

Marco Agnetta
Universität Innsbruck/Österreich

Translation und Zyklizität: Zur Übersetzung der *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert durch Bélanger

ABSTRACT

Translation and cyclicity. On the translation of the *Winterreise* by Wilhelm Müller and Franz Schubert by Bélanger

The purpose of this article is to elaborate, in a descriptive manner, on selected aspects of the cyclical structure of Wilhelm Müller's and Franz Schubert's *Winterreise* (1827, D 911) and the effects that intercultural transfer and language change can have on it. For this purpose, first some theoretical considerations on the cyclicity of the song compilation in general and the *Winterreise* in particular are collected in order to then exemplarily deal with the concrete references of a selected song to the other songs of the cycle both in original and translation. An early French translation of the song cycle by the French translator Bélanger is consulted here. The analysis shows how the translational (especially the lexical) choices of the translator in the individual songs can lead to a changed understanding of the whole song cycle.

Keywords: song cycle, translation, Wilhelm Müller, Franz Schubert, Bélanger

1. Einleitung

Seit gesungen wird, stellt sich die Frage, wie in Musik gesetzte Texte weitergetragen und in neuem Kontext aufgeführt werden können. Bevor die heute größtenteils übliche Praxis sich etablierte, gesungene Texte in der Originalsprache zu belassen, war die Übersetzung die *conditio sine qua non* für deren Aufführung in anderen sprachlichen und kulturellen Kontexten (vgl. Schneider 2008). Wenn wir uns die jahrhundertealte Praxis der Kontrafaktur und Parodie (im musikalischen Sinne), aber auch die heutige Cover-Praxis anschauen, ist

die Übersetzung zwar nur ein Sonderfall des interkulturellen Transfers musikgebundener Texte, lässt sich aber bereits im Liedschaffen des 16. Jahrhundert sowie in der Zirkulation von Opern, Oratorien usw. im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. Im Rahmen des vorliegenden Beitrags interessiert uns das beginnende 19. Jahrhundert mit der in Deutschland sehr lebhaften und produktiven Kunstliedkultur. Mit der *Winterreise* (1827) von Wilhelm Müller (Text) und Franz Schubert (Vertonung, op. 98, D 911), rückt eine kohärente Liedersammlung, eben ein Liederzyklus, in den Fokus der folgenden Ausführungen.

Auf die spezifischen Herausforderungen beim Übersetzen von musikgebundenen Texten ist vielfach aus unterschiedlichen Perspektiven eingegangen worden. Rezentere Publikationen haben Minors (2013), Apter/Herman (2016) und Franzon et al. (2021) vorgelegt. Für einen detaillierten Forschungsüberblick zur Librettoübersetzung vgl. Agnetta (2019) und Şerban/Chan (2020). Speziell dem (romantischen) Kunstlied als polysemiotischer Kunstgattung haben sich, um einige Beispiele zu nennen, folgende Autoren gewidmet: Aus translationswissenschaftlicher Perspektive konzeptualisiert Sigmund Kvam (2014) Kunstlieder vornehmlich als vertonte Lyrik und veranschaulicht am Beispiel von Edvard Griegs Vertonungen zweier einzelner Gedichte von Henrik Ibsen (“Spillemænd” und “Margretes Vuggesang”) und deren englischer und deutscher Übersetzung, wie weit Ausgangs- und Zieltext semantisch voneinander abweichen können. Weiterhin im translationalologischen Kontext betrachten Newmark/Minors (2013: 59f.) Kunstlieder als intime Miniaturgattung und rekonstruieren die Generierung von Bedeutung und Sinn (‘meaning’) im Einzellied. Auf Chamissos und Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben*, insbesondere auf Fragen zu Rhythmus und Verseinteilung im Original und in seinen französischen und italienischen Übersetzungen, geht der Musikwissenschaftler und Philologe Herbert Schneider (2018: 984) ein. Und der Übersetzer Thomas Beavitt, der eine englische Übertragung der *Winterreise* vorgelegt und 2018 in einem Artikel kommentiert hat, präsentiert ganz praktische Überlegungen rund um die Leitprinzipien von Sangbarkeit und Verständlichkeit sowie um den Umgang mit Textwiederholungen und dem Wort-Ton-Verhältnis. Diese Ansätze wollen wir im Folgenden aufgreifen, hinterfragen und vertiefen.

Wenngleich die zitierten und andere Autoren gelegentlich oder gar programmatisch auf Schuberts Liederzyklen Bezug nehmen (vgl. z. B. Kvam 2014: 132; Beavitt 2018), wird die zyklische Anlage zusammengehöriger Lieder und deren Veränderung im Übersetzungsprozess bis *dato* nicht in den Vordergrund gerückt. Aus diesem Grund besteht das Anliegen der vorliegenden Ausführungen darin, in deskriptiver Weise ausgewählte Aspekte der zyklischen Gestaltung der *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert und sodann die Auswirkungen herauszuarbeiten, die der interkulturelle Transfer und der Sprachwechsel

auf selbige haben kann. Hierzu werden in Abschnitt 2 einige theoretische Überlegungen zur Zyklizität der Liedersammlung im Allgemeinen und der *Winterreise* im Besonderen gesammelt, um im Abschnitt 3 exemplarisch auf die konkreten Bezüge eines ausgewählten Liedes zu den übrigen Liedern des Zyklus in Original und Übersetzung einzugehen. Herangezogen wird eine frühe französische Übersetzung des Liederzyklus von Bélanger.

2. Zyklizität der Kunstliedsammlung

Zyklizität kann in knapper Weise definiert werden als die Gestalthaftigkeit eines seriell Dargebotenen.¹ Das ist zunächst ganz formal zu verstehen: Hierbei gilt es, den Aufbau des mehrgliedrigen Werks nachzuvollziehen, der in natürlicher Weise aus dem (zeitlichen) Vor- bzw. Nachgeordnetsein seiner Teile hervorgeht. Das zyklische Werk manifestiert sich zunächst in der Sukzession von (in bestimmtem Maße) abgeschlossenen Episoden. Diese können, wie der bekannte Sänger und Schubert-Interpret Dietrich Fischer-Dieskau über die Lieder des nachfolgend behandelten Zyklus befindet, nicht einmal in sonderlicher Weise miteinander verbunden sein. Die 24 Lieder der Schubert'schen *Winterreise* sind nur rudimentär über einen Handlungsfortgang aufeinander bezogen: Eine Trennung und die plötzliche Heimatlosigkeit veranlassen das lyrische Ich zu seiner vermutlich letzten Reise durch eine aufgrund der winterlichen Witterungsverhältnisse feindselige Natur. Die Stationen seiner Wanderung sind im Grunde austauschbar; nur wenige Indizien wie bestimmte Wetterereignisse, die in mehreren Liedern angesprochen werden (z. B. ein Wintersturm), die zunehmende Entfernung vom Haus der Geliebten und die ebenfalls von Lied zu Lied anwachsende Resignation sind Indizien einer inneren Ordnung. Die Lieder könnten daher vielmehr als eine lose Aneinanderreihung von Stücken zu den über das lyrische Ich hereinfließenden Emotionen begriffen werden: „Nichtsentimentalisch miteinander verbunden werden die Zustände, völlig unvorbereitet wird man mit der Überwältigung durch jede neue Verzweiflung konfrontiert“ (Fischer-Dieskau 1976/1985: 297). Auch aufführungs- und editionspraktisch scheint die Kohärenz aller 24 Lieder nur selten unabkömmlich zu sein, wenn diese damals wie heute auch einzeln oder in zuweilen willkürlichen Zusammenstellungen vorgetragen bzw. publiziert werden.

1| Andere Definitionsversuche bleiben eher allgemein, wenn zum Beispiel auf einen „Gedanken der höheren Einheit“ (Fischer-Dieskau 1976/1985, 297) verwiesen wird. Verwandt sind auch Definitionen von Serialität, wie etwa Ecos Grundlagentext „Die Innovation im Seriellen“ zeigt, in dem der Autor den seriellen Fortgang als Phänomen im Spannungsfeld zwischen „Ordnung und Neuheit/Innovation“ (Eco 1983/1988: 167, 174) begreift.

Und doch: Wenn Fischer-Dieskau die *Winterreise* eine „Variationskette über das Leid“ (ebd.: 296) und die einzelnen Lieder in Anspielung auf eine (in zahlreichen seriellen Kunstformen aufgenommene) christliche Tradition der *via crucis* als „Leidensstation[en]“ (ebd.: 298) betitelt, so ist nach ebendieser übergreifenden Kohärenz zu fragen, die im den Variationen zugrundeliegenden Thema und seinen konkreten textlichen und musikalischen Manifestationen zu suchen ist. Die serielle Anlage eines zyklischen Werkes, hier eines Liederzyklus, antwortet zwar auf die physische, narrative und aufführungspraktische Notwendigkeit zur linearen Hervorbringung der das Werk konstituierenden Teile. Bei eingehender, zeitenthobener Betrachtung des Werkkomplexes erschließen sich dem Interpreten allerdings logische Zusammenhänge, die sich nicht zwangsläufig nur auf die Sukzession der Werkteile und die Chronologie des Erzählten zurückführen lassen. Ein auf das gesamte Werk gerichtetes Bewusstsein hält aufeinander folgende bzw. einander ablösende Werkelemente kopräsent, versammelt sie *am gleichen Ort* (alt-gr. *isos, tópos*). Es erschafft eine virtuelle Gleichzeitigkeit, die überhaupt erst zur Bewertung und Gewichtung der Werkelemente befähigt. Die (partielle) Rekurrenz gleicher oder verwandter Elemente und deren (allmähliche) Veränderung führt auf werksemantischer Ebene zur Herausbildung liedinterner und – für die Zyklizität noch wichtiger – liedübergreifender Isotopien. Den der strukturalen Semantik entlehnten Begriff deuten wir hier zum allgemein-semiotischen Begriff um und bezeichnen mit ihm die Sinnebenen in einem (polysemiotischen) Werk, die von unterschiedlichen (heterosemiotischen) Elementen bzw. Zeichen gestützt werden.

Das Vorliegen eines Zyklus resultiert aus einer gewissen Form von Kohärenz. Wie Walther Dürr (2006: 157) beobachtet, hat Schubert bereits während seines frühen Liedschaffens immer wieder einzelne Lieder zu Kollektionen zusammengefasst, wobei manchmal die Auswahl von Gedichten eines Autors (etwa Matthisson oder Goethe)², manchmal inhaltliche Bezüge für die Gruppierung der Vertonungen bestimmend war. Liederzyklen im engeren Sinne, d. h. solche, die eine narratologische Verklammerung aufweisen, sind *Abendröte* (1820, Text: Fr. Schlegel), *Die schöne Müllerin* (1823) und *Winterreise* (1827) (beide über Texte von Wilhelm Müller) (vgl. ebd.). Der letztgenannte Zyklus soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen.

In Müllers und Schuberts *Winterreise* ist ein sich in zahlreichen Rückbezügen und Vorausdeutungen manifestierendes Spiel mit Anfängen und Enden bezeichnend. Der Liederkranz beginnt, wie Fischer-Dieskau in seinem Porträt des Liederkomponisten zum ersten Lied „Gute Nacht“ festhält, mit einem Ende:

2| Brinkmann (2004: 63) zufolge soll der junge Schubert acht Liederbände zu je einem Dichter geplant haben.

Nur die Andeutung einer Vorgeschichte wird gegeben, wir stehen eigentlich bereits am Schluß des Geschehens. Warum nimmt der junge Mann Abschied? Er hat ein Mädchen geliebt und sich ihrer Liebe sicher geglaubt. Da kam ein Reicherer und wurde vorgezogen. Und nun ist alles aus, das Leben ist wertlos geworden, er sehnt sich nach dem Ende. GUTE NACHT ist dessen Anfang (Fischer-Dieskau 1976/1985: 293).

Das erste der 24 Lieder markiert das Ende einer Beziehung, das über die verschiedenen Stationen des Zyklus immer wieder und verschiedentlich evoziert wird. Dieses gibt der unternommenen Winterreise ihren Anlass, ist somit zugleich ein Beginn. Wie im Laufe des Liederkranzes zunehmend deutlich wird, steuert diese Reise aber auf ein viel ‚unabdingbareres‘ Ende zu. Und obwohl dieses im letzten Lied definitiv erscheint, führen die beiden Verse, welche die Liedersammlung beschließen, wieder zurück zu einem Anfang, wenn das lyrische Ich den ominösen, als Symbol des Todes zu interpretierenden Leiermann mit freundlichen Tönen folgendermaßen anspricht:

Wunderlicher Alter,
soll ich mit Dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

(Müller/ Schubert, *Die Winterreise*, Nr. 24: „Der Leiermann“, V. 17–20)

– als wollte es zuletzt noch einmal ansetzen und ‚seine Lieder‘ erneut bzw. neue Lieder anstimmen. Der Rezipient gerät gewissermaßen in den Sog dieser mehrdimensionalen Zirkelstruktur, welche die zyklische Anlage der *Winterreise* ausmacht.

Die nur angedeutete Rede von der Werkkohärenz, die sich aus der gleichzeitigen Berücksichtigung aller – oder zumindest: mehrerer – Werkteile speist, bedeutet keineswegs, dass die Reihenfolge der Lieder unwichtig ist. In der Zyklizität ist das lineare Fortschreiten – so rudimentär es einem erscheint – nicht aufgehoben. Wenn man Zyklizität als Interdependenz zwischen dem Gleichbleibenden (Invarianten) und dem sich Verändernden (Varianten) begriff (vgl. Agnetta 2023: 117f.), so ist das lineare Voranschreiten, das diesen Kräften eine innere Logik verleiht, unabdingbar für das Verständnis des Erzählten. Die (tatsächliche oder diskursive) Chronologie der Handlungsabläufe bleibt konstitutives Merkmal des Werkes. Hierin unterscheiden sich aber bereits Wilhelm Müllers Textvorlage und Franz Schuberts Vertonung. Als der Komponist in den ersten Monaten des Jahres 1827 an die *mise en musique* ging, war ihm lediglich die Zusammenstellung der 12 Gedichte bekannt, die Müller 1823 in der *Urania* (Taschenbuch auf das Jahr 1823, Leipzig: Brockhaus) hat abdrucken lassen (vgl. Müller 1823a). Weitere zehn Gedichte wurden von Müller in der Ausgabe vom 13. März 1823 der *Deutschen Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater*

(vgl. Müller 1823b) mit dem Verweis publiziert „Zwölf zu diesem Cyklus gehörige Lieder³ stehen in der *Urania* 1823 abgedruckt“ (ebd.: 161). Den vollständigen Zyklus publizierte Müller 1824 im zweiten Band der *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. Erst als diese Ausgabe in die Hände Schuberts gelangte, setzte er im Herbst 1827 die noch nicht vertonten Gedichte Müllers in Musik. Die Reihenfolge der bereits vertonten Gedichte beließ er bei. Sie sind heute als „erste Abtheilung“ des Zyklus bekannt. Die übrigen Lieder bilden die „zweite Abtheilung“. Alleine dem Lied „Die Nebensonnen“ hat Schubert einen neuen Platz an vorletzter Stelle seines Liederzyklus gegeben. Die Reihenfolge der Lieder lässt sich folgendermaßen veranschaulichen (s. Tab. 1):

Tabelle 1: Publikationsgeschichte von Müllers *Die Winterreise*, Reihenfolge der Lieder im Gesamtzyklus von Müller und von Schubert⁴

Müller (1823a)	Müller (1823b)	Müller (1824)	Schubert 1827/1979
1 Gute Nacht		1 Gute Nacht	1 Gute Nacht
2 Die Wetterfahne		2 Die Wetterfahne	2 Die Wetterfahne
3 Gefrorene Thränen		3 Gefrorene Thränen	3 Gefrorene Tränen
4 Erstarrung		4 Erstarrung	4 Erstarrung
5 Der Lindenbaum		5 Der Lindenbaum	5 Der Lindenbaum
		6 Die Post⁴	6 Wasserflut
6 Wasserfluth		7 Wasserfluth	7 Auf dem Flusse
7 Auf dem Flusse		8 Auf dem Flusse	8 Rückblick
8 Rückblick		9 Rückblick	9 Das Irrlicht
	1 Der Greise Kopf	10 Der Greise Kopf	10 Rast
	3 Die Krähe	11 Die Krähe	11 Frühlingstraum
	2 Letzte Hoffnung	12 Letzte Hoffnung	12 Einsamkeit
	4 Im Dorfe	13 Im Dorfe	13 Die Post
	5 Der stürmische Morgen	14 Der stürmische Morgen	14 Der Greise Kopf
		15 Täuschung	15 Die Krähe
	7 Der Wegweiser	16 Der Wegweiser	16 Letzte Hoffnung
	8 Das Wirthshaus	17 Das Wirthshaus	17 Im Dorfe
9 Das Irrlicht		18 Das Irrlicht	18 Der stürmische Morgen
10 Rast		19 Rast	19 Täuschung
	6 Die Nebensonnen	20 Die Nebensonnen	20 Der Wegweiser
11 Frühlingstraum		21 Frühlingstraum	21 Das Wirthshaus
12 Einsamkeit		22 Einsamkeit	22 Muth!
	9 Muth!	23 Muth!	23 Die Nebensonnen
	10 Der Leiermann	24 Der Leiermann	24 Der Leiermann

3| Müller beharrte auf der Bezeichnung seiner Gedichte als „Lieder“.

4| Die Lieder, die durch Fettdruck markiert sind, traten erst in der Ausgabe von 1824 zu den anderen hinzu.

Die Sukzession der Lieder, die Müller für den Abdruck des gesamten Zyklus festlegte, und die der Schubert'schen Lieder, die sich größtenteils aus der skizzierten individuellen Rezeptionsgeschichte ergeben, weichen demnach voneinander ab. Ob Müller von vornherein die Anlage aus der Publikation von 1824 vorschwebte, lässt sich, zumal er nicht vor partiellen Veröffentlichungen zurückscheute, nicht endgültig klären. Aus narratologisch-semiotischer Sicht lassen sich Argumente zugunsten der von ihm gewählten Reihenfolge finden. Oder, *ex negativo* ausgedrückt: Obwohl es bei der Rekonstruktion der Zyklizität manche Elemente – sowohl bei der Vertonung wie auch der Übersetzung – vertragen, umgestellt zu werden, so ergeben sich doch in manchen Fällen Inkonsistenzen, die, wenn sie sich häufen, die Stimmigkeit des gesamten Werkes zu unterwandern drohen: Dies ist auch bei Schuberts *Winterreise* der Fall, deren vollständige Aufführungen die oben präsentierte Abfolge der Publikation in „Abtheilungen“ wahren. Es seien nachfolgend nur einige wenige Beispiele genannt: „Das Irrlicht“ (bei Müller Nr. 18), das eine klare Todessehnsucht zum Ausdruck bringt, findet sich bei Schubert relativ früh (Lied Nr. 9) – man könnte fragen: zu früh? „Rast“ (Müller: Nr. 19, Schubert: Nr. 10) und Einsamkeit (Müller: Nr. 22, Schubert: Nr. 12) nehmen rückwirkend auf einen Sturm Bezug, der in „Der stürmische Morgen“ (Müller: Nr. 14) beschrieben wird. Bei Schubert hat sich dieser noch gar nicht ereignet, da das entsprechende Lied im Zyklus erst an 18. Stelle steht. In diesem Fall muss der Hörer ein entsprechendes Wetterereignis oder einen metaphorischen Bezug auf einen beliebigen oder inneren Sturm inferieren, der dem Leser von Wilhelm Müllers Zeilen bereits vor Augen geführt wurde. Nicht nur wird dieses konkrete Wetterereignis in der Narrationskette umgestellt. Auch das allmähliche Fremdwerden der Welt, das der Protagonist bei seiner Wanderung vollzieht, scheint in der Schubert'schen Vertonung nicht mehr ganz so vorbereitet wie in der Anordnung Müllers. Diese Fragen müssen jedoch der systematischen Werkexegese überlassen werden, die weiter unten nur angedeutet werden kann.

Hier bleibt nur noch eines anzumerken: In polysemiotischen, d. h. unterschiedliche Ausdrucksmittel miteinander kombinierenden Gattungen wie dem Kunstlied, sind die Elemente dieser Isotopieketten nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern auch auf der musikalischen zu suchen. Text und Musik formen zusammen eine Einheit, die – in gestalttheoretischen Worten – übersummativ aus der Interaktion der beiden Ausdrucksformen hervorgeht. Isotopien werden von beiden Ausdrucksmitteln gestützt. Auch Kvam erkennt diesen Umstand an, wenn er schreibt, im Kunstlied interagierten lexiko-grammatikalische und musikalische kommunikative Mittel (vgl. Kvam 2014: 121). Gerade vor dieser Folie verbucht allerdings seine Unterscheidung von polysemiotischen und intersemiotischen Texten m. E. wenig heuristischen Mehrwert. Kvam schreibt:

Die Einheit von Text und Musik in Kunstliedern kann also grundsätzlich in zwei separate Texte in zwei verschiedenen semiotischen Systemen aufgebrochen werden. [...] Intersemiotische Texte sind von anderen poly- beziehungsweise multimedialen Texten dadurch zu trennen, dass sie eben aus zwei Textteilen bestehen, von denen jeder in sich ein selbständiger Text ist (Kvam 2014: 118).

Kunstlieder seien als ‚intersemiotische Texte‘ zu klassifizieren, da Text und Musik auch getrennt voneinander ein Eigenleben hätten. Wie zutreffend diese Aussage ist, hängt aber nicht zuletzt davon ab, was es bedeutet, dass Text und Musik „[potentiell] selbständig“ sind: Bedeutet das, dass sie getrennt voneinander rezipiert werden können? Haben Sie die gleiche Wirkung, unabhängig davon, ob sie alleine oder aufeinander bezogen rezipiert würden? Sind nur der Text, nur die Musik oder das komplette Lied in Bezug auf einen Rezeptionszweck, etwa die Unterhaltung, als gleichwertig und austauschbar anzusehen? Es ist jedenfalls mehr als fraglich, dass in Bezug auf Kunstwerke wie dem Kunstlied die beiden ‚Teiltex-te‘ unabhängig existieren. Gemäß bestimmten Produktionsästhetiken könnte das Lied seinen Rang als polysemiotisches Kunstwerk gar nicht erst behaupten, wenn Text und Musik, die es ausmachen, separat voneinander unverändert ‚funktionsfähig‘ wären. Zwar existiert ein dem Kunstlied zugrundeliegendes Gedicht auch unabhängig von seiner Vertonung – allein schon wegen seiner chronologischen Vorgängigkeit. Man darf aber nicht vergessen, dass es in ganz unterschiedlichem Ausmaß ins kollektive Gedächtnis einer Kultur rücken kann, je nachdem ob es in rein sprachlicher oder in vertonter Form vorliegt. Die musikalische Interpretation des Gedichts kann ihren Bezug auf einen ‚Prätext‘ nicht leugnen und keine Eigenständigkeit für sich reklamieren. Kvam stützt seine These durch die Nennung eines sehr bekannten Beispiels aus dem deutschsprachigen Kunstliedrepertoire: Er behauptet, der Schubert'sche *Erkönig* könne in einen selbständigen Text (Johann W. v. Goethes gleichnamige Textvorlage) und eine autonome Musik aufgeteilt werden und verweist auf die Klavierfassung des Stücks in der Bearbeitung Franz Liszts: Text und Musik funktionierten demnach auch losgelöst voneinander, und dies führe zur Subsumierung des Kunstlieds unter der Kategorie der ‚intersemiotischen Texte‘, so Kvams Schlussfolgerung. Hier sei dagegengehalten, dass jeder der drei zweifelsohne intertextuell bzw. intermedial aufeinander bezogenen ‚Texte‘ (das Gedicht, die Vertonung und die Instrumentalbearbeitung) eine eigene Identität besitzt und jeweils eigene Sinnprozesse in Gang setzt, die mit denen der anderen höchstens Schnittmengen aufweist. Kvams Rede von gleichberechtigten ‚Teiltex-ten‘ suggeriert ein Nebeneinander, das bei der Produktion polysemiotischer Kommunikate – zumal im ästhetischen Bereich – nicht die Regel ist. Das Nacheinander von textueller und musikalischer Produktion ist konstitutiv für die Vertonung *qua* Deutung der Textvorlage. Selbiges gilt für die Liszt'sche Instrumental- fassung: Der Klavierpart im Schubert'schen Lied ist nicht gleichzusetzen mit

Liszts Fassung, die als solche gerade eben einen bearbeitenden und damit auktorialen Eingriff notwendig machte, um als eigenständiges Werk Legitimation zu erhalten: u. a. nämlich die Inklusion der Gesangslinie in den Klavierpart und die virtuose und technisch hoch anspruchsvolle Modifikation des Notenmaterials (vgl. hierzu auch Brinkmann 2004: 93–95; Wiesli 2019).⁵ Die Wiedererkennbarkeit einer melodischen Gestalt (die überdies oft mit dem bekannten, ursprünglich mit ihr einhergehenden Text mental in Verbindung gebracht wird) darf nicht mit ästhetischer Eigenständigkeit eines Werkteils verwechselt werden. Von der Eigenständigkeit des Prätextes und der Instrumentalbearbeitung auf die Eigenständigkeit der Ausdrucksmittel im Kunstlied zu schließen, ist ebenso gewagt. Es stellt sich also die Frage nach dem Mehrwert der Kvam'schen Unterscheidung für translatorische Belange. Dass die Textvorlage auch unabhängig vom fertigen Kunstlied existiert, hat wenig bis gar keine Auswirkungen auf denjenigen, der an einer zielsprachigen Aufführung des Kunstlieds interessiert ist: Goethes *Erlkönig* und Müllers *Die Winterreise* machen eine andere translatorische Herangehensweise nötig als Schuberts Vertonungen. Letztgenannte stellen gerade aufgrund der Kookkurrenz von Text und Musik den Übersetzer vor schwer zu überwindende Hindernisse, die nur bedingt vergleichbar sind mit den Herausforderungen der Lyrikübersetzung. Wir möchten daher im Folgenden nicht auf die potenzielle Eigenständigkeit der Liedkonstituenten, sondern vielmehr auf die Beziehungen von Text und Musik im Kunstlied eingehen – und das v. a. in Bezug auf den Aufbau liedübergreifender Zyklizität.

3. Zyklizität und Translation

3.1. Methodologie

In einem auf die Zyklizität fokussierten translatorischen Ansatz interessiert nun vornehmlich die Frage, ob das (im hiesigen Fall französische) Derivat die gleichen oder andere Isotopien bedient, ob es dieselbe oder eine andere narrative Ordnung verfolgt als das Original. Es gilt also zunächst, das Einzellied und seine Einbettung im zielsprachigen Zyklus zu betrachten und sodann nach den Auswirkungen etwaiger Differenzen zwischen Original und Derivat zu fragen. Eine solche apriorische Bewertung des Ausgangstextes als Maß aller Dinge, als ‚heiliges‘ Original, ist nur eine der möglichen Präsuppositionen, die die Analyse des Zieltextes und den Vergleich mit dem Prätext leiten können. Wer die Beibehaltung des propositionalen Gehalts der ursprünglichen Aussagen an genau der gleichen Stelle wie im Original als ranghöchste Invariante berücksichtigt

5| Weitere hilfreiche Bemerkungen zu den Veränderungen, die an den Schubertliedern vorgenommen wurden, um eigenständige Klavierwerke darzustellen, findet man auch bei Scherers (1991), der sich die Bearbeitungen von César Franck anschaut.

wissen möchte, wird bei der Übersetzung musikgebundener Texte, die zahlreiche Faktoren wie Rhythmus, Reim, Phrasierung, Figuren und Tropen etc. berücksichtigen und daher auch manchmal von einer naheliegenden wörtlichen Übersetzung absehen muss, nicht immer befriedigt werden. Sieht man dagegen Original und Derivat als zwei zwar im Vergleich verbundene, aber doch eigenständige Komplexe an, dann ist bei dem Vergleich womöglich nicht einmal die Reihenfolge der Analyse wichtig. Die Werke stehen in ihrer Individualität da: Liederzyklen mit eigenen Isotopien und einer eigenen Hierarchisierung derselben. Ein deskriptiver Ansatz versucht, das Beste aus beiden Herangehensweisen miteinander zu kombinieren: Die Kenntnis des Prätextes wird, wo dies angebracht erscheint, dazu benutzt, die Entscheidungen des Übersetzers zu begründen, während etwaige Abweichungen von demselben nicht von vornherein abgelehnt, sondern zunächst konstatiert und schließlich in ihrer Stimmigkeit bewertet werden. Letztlich ist die Bewertung der Übersetzung – wie immer – das Produkt von Vermarktung (z. B. durch ihren Urheber) und der Erwartungshaltung des Rezipienten. Wer einen trotz Sprachwechsel authentischen Schubert ankündigt und wer einen solchen erwartet, wird in den meisten Fällen wohl enttäuschen bzw. enttäuscht werden.

Methodologisch wurde im vorliegenden Artikel folgendermaßen vorgegangen: Zunächst wurden die originalen Lieder der *Winterreise* einzeln durchgearbeitet und charakteristische Elemente auf sprachlicher und musikalischer Ebene notiert. Hierzu gehören auch die Analyse des semantischen Zwischenraums, der sich zwischen Sprache und Musik auftut: Fokussiert die Vertonung auf andere bzw. neue Bedeutungskomponenten der Textvorlage? Drängt sie andere in den Hintergrund? Wie verhalten sich sprachliche und musikalische Zeichen, die die gleiche Isotopieebene aufbauen, zueinander: Werden sie gleichzeitig vorgetragen oder sind sie hintereinandergeschaltet? Die Bereitschaft zur mehrmaligen Rezeption der Lieder und des Liederzyklus sind von eminenter Wichtigkeit für die Ermittlung und (stets auch subjektive) Hierarchisierung liedübergreifender Isotopien, die sowohl vom Text als auch von Gesang und Klavierpart gestützt werden. Da davon ausgegangen werden muss, dass nicht alle Isotopien in allen Liedern zum Ausdruck kommen und dass ihr Stellenwert im ganzen Zyklus erst mit der Analyse des letzten Liedes vollumfänglich bewertet werden kann, sind die Sammlung und Hierarchisierung als allmählich sich konsolidierende Ergebnisse auf allerhand Nachjustierungen angewiesen. Diese Hierarchisierung profitiert nicht zuletzt von der stetigen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zum Werk, aber auch von der Betrachtung möglichst vieler Übersetzungen des Werkes. Einem ähnlichen Prozedere folgt auch die Analyse der interessierenden Übersetzung(en): Der Interpret reagiert durch die Kenntnis des Originalwerks sensibel auf die Isotopien der neuen Textfassung, die die ursprünglich inferierten in bestimmtem Maße wieder aufgreifen, sie verändern,

ergänzen, abschwächen oder gänzlich tilgen. Jedenfalls verändert sich durch den Austausch des Textes – selbst bei gleichbleibender Musik – das Sinnpotenzial des gesamten polysemiotischen Komplexes.

Bei alledem sei betont, dass nachfolgend vor allem werkimmanente Größen im Vordergrund stehen, d. h. die syntaktische und semantische Struktur von Original und Derivaten, und weniger der Einsatz von Original und Übersetzung im Rahmen ihrer je zu spezifizierenden Aufführungssituation. Es wird hier also – womöglich verkürzend – pauschal von einer funktionskonstanten Übersetzung ausgegangen, d. h. von einer solchen, die auch in der Zielsprache eine gesangliche Aufführung (im kleinen Kreis⁶) anstrebt. Nur ganz punktuell wird auf die veränderten Aufführungsbedingungen eingegangen, deren systematische Aufarbeitung eines „funktional-pragmatischen Ansatzes“, wie ihn Kvam (2014: 115) in Aussicht stellt, bedürfte.

3.2. Dimensionen des Originals (Müller/Schubert)

Um die Auswirkungen der Übersetzung eines Liedes auf die zyklische Anlage des gesamten Werkes zu betrachten, soll im Folgenden das elfte Lied der *Winterreise* mit dem Titel „Frühlingstraum“ im Original sowie in der französischen Übersetzung von Bélanger näher betrachtet werden (s. Tab. 2). Bezüge auf andere Lieder, etwa auf das Lied Nr. 10 (s. u.), liegen in der Natur einer auf die Zyklizität fokussierenden Analyse. Je nachdem, welche Fassung des jeweiligen Liedes zitiert wird, findet sich nachfolgend entweder ein Bezug auf den deutschen oder auf den französischen Titel („Un rêve“). Die zuweilen von der heutigen Orthographie abweichende bzw. fehlerhafte Schreibung der französischen Verse folgt der Notenausgabe von Tobias Haslinger, Wien (ca. 1830). Veranschaulichen lassen sich die Herausforderungen der Übersetzung musikgebundener Texte und die womöglich dabei entstehenden syntaktischen und semantischen Verschiebungen übrigens stets auch dadurch, dass zum Vergleich eine zweite Übersetzung in der gleichen Zielsprache angeführt wird, die als Lesetext nicht zum gesanglichen Vortrag vorgesehen ist und daher meistens wörtlich(er) ausfällt.⁷ Zitiert wird daher auch eine französische Leseübersetzung der *Winterreise* von Pierre Mathé (s. Tab. 2, S. 218–219).

6| Kunstlieder – gerade die Schubert'schen – kamen ursprünglich vornehmlich in kleineren Gesellschaften zur Aufführung. Für Newmark/Minors (2013) sind denn auch „intimate and personal“ die zwei zentralen Gattungsmerkmale. Heute erfreut sich dagegen auch ein größeres Publikum an dieser ‚intimen Gattung‘.

7| Herbert Schneider (2018: 257) dokumentiert den Fall einer 1903 besorgten französischen Ausgabe von Chamissos und Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben*, in welcher der Autor Raymond Duval der sangbaren – und das bedeutet oft: freieren – französischen Version eine Leseübersetzung voranstellte, um den Lesern und Sängern der Stücke das Verständnis des Originals zu sichern.

Tabelle 2: Vertonter Originaltext von „Frühlingstraum“ (Nr. 11) und dessen französische Übersetzung durch Bélanger und Mathé

<p>Wilhelm Müller / Franz Schubert <i>Winterreise</i> Nr. 11: „Frühlingstraum“</p>	<p>Bélanger <i>Le Voyage d'Hiver</i> N° 11 : „Un rêve !“</p>	<p>Pierre Mathé <i>Winterreise</i> 11. „Rêve de printemps“</p>
<p>¹Ich träumte von bunten Blumen, So wie sie wohl blühen im Mai, Ich träumte von grünen Wiesen, : Von lustigem Vogelgeschrei. : </p> <p>⁵Und als die Hähne krächten, Da ward mein Auge wach; : Da war es kalt und finster, Es schrieten die Raben vom Dach. : </p> <p> : Doch an den Fensterscheiben ¹⁰Wer mahlte die Blätter da? : Ihr lacht wohl über den Träumer, : Der Blumen im Winter sah? : </p>	<p>¹Mon rêve faisait éclorre des fleurs que berçait le zéphir : loiseau, plus joyeux encore, semblait s'éveiller, s'éveiller pour jouir ; ⁵plus heureux, il chantait le plaisir.</p> <p>Au bruit du vent d'orage mes yeux se sont ouverts : et cette vaine image fait place aux rigueurs des hivers, ¹⁰et du corbeau sauvage la voix retentit dans les airs.</p> <p>Ainsi qu'un doux mystère, ce rêve a troublé mon cœur, s'il n'est qu'une chimère, ¹⁵je garde touchante erreur. Souvent l'erreur sait nous plaire ; souvent son attrait flatteur vaut mieux qu'un lointain bonheur.</p>	<p>Je rêvais de fleurs aux mille couleurs Qui comme elles fleurissent si bien en mai ; Je rêvais de vertes prairies De joyeux piaillagement d'oiseaux.</p> <p>Et quand le coq chanta, Alors mes yeux s'ouvrirent ; Il faisait froid et sombre, Et les corbeaux criaient sur le toit.</p> <p>Et pourtant sur les vitres de la fenêtre, Qui avait peint ces feuilles ? Vous riez bien du rêveur, Qui voyait des fleurs en hiver ?</p>

<p>Wilhelm Müller / Franz Schubert <i>Winterreise</i> Nr. 11: „Frühlingstraum“</p>	<p>Bélanger <i>Le Voyage d'Hiver</i> N° 11 : „Un rêve !“</p>	<p>Pierre Mathé <i>Winterreise</i> 11. „Rêve de printemps“</p>
<p>Ich träumte von Lieb' um Liebe, Von einer schönen Maid, ¹⁵Von Herzen und von Küssen, : Von Wonn' [Schubert: Wonne] und Seligkeit. : </p> <p>Und als die Hähne krähten, Da ward mein Herze wach; : Nun sitz' ich hier alleine ²⁰Und denke dem Traume nach. : </p> <p> : Die Augen schließ' ich wieder, Noch schlägt das Herz so warm. : Wann grünt ihr Blätter am Fenster? : Wann halt' ich dich [Schubert: mein], Liebchen, im Arm? : </p>	<p>En rêve, toujours plus tendre, ²⁰tu m'aimes sans détour : ton coeur qui sait mentendre promet fortuné, fortuné retour à l'espoir d'un fidele amour.</p> <p>Un cri soudain s'élançe ... ²⁵mon coeur frémit d'effroi dans l'ombre et le silence ne reste plus rien de toi ... et seul sans espérance, je pleure, tout bas, sur moi.</p> <p>³⁰Pour me tromper moi-même je ferme encor les yeux ... hélas ! rêve que j'aime n'est plus venu des cieux ! honneur d'amour, bien suprême, ³⁵sourit un moment à nos voeux c'est là ce qu'on dit être heureux !</p>	<p>Je rêvais d'amour partagé, D'une belle jeune fille, De cœurs et de baisers, De plaisir et de bonheur.</p> <p>Et quand le coq chanta, Alors mon coeur s'éveilla. À présent je suis là, seul, Et je songe au rêve.</p> <p>Je referme les yeux, Mon coeur bat encore si fort. Quand, feuilles, verdirez-vous à ma fenêtre ? Quand tiendrai-je en mes bras ma bien-aimée ?</p>

Im Lied „Frühlingstraum“ wird eine klar umrissene Situation geschildert: Nach langer von Enttäuschung und Trauer geprägter Wanderung „auf unwirthbarem Wege“ (Nr. 10, V. 4) findet das lyrische Ich – darüber gibt das vorangehende Lied „Rast“ Auskunft – Obdach „in eines Köhlers engem“ und wohl leerstehenden „Haus“ (Nr. 10, V. 9–10). Dort legt er sich zur Ruhe und begibt sich in einen Dämmerzustand, der zuweilen abrupt zwischen friedlichem Schlaf und verstörtem Wachsein changiert. Nimmt man die Strophenabfolge wörtlich, wechseln sich zwei Traumsequenzen mit zwei Wachphasen ab.⁸ Das hier interessierende Lied setzt nun mit dem Traum des Protagonisten ein, der eine nicht nur visuell, sondern auch akustisch fassbare Frühlingsidylle zeichnet: bunte Maiblumen, grüne Wiesen und lustiges Vogelgezwitscher (V. 1–4) weisen diesen wohligen Traum aus, der in auffälligem Kontrast zum bisher Gesungenen steht. Das beschriebene Glück ist allerdings nicht von langer Dauer. Den Beginn der zweiten Strophe markiert ein brutales Erwachen, induziert durch das morgendliche Geschrei der Hähne, die draußen mit den Raben auf dem Dach eine aufdringliche Geräuschkulisse produzieren. Die Plötzlichkeit des Erwachens wird abgelöst durch das kontinuierliche Gekreische der Vögel, die bei Schubert nicht zuletzt in den auskomponierten Verswiederholungen ihren Ausdruck findet. Hier nach beschreibt die dritte Strophe den liminalen Zustand eines erneut Einschlafenden: Das im zweiten Vierzeiler schreckhaft geöffnete Auge („Da ward mein Auge wach“, V. 6) entspannt sich wieder. Gewissermaßen aus dem Augenwinkel vernimmt der Protagonist die sich blätter- und blumenförmig am Fenster windenden Eiskristalle. Bevor er erneut einschläft, entlocken sie ihm den auf sich selbst bezogenen sarkastischen Gedanken, einem „Träumer, // der Blumen im Winter sah“ (V. 11–12), könne verdienstermaßen nur Spott zuteilwerden. Schließlich hatte das wahnhaft getriebene lyrische Ich bereits im vierten Lied „Erstarrung“ vergebens nach den Blumen und dem Gras Ausschau gehalten. Dort heißt es:

Wo find' ich eine Blüthe,
 Wo find' ich grünes Gras?
 Die Blumen sind erstorben,
 Der Rasen sieht so blaß.

(Nr. 4: „Erstarrung“, V. 9–12)

Der Traum vom Frühling ist kein ungewöhnliches Motiv im romantischen Liedschaffen, das den Lauf der Jahreszeiten als Blaupause für den Fortgang der zusammengeschlossenen Lieder verwendet. Zu *Die schöne Müllerin* (1823,

8] Da die Verbformen bis zur fünften Strophe allesamt im Präteritum stehen, könnte man aber auch von einer nachträglichen Erzählsituation ausgehen, in welcher der Protagonist lediglich in unterbrochener Weise einen zusammenhängenden Traum beschreibt.

D 795), einem früheren, ebenfalls auf der Grundlage von Gedichten Wilhelm Müllers geschaffenen Liederzyklus von Schubert, bemerkt Brinkmann:

Einige der großen Liederzyklen zwischen Schubert und Schönberg ereignen sich vor der Folie der Jahreszeiten. Müller/Schuberts *Schöne Müllerin*, ein Zyklus, der nach des Dichters Prolog „im Winter zu lesen“ ist, nutzt die Wintermetapher zur Darstellung eines unabwendbaren Endes, antizipiert jedoch gleichzeitig in traumhaft unrealistischen Visionen ein Wiedererwachen im Frühling (Brinkmann 2004: 65).

Im genannten Liederzyklus, der tatsächlich mehrere Jahreszeiten durchläuft, stellt der Frühlingstraum einen Vorausgriff dar; er ist Ausdruck einer bei aller Unbestimmtheit zu Recht erwarteten Zukunft. Ganz anders verhält es sich mit dem Frühlingstraum in der *Winterreise*. Die erträumten Wonnen sind als prototypische Insignien eines frohen Lenzes nicht Teil einer für den Protagonisten ohnehin undenkbar gewordenen Zukunft. Vielmehr repräsentieren sie schmerzliche Erinnerung an eine für immer abhanden gekommene Vergangenheit. Dies geht nicht nur aus dem Lied selbst und, genauer, aus der Parallelführung der drei ersten und drei letzten Strophen hervor, sondern aus den auffälligen lexematischen und konzeptuellen Bezügen des genannten Lieds auf vorangegangene Verse: Die „bunten Blumen, // wie sie wohl blühten im Mai“ (V. 1–2) evozieren die ersten Verse der *Winterreise*, wo es in der ersten Strophe des ersten Liedes heißt: „Der Mai war mir gewogen // Mit manchem Blumenstrauß“ (Nr. 1: „Gute Nacht“, V. 3–4). Dieser anaphorische Verweis bindet den Traum damit an das die Reise überhaupt erst initiiierende Trennungstrauma zurück. Die Grünen Wiesen spielen auf die einst „grüne Flur“, das „grüne Gras“ und „den Rasen“ im Lied „Erstarrung“ (Nr. 4, V. 4, 10 und 12) an, die der durch die Winterlandschaft wandelnde Protagonist nun unter der Schneedecke vermutet und mit seinen heißen Tränen freizulegen versucht. Und auch das „lustige Vogelgeschrei“ findet sich bereits im neunten Lied der Sammlung beschrieben, wo das lyrische Ich, den Tag seiner damaligen Ankunft in der Stadt seines Liebchens beschreibend, singt: „An deinen blanken Fenstern sangen // Die Lerch’ und Nachtigall im Streit“ (Nr. 9: „Rückblick“). Bereits in diesen Liedern beschreiben Blumen, Wiesen und Vogelgezwitscher – unter anderem an den Verbformen im Präteritum abzulesen – keine präsenten oder freudig erwarteten Naturphänomene, sondern lediglich Erinnerungen an die Zeit mit dem geliebten Mädchen. Sie werden in ihren jeweiligen Liedern bereits von der tristen winterlichen Gegenwart eingeholt und ersetzt: Die Blumen durch den „Schnee“ bzw. die „weißen Matten“ (Nr. 1: „Gute Nacht“, V. 8 und 15), die Wiese durch „Eis und Schnee“ (Nr. 4: „Erstarrung“, V. 6) und die lieblich zwitschernden Vögel durch unbarmherzige Krähen (Nr. 9: „Rückblick“, V. 7–8). Die dermaßen thematisch miteinander verquickten Lieder erhellen sich in ihren Vor- und Rückbezügen

gegenseitig: Was vorher krampfhaft umklammerte Erinnerung war (Nr. 9: „Rückblick“, V. 13–20), ist nunmehr – da der Wanderer immer mehr der Welt abhandenkommt – ferner und unwillkürlich hereintretender Traum, über dessen Inhalt und Fortgang er nur sehr bedingt verfügt.

Kommen wir zurück zum Text des elften Lieds (s. Tab. 2, S. 219–220): Der in den ersten drei Strophen vollzogene Dreischritt von Traum, abruptem Aufwachen und Halbschlaf vollzieht sich in den nächsten drei Strophen in kongruenter Weise noch einmal: In der vierten Strophe ist das Liebesglück mit einer „schönen Maid“, mit der Liebkosungen ausgetauscht werden, Gegenstand des Traumes. Durch die Parallelschaltung der Strophen komplementieren sich Natur- und häusliche Idylle zu einem hinterhergefühlten, jedoch nicht wieder erreichbaren Zustand unge-trübter Zweisamkeit. Das Aufschrecken in der fünften Strophe ereignet sich in der vollständigen anaphorischen Wiederaufnahme des bereits die zweite Strophe einleitenden Verses „Und als die Hähne krähten“. Der Protagonist wird sich seines Dämmerzustands und damit der Differenz zwischen nur Geträumtem und seiner eigenen einsamen Präsenz bewusst, die er nun nicht nur mit dem Auge verifizieren, sondern auch mit „wachem“ Herzen (V. 18) fühlen kann. Obgleich ihm die Torheit seines Tuns bewusst ist, ist er noch nicht bereit, diese seine Realität zu akzeptieren und versucht, sich erneut unter die Träumer zu begeben: „Und denke dem Traume nach. // Die Augen schließ’ ich wieder, // Noch schlägt das Herz so warm“ (V. 20–22). Ob ihm dies gelingt, ist nicht genau zu sagen. Sein Lied beschließt er mit einem erneuten Verweis auf die Eisfigurationen am Fenster: „Wann grünt ihr Blätter am Fenster? // Wann halt’ ich mein Liebchen im Arm?“ (V. 23–24) – Fragen, die nicht in die Zukunft weisen. Fragen, deren Antwort der Träumer ganz genau kennt, im Traum aber möglichst aufgeschoben wissen möchte. Der Zuhörer wird wie das lyrische Ich in der Schwebelage gehalten.

Noch vor dem Text ist die Musik die erste Trägerin der eben vorgestellten Isotopien: Dem Hörer muss sich angesichts der ersten Takte etwas verwundert zeigen, die da – entgegen der Thematik einer unglücklichen Trennung, die das gesamte Werk bestimmt – in hellstem A-Dur, gebundenen Achtelarpeggien, beschwingtem 6/8-Takt sowie tänzelnder, geradezu pastoraler Siciliano-Rhythmik und im *pianissimo* daherkommen (s. Abb. 1). In dem kurzen Klaviervorspiel



Abbildung 1: Schubert, *Winterreise*, „Frühlingstraum“, T. 1–4 (Schubert 1827/1979: 150)

wird nicht nur der freudige Sprung einer großen Sexte, sondern durch die Triller auch das Vogelgezwitscher vorweggenommen. Verlassen ist der Binärrhythmus des schweren oder raschen Schritts eines rastlosen Wanderers, der viele der zuvor gehörten Lieder bestimmte. Im Zuhörer entsteht, nicht zuletzt auf Grundlage seiner Kenntnis ähnlicher Passagen im selben Werk, beim selben oder anderen Komponisten, die Vorahnung einer heiteren Situation. Eingelöst wird diese Erwartung durch den Einsatz der Gesangsstimme, die, zwar erzählend, aber doch in unmittelbarer Involviertheit den wohligen Traum referiert.

Damit ist die notwendige Fallhöhe erreicht, die der mit dem Kreischen der Hähne abrupt hereinbrechenden Realität eine noch größere Brutalität verleiht. Die Wendungen „und als“, „da ward“ bzw. „da war“ zu Beginn der Verse in Strophe 2 machen die Plötzlichkeit des Aufwachens genauso fassbar wie der radikale Wechsel der musikalischen Faktur: Nun überwiegt die entfernte Tonart e-Moll (Moll-Dominante von A-Dur), das Tempo ist rascher (Anweisung: „schnell“), die vormals durchgängige Linie ist einem Staccato von um auffällige Dissonanzen erweiterten Akkorden im *mezzoforte* gewichen. Die Hähne und Raben sind in den in einem übermäßigen Dominantakkord eingebetteten und mit einem *sforzato* ansetzenden Oktavtriole förmlich hörbar (s. Abb. 2). Mit dem Ende der zweiten Strophe findet sich – nicht zuletzt über ein Oktavtremolo über dem Orgelpunkt a erreicht – die in Bezug auf die Tonika gleichnamige Molltonart gefestigt, über welche die Rückkehr zum A-Dur des Traumes später leichtfällt.

Abbildung 2: Schubert, *Winterreise*, „Frühlingstraum“, T. 15–18 (Schubert 1827/1979: 150f.)

Die Übergangsphase des Halbschlafs entscheidet sich aber noch nicht zwischen den Tongeschlechtern. Sie beginnt im Klavierpart mit der Grundtonart. In langsamem Tempo und wiederum im *pianissimo* bilden beide Hände durch sukzessives Anspielen von Liegetönen feine Arpeggien in warmen Tonika- und Subdominantklängen (A-Dur, D-Dur) (s. Abb. 3, S. 224). Der erste einsichtige Verweis auf den lächerlichen Träumer bevorzugt dagegen die gleichnamigen Molltonarten (a-Moll, d-Moll).

Nach kurzer Überleitung ist aber das A-Dur und damit die beschwingte Traumwelt erneut erreicht. Im Wesentlichen folgen die Strophen 4 bis 6 nun einer



Abbildung 3: Schubert, *Winterreise*, „Frühlingstraum“, T. 27–30 (Schubert 1827/1979: 150f.)

analogen Vertonung. Allein die letzte Strophe entfernt sich nun vollständig und endgültig von der Dur-Grundtonart. Mag der Leser der Müller'schen Gedichte noch eine gewisse Ungewissheit hegen, ob der Traum nicht doch Vorwegnahme eines kommenden Frühlingserwachens ist, erlangt der Hörer des sich im Diminuendo und der Moll-Tonika verlierenden Schubertlieds die traurige Gewissheit einer im Liederzyklus immer greifbarer werdenden Resignation.

3.3. Dimensionen des Derivats (Schubert/Bélanger)

Die Situation, in die sich der Wanderer in Müllers und Schuberts *Winterreise* begeben hat, dürfte nun klar sein. Kommen wir nun zu Bélangers französische Übertragung. Über den Autor zahlreicher Übersetzungen vertonter Lyrik ist wenig bekannt. Selbst sein Vorname bleibt noch ein Rätsel. Fertonani spricht von einem gewissen „Édouard (?)“ Bélanger und legt dar, dass es sich hierbei vermutlich um ein Pseudonym handelt (vgl. Fertonani 2007: 149), während Lieven D'Hulst (2000) „Pierre-Jean de Bélanger“ als den Urheber der Übersetzungen vermutet. Die Bibliothèque Nationale de France (BNF) weist viele Übersetzungen von musikgebundenen Texten jener Zeit einem gewissen „Antoine“ Bélanger (1804–1878) zu, der auf den Titelblättern der Ausgaben allerdings nie mit vollem Namen erwähnt wird.⁹

Bélangers Version steht wie das Original in der Versform. Prosaübersetzungen von Liedern waren im Frankreich jener Jahre durchaus mit gleichem Recht anzutreffen (vgl. Schneider 2018: 258). Rein äußerlich sticht allerdings sofort ins Auge, dass Bélangers Übersetzung länger ist als das deutschsprachige Original. Statt der ursprünglichen 24 Verse weist seine Fassung 36 Verse auf (s. Tab. 2, S. 218). Diese erhöhte Anzahl ist darauf zurückzuführen, dass der französische Autor die musikalisch motivierten Wiederholungen der Müller'schen Verse in Schuberts Vertonung – hier in Anlehnung an Konventionen der musikalischen Notation mit den Zeichen ||: und :|| markiert – mit neuem Text versieht. Dies

⁹ Vgl. Antoine Bélanger (1804–1878) – *Œuvres musicales de cet auteur*, <https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/13481171/tum/page1> (letzter Zugriff: 19.10.2023).

entspricht einer globalen translatorischen Strategie, die er auf sämtliche Lieder der *Winterreise* anwendet. Mit ihr bietet sich ihm schlagartig mehr Raum für seine Übersetzungslösungen als beispielsweise anderen Übersetzern, die in der Wiederholungsstruktur ein charakteristisches und damit auch in den Zieltexten erhaltenswertes Element betrachten. Man kann unschwer ahnen, dass mit diesen Expansionen überall Elemente Eingang in den zielsprachigen Liederzyklus finden, die im Original nicht vorhanden oder nur rudimentär vorgezeichnet sind, die aber auch potenziell der Kohärenz der Lieder zugutekommen können. Die 36 Verse der französischen Fassung (siehe Tab. 2, S. 218) werden nicht, wie man meinen könnte, zu Strophen mit gleicher Verszahl umgruppiert (etwa neun mal vier Verse), sondern die ursprüngliche Stropheneinteilung bleibt erhalten. Dadurch ergeben sich, da die Wiederholungen unterschiedlich viele Verse umfassen und an verschiedenen Stellen angebracht sind, im Zieltext Strophen unterschiedlicher Länge (5–6–7–5–6–7). Auch das Reimschema regelt die Zugehörigkeit zu einer Strophe in eindeutiger Weise. Der Kreuzreim in Bélangers Fassung ersetzt Müllers halben Kreuzreim (ABCB ...) und führt damit sogar weniger reimfähige Endsilben ein als das Original. Auch das ist ein Übersetzungsverfahren, das bei Bélanger durchgehend zur Anwendung kommt. Man muss hierbei anmerken, dass die Erhöhung der Verszahl um 12 Verse Bélanger das Auffinden geeigneter Reimsilben für das Auszdrückende etwas leichter macht als das enge Korsett einer gleichen und damit sehr verdichteten Verszahl. Bélanger nutzt überdies die Fähigkeiten des Französischen zur Verschleifung von End- und Anfangsvokal (hier: „vaine_image“, V. 8; „rève_a“, V. 13; „touchante_erreur“, V. 15; „l'ombre_et“, V. 26; „ferme_encor“, V. 31), nimmt bei so mancher Wendung Fehlbetonungen in Kauf (z. B. „joyeux“, V. 3) und scheut auch nicht vor Notenaufspaltungen zurück, um auf diese Weise mehr Silben als im Original unterzubringen (bei „retour“, V. 22).¹⁰

Auf inhaltlicher Ebene muss – übrigens nicht nur in diesem Lied – eine erhöhte Abstraktheit der französischen Fassung konstatiert werden. Dies fängt bei der narrativen Verortung des Traumes an, für die sich in der deutschen Vorlage wesentliche Anhaltspunkte im vorangehenden Lied „Rast“ finden (s. Tab. 3, S. 226).

Anders als bei der deutschen Vorlage, in der sich das lyrische Ich ob seiner bisher unbemerkten Müdigkeit wundert (Nr. 10: „Rast“, V. 1–2) und „in eines

10| Ein Übersetzer der *Winterreise* ins Englische, Thomas A. Beavitt, nutzt Melismen im Original, um mehr Text unterzubringen, und legitimiert diese Entscheidung mit der Johnson et al. (2013: 3, 10–14) attribuierten These, ein syllabisches Text-Musik-Verhältnis wäre dem Verständnis des Textes und überdies der Singbarkeit der Passage zu-träglich (vgl. Beavitt 2018, 86f.). Dem kann aber nicht vorbehaltlos zugestimmt werden, sind doch Verständlichkeit und Singbarkeit auch Produkte anderer musikalischer Parameter wie Tempo, Tonhöhe, Lautstärke etc., die wenig mit der Textverteilung zu tun haben. Im schnellen Tempo lassen sich bspw. Melismen oft leichter singen und vernehmen als ein syllabischer Text.

Tabelle 3: Vertonter Originaltext von „Rast“ (Nr. 10) und dessen französische Übersetzung durch Bélanger und Mathé

<p>Wilhelm Müller / Franz Schubert <i>Winterreise</i> Nr. 10: „Rast“</p>	<p>Bélanger <i>Le Voyage d'Hiver</i> N° 10: „Le repos.“</p>	<p>Pierre Mathé <i>Winterreise</i> 10. „Repos“</p>
<p>¹Nun merk ich erst, wie müd' ich bin, Da ich zur Ruh' mich lege; Das Wandern hielt mich munter hin Auf unwirthbarem Wege. ⁵Die Füße fragen nicht nach Rast, Es war zu kalt zum Stehen, : Der Rücken fühlte keine Last, Der Sturm half fort mich wehen. : </p>	<p>¹Dou vient que ce profond repos m'accable davantage ? au terme désiré des maux pourquoi perdre courage ? ⁵Hélas ! quand je voulais te fuir ; j'avais rêvé d'avance le doux espoir de revenir tu brises l'espérance. Moi seul, ainsi, je dois souffrir ¹⁰de ta cruelle absence !</p>	<p>Je vois seulement maintenant combien je suis las, Alors que je m'allonge pour me reposer : La marche m'a maintenu plein d'entrain Sur un chemin hostile. Mes pieds ne réclamaient pas le repos, Il faisait trop froid pour s'arrêter ; Mon dos ne sentait pas la charge, La tempête me poussait en avant.</p>
<p>In eines Köhlers engem Haus ¹⁰Hab' Obdach ich gefunden; Doch meine Glieder ruhn nicht aus: So brennen ihre Wunden. Auch du, mein Herz, im Kampf und Sturm So wild und so verwegen, : ¹⁵Fühlst in der Still' erst deinen Wurm Mit heißem Stich sich regen! : </p>	<p>Asile heureux, ta douce paix ne m'offre plus de charmes : je trouve encore nouveaux regrets qui font couler mes larmes. ¹⁵Le calme fuit toujours ce coeur qui souffre, qui murmure, qui rêve à son ancien bonheur, Repos fait ma torture. ²⁰déchire ma blessure !</p>	<p>Dans une petite maison de charbonnier J'ai trouvé refuge ; Pourtant mes membres ne peuvent se détendre Tant brûlent leurs blessures. Toi aussi, mon cœur, dans le combat et la tempête, Si sauvage et si audacieux, C'est seulement dans le calme que tu sens le ver Qui, avec une brûlante piqûre, se met à remuer.</p>

Köhlers engem Haus“ Unterschlupf findet (V. 9), besingt in der französischen Version der plötzlich ruhende Protagonist allgemein einen nicht näher definierten und daher womöglich auch im Freien befindlichen Zufluchtsort („*asile heureux*“; Nr. 10: „*Le repos*“, V. 11). Die Ruhestätte wird in beiden Fassungen auch abweichend charakterisiert: „beengt“ (V. 9) im ersten und friedvoll süß („*ta douce paix*“, V. 11) im zweiten Fall. Wie auch an anderen Stellen impliziert oder tilgt Bélanger damit die ohnehin nur sehr spärlichen Hinweise auf die den Liedern konkret zugrundeliegende Narration. Auch lenken die einleitenden Verse des französischen Lieds, „*D’où vient que ce profond repos // M’accable davantage ?*“ [dt.: „Wie kommt es, dass mich *diese* tiefe Ruhe // noch mehr belastet?“] (Nr. 10: „*Le repos*“, V. 1–2), die durch Anbringung des Demonstrativpronomens „*ce*“ einen Rückbezug auf das wiederum unmittelbar davor geschaltete Lied provozieren, die Interpretation in eine ganz besondere Richtung. Dort war die Rede vom Tod als dem Ende aller Dinge. Gestärkt wird diese Gleichsetzung von Ruhe und Tod in der französischen Fassung mehr als in der deutschen, etwa mit der Wendung „*au terme désiré des maux // Pourquoi perdre courage ?*“ [dt. „am ersehnten Ende des Übels // Warum den Mut verlieren?“] (Nr. 10: „*Le repos*“, V. 3–4).

Das hier näher betrachtete Lied übertitelt Bélanger lediglich mit „*Un rêve*“ [dt.: „Ein Traum“] und verschleiert damit den Bezug auf den Frühling, der in der deutschen Vorlage konstitutiv ist. Auch den Verweis auf den Mai und den hierüber konstruierbaren Rückbezug auf das erste Lied der *Winterreise* übergeht der französische Übersetzer. In den fünf statt vier Versen, die diese Traumstrophe bilden, kommen dennoch ähnliche frühlingshafte Naturschönheiten zur Sprache: Blumen („*des fleurs*“), die milde Brise („*le zéphire*“) und ein Vogel („*l’oiseau*“).

Dem Träumenden, der im Original gemäß der dreimaligen Anbringung des einleitenden „*ich träumte*“ (Nr. 11: „*Frühlingstraum*“, V. 1, 3 und 13, s. Tab. 2, S. 218) klarer Agens ist, kommt in der französischen Version von vornherein eine passive Rolle zu. Hier ist es der personifizierte Traum, der die imaginierten Blumen zum Blühen bringt („*Mon rêve faisait éclore*“, V. 1). An diesem sprachlichen Mittel lässt sich bereits vorausahnen, was der *rondo*-artigen Struktur des Liedes (Traum–Realität–Traum–Realität) in der französischen Fassung ein Ende bereitet: nämlich, dass der Träumende nicht Herr seines Traums ist und nicht nach Belieben in die onirische Welt abgleiten oder dort verweilen kann. Bei Bélanger ist auch klar, dass es sich bei der vierten Strophe um einen separaten, noch liebevolleren Traum handelt („*En rêve toujours plus tendre*“, V. 19). Eindeutiger als der deutsche Prätext, in der die Geliebte wieder explizit angesprochen ist, kommt hier zum Ausdruck, dass „Wonne und Seligkeit“ (Nr. 11: „*Frühlingstraum*“, V. 16) sich nur auf der Grundlage einer erwiderten Liebe einstellen können. Thematisiert wird hier und im Verlauf des Liedes auch an mehreren Stellen das *per definitionem* in die Zukunft gerichtete Konzept der Hoffnung

(„Promet fortuné, fortuné retour // à l'espoir d'un fidèle amour“ [dt.: ‚Verspricht glückselige, glückselige Rückkehr // zur Hoffnung eines treu Liebenden‘], V. 22–23; „Et seul sans espérance“ [dt.: ‚Und allein ohne Hoffnung‘], V. 28), das in der deutschen Fassung in diesem Lied keine sprachliche Entsprechung findet.

Der Grund für das Aufschrecken von dem ersten Traume ist bei Bélanger nicht der Hahnenschrei, sondern das stürmische Toben des Winterwinds („Au bruit du vent d'orage“, V. 6). Nun könnte man dem Übersetzer diese Änderung des propositionalen Gehalts der Aussage vorwerfen, zumal die wiederholten Bezüge auf Vögel (Hähne und Raben) liedintern und liedübergreifend der Isotopie im Original den Wert eines charakteristischen Elements verleihen. Die Umstände der Übersetzung haben Bélanger dazu bewogen, ein anderes Element aus dem Katalog der geträumten Naturphänomene, nämlich den in pastoralen Gedichten oft heraufbeschworenen Zephirwind, heranzuziehen und in der zweiten Strophe durch den Sturm als eine analoge winterliche Manifestationsform zu ersetzen. Nicht die angesprochenen Vögel, sondern die Wetterphänomene stehen nun kompensierend als Repräsentanten ihrer Jahreszeit in den jeweiligen Strophen ein. Traum und Realität sind, wenn auch in den Details vom Original abweichend, auch in der französischen Fassung klar zu unterscheiden. (Der Wechsel des Bildes erscheint hier jedenfalls nicht so problematisch wie in der Übersetzung des zweiten Lieds „Die Wetterfahne“, in der Bélanger – wie auch der neue Titel „Soyez Heureux!“ [dt.: „Seien Sie glücklich!“] aufzeigt – jeglichen Bezug auf das titelgebende und für die musikalische Faktur des Liedes so zentrale Objekt auf dem Haus der Geliebten tilgt und durch das Bild vom im Winde wehenden Schilf ersetzt.) Dass es Bélanger in „Un rêve“ nicht auf den genauen Wortlaut, sondern eben auf die Kohärenz des Bildwechsels ankommt, bringt er in seiner Übersetzung denn auch explizit zum Ausdruck: „Et cette vaine image // Fait place aux rigneurs des hivers“ (V. 8–9, ‚Und dieses eitle Bild // weicht den Unbarmherzigkeiten des Winters‘). Die auf sechs (anstatt der originalen vier) Verse erweiterte realitätsbezogene Strophe schließt mit der Nennung der laut kreischenden Raben, die allgemein zum Stimmungsbild passen, aufgrund des fehlenden Bezugs zu den Hähnen und dem Wegfall der textuellen Wiederholungen allerdings an Prominenz einbüßen. Der Schrei, der den zweiten Traum jäh beendet („Un cri soudain s'élance ...“, V. 24) muss denn auch nicht mehr ein tierischer sein und kann womöglich auch vom Erwachenden selbst stammen.

Während in der Vorlage die dritte Strophe den Eisfigurationen am Fenster als schwachem Abglanz der Frühlingsblumen gewidmet ist und Text und Musik ein allmähliches Abgleiten in die Traumwelt beschreiben, reflektiert das lyrische Ich über sieben Verse hinweg bereits ganz luzide die willkommene Illusionshaftigkeit des getätigten Traumes. Obwohl dieser das Herz verwirrt („a troublé mon cœur“, V. 13), ein Hirngespinnst („une chimère“, V. 14), ja, einen Fehler („erreur“, V. 15) darstellt, ist er ihm doch ein süßes Geheimnis („doux mystère“, V. 12) und eine

ergreifende Täuschung („touchante erreur“, V. 15). Die Strophe beschließt er mit der allgemeinen und ins Gesetzmäßig-Sentenziöse abgleitenden Beobachtung:

Souvent l'erreur sait nous plaire ;
 Souvent son attrait flatteur
 Vaut mieux qu'un lo[i]ntain bonheur.

(Nr. 11: „Un rêve“, V. 16–18)

(„Oft weiß der Irrtum uns zu gefallen; // Oft ist sein Reiz schmeichelhaft // Er ist uns lieber als ein entferntes Glück.“)

Dieses Vorgehen bleibt bei Bélanger kein punktuell Verfahren, sondern wird zu einer globalen Translationsstrategie, denn Wendungen wie diese finden sich über den ganzen Liederzyklus verteilt. Wohl als unmittelbares Produkt der textuellen Erweiterungen zu werten, entfernen sie sich von der Singularität eines, wie Fischer-Diskau (1976/1985: 298f.) den Zyklus von Müller und Schubert umschrieb, „intime[n] Tagebuch[s] der Seele“ und erheben diesen stattdessen zu einem Monument geteilter leidvoller Erfahrung. Anstatt sich als Verspotteter von der Gesellschaft abzugrenzen („Ihr lacht wohl über den Träumer“, V. 11) – eine Isotopie, die nachfolgende Lieder wie „Der Wegweiser“ (Nr. 20) zunehmend stützen –, begreift sich der singende Protagonist hier (und auch an anderer Stelle) als Teil eines konstruierten empathisch verbundenen Kollektivs („Souvent l'erreur sait *nous* plaire“, V. 16).

Anzuführen ist in diesem Kontext auch Bélangers Tendenz, religiöse Elemente in die Übersetzung einfließen zu lassen. Im dritten Lied des deutschen Zyklus besingt der Protagonist lediglich seine Tränen, die ihm „glühend heiß“ (Nr. 3: „Gefrorne Tränen“, V. 10) aus der Brust flößen. In der französischen Fassung lässt Bélanger das gesamte Lied mit neuem Text wiederholen, sodass ihm für seine Fassung doppelt so viele Verse (nämlich 24 statt 12) zur Verfügung stehen. Die fünfte und sechste Strophe lauten:

Oui j'espère en Dieu même !
 À tous il tend les bras :
 Là pour toujours on s'aime !
 Bientôt n'irais-je pas ?
 Mes pleurs sur cette pierre
 Ont coulé silencieux !
 Mais celle qui m'est chère
 Les voit du haut des cieux !

(Nr. 3: „Les larmes“, V. 17–24)

(„Ja, ich hoffe auf Gott selbst! // Allen streckt er die Arme aus: // Dort liebt man sich für immer! // Werde ich nicht bald auch gehen? /// Auf diesem Stein ist mein Weinen [= sind meine Tränen] // still geflossen! // Doch jene, die mir lieb ist // sieht sie vom Himmel aus!“)

Zwar behält Bélanger den Verweis auf seine Tränen, die auch titelgebend sind, bei, schwingt sich aber vor allem in der Wiederholung des Liedes zu Formulierungen mit auffällig religiöser Färbung hinauf. Der Protagonist setzt zu einem durch die Bejahungspartikel eingeleiteten und auf die Psallmliteratur (etwa Psalm 37,3 oder 130,5) alludierenden Credo an: „Oui j'espère en Dieu même!“ (V. 17). Es dominiert die Hoffnung und der Glaube an einen liebenden Gott und die Zuversicht darauf, dass er den Bedürftigen hilft („À tous il tend les bras“ [„Allen streckt er die Arme aus“], V. 18). Die vom Protagonisten still und heimlich vergossenen Tränen, bleiben bei Bélanger auch nicht unbemerkt: Seine Geliebte – die, zumindest im Original, nicht tot ist – oder eine bisher ungenannte Frau, vielleicht gar die Mutter Gottes („celle qui m'est chère“ [„jene, die mir lieb ist“]), beobachtet sein Opfer vom Himmel aus. Und auch im darauffolgenden Lied übersetzt Bélanger einen völlig unreligiös anmutenden Passus mit „Ainsi que l'espérance // L'amour nous vient des cieux“ (Nr. 4: „L'hiver“, V. 31–32, „Und so wie die Hoffnung // Kommt die Liebe vom Himmel zu uns“). Auch an diesen Stellen wird das lyrische Ich wieder als Teil einer gläubigen Schar dargestellt. Welch ein Abstand zu den einzigen beiden, eher blasphemischen Aussagen, die im Original an eine göttliche Instanz appellieren: In „Gute Nacht“ erteilt der Protagonist seiner Geliebten Absolution, denn schließlich sei nicht sie an der Trennung Schuld: „Die Liebe liebt das Wandern // Gott hat sie [nun einmal] so gemacht“ (Nr. 1, V. 21–22). Und in dem Lied „Mut!“ beschließt er seinen Gesang mit einem letzten übermütigen Aufbäumen folgendermaßen: „Will kein Gott auf Erden sein, // Sind wir selber Götter“ (V. 11–12). Keine Spur von einer süßlichen Gottes- und Marienverehrung, wie sie Bélanger, womöglich Präferenzen der katholisch geprägten Zielkultur folgend, sich bei seiner Übertragung aufzugreifen motiviert sah.

Allgemeingültigkeit und Himmelsanbetung führt Bélanger auch in der analogen sechsten Strophe von „Un rêve“ zusammen: Unter expliziter Nennung des Ziels seines Vorhabens („Pour me tromper moi-même // Je ferme encor les yeux ...“, V. 30–31 [„Um mich selbst zu täuschen // schließe ich noch immer die Augen ...“], s. Tab. 2, S. 218), liefert auch direkt danach das Ergebnis seiner erfolglosen Bemühungen: „Hélas ! Rêve que j'aime // N'est plus venu des cieux!“ (V. 32–33, „Ach! [Der] Traum, ich liebe // Ist nicht mehr vom Himmel gekommen!“). Der Himmel segnete ihn nach zweimaligem Traum nicht noch einmal mit einer Möglichkeit zur Realitätsevasion. Dies verleitet den melancholischen Protagonisten wiederum zur Formulierung einer sein Leid transzendierenden Aussage:

Honneur d'amour, bien suprême,
Sourit un moment à nos vœux ...
C'est là ce qu'on dit être heureux !

(Nr. 11: „Un rêve“, V. 34–36)

(„Der Liebe Zierde, das höchste Gut, // lächelt für einen Augenblick unseren Wünschen zu ... // Das ist es, was man das Glücklichein nennt!“)

In allegorischer Art wird die Liebe als neckische Gottheit beschrieben, die dem sich glücklich schätzenden Liebenden nur flüchtig zuzulächeln gedenkt. Diese Art von Allegorisierung, die sich bei Bélanger vielerorts findet, baut im Derivat eine neue liedübergreifende Kohärenz auf, bestätigt aber zugleich Isotopien (Glaube, Marienanbetung und Hoffnung), die dem Original – und wörtlicheren französischen (Lese-)Übersetzungen des Zyklus – fremd sind.

4. Fazit

Die musikgebundene Übersetzung ist ein schwieriges Unterfangen. Zu den vielen Herausforderungen der sanglichen Übersetzung (wie die Beibehaltung des Rhythmus, der Silbenzahl, der Phrasierung, des Reims etc.) tritt auch die inhaltliche Invarianz. In einem größeren Werkkomplex wie einem Liederzyklus ist die Kohärenz nicht nur liedintern, sondern auch liedübergreifend zu suchen. In der hier dargebotenen werkimmanenten, aber auch exemplarisch zu nennenden Analyse wurde gezeigt, dass mit der Übersetzung die Umstrukturierung und der Wegfall einiger u. U. zentraler gedicht- und liedübergreifender Bezüge einhergehen kann. Es können in der zielsprachigen Version eines zyklischen Werks aber auch umgekehrt neue Verweise geknüpft werden, sodass insgesamt nicht – wie in normativen Studien – zwangsläufig von einem Verlust im Original gegebener Isotopien die Rede sein muss. Vielmehr kann die Übersetzung auch nur eines Liedes zu einer Verschiebung des gesamten Beziehungsgefüges führen, die womöglich nur rudimentär im Original vorgezeichnete oder gänzlich neue Aspekte des Originals bzw. des ihn hervorbringenden Gedankens beleuchtet – so etwa die christliche Botschaft in Bélangers französischer Fassung der Schubert'schen *Winterreise*.

Während Kritiker sich oft darauf versteifen, was im Zieltext nicht beachtet oder was, im Gegenteil, fälschlicherweise Eingang in diesen gefunden habe, besteht die Aufgabe einer deskriptiven Translationsforschung hingegen darin, die Entscheidungen des Übersetzers nachzuzeichnen und nachzuvollziehen. In einer Praxis, in der so viele Texteingenschaften als Invarianten fungieren können, sind Auswahlprozesse nur natürlich. Kompensiert werden sie womöglich durch die Pluralität von Übersetzungen. Als weiterhin bestehendes Forschungsdesiderat kann die Aufarbeitung ganzer Werkzyklen in Original und Übersetzung sowie, auf der Grundlage solch umfangreicherer Materials, die theoretische Systematisierung der beobachtbaren Konstanten, Verschiebungen bzw. Umstrukturierungen und Kompensationsmöglichkeiten erachtet werden, die über die hier dargebotenen tentativen Analyseverschlüsse hinausgehen.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

- Mathé, Pierre (o. J.). „Die Winterreise“. (<https://www.liedetmelodie.org/wp-content/uploads/2014/02/Traduction-Winterreise.pdf>, letzter Zugriff: 19.10.2023).
- Müller, Wilhelm (1823a). „V. Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise. In 12 Liedern“. In: *Urania: Taschenbuch auf das Jahr 1823*. Neue Folge, 5. Jg. Leipzig. S. 207–222.
- Müller, Wilhelm (1823b). „Die Winterreise. Lieder von Wilhelm Müller“. In: Schall, K./Holtei, K. von (Hrsg.) *Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater* XLI (13. und 14. März). S. 161–162 und 165–166.
- Müller, Wilhelm (1824). „Die Winterreise“. In: *Sieben und siebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. Dessau: Christian Georg Ackermann. S. 75–108.
- Schubert, Franz (1827/1979). *Winterreise* (=Neue Schubert-Ausgabe, Serie IV, Bd. 4a) [Platte BA 5516]. Kassel/ Basel. S. 110–191.
- Schubert, Franz (o. J. [um 1830]). *Winterreise – Le Voyage d’Hiver*. Wien. (Übers. Bélanger).

Sekundärquellen

- Agnetta, Marco (2019). *Ästhetische Polysemiotizität und Translation: Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim.
- Agnetta, Marco (2023). „Krankheit macht Menge. Wie eine Pandemie populäre serielle Narrationsformen befördert“. In: Herold, M./ Schulz, K./ Steurer, H. (Hrsg.) *Menge und Krankheit* (=Dispositiv der Menge, Bd. 1). München. S. 115–144. DOI: 10.30965/9783846766828_010. (letzter Zugriff: 19.10.2023).
- Apter, Ronnie/ Herman, Mark (2016). *Translating for singing: The theory and craft of translating lyrics*. London.
- Beavitt, Thomas A. (2018). „Translating *Winterreise*: Sense and singability“. In: *Problemy muzykal’noj nauki / Musical Scholarship* 3. S. 84–93. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.084-09> (letzter Zugriff: 19.10.2023).
- Brinkmann, Reinhold (2004). „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“. In: Danuser, H. (Hrsg.) *Musikalische Lyrik: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Laaber. S. 9–124.
- Dürr, Walther (2006). „Franz (Peter) Schubert“. In: Finscher, L. (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Personenteil. Bd. 15. Kassel/ Basel u. a. S. 75–205.
- Eco, Umberto. (1983/1988). „Die Innovation im Seriellen“. In: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Hamburg. S. 155–180. (Übers.: Burkhard Kroeber).
- D’Hulst, Lieven (2000). „Erlkönig en Belgique : une traduction intersémiotique par A. Van Hasselt et J.-B. Rongé“. *Textyles: Revue des lettres belges de langue française* 17–18. S. 126–138.

- Fertonani, Cesare (2007). „Le edizioni dei Lieder di Schubert nell’Italia dell’Ottocento“. In: Béhar, P./ Schneider, H. (Hrsg.) *Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa*. Hildesheim/ Zürich u. a. S. 145–175
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1976/1985). *Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden – Wesen – Wirkung*. München/ Kassel u. a.
- Franzon, Johan/ Greenall, Annjo K./ Kvam, Sigmund/ Parianou, Anastasia (Hrsg.) (2021). *Song translation: Lyrics in contexts*. Berlin.
- Johnson, Randolph B./ Huron, David/ Collister, Lauren (2013). „Music and lyrics interactions and their influence on recognition of sung words: An investigation of word frequency, rhyme, metric stress, vocal timbre, melisma, and repetition priming“. In: *Empirical Musicology Review* 9(1). S. 2–20.
- Kvam, Siegmund (2014). „Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern: Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse“. In: *trans-kom* 7(1). S. 115–139.
- Minors, Helen J. (Hrsg.) (2013). *Music, text and translation*. London.
- Newmark, Peter/ Minors, Helen J. (2013). „Art song in translation“. In: Minors, H. J. (Hrsg.). *Music, text and translation*. London. S. 59–68.
- Scherers, Bernd (1991). „César Francks Bearbeitung der vier Schubert-Lieder“. In: *Revue belge de Musicologie* 45. S. 61–76.
- Schneider, Herbert (2008). „Übersetzung“. In: Finscher, L. (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Supplementband. Kassel/Basel u. a. S. 983–994.
- Schneider, Herbert (2018). „Die Übersetzungen von Chamissos und Schumanns Zyklus *Frauenliebe und -leben* ins Französische und Italienische“. In: Agnetta, M. (Hrsg.) *Über die Sprache hinaus: Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen*. Hildesheim/ Zürich u. a. S. 254–276.
- Şerban, Adriana/ Chan, Kelly Kar Yue (Hrsg.) (2020). *Opera in translation: Unity and diversity*. Amsterdam/ Philadelphia.
- Wiesli, Andrea (2019). „*Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immer fort*“. *Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts*. Stuttgart.

Marco Agnetta

Universität Innsbruck
 Institut für Translationswissenschaft
 Herzog-Sigmund-Ufer 15
 A-6020 Innsbruck
 Österreich
 marco.agnetta@uibk.ac.at
 ORCID: 0009-0005-9520-3082