivsatz
Np.o.A. = Nominalphrase ohne Artikel
Np+Psp. = Nominalphrase mit Possessivpronomen
Obj.satz = Objektsatz
Ort. = Ortsangabe
Pr.adv. = Proadverb
Prä. = Präpositionalergänzung
Prn.adv. = Pronominaladverb
Prp. = Personalpronomen (= persönliches Fürwort)
Psp. = Possessivpronomen (= besitzanzeigendes Fürwort)
Rlt.satz = Relativsatz
Sub. = Subjekt
Sub.satz = Subjektsatz
Vgl. = Vergleichsangabe
Ze. = Zeitangabe

Anlage 1

Nur noch der Mond

1 - [Nacht = Sub.] SINKT schwer [auf die Stadt = Prä.] HERAB,

2 tief [in ihr Gemüt. = Adv.]

3 - [Was mit ihr geschieht, = Obj.satz]

4 [das = Akk.] WEISS [sie = Sub.] nicht.

5 - [Straßen leer wie ein Geisterschiff, = Vgl.]

6 ziellos RUMGEIRRT.

7 - [Angst, = Sub.] [die sie VERWIRRT. = Rlt.satz]

8 - [Sie = Sub.] ERTRÄGT [es = Akk.] nicht.

9 - Und [sie = Sub.] FÜHLT [die Musik = Akk.]

10 [von irgendwo ... = Adv.]

11 - [Nur noch der Mond = Sub.]

12 KANN [ihr Gefährte = Gls.] SEIN,

13 - [in seinen Armen = Adv.]

14 SCHLÄFT [sie = Sub.] jetzt EIN.

15 - [Nur noch der Mond, = Sub.?)

16 [weit von der Erde sein, = Inf.satz?]

17 [nah bei den Sternen, = Adv.]

18 [nie mehr allein. = Adv.] [Nie allein. = Adv.]

19 - [Gefangen in dem schwarzen Turm, = Adv.]

20 [weit am Horizont, = Atr.]

21 dort HAT [sie = Sub.] GEWOHNT

22 [bis heute Nacht. = Zei.]

23 - [Wie im Traum = Adv.] [die Tür = Akk.] BERÜHRT,

24 [die nach draußen FÜHRT. = Rlt.satz]

25 - [Seinen Ruf = Akk.] GESPÜRT.

26 - [Sie = Sub.] IST AUFGEWACHT.

27 - Und [sie = Sub.] FÜHLT [die Musik = Akk.]

28 [von irgendwo ... = Adv.]

	Referenten	Topiks
1	Nacht = Np.o.A.	Nacht
2	ihr Gemüt = Np+Psp.	
3		
4	das = Dmp. sie = Prp.	Sie
5		Sie (= implizit)
6		
7	Angst = Np.o.A. sie = Prp.	Angst
8	Sie; es = Prp.	Sie
9	sie = Prp. die Musik = De.Np.	Sie
10		
11	der Mond = De.Np.	der Mond
12	ihr Gefährte = Np+Psp.	
13	seinen Armen = Np+Psp.	
14	sie = Prp.	Sie
15	der Mond = De.Np.	der Mond; Sie (= implizit)
16		
17		
18		
19		
20		
21	dort = Pr.adv. sie = Prp.	Sie
22		
23	die Tür = De.Np.	Sie (= implizit)
24		
25	Seinen Ruf = Np+Psp.	
26	Sie = Prp.	Sie
27	sie = Prp. die Musik = De.Np.	Sie
28		

Anlage 2

Der Schatten malt den Teufel an die Wand

- 1 - [Die letzte Nacht des Jahres = Sub.] GEHT VORBEI,
- 2 - [sie = Sub.] SITZT [vor dem Kamin = Ort.] und GIESST [das Blei. = Akk.]
- 3 - [Sie = Sub.] HÄLT [es = Akk.] [in die Flammen = Adv.]
- 4 und HÄTT [sich = Akk.] fast VERBRANNT -
- 5 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

- 6 - [Um Mitternacht = Zei.] STEHT [jemand = Sub.] [vor der Tür, = Ort.]
- 7 - [ein Mann = Sub.] SAGT: ["Bitte öffne, ich erfrier." = Obj.satz]
- 8 - [Sie = Sub.] ZÖGERT noch ein wenig,
- 9 - [die Stimme = Sub.] KLINGT BEKANNT -
- 10 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

- 11 - Dann MACHT [sie = Sub.] AUF und [vor ihr = Adv.] STEHT [der Mann der Träume, = Sub.]
- 12 [tiefe Augen, dunkles Haar. = Atr.]
- 13 - Und [ihre Sehnsucht = Sub.] IST schon viel zu lang ALLEINE,
- 14 [um zu spüren: = Inf.satz] [Sie ist in Gefahr. = Atr.satz]

- 15 - [Er = Sub.] SAGT: ["Ob du allein bleibst, liegt bei dir, = Obj.satz]
- 16 [als Diener deiner Wünsche bin ich hier. = Obj.satz]
- 17 - [Das Himmelreich auf Erden
- 18 liegt jetzt in deiner Hand" = Obj.satz] -
- 19 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

- 20 - ["Das Himmelreich auf Erden
- 21 liegt jetzt in deiner Hand" = Obj.satz] -
- 22 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

- 23 - [Sie = Sub.] IST VERWIRRT, denn [er = Sub.] KENNT [alle ihre Träume,
- 24 ihre Kindheit und was geschah. = Akk.]
- 25 - Doch [ihre Sehnsucht = Sub.] IST schon viel zu lang ALLEINE,
- 26 [um zu spüren: = Inf.satz] [Sie ist in Gefahr. = Atr.satz]

- 27 - [TRÄGT [der Teufel = Sub.] [Blue Jeans = Akk.] [so wie er? = Gl.]
- 28 - [HAT [er = Sub.] [Augen wie das weite Meer? = Akk.]
- 29 - [Sie = Sub.] ZÖGERT noch ein wenig,
- 30 - dann GIBT [sie = Sub.] [ihm = Dat.] [die Hand = Akk.] -
- 31 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

- 32 - [Die Nacht = Sub.] VERBLASST, [der Morgen = Sub.] WIRD schon GRAU,
- 33 - [im Spiegel = Adv.] SIEHT [sie = Sub.] [eine alte Frau. = Akk.]
- 34 - [Vierzig Jahre Liebe = Akk.]
- 35 [in einer Nacht = Zei.] VERBRANNT -
- 36 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]
- 37 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]
- 38 - [der Schatten = Sub.] MALT [den Teufel = Akk.] [an die Wand. = Prä.]

	Referenten	Topiks
1	die letzte Nacht des Jahres = De.Np.	Die letzte Nacht des Jahres
2	sie = Prp. das Blei = De.Np.	Sie
3	sie; es = Prp.	Sie
4		
5	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
6	jemand = Indep.	Jemand
7	ein Mann = Inde.Np.	Ein Mann
8	sie = Prp.	Sie
9	die (= seine) Stimme = Np+Psp.	Die Stimme
10	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
11	sie = Prp. der Mann der (= ihrer) Träume = Np+Psp.	Sie; der Mann der Träume
12		
13	ihre Sehnsucht = Np+Psp.	Ihre Sehnsucht
14		
15	er = Prp.	Er
16		
17		
18		
19	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
20		Er (= implizit)
21		
22	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
23	sie; er = Prp.	Sie; er
24	ihre Träume; ihre Kindheit = Np+Psp.	
25	ihre Sehnsucht = Np+Psp.	Ihre Sehnsucht
26		
27	der Teufel = De.Np. er = Prp.	Der Teufel; Frage (= indirekt)
28	er = Prp.	Er; Frage (= indirekt)
29	sie = Prp.	Sie
30	sie; ihm = Prp. die (= ihre) Hand = Np+Psp.	Sie
31	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
32	die Nacht; der Morgen = De.Np.	Die Nacht; der Morgen
33	sie = Prp. eine alte Frau = Inde.Np.	Sie
34	vierzig Jahre Liebe = De.Np.	Vierzig Jahre Liebe
35		
36	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
37	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten
38	der Schatten; den Teufel = De.Np.	Der Schatten

Anlage 3

Hörst du nicht mein Flüstern?

- 1 - {Still} - [Kerzen um mein Bett, = Adv.]
- 2 [ich = Sub.] TRAG [ein weißes Kleid, = Akk.]
- 3 GESCHLOSSEN [meine Augen. = Akk.]
- 4 - {Still} - [Priester = Sub.] [vor der Tür = Ort.]
- 5 SIND schon lang BEREIT.
- 6 - Woran SOLL [ich = Sub.] GLAUBEN?

- 7 - [Ich = Sub.] SEH [den Himmel = Akk.] [über mir, = Adv.]
- 8 und [ich = Sub.] BIN so LEICHT,
- 9 - doch [ich = Sub.] HAB [ihn = Akk.] [ohne dich = Adv.]
- 10 noch nie ERREICHT.

- 11 - HÖRST [du = Sub.] nicht [mein Flüstern? = Akk.]
- 12 - HÖRST [du = Sub.] nicht [mein Schrein? = Akk.]
- 13 - GEH nicht FORT, GEH nicht HEIM.
- 14 - HÖRST [du = Sub.] nicht [mein Flüstern? = Akk.]
- 15 - GLAUB [dem Anschein = Dat.] nicht.
- 16 - [Diese Nacht = Sub.] IST LICHT.

- 17 - {Still} - [die Kirchentür = Sub.] STEHT AUF,
- 18 - [sie = Sub.] REDEN [über mich, = Adv.]
- 19 und [ihre Herzen = Sub.] FRIEREN.
- 20 - {Still} - [Vorm Altar = Ort.] STEHST [du, = Sub.]
- 21 - [ich = Sub.] SETZE [mich = Akk.] dazu,
- 22 - [ich = Sub.] MÖCHTE [dich = Akk.] BERÜHREN.

- 23 - SPÜRST [du = Sub.] nicht, [wie nah ich bin,
- 24 ganz nah bei dir? = Obj.satz]
- 25 - SCHLIESS [die Augen, = Akk.] DREH [dich = Akk.] UM
- 26 und KOMM [zu mir. = Dat.]

	Referenten	Topiks
1		
2	ich = Prp. ein weißes Kleid = Inde.Np.	Ich
3		
4	Priester = Np.o.A.	Priester
5		
6	woran = Prn.adv. ich = Prp.	Frage (= indirekt)
7	ich = Prp. den Himmel = De.Np.	Ich
8	ich = Prp.	
9	ich; ihn; dich = Prp.	Ich
10		
11	du = Prp. mein Flüstern = Np+Psp.	Du; Frage (= indirekt)
12	du = Prp. mein Schrein = Np+Psp.	Du; Frage (= indirekt)
13		
14	du = Prp. mein Flüstern = Np+Psp.	Du; Frage (= indirekt)
15	dem Anschein = De.Np.	Du; Aufforderung (= indirekt)
16	diese Nacht = De.Np.	Diese Nacht
17	die Kirchentür = De.Np.	Die Kirchentür
18	sie; mich = Prp.	Sie
19	ihre Herzen = Np+Psp.	
20	dem Altar = De.Np. du = Prp.	Du
21	ich = Prp. dazu = Prn.adv.	Ich
22	ich; dich = Prp.	Ich
23	du = Prp.	Du; Frage (= indirekt)
24		
25	dich = Prp.	Du; Aufforderung (= indirekt)
26	mir = Prp.	

Anlage 4

Küss mich in die Ewigkeit

- 1 - {Samtig in des Meeres Arm,}
- 2 {Sonnenkuß so weich und warm,}
- 3 [sie = Sub.] SCHMIEGT [sich = Akk.] verlorn [in diesen schwarzen Sand. = Adv.]
- 4 - [Träume wie von ewig her = Sub.]
- 5 LEGEN [sich = Akk.] ganz sacht [zu ihr, = Dat.]
- 6 - [manche Nächte = Sub.] TÖTEN [den Verstand. = Akk.]

- 7 - KÜSS [mich = Akk.] [in die Ewigkeit, = Adv.]
- 8 - TAUCH [mich = Akk.] [in Gefühl = Prä.] HINEIN,
- 9 - STREICHEL [mir = Dat.] [die Schüchternheit = Akk.]
- 10 [von der Haut. = Adv.]
- 11 - KÜSS [mich = Akk.] [in die Ewigkeit, = Adv.]
- 12 - STELL [dir = Dat.] VOR, [das Meer zu sein, = Obj.satz]
- 13 {geheimnisvoll und still,
- 14 ohne Wunsch, ohne Ziel.}

- 15 - [Träume = Sub.] STREICHELN [dein Gesicht, = Akk.]
- 16 - [Fantasien = Sub.] BEGEGNEN [sich, = Dat.]
- 17 [mich zu finden = Inf.satz] - {Erinnerung an Zärtlichkeit.}
- 18 - [Nächte wie der Ozean, = Vgl.]
- 19 und [keiner = Sub.] HIELT [die Stürme = Akk.] AN,
- 20 und [wir = Sub.] ATMEN [gemeinsam mit dem Wind. = Adv.]

- 21 - KOMM, KÜSS [mich = Akk.] [in die Ewigkeit, = Adv.]
- 22 - TAUCH [mich = Akk.] [in Gefühl = Prä.] HINEIN,
- 23 - [ein rauschendweißes Wellenkleid = Akk.?.]
- 24 [auf der Haut. = Adv.]
- 25 - STELL [dir = Dat.] VOR, [das Meer zu sein,
- 26 und ich tauch in dich hinein, = Obj.satz]
- 27 {geheimnisvoll und still,
- 28 ohne Wunsch, ohne Ziel} -
- 29 - und doch [mit dem Gefühl, = Adv.]
- 30 [daß ich tu, was ich will. = Atr.satz]

- 31 - KOMM, KÜSS [mich = Akk.] [in die Ewigkeit, = Adv.]
- 32 - TAUCH [mich = Akk.] [in Gefühl = Prä.] HINEIN,
- 33 - STREICHEL [mir = Dat.] [dies Wellenkleid = Akk.]
- 34 [von der Haut. = Adv.]
- 35 - STELL [dir = dat.] VOR, [das Meer zu sein,
- 36 und ich tauch in dich hinein, = Obj.satz]
- 37 - und doch [mit dem Gefühl, = Adv.]
- 38 - [daß du tust, was ich will. = Atr.satz]

	Referenten	Topiks
1		
2		
3	sie = Prp.	Sie
4	Träume = Np.o.A.	Träume
5	ihr = Prp.	
6	manche Nächte = Inde.Np. den (= ihren) Verstand = Np+Psp.	Manche Nächte
7	mich = Prp.	Sehnsucht
8	mich = Prp.	Sehnsucht
9	mir = Prp. die Schüchternheit = De.Np.	Sehnsucht
10		
11	mich = Prp.	Sehnsucht
12	dir = Prp.	Aufforderung/Wunsch (= indirekt)
13		
14		
15	Träume = Np.o.A. dein Gesicht = Np+Psp.	Träume
16	Fantasien = Np.o.A.	Fantasien
17	mich = Prp.	Erinnerung
18	Nächte = Np.o.A.	
19	keiner = Indep. die Stürme = De.Np.	
20	wir = Prp.	Erinnerung
21	mich = Prp.	Sehnsucht
22	mich = Prp.	Sehnsucht
23	ein rauschendweißes Wellenkleid = Inde.Np.	
24		
25	dir = Prp.	Aufforderung/Wunsch (= indirekt)
26		
27		
28		
29	dem Gefühl = De.Np.	Gegensatz
30		
31	mich = Prp.	Sehnsucht
32	mich = Prp.	Sehnsucht
33	mir = Prp. dies Wellenkleid = De.Np.	Sehnsucht
34		
35	dir = Prp.	Aufforderung/Wunsch (= indirekt)
36		
37	dem Gefühl = De.Np.	Gegensatz
38		

Anlage 5

Der kleine Duden: Deutsche Grammatik

Rudolf und Ursula Hoberg

Mannheim / Wien / Zürich: Dudenverlag, 1988.

Zusammenfassung: Seite 321-375

Sätze

Sätze sind grammatisch bestimmte Einheiten. Laut Hoberg (1988) versteht man unter einem Satz einen Textabschnitt, der ein Verb bzw. eine Verbgruppe enthält. Aus welchen Bauteilen ein Satz aufgebaut ist, kann man durch die sogenannte ‚Umstell- oder Verschiebeprobe‘ ermitteln: was bei der Umstellung zusammenbleiben muss, damit wieder ein sinnvoller Satz entsteht, ist ein Bauteil des Satzes.

Ein Satzteil lässt sich allerdings nicht verschieben. Er behält bei der Umstellung der anderen Satzteile seinen festen Platz. Dieser Satzteil besteht immer aus einem Verb/Verbgruppe und heißt Prädikat; die übrigen Satzteile werden Satzglieder genannt (Hoberg 1988: 321-323).

„Die Art der einzelnen Satzglieder kann man feststellen, indem man andere passende Satzglieder an die gleichen Stellen setzt: Wer? - Wen? - Wann? - Wohin? Diese Ersatzprobe zeigt, dass ein Satzglied immer nur durch ein Satzglied der gleichen Art ersetzt werden kann“ (Hoberg 1988: 324).

Es gibt zwei Arten von Satzgliedern: die einen nennen Personen oder Gegenstände, von denen in dem Satz die Rede ist, über die im Prädikat etwas ausgesagt wird. Sie sind gekennzeichnet durch einen bestimmten Fall oder eine bestimmte Präposition. Die andere Art von Satzgliedern gibt Umstände des Geschehens an. Diese adverbialen Bestimmungen kommen in unterschiedlichen Formen vor.

Der wichtigste Teil eines Satzes ist das Prädikat. Dieses sagt etwas aus über Personen oder Gegenstände: was sie tun oder was mit ihnen geschieht.

Ergänzungen

Das Prädikat setzt voraus, dass etwas da ist, worüber die Aussage gemacht wird. Die Satzteile, die das Prädikat zu einem Satz vervollständigen, heißen Ergänzungen. Wie viele und welche Ergänzungen notwendig sind, damit ein vollständiger Satz entsteht, richtet sich nach dem Vollverb im Prädikat.

„Die Ergänzungen bilden - zusammen mit dem Prädikat - die Grundausstattung des Satzes; sie sind die grammatisch notwendigen Teile, d.h. die Satzglieder, die erforderlich sind, damit überhaupt ein Satz zustande kommt, mit dem man etwas ausdrücken kann. Über diese Grundausstattung hinaus kann der Satz weitere Teile enthalten. Solche zusätzlichen Teile können für das, was der Sprecher in einem bestimmten Zusammenhang sagen will, genauso wichtig und unentbehrlich sein wie die notwendigen Satzglieder; sie sind aber keine grammatisch notwendigen Teile wie die Ergänzungen, weil der Satz auch ohne sie ein möglicher, korrekter Satz ist“ (Hoberg 1988: 329).

Welche Satzglieder in einem bestimmten Satz Ergänzungen sind, kann man durch die ‚Weglassprobe‘ ermitteln. Dazu streicht man ein Satzglied nach dem anderen weg und prüft, ob der Rest noch ein sinnvoller Satz ist. Die Satzglieder, die nicht weggelassen werden können, sind Ergänzungen, die weglassbaren sind Angaben (Hoberg 1988: 330).

Man unterscheidet die folgenden Arten von Ergänzungen:

Subjekt (Wer? / Was?)

Das Subjekt ist die einzige Ergänzung, die in Person und Zahl mit dem Prädikat übereinstimmen muss. Nahezu alle Verben verlangen ein Subjekt, und fast jeder Satz besteht mindestens aus Subjekt und Prädikat. Es hat von allen Ergänzungen die weiteste Bedeutung: das Subjekt kann die meisten und verschiedensten inhaltlichen Rollen im Satz übernehmen. Bei Verben, die einen Zustand oder Vorgang ausdrücken, bezeichnet es, den Träger des Zustands oder Geschehens; in Sätzen, die eine Tätigkeit oder Handlung beschreiben, nennt das Subjekt meist den Täter; und in Passivsätzen bezeichnet es die Person oder Sache, die von der Handlung betroffen ist (Hoberg 1988: 332-337).

Akkusativergänzung (Wen? / Was?)

Wie das Subjekt hat auch die Akkusativergänzung keine einheitliche Bedeutung. Meist bezeichnet sie ein Objekt: einen Gegenstand, der von einer Handlung betroffen ist, oder auf den eine Handlung gerichtet ist. Bei bestimmten Verben bedeutet die Akkusativergänzung das Resultat einer Tätigkeit.

Dativergänzung (Wem?)

Die Dativergänzung bezeichnet meist eine Person, die im weitesten Sinne an dem Geschehen beteiligt ist, oft den Empfänger.

Genitivergänzung (Wessen?)

Eine Genitivergänzung verlangen wenige Verben; sie gehören meist einem gehobenen Stil an und kommen in der Gegenwartssprache kaum noch vor.

Präpositionalergänzung (Präposition + Fragewort)

Im Allgemeinen fordern Verben mit einer präpositionalen Ergänzung eine ganz bestimmte Präposition. Eine Präpositionalergänzung hat also eine feste, nicht austauschbare Präposition; das unterscheidet sie von anderen Satzgliedern, die ebenfalls als präpositionale Fügungen vorkommen können (Hoberg 1988: 338-340).

Gleichsetzungsergänzung (Was?)

Gleichsetzungsergänzungen sind Ergänzungen, die eine Person oder Sache mit einer anderen gleichsetzen oder sie in eine bestimmte Klasse einordnen. Sie kommen nur bei wenigen, aber häufig gebrauchten Verben vor, besonders bei sein, werden und bleiben, soweit sie als Vollverben stehen. Im Allgemeinen bezieht sich die Gleichsetzungsergänzung auf das Subjekt des Satzes. Sie braucht aber nicht mit der Form des Prädikats übereinzustimmen (Hoberg 1988: 341).

Adverbialergänzung (Wo? / Wohin? / Wann? / Wie?)

Adverbiale Bestimmungen kommen häufig vor und sind meist auch weglassbar, also Angaben. Bei bestimmten Verben aber ist eine adverbiale Bestimmung ein notwendiges Satzglied, ohne die der Satz nicht korrekt wäre (Hoberg 1988: (343).

Angaben

„Angaben sind Satzglieder, die grammatisch nicht notwendig, für die Verständigung aber unter Umständen sehr wichtig sind; sie stellen sozusagen die Sonderausstattung dar, durch die der Satz inhaltlich reicher und aussagekräftiger wird“ (Hoberg, 1988: (349).

Man unterscheidet vier Hauptgruppen von Angaben:

Ortsangaben

Angaben des Ortes antworten auf die Frage: (wo? bzw. wohin?); und kommen meist in Form von Adverbien und Präpositionalgruppen vor.

Zeitangaben

Angaben der Zeit können mit (wann, wie lange oder wie oft) erfragt werden; sie geben also den Zeitpunkt, die Zeitdauer oder die Häufigkeit eines Geschehens an.

Angaben des Grundes

In dieser Gruppe werden Angaben zusammengefasst, die etwas mit Begründungen zu tun haben. Sie nennen u.a: einen Grund (warum?), eine Bedingung (unter welche Bedingung?), einen Zweck (wozu?) und einen Gegensatz (trotz welchen Umstands?).

Angaben der Art und Weise

Bei dieser Gruppe handelt es sich einerseits um Angaben, die beschreiben, wie etwas vor sich geht oder wie jemand etwas tut, und andererseits um Angaben, die die Art und Weise bezeichnen, wie der Sprecher zu einem Geschehen steht oder wie er es einschätzt.

Angaben, die einen Vorgang oder eine Handlung charakterisieren, können mit (wie?) erfragt werden. Angaben, mit denen der Sprecher seine Einstellung zu einem Geschehen bekundet, können nicht mit (wie?) erfragt werden. Der Sprecher drückt mit solchen Angaben seine Gefühle aus (Hoberg 1988: 350-353).

Nebensätze

„Einfache Sachverhalte, in denen es um einzelne Personen, Gegenstände und Umstände geht, kann man in einem einfachen Satz darstellen. Will man aber kompliziertere Zusammenhänge, etwa zeitliche Verhältnisse zwischen zwei Ereignissen, Begründungen oder Bedingungen für ein Geschehen darlegen, reicht ein einfacher Satz oft nicht aus, weil Teile von Sätzen, solche größeren Zusammenhänge nur begrenzt wiedergeben können. An die Stelle von Satzteilen treten deshalb vielfach Sätze. Solche Sätze, die ein Satzteil eines anderen Satzes vertreten, heißen Nebensätze. Sie können nicht für sich alleinstehen, sondern sind dem anderen Satz, dem Hauptsatz, untergeordnet und bilden nur mit ihm zusammen eine Äußerung“ (Hoberg 1988: 364).

Man kann Nebensätze also danach untergliedern, welchen Teil des Hauptsatzes sie vertreten. Es ergeben sich drei Arten:

Ergänzungssätze

Nebensätze, die an Stelle eines notwendigen Satzgliedes stehen, fasst man als Ergänzungssätze zusammen. Eine Ergänzung wird immer dann zu einem Satz ausgebaut, wenn sie nicht nur Personen oder Gegenstände bezeichnen, sondern einen ganzen Sachverhalt ausdrücken soll. Am häufigsten kommen das Subjekt und die Akkusativergänzung in Form eines Satzes vor. Ergänzungssätze können nicht in den Hauptsatz eingeschoben, sondern nur vor oder hinter ihn gestellt werden (Hoberg 1988: 366-367).

Adverbialsätze

Von einem Adverbialsatz spricht man, wenn eine freie adverbiale Bestimmung in Form eines Satzes auftritt. Adverbialsätze werden gebraucht, wenn der Sprecher zwei Ereignisse zueinander in Beziehung setzen will, (wenn er zum Beispiel ausdrücken möchte, dass ein Ereignis die Ursache oder die Bedingung für ein anderes Ereignis ist, dass zwischen zwei Ereignissen ein Widerspruch besteht usw.). Auch Adverbialsätze stehen gewöhnlich vor oder hinter dem Hauptsatz (Hoberg 1988: 368-372).

Attributsätze

Ein Attributsatz ist ein Nebensatz, der nicht ein ganzes Satzglied vertritt, sondern nur einen Teil, und zwar ein Attribut. Die wichtigste Form des Attributsatzes ist der Relativsatz. Er wird durch ein Relativpronomen eingeleitet, das Haupt- und Nebensatz in einer bestimmten Weise miteinander verknüpft. Attributsätze folgen meist unmittelbar auf ihr Bezugswort, werden also in den Hauptsatz eingeschoben. Sie können aber auch hinter den Hauptsatz gestellt werden (Hoberg 1988: 373-375).

Anlage 6

Informationsstruktur: Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik

Renate Musan

Heidelberg: Universitätsverlag, 2010.

Zusammenfassung: Seite 1-39

Laut Musan (2010) versteht man unter ‚Informationsstruktur‘, die Art und Weise, wie Sätze an den Kontext angepasst werden, hinsichtlich Dimensionen wie ‚Bekanntheit / Unbekanntheit‘, ‚Topik / Kommentar‘ und ‚Fokus / Hintergrund‘ (Musan 2010: 3).

Bekanntheit und Unbekanntheit

Einführung und Wiederaufnahme von Referenten

Die Einführung und Wiederaufnahme von Referenten (= außersprachliche Bezugsobjekte: Objekte in der Wirklichkeit; sowohl in einer fiktiven, wie auch in einer realen Welt), basiert auf der Dimension von ‚Bekanntheit und Unbekanntheit‘. Dabei handelt es sich um wie man den Informationsstand des Lesers im Hinblick auf die beschriebene Situation einschätzt. Wenn Leser mit einem Text oder Diskurs konfrontiert werden, kreieren sie so etwas wie eine gedankliche Teilwelt, die auf den jeweiligen Redezusammenhang zugeschnitten ist (= Diskursuniversum). Weil die Referenten die in einem Text oder Diskurs erwähnt werden, so zu einem Teil des Diskursuniversums werden, werden sie oft auch als ‚Diskursreferenten‘ bezeichnet.

Renate Musan (2010) geht aus von dem Begriff der Informationsstruktur und erklärt die Einführung und Wiederaufnahme von Referenten in Texten wie folgt; allerdings spricht sie nicht von Referenten, sondern von ‚Individuen‘:

„Kein Text oder Diskurs kommt aus, ohne Individuen zu erwähnen. Wird ein Individuum in einem Text oder Diskurs erwähnt, so muss logischerweise irgendwo der Punkt sein, an dem es das erste Mal in diesem Text oder Diskurs erwähnt wird; wir sprechen auch davon, dass es in den Text oder Diskurs eingeführt wird. Ist ein Individuum einmal in einen Text oder Diskurs eingeführt, so kann man sich darauf zurückbeziehen. Sowohl für die Einführung von Diskursreferenten als auch für den Rückbezug auf Diskursreferenten gelten einige Gesetzmäßigkeiten“ (Musan 2010: 5).

Referenten können in unterschiedlicher Weise in Texte eingeführt werden, unter anderem mit Hilfe von in/definiten Nominalphrasen; allgemeinem Weltwissen; Verknüpfung mit bereits eingeführten Referenten und Akkommodation (= das Verfahren, bei dem ein Referent aufgrund einer stillschweigenden Präsupposition in ein Diskursuniversum eingebaut wird).

Wenn Referenten einmal eingeführt sind, werden sie Teil des Diskursuniversums der Leser und ist es möglich sich mit Hilfe von definiten Artikeln und Pro-Wörter: Pronomen (= Demonstrativ-, Personal- und Possessivpronomen), Pronominaladverbien und Pro-Adverbien, auf sie zurück zu beziehen.

Im Allgemeinen führen Nominalphrasen mit indefinitem Artikel unbekannte Referenten ein, und nehmen definite Artikel bekannte Referenten wieder auf.

Bei der Wiederaufnahme von Referenten durch Pro-Wörter muss man einige Punkte beachten: man muss eine passende Art von Pro-Wort verwenden; das Pro-Wort darf vom Genus her nicht in Konflikt mit seinem Bezugswort geraten und auch der Numerus muss passen (Musan 2010: 6-13).

Zur Untersuchung von Informationsstruktur gibt es einen geeigneten Fragetest:

„Die Idee dabei ist, dass W-Fragen (d.h. Fragen, die mit Interrogativpronomen wie wer, wen, was usw. gebildet werden, oder mit Interrogativadverbien wie wann, wo, wie, warum usw.) mit dem W-Wort etwas erfragen, das dann in der Antwort als unbekannte Information auftritt. Die W-Fragen selbst wiederum liefern in ihrer Formulierung im Allgemeinen sprachliches Material, das in der darauffolgenden Antwort notwendigerweise als bekannte Information auftritt“ (Musan 2010: 19).

„Der Fragetest kann sowohl benutzt werden, um Diskursreferenten zu erfragen, als auch um größere Einheiten zu erfragen; Einheiten die vollständige Sachverhalten bezeichnen und für sich genommen wahr oder falsch sein können; man bezeichnet solche Einheiten in der Semantik auch als Propositionen“ (Musan 2010: 20).

Topik und Kommentar

Bei der Dimension von ‚Topik und Kommentar‘ handelt es sich um die Absichten des Autors. Sie unterscheidet das, worüber man etwas sagt (= Topik), von dem, was darüber gesagt wird (= Kommentar). Dies kann auf verschiedenen Textebenen durchaus etwas Unterschiedliches sein. Man unterscheidet zwei Arten von Topiks: das Topik in längeren Texten (= Diskurstopik) und Topiks in einzelnen Sätzen (= Satztopik).

„Die Idee, die der Unterscheidung von Topik und Kommentar zugrunde liegt, ist uralte. Tatsächlich finden wir den Grundgedanken schon in Aristoteles' Charakterisierung von Subjekt und Prädikat: Das Prädikat sagt etwas über das Subjekt aus. Von der Grundidee her entspricht bei Aristoteles also das Subjekt einem Topik und das Prädikat einem Kommentar. Nach der Auffassung der Informationsstrukturtheorie müssen allerdings Topik und Kommentar gerade nicht bestimmten grammatischen Einheiten entsprechen“ (Musan 2010: 26).

„Die Beschaffenheit der Topik-Entitäten ist recht flexibel. Es kann sich dabei um alle möglichen Arten von Diskursreferenten handeln – Personen, Dinge, Abstrakta, Orte, Zeiten, Situationen oder Welten“ (Musan 2010: 27).

Ebenso wie bei der Dimension von Bekanntheit und Unbekanntheit können Topiks durch geeignete Fragetests identifiziert werden. Eine W-Frage stellt dabei eine Frage über etwas, das dann als Topik der Antwort auftritt, und fordert dazu Information ein, die in der Antwort als Kommentar zum Topik auftritt.

Topiks treten oft in Gestalt von Subjekten auf. Subjekte haben in der Regel eine semantische Rolle, die sie zu einem besonders aktiven Mitspieler in der geschilderten Situation macht. Das prädestiniert sie dazu, Topik zu werden.

Es gibt sowohl Sätze mit mehreren Topiks als auch Sätze ohne Topik. In topiklosen Sätzen wird etwas ausgedrückt, ohne dass dieses Etwas in den Sätzen explizit genannt wird; oft handelt es sich dann um Situationen die implizit vorhanden sind (Musan 2010: 28-32).

Topik und Kommentar im Text

„Topik und Kommentar sind auch für größere sprachliche Einheiten bis hin zu ganzen Texten aufschlussreiche Analysekatoren. Denn Texte können unterschiedlich gestaltet sein hinsichtlich ihrer thematischen Progression, das heißt hinsichtlich der Muster, nach denen Topiks eingeführt und gewechselt werden; man spricht hier auch von Topikketten“ (Musan 2010: 37).

Man unterscheidet drei Muster der thematischen Progression:

Die lineare Progression; hierbei wird aus dem Kommentar einer Aussage das Topik der darauffolgenden Aussage gebildet.

Die Progression mit abgeleiteten Topiks; bei diesem Muster gibt es so etwas wie ein Obertopik, von dem Untertopiks abgeleitet werden.

Bei dem letzten Muster gibt es ein durchlaufendes Topik; das Topik bleibt gleich, wird aber in den jeweiligen Sätzen mit einem anderen Kommentar kombiniert.

Innerhalb eines Textes können die Muster der thematischen Progression wechseln (Musan 2010: 37-38).

Anhang 2 Der Übersetzungsprozess auf der seriellen Ebene

Dieser Anhang enthält die verschiedenen Versionen, die sich während des Übersetzens auf der seriellen Ebene ergeben haben. Sie zeigen die drei Phasen, in welchen sich die Übersetzungen (präsentiert im Abschnitt 4.3), entwickelt haben.

Anlage 1

Originaltext	Anfangsphase
<i>Nur noch der Mond</i>	
Nacht sinkt schwer auf die Stadt herab, tief in ihr Gemüt.	Nacht daalt traag over de stad, diep in haar gemoed.
Was mit ihr geschieht, das weiß sie nicht.	Wat er met haar gebeurt, dat weet zij niet.
Straßen leer wie ein Geisterschiff, ziellos rumgeirrt.	Straten leeg zoals een spookschip, doelloos rondgedwaald.
Angst, die sie verwirrt. Sie erträgt es nicht.	Angst, die haar verward. Zij verdraagt het niet.
Und sie fühlt die Musik von irgendwo ...	En zij voelt de muziek van ergens ...
Nur noch der Mond kann ihr Gefährte sein, in seinen Armen schläft sie jetzt ein.	Alleen nog de maan kan haar reisgezel zijn, in zijn armen slaapt zij nu.
Nur noch der Mond, weit von der Erde sein, nah bei den Sternen, nie mehr allein. Nie allein.	Alleen nog de maan, ver van de aarde zijn, dichtbij de sterren, nooit meer alleen. Nooit alleen.
Gefangen in dem schwarzen Turm, weit am Horizont, dort hat sie gewohnt bis heute Nacht.	Gevangen in de zwarte toren, ver aan de horizon, daar heeft zij gewoond tot vannacht.
Wie im Traum die Tür berührt, die nach draußen führt. Seinen Ruf gespürt. Sie ist aufgewacht.	Als in een droom de deur bereikt, die naar buiten leidt. Zijn roep gevoeld. Zij is ontwaakt.
Und sie fühlt die Musik von irgendwo ...	En zij voelt de muziek van ergens ...

Zwischenphase	Endfassung
	<i>Zij en de maan</i>
Nacht daalt neer over stad en land, diep in haar gemoed.	Nacht valt traag over stad en land, diep in haar gemoed.
Wat het met haar doet, dat weet zij niet.	Hoe zij verder moet, dat weet zij niet.
Straten leeg gelijk een spookkasteel, doelloos rondgedwaald.	Straten leeg als in een spookverhaal, doelloos rondgedwaald.
Angst is neergedaald.	Angst, die in haar daalt.
Zij verdraagt het niet.	Zij verdraagt het niet.
En zij hoort de muziek van ergens ver ...	En zij hoort de muziek van ergens ver ...
Daar schijnt de maan, die leidt haar door de nacht, in zijn omarming droomt zij en lacht.	Daar schijnt de maan, die geeft haar rust en kracht. In zijn omhelzing slaapt zij en lacht.
Bij volle maan, ver van de aarde heen, tussen de sterren, nooit meer alleen. Nooit alleen.	Zij en de maan, ver van de aarde heen, dichtbij de sterren, nooit meer alleen. Nooit alleen.
Gevangen in een zwart kasteel, aan de horizon, zo heeft zij geleefd tot heden nacht.	Gevangen in een zwart kasteel, aan de horizon, daar heeft zij gewoond tot deze nacht.
Als de droom haar doel bereikt, en haar geest verrijkt, is zij diep geraakt, en zojuist ontwaakt.	Als de droomdeur open gaat, en haar geest ontwaakt, is de reis voorbij, dan voelt zij zich vrij.
En zij hoort de muziek van ergens ver ...	En zij hoort de muziek van ergens ver ...

Anlage 2

Originaltext	Anfangsphase
<i>Der Schatten malt den Teufel an die Wand</i>	
Die letzte Nacht des Jahres geht vorbei, sie sitzt vor dem Kamin und gießt das Blei.	Oudjaarsavond gaat voorbij, zij zit bij de openhaard en giet het lood.
Sie hält es in die Flammen und häßt sich fast verbrannt - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	Zij houdt het in het vuur en zou zich bijna hebben verbrand - de schaduw tart het noodlot.
Um Mitternacht steht jemand vor der Tür, ein Mann sagt: "Bitte öffne, ich erfrier."	Om middernacht staat iemand voor de deur, een man zegt: "Doe open, ik heb het koud."
Sie zögert noch ein wenig, die Stimme klingt bekannt - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	Zij aarzelt nog een beetje, de stem klinkt bekend - de schaduw tart het noodlot.
Dann macht sie auf und vor ihr steht der Mann der Träume, tiefe Augen, dunkles Haar.	Dan doet zij open en voor haar staat de man van haar dromen, diepe oogen, donker haar.
Und ihre Sehnsucht ist schon viel zu lang alleine, um zu spüren: Sie ist in Gefahr.	En haar verlangen is al veel te lang alleen, om iets te merken: Zij is in gevaar.
Er sagt: "Ob du allein bleibst, liegt bei dir, als Diener deiner Wünsche bin ich hier.	Hij zegt: "Of jij alleen blijft, ligt aan jou, als dienaar van jouw wensen ben ik hier.
Das Himmelreich auf Erden liegt jetzt in deiner Hand" - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	De hemel op aarde ligt nu in jouw hand" - de schaduw tart het noodlot.
"Das Himmelreich auf Erden liegt jetzt in deiner Hand" - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	"De hemel op aarde ligt nu in jouw hand" - de schaduw tart het noodlot.
Sie ist verwirrt, denn er kennt alle ihre Träume, ihre Kindheit und was geschah.	Zij is in de war, want hij kent al haar dromen, haar jeugd en wat er gebeurde.
Doch ihre Sehnsucht ist schon viel zu lang alleine, um zu spüren: Sie ist in Gefahr.	Maar haar verlangen is al veel te lang alleen, om te merken, dat zij in gevaar is.
Trägt der Teufel Blue Jeans so wie er? Hat er Augen wie das weite Meer?	Draagt de duivel blue jeans zoals hij? Heeft hij ogen als de volle zee?
Sie zögert noch ein wenig, dann gibt sie ihm die Hand - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	Zij aarzelt nog een beetje, dan geeft zij hem haar hand - de schaduw tart het noodlot.
Die Nacht verblaßt, der Morgen wird schon grau, im Spiegel sieht sie eine alte Frau.	De nacht verbleekt, de morgen wordt al grau, in de spiegel ziet zij een oude vrouw.
Vierzig Jahre Liebe in einer Nacht verbrannt - der Schatten malt den Teufel an die Wand.	Veertig jaren liefde in een nacht verbrand - de schaduw tart het noodlot.

Zwischenphase	Endfassung
	<i>De schaduw schetst de duivel aan de wand</i>
De nacht is lang, de uren gaan voorbij, zij zit bij de haard en vergeet de tijd.	De nacht is lang en uren gaan voorbij, zij zit bij de haard, vergeet de tijd.
Starend in het kaarslicht, tarot nog in haar hand -	Zij buigt zich naar het kaarslicht, tarot valt uit haar hand -
de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
De nacht is koud, de maan gluurt door haar raam,	De regen valt, de maan gluurt door haar raam,
een man klopt op/aan de deur maar noemt geen naam.	een man klopt aan de deur, maar noemt geen naam.
Zij aarzelt wel een beetje, z'n stem klinkt toch bekend -	Zij aarzelt wel een beetje, is hij aan haar verwant? -
de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
Dan geeft zij toe en ziet de man uit mooie dromen,	Dan geeft zij toe en ziet haar prins uit mooie dromen,
diepe ogen, donker haar.	diepe ogen, donker haar.
Zij kijkt hem aan en voelt dat zij daar staat te blozen,	Zij staart hem aan en voelt dat zij daar staat te blozen,
want zij denkt niet aan een groot gevaar.	en zij denkt niet aan een groot gevaar.
Hij zegt: "Of jij alleen blijft, ligt aan jou, als dienaar van jouw wensen blijf/zweer ik trouw.	Hij zegt: "of jij alleen blijft, ligt aan jou, als dienaar van jouw wensen blijf ik trouw.
Het hemelrijk op aarde ligt nu in jouw hand" -	Het hemelrijk op aarde, dat ligt nu in jouw hand" -
de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.
"Het hemelrijk op aarde ligt nu in jouw hand" -	"Het hemelrijk op aarde, dat ligt nu in jouw hand" -
de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	de schaduw schetst de duivel aan de wand.
Zij is verward, want hij weet van al haar dromen,	Zij is verward, want hij kent al haar bange dromen,
haar verleden en wie zij was.	haar verleden en wie zij was.
Zij staart/kijkt hem aan en voelt een warmte door sich/haar stromen,	Zij kijkt hem aan en voelt een warmte door haar stromen,
en zij denkt niet, aan een groot gevaar.	en zij denkt niet aan een groot gevaar.
Is de duivel ver bij haar vandaan?	Heeft de duivel spijkerkleding aan?

Heeft hij ogen als de oceaan?	Zijn z'n ogen als de oceaan?
Zij aarzelt nog heel even, dan geeft zij hem haar hand - de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	Zij aarzelt nog heel even, dan geeft ze hem haar hand - de schaduw schetst de duivel aan de wand.
De nacht verbleekt, de morgen wordt al grauw, de spiegel toont haar nu een oude vrouw. Veertig jaren liefde in een nacht opgebrand - de schaduw schetst de duivel aan/langs/op de wand. / het kaarslicht schetst een schaduw aan de wand.	De nacht verbleekt, de morgen wordt al grauw, de spiegel toont haar nu een oude vrouw. Veertig jaren liefde in één nacht opgebrand - de schaduw schetst de duivel aan de wand.

Anlage 3

Originaltext	Anfangsphase
<i>Hörst du nicht mein Flüstern?</i>	
Still - Kerzen um mein Bett, ich trag ein weißes Kleid, geschlossen meine Augen.	Stil - kaarsen om mijn bed, ik ben in 't wit gekleed, gesloten mijn ogen.
Still - Priester vor der Tür sind schon lang bereit.	Stil - priesters voor de deur zijn al lang gereed.
Woran soll ich glauben?	Waaraan zou ik geloven?
Ich seh den Himmel über mir, und ich bin so leicht, doch ich hab ihn ohne dich noch nie erreicht.	Ik zie de hemel boven mij, en ik ben zo licht, maar ik heb hem zonder jou nog niet bereikt.
Hörst du nicht mein Flüstern?	Hoor je mij niet fluisteren?
Hörst du nicht mein Schreien?	Hoor je mij niet schreeuwen?
Geh nicht fort, geh nicht heim.	Ga niet weg, ga niet naar huis.
Hörst du nicht mein Flüstern?	Hoor je mij niet fluisteren?
Glaub dem Anschein nicht.	Geloof het aanschijn niet.
Diese Nacht ist Licht.	Deze nacht is licht.
Still - die Kirchentür steht auf, sie reden über mich, und ihre Herzen frieren.	Stil - de kerkdeur staat open, zij praten over mij, en hun harten bevroren.
Still - vorm Altar stehst du, ich setze mich dazu, ich möchte dich berühren.	Stil - voor het altaar sta jij, ik kom erbij zitten, ik wil je aanraken.
Spürst du nicht, wie nah ich bin, ganz nah bei dir?	Merk je niet, hoe dichtbij ik ben, heel dicht bij jou?
Schließ die Augen, dreh dich um und komm zu mir.	Sluit je ogen, draai je om en kom bij mij.

Zwischenphase	Endfassung
	<i>Hoor je mijn gefluister?</i>
Stil - kaarsen rond mijn bed, ik draag een wit gewaad, mijn ogen zijn gesloten.	Stil - kaarsen rond mijn bed, ik draag een wit gewaad, m'n ogen zijn gesloten.
Stil - priesters voor mijn deur staan al lang paraat/zijn nog niet uitgepraat.	Stil - priesters voor mijn deur, zijn nog in beraad.
Wie moet ik geloven?	Wie moet ik geloven?
Ik zie de hemel boven mij, en ik voel me vrij, maar ik kan er zonder jou nog steeds niet bij.	Ik zie de hemel boven mij, en ik voel me vrij, maar ik reis er zonder jou steeds weer voorbij.
Hoor je dat ik fluister?	Hoor je mijn gefluister?
Hoor je dat ik schreeuw?	Kun je mij verstaan?
Ga niet weg, ga niet heen.	Ga niet weg, ga niet heen.
Hoor je dat ik fluister?	Hoor je mijn gefluister?
Geloof niet wat je ziet.	Niets is wat het lijkt.
Deze nacht is licht.	Deze nacht bevrijdt.
Stil - de kerkdeur op een kier, ze praten over mij, en vrezten, grote vrezten.	Stil - de kerkdeur op een kier, ze praten over mij, hun harten haast bevroren.
Stil - voor 't altaar sta jij, ik sta er zelf ook bij, ik wil graag bij je horen.	Stil - door de deur kom jij, ik droom me aan jouw zij, ik wil graag bij je horen.
Voel je niet hoe dichtbij ik ben, zo dicht bij jou?	Voel je dat ik naast je sta, zo heel dichtbij?
Sluit je ogen, draai je om en kom bij mij.	Sluit je ogen, draai je om en kom bij mij.

Anlage 4

Originaltext	Anfangsphase
<i>Küss mich in die Ewigkeit</i>	
Samtig in des Meeres Arm,	Fluweelzacht in de arm van de zee,
Sonnenkuß so weich und warm,	zonnenkus zo zacht en warm,
sie schmiegt sich verlorn in diesen schwarzen Sand.	zij leunt verloren in het zwarte zand.
Träume wie von ewig her	Dromen als in een ver verleden
legen sich ganz sacht zu ihr,	voegen zich heel zacht bij haar,
manche Nächte töten den Verstand.	sommige nachten doden het verstand.
Küß mich in die Ewigkeit,	Kus me in de eeuwigheid,
tauch mich in Gefühl hinein,	dompel me onder in gevoel,
streichel mir die Schüchternheit	streef mij de schuchterheid
von der Haut.	van de huid.
Küß mich in die Ewigkeit,	Kus me in de eeuwigheid,
stell dir vor, das Meer zu sein,	stel je voor, de zee te zijn,
geheimnisvoll und still,	geheimzinnig en stil,
ohne Wunsch, ohne Ziel.	zonder wil, zonder doel.
Träume streicheln dein Gesicht,	Dromen strelen jouw gezicht,
Fantasien begegnen sich,	fantasieën ontmoeten elkaar
mich zu finden - Erinnerung an Zärtlichkeit.	op zoek naar mij - herinnering aan tederheid.
Nächte wie der Ozean,	Nachten zoals de oceaan,
und keiner hielt die Stürme an,	en niemand kon de stormen tegenhouden,
und wir atmen gemeinsam mit dem Wind.	en wij ademen samen met de wind.
Komm, küß mich in die Ewigkeit,	Kom, kus me in de eeuwigheid,
tauch mich in Gefühl hinein,	dompel me onder in gevoel,
ein rauschendweißes Wellenkleid	een ruisend-wit golvenkleed
auf der Haut.	op de huid.
Stell dir vor, das Meer zu sein,	Stel je voor, de zee te zijn,
und ich tauch in dich hinein,	en ik duik diep in jou,
geheimnisvoll und still,	geheimzinnig en stil,
ohne Wunsch, ohne Ziel -	zonder wil, zonder doel -
und doch mit dem Gefühl,	en toch met het gevoel,
daß ich tu, was ich will.	dat ik doe, wat ik wil.
Komm, küß mich in die Ewigkeit,	Kom, kus me in de eeuwigheid,
tauch mich in Gefühl hinein,	dompel me onder in gevoel,
streichel mir dies Wellenkleid	streef mij dit golvenkleed
von der Haut.	van de huid.
Stell dir vor, das Meer zu sein,	Stel je voor, de zee te zijn,
und ich tauch in dich hinein,	en ik duik diep in jou,
und doch mit dem Gefühl,	en toch met het gevoel,
daß du tust, was ich will.	dat jij doet, wat ik wil.

Zwischenphase	Endfassung
	<i>Kus me in de eeuwigheid</i>
Zachtjes ruist de zee bij nacht, zonnenkus heel warm en zacht, zij drukt zich verloren in het zwarte zand.	Helder schijnt de maan bij nacht, zonnenkus zo warm en zacht, zij ligt daar verloren in het zwarte zand.
Dromen voeren haar nu mee, laten haar zweven boven zee, deze nachten doven haar verstand.	Dromen nemen haar weer mee, zweven met haar over zee, zulke nachten doden haar verstand.
Kus me in de eeuwigheid, laat me baden in gevoel, streel mij de verlegenheid van m'n huid.	Kus me in de eeuwigheid, sla je armen om me heen, streel mij de verlegenheid van m'n huid.
Kus me in de eeuwigheid, stel je voor, de zee te zijn, geheimzinnig en stil, zonder wil, zonder doel.	Kus me in de eeuwigheid, stel je voor, de zee te zijn, geheimenvol en stil, zonder doel, zonder wil.
Dromen strelen haar gezicht, Fantasieën kruisen elkaar, zij voelt hem - herinnering aan tederheid.	Dromen laten haar gezicht, stralen in het felle licht, zij zoekt hem - verlangend naar geborgenheid.
Nachten als de oceaan, en niet één kon de stormen aan, en zij ademt samen met de wind.	Nachten als de oceaan, en niemand had de storm doorstaan, en zij ademt geruisloos in de wind.
Kom, kus me in de eeuwigheid, laat me baden in gevoel, een golvend-wit waterkleed op m'n huid.	Kom, kus me in de eeuwigheid, sla je armen om me heen, streel mij de onzekerheid van m'n huid.
Stel je voor, de zee te zijn, en ik duik ver weg in jou, geheimzinnig en stil, zonder wil, zonder doel - en toch met het gevoel, dat ik doe, wat ik wil.	Stel je voor, de zee te zijn, en dat ik in jou verdwijn, geheimenvol en stil, zonder wil, zonder doel - en toch met dat gevoel, dat ik doe, wat ik wil.
Kom, kus me in de eeuwigheid, laat me baden in gevoel, streel mij dit waterkleed van m'n huid.	Kom, kus me in de eeuwigheid, sla je armen om me heen, koester mij met tederheid in je hart.
Stel je voor, de zee te zijn, en ik duik ver weg in jou, en toch met het gevoel, dat jij doet, wat ik wil.	Stel je voor, de zee te zijn, en dat ik in jou verdwijn, geheimenvol en stil, zonder wil, zonder doel - en toch met dat gevoel, dat jij doet, wat ik wil.