

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Übersetzung der musikalischen Dimension in der
Populärmusik am Beispiel der Lieder von Elvis Presley“

Verfasserin

Mag. phil. Katarina Dorkin Križ

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 324 331 345

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzer Ausbildung

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unterstützt haben.

Vor allem möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitbetreuer, Herrn Univ.-Prof. Klaus Kaindl, bedanken, der mir dieses spannende Thema vorgeschlagen hat und mir geduldig immer zur Seite stand. Ihm verdanke ich die Motivation.

Insbesondere möchte ich dem Tonmeister Mag. Mario Zlatev und dem Gitarristen Rupert Träxler für ihre fachlichen Hinweise und kritischen Bemerkungen danken.

Für lektorische und logistische Unterstützung danke ich meinen Freundinnen Mag. Carola Schedel und Mag. Sonja Oitzl-Fuchs sowie Mag. Vera Schnirch.

Und at last but not at least möchte ich meiner Familie danken, die viel Geduld und Verständnis für meine Verpflichtungen gezeigt hat.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	II
INHALTSVERZEICHNIS	III
0 EINLEITUNG	1
1 THEORETISCHE GRUNDLAGE	3
1.1 Zur terminologischen Bestimmung	3
1.2 Dominanz der strukturellen Linguistik oder Äquivalenzorientierte Ansätze	4
1.2.1 Am Anfang war die Leipziger Schule	5
1.2.1.1 Kommunikationswissenschaftlicher Ansatz	6
1.2.1.2 Äquivalenz	7
1.2.1.3 Invarianz	7
1.2.1.4 Jägers kommunikative Äquivalenz	8
1.2.1.5 Pragmatik	9
1.2.1.6 Zusammenfassung	11
1.3 Nidas dynamische Äquivalenz	11
2 TEXT	14
2.1 Definition des Textbegriffes	14
2.2 Text als kommunikatives Handeln	16
2.3 Textfunktion	17
2.4 Texttypen und Textsorten	17
2.5 Text als Übersetzungseinheit	19
2.6 Erweiterung des Textbegriffes	21
2.6.1 Dialogizität	21
2.6.2 Intertextualität	22

3	HANDLUNGSTHEORETISCH – FUNKTIONALE ANSÄTZE	24
3.1	Handlungstheoretischer Ansatz	24
3.2	Skopostheorie	25
3.3	Translation und Kulturbegriff	27
3.4	Kapitelzusammenfassung	30
4	MUSIK	32
4.1	Musik als Sprache	33
4.1.1	Sprache oder sprachähnlich	34
4.1.2	Syntagma-Paradigma	36
4.1.3	Topographischer Kubus - musikkybernetischer Zugang	38
4.1.4	Objekt-Subjekt in dialektischer Einheit	40
4.1.5	Ästhetischer Code	41
4.1.6	Werk / Rezeption / Interpretation als Handlung	42
4.2	Zu den Begriffen: Sinn, Bedeutung, Funktion und Mittelung	43
4.2.1	Gegenstandlos doch gegenständlich	43
4.2.2	Semantische Eintrittselemente	44
4.2.3	Kulturelle Entitäten	46
4.2.3	Zum Begriff Musikverstehen	47
4.2.3.1	Musikverstehen durch Musikhören	47
4.2.3.2	Das Schlagen im Körper	49
5	EINIGE BEMERKUNGEN ZUM UNTERSCHIED KUNST- UND POPULARMUSIK	52
5.1	Musikalische Dimension	53
5.1.1	Notation	53
5.1.2	Rhythmus	54
5.1.3	Körper	55
5.1.4	Sound	55
5.2	Populärmusik als technologisches und soziologisches Phänomen	56
5.2.1	Publikum	57

5.2.2	Musikindustrie	57
5.2.3	Mediation	58
6	POPULARMUSIK	60
6.1	Begriffsbestimmung der Popularmusik	60
6.2	Soziologische Hintergründe	60
6.3	Zur Entstehung des Rock'n'Roll	61
6.3.1	Elvis	63
6.3.2	Einige musikalische Merkmale des Rock'n'Roll	64
6.3.2.1	Melodisch-harmonische Basis: Blues	64
6.3.2.2	Rhythmische Bewegungsform: Swing, Off Beat, ternärer Rhythmus	65
6.3.2.3	Besetzung	66
6.3.2.4	Interpretation von Elvis	66
6.4	Schlager	67
6.4.1	Definition	67
6.4.2	Entwicklungsgeschichte	69
6.4.3	Einflüsse	69
6.4.4	Musikalische Merkmale	70
6.4.5	Die Welt des Schlagers	72
6.4.5.1	Liebe	73
6.5	Einige Anmerkungen zum Verhältnis Text und Musik in der Popularmusik	74
6.6	Rock'n'Roll in der „Schlagerwelt“	75
7	ANALYSE	77
7.1	Vorbemerkung	77
7.2	Analyseaufbau	77
7.3	JAILHOUSE ROCK	80
7.3.1	Text	80
7.3.2	Besetzung	81
7.3.3	Sound	81

7.3.4	Form	81
7.3.5	Gesangstimme und Singweise	82
7.3.6	Melodische Gestaltungsmittel	82
7.3.7	Harmonische Gestaltungsmittel	84
7.3.8	Rhythmische Gestaltungsmittel	84
7.3.9	Aufnahmetechnik:	85
7.3.10	Freie Interpretation - „semantische Fenster“.	86
7.4	HAFENROCK	87
7.4.1	Text	87
7.4.2	Besetzung	88
7.4.3	Sound	88
7.4.4	Form	88
7.4.5	Gesangstimme und Singweise:	88
7.4.6	Melodische Gestaltungsmittel	89
7.4.7	Harmonische Mittel:	90
7.4.8	Rhythmus:	90
7.4.9	Aufnahmetechnik	90
7.5	HOUND DOG	93
7.5.1	Text	93
7.5.2	Sound	93
7.5.3	Besetzung	93
7.5.4	Form	93
7.5.5	Melodische Gestaltungsmittel	94
7.5.6	Harmonische Gestaltungsmittel	95
7.5.7	Rhythmische Gestaltungsmittel	95
7.5.8	Aufnahmetechnik	96
7.5.9	Freie Interpretation - „semantische Fenster“	96
7.6	DAS IST ROCK AND ROLL	97
7.6.1	Text	97
7.6.2	Sound	97
7.6.3	Besetzung	97
7.6.4	Form	97
7.6.5	Gesangstimme/Singweise	99
7.6.6	Melodische Gestaltungsmittel	99
7.6.7	Harmonische Gestaltungsmittel	99
7.6.8	Rhythmische Gestaltungsmittel	100
7.6.9	Aufnahmetechnik	100

7.6.10	Vergleich	100
7.7	ALL SHOOK UP	101
7.7.1	Text	101
7.7.2	Sound	102
7.7.3	Besetzung	102
7.7.4	Gesangstimme/Singweise	102
7.7.5	Form	102
7.7.6	Melodische Gestaltungsmittel	103
7.7.7	Harmonische Gestaltungsmittel	104
7.7.8	Rhythmische Gestaltungsmittel	104
7.7.9	Aufnahmetechnik	104
7.7.10	Freie Interpretation	105
7.8	TOTAL VERRÜCKT	105
7.8.1	Text	105
7.8.2	Sound	106
7.8.3	Besetzung	107
7.8.4	Gesangstimme/Singweise	107
7.8.5	Melodische Gestaltungsmittel	107
7.8.6	Harmonische Gestaltungsmittel	107
7.8.7	Rhythmische Gestaltungsmittel	108
7.8.8	Aufnahmetechnik	108
7.8.9	Vergleich	108
7.9	BLUE SUEDE SHOES	110
7.9.1	Text	110
7.9.2	Sound:	110
7.9.3	Besetzung	111
7.9.4	Form	111
7.9.5	Melodische Gestaltungsmittel	112
7.9.6	Harmonische Gestaltungsmittel	113
7.9.7	Rhythmische Gestaltungsmittel	113
7.9.8	Freie Interpretation- „semantische Fenster“	113
7.10	DIE BLAUEN WILDLEDERSCHUHE	114
7.10.1	Text	114
7.10.2	Sound	114
7.10.3	Besetzung	114
7.10.4	Gesangstimme/Singweise:	115

7.10.5	Melodische Gestaltungsmittel	115
7.10.6	Harmonische Gestaltungsmittel	115
7.10.7	Aufnahmetechnik	116
7.10.8	Freie Interpretation	116
7.11	ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSE	117
8	ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	121
	LITERATURVERZEICHNIS	123
	Primärliteratur	123
	Sekundärliteratur	123
	Internet	129
	Abbildungsverzeichnis	130
	Abkürzungsverzeichnis	131
	Jailhouse Rock	132
	Hound dog	134
	Abstract	135
	Lebenslauf	137

0 EINLEITUNG

Anlass zu dieser Arbeit war ein Gespräch mit Professor Kaindl, der mich auf die Idee gebracht hat, eine musikalische Übersetzung zum Gegenstand meiner Arbeit zu machen. Die Möglichkeit mein musikalisches Interesse mit einer translationswissenschaftlichen Untersuchung zu verbinden war Beweggrund mich mit diesem ungewöhnlichen Thema auseinander zu setzen.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die musikalische Übersetzung einiger ausgewählter Lieder Elvis Presleys. Ausgangspunkt der Analyse ist die Feststellung, dass es mit der sprachlichen Übersetzung der Lieder ins Deutsche zur Verschlagerung des Sounds gekommen ist, womit der Blick auf die Suche nach Kulturelementen gelenkt wurde.

Ziel der Arbeit ist herauszufinden, welche Differenzen in der Übersetzung in Hinblick auf das Original vorliegen und inwiefern sich darin die deutsche Kultur manifestiert. Die akustische Verschlagerung sollte mit einer Analyse belegt werden.

Den theoretischen Grundstein zur Translationswissenschaft bilden die Kapitel 1 bis 3 mit den Ausführungen zur Entwicklung dieser wissenschaftlichen Disziplin, angefangen von den linguistisch orientierten Ansätzen bis hin zu den für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit relevanten handlungstheoretisch - funktionalen Ansätzen, die den Kulturaspekt in den Mittelpunkt stellen. Das Kapitel 2 wurde dem Begriff Text gewidmet, der die Untersuchungsperspektive von den Teilen auf das Ganze gelenkt hat.

Im Kapitel 4 wurde der Versuch unternommen, das Phänomen Musik aus verschieden theoretischen Perspektiven zu beschreiben. Neben einigen ästhetischen, hermeneutischen und philosophischen Ansätzen liefert vor allem der dialektische, soziosemiotische Zugang eine wertvolle Grundlage für die Erläuterung der soziokulturellen und historischen Einflüsse auf die musikalischen Prozesse.

Kapitel 5 behandelt einige wichtigen Unterschiede zwischen Kunstmusik und Populärmusik und ist als Überleitung zum nächsten Kapitel gedacht, das sich konkreter mit Wesensmerkmalen des Rock'n'Roll und des Schlagers beschäftigt.

Den musikalischen Kern bildet die Analyse im Kapitel 7. Zunächst werden musikalische Merkmale der Lieder von Elvis Presley anhand der Parameter: Text – Sound – Besetzung - Gesangstimme/Stimmweise – Form - melodische, harmonische, rhythmische Gestaltungsmittel – Aufnahmetechnik und semantische Fenster untersucht und in weiterer Folge in Hinblick auf die in der Übersetzung entstandenen Differenzen mit der deutschen Version verglichen.

1 THEORETISCHE GRUNDLAGE

1.1 Zur terminologischen Bestimmung

Während die Gegendstandbestimmung der Translationswissenschaft seit den Anfängen ihrer Entwicklung einen ungeraden und diffusen Weg gegangen ist, auf dem viele Ansätze aus verschiedensten Diskursen aufgeworfen und behandelt wurden, hat sich der Name der Wissenschaft relativ schnell etabliert. Die Terminologie zur Wissenschaft wurde von Otto Kade ganz am Anfang ihrer Entwicklung ziemlich klar definiert und geprägt. Als Oberbegriff für das Übersetzen und Dolmetschen führt Kade den Terminus Translation¹ ein, der auch heute noch in all seinen Ableitungen verwendet wird. Die Gründe für eine relativ schnelle Durchsetzung des Terminus sehen Reiß/Vermeer (1984:7) in der besseren internationalen Verständlichkeit sowie in einer guten Ableitbarkeit, die eine geglückte Prägung der Begriffe Translator, Translationstheorie, Translat, translations-theoretisch, Translationswissenschaft, Translatologie erlaubt. Das deutsche Synonym Sprachmittlung, das vor allem in früheren Jahren von den Vertretern der Leipziger Schule, oft auch gleichzeitig mit dem Terminus Translation verwendet wurde, erwies sich da zu steif und für weitere Ableitungen ungeeignet.² Für Katarina Reiß ist die Bezeichnung Sprachmittler auch inhaltlich nicht korrekt, denn ein Translator ist „kein bloßer Sprachmittler“, sondern gleichzeitig auch ein Kulturmittler, der nicht nur mittelt sondern „eigenständig kreativ tätig“ ist (Reiß/Vermeer 1984:7). Außerdem bezeichnet der Terminus nicht immer den gleichen Sachverhalt; Sprachmitteln bzw. Sprachmittlung werden nach Prunč als „terminologische Dubletten zu

¹ „Wir verstehen unter Translation im weiteren Sinne jenen in einen zweisprachigen Kommunikationsakt (und damit zugleich in ein komplexes gesellschaftliches Bedingungsgefüge sprachlicher und außersprachlicher Faktoren) eingebetteten Prozess, der mit der Aufnahme eines AS-Textes[...] beginnt und mit der Realisierung eines ZS-Textes [...] endet. Die wichtigste Phase dieses Prozesses ist der Kodierungswechsel AS → ZS[...].“ (Kade 1968:35)

² Katharina Reiß spricht bei der „Sprachmittlertheorie“ von einer „Hybridbildung, zudem eine wenig glückliche“ (Reiß/Vermeer 1984: 7).

Dolmetschen und Dolmetschung“ oder als Beschreibung einer nichtprofessionellen translatorischen Tätigkeit verwendet (2007:16). Die Begriffe Übersetzen bzw. Übersetzung wurden ebenso als Synonym zur Translation eingesetzt und als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen verstanden, vor allem dort wo kein deutlicher Unterschied zwischen Dolmetschen und Übersetzen explizit gemacht wurde. „Mit der konsequenten Unterscheidung zwischen Übersetzen und Dolmetschen wurde die Wissenschaftsbezeichnung Übersetzungswissenschaft mehrdeutig“ (Prunč 2007:16). So sind Übersetzungswissenschaft und der mit ihr in Verbindung verwendete Terminus Übersetzungstheorie nur dann angebracht, meint weiter Prunč, wenn sie eine Disziplin bezeichnen, die sich nur mit der Wissenschaft bzw. Theorie des Übersetzens befasst (vgl. 2007:16f).

Auch wenn Übersetzungswissenschaft als Disziplinbezeichnung allgemein als veraltet gilt und durch Translation verdrängt wurde, bleiben die Begriffe Übersetzen und Übersetzung allerdings als Bezeichnung einer translatorischen Handlung und des translatorischen Vorgangs weiterhin erhalten.

1.2 Dominanz der strukturellen Linguistik oder Äquivalenzorientierte Ansätze

Die ersten strukturierten Diskussionen über das Phänomen Translation wurden im Rahmen der Linguistik geführt und waren naturgemäß stark vom damaligen Stand der Disziplin beeinflusst. Sie fallen in eine Zeit in der „mit der Revolution in der Entwicklung der Kommunikationsmittel [...] die Anforderungen der Gesellschaft an den Sprachmittler sprunghaft gestiegen“ sind (Neubert 1968:V). Die technologische Antwort auf diese Anforderungen war das Konstruieren von Übersetzungsmaschinen Anfang der 50er Jahre. Es stellte sich aber bald heraus, dass eine maschinelle Übersetzung keine zufrieden stellende Lösung des Übersetzungsproblems bieten kann, da die Sprachen, wie die spätere Sprachentwicklung zeigen wird, nicht auf einen „voll inventarisierbaren, reglementierbaren, nach dem Binärprinzip organisierbaren, quasi-mathematischen Kode“ reduziert werden können, der „maschinell so manipulierbar ist, dass damit linguistische Operationen möglich werden“ (Wilss 1977:299). Diese Situation

verhalf, die Notwendigkeit einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Translationsproblem zu erkennen: „Wir meinen deshalb, dass eine Durchleuchtung des Übersetzungsvorgangs, die objektive Erfassung und Definition der translatorischen Grundbegriffe wie Übersetzbarkeit, Übersetzungseinheit, Übersetzungsvariante, Äquivalenz, Adäquatheit - [...] - eine Art Kettenglied bei der Herausbildung der Übersetzungswissenschaft darstellen“ schreibt Neubert (1968:V).

Der Ausgangspunkt der damaligen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Problem war die Theorie von de Saussure³, welche Sprache als ein durch Konventionen geregeltes und aus Zeichen bestehendes System definiert. Sprachen werden als stabile Strukturen gesehen, die eine gewisse Symmetrie untereinander aufzeigen. Aus der Gegenüberstellung ergeben sich Gleichwertigkeiten oder Äquivalenzen, die für die linguistisch orientierte Translationsforschung die Grundlage eines Übersetzungsprozesses bilden. Denn nur durch das Vorhandensein von Äquivalenzen zwischen zwei Sprachsystemen ist eine Übersetzung überhaupt möglich. So wurde die Äquivalenz zum zentralen Problem der linguistisch orientierten Translationswissenschaft.

1.2.1 Am Anfang war die Leipziger Schule

Von der Leipziger Schule ging im deutschsprachigen Raum der erste wichtige Impuls aus, dem Phänomen Übersetzen ein wissenschaftliches Fundament zu geben sowie übersetzungswissenschaftliche Verfahren zur Verfügung zu stellen. Vor allem Otto Kade, Gert Jäger und Albrecht Neubert haben „mit neuem in theoretischen Entwürfen untergebrachten Begriffswerk wissenschaftlicher Behandlung des Phänomens der Übersetzung/Translation [...] die Bahn gebrochen“ (Jäger/Neubert 1982:5). Sie sahen ein, dass die allgemeine Linguistik

³ Ferdinand de Saussure gilt mit seinem Buch „Cours de linguistique générale“ (1916) als Begründer der strukturellen Linguistik. Seine Dichotomie langue und parole wird zum Ausgangspunkt der strukturalistischen Methode. Langue steht für das abstrakte Regelsystem einer Sprachgemeinschaft während durch parole ein konkreter „Sprechakt des Einzelnen“ dargestellt wird (vgl. Nöth 1985:81).

keine Antworten auf die komplexen Fragen der Übersetzungswissenschaft liefern kann und siedelten sie in die angewandte Linguistik an, welche „wie jede Wissenschaft für bestimmte Aufgaben andere Disziplinen zu Rate zieht“ (Kade 1968:18). Somit wurde ein breiterer Zugang ermöglicht.

1.2.1.1 Kommunikationswissenschaftlicher Ansatz

Für Kade ist die Translation nichts anderes als zweisprachige Kommunikation; ein „in einen zweisprachigen Kommunikationsakt eingebetteter Prozess, der mit der Aufnahme eines AS Textes (=Original, Text in einer gegebenen Sprache L1) beginnt und mit der Realisierung eines ZS-Textes (=Translat; Text einer gegebenen Sprache L2) endet“ (Kade 1968:3). Die Realisierung des Translationsprozesses erfolgt durch den Translator, der in der ersten Phase des Prozesses die vom Sender produzierte Information aufnimmt und dekodiert, dann verschlüsselt, und schließlich weiter an den Empfänger kommuniziert. Dabei werden Zeichensysteme als Codes, die objektive Wirklichkeit und deren Abbilder als Bezugsgrößen und die Kommunikationspartner als Zeichenbenutzer definiert. Während die ersten zwei „Größen“ – auch wenn das Abbild der Wirklichkeit von vielen subjektiven und sozialen Faktoren beeinflusst wird – eine gewisse „Stabilität“ aufweisen⁴, „sind die in den Kommunikationspartnern begründeten Faktoren der Translation sehr stark Zufälligkeiten ausgesetzt“ (1968:12). Obwohl er richtig feststellt, dass in einem Kommunikationsprozess auch außersprachliche „subjektive und soziale Faktoren“ wirken, die mit der Individualität der Sprachbenutzer verbunden sind, werden diese außerobjektiven Faktoren, die „zufälligen Charakter haben“ hier nicht thematisiert (1968:12).

„Wenn wir die Gesetzmäßigkeiten in der Translation ermitteln wollen, müssen wir von ihnen abstrahieren, weil wir sonst allenfalls Erkenntnisse über die Grenzen der menschlichen Leistungsfähigkeit in der Translation gewinnen, jedoch nicht deren Wesen aufdecken. Für die Ermittlung der Gesetzmäßigkeit der Translation sind gerade die Faktoren relevant, die unabhängig von der Individualität von S, E' und T wirken.“ (1968:8)

⁴ „Die objektive Wirklichkeit, die unabhängig vom menschlichen Bewusstsein existiert, ist in diesem Sinne auch für die Translation eine absolute Größe.“ (Kade 1968:12)

1.2.1.2 Äquivalenz

Die Untersuchung der Äquivalenz bzw. Invarianz wird für die linguistisch orientierten Forscher zum zentralen Problem der translationswissenschaftlichen Diskussionen. Dabei werden hauptsächlich die Äquivalenzen auf linguistischer Ebene gesucht. So unterscheidet Kade je nach dem Grad der Übereinstimmung mehrere Äquivalenztypen, von der totalen Äquivalenz bei 100% Entsprechung bis zur Null-Äquivalenz (1968:13). In diesem Sinne spricht Kade von der formalen, semantisch funktionellen und stilistischen Äquivalenz, wobei bei der letzten, nicht mehr umkodiert, sondern neu kodiert wird (1968:13). Nach der Ebene, auf der sich die Translation vollzieht, unterscheidet Kade die Substitution, die sich wie die Transformation und die Modulation in erster Linie im grammatischen Bereich realisiert sowie die Interpretation bzw. die Paraphrase, die sich auf semantischer Ebene vollziehen (vgl. 1968:13ff).

Aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht verlangt man die Äquivalenz des kommunikativen Wertes. Die Wirkung, die der AS-Text bei AS-Empfängern auslöst soll mit der Wirkung, die das Translat bei ZK-Empfängern auslöst, übereinstimmen. Da eine völlige Übereinstimmung der Werte nicht möglich ist, spricht Kade von der potenziellen Äquivalenz (1968:9). Die potenzielle Äquivalenz wird erzielt „wenn der für den kommunikativen Erfolg relevante gemeinsame Durchschnitt von Effekten bei L1-Empfängern und Effekten bei L2-Empfängern erreicht wird“ (1968:9).

1.2.1.3 Invarianz

„Die potenzielle Äquivalenz des kommunikativen Wertes von Texten in verschiedenen Kodes ist die Invariante in der Translation“ (Kade 1968:9). Als Invarianten werden die Elemente bezeichnet, die bei der Translation unverändert bleiben und die einem Text die Eigenschaft eines Translats verleihen. Die „Wahrung der Invarianz in Bezug auf das Denotat“ ist laut Kade die einzige

obligatorische Invariante⁵ (1968:11). Welche Invarianten vom Translator ausgesucht werden, hängt vom Translationszweck ab. Allerdings bleibt die Frage offen, welche Faktoren dazu beitragen, dass manche Elemente in der Translation unverändert bleiben und welche Elemente überhaupt bei der Translation unverändert bleiben müssen.

1.2.1.4 Jägers kommunikative Äquivalenz

Anknüpfend an die Äquivalenz und Invarianz-Diskussionen ihrer wissenschaftlichen Kollegen führten Jäger & Müller den Begriff kommunikative Äquivalenz ein, um den kommunikativen Aspekt bei der Übersetzung von „ihren linguistischen Explikaten“ hervorzuheben (1982:45). Für Jäger/Müller existieren zwei Translationsbegriffe: ein linguistischer, der auf dem Begriff der maximalen Äquivalenz beruht und ein kommunikativer Translationsbegriff, der primär auf die Wirkung von Texten auf Empfänger orientiert ist bzw. auf dem kommunikativen Wert beruht (1982:44). Als kommunikativen Wert bezeichnen Jäger & Müller die Eigenschaft eines Textes, "kraft der ein Text in der Kommunikation für einen bestimmten Abbildkomplex ‚gesetzt‘ werden kann bzw. einen bestimmten Abbildkomplex auszulösen mag“ (1982:44). Der kommunikative Translationsbegriff ist insofern problematisch, da es neben den im Text erfassten Abbildelementen auch jene Abbildelemente gibt, die im extralinguistischen Bereich liegen und in der Bedeutung eines Textes nicht einbezogen sind. Die textuelle Textkomponente umfasst jene Textelemente, welche die Bedeutung ausmachen und unmittelbar mit dem Text verknüpft sind, so dass sie den „vertexteten Teil“ des Abbildkomplexes darstellen (1982:44). Die extratextuelle Komponente umfasst die Elemente, die in unserem Bewusstsein mit dem Text assoziiert, jedoch nicht vertextet sind. Der Verfasser ist gezwungen,

⁵ Dabei geht Kade von der Annahme aus, dass „mit jeder Sprache jedes Abbild kommunizierbar ist. Jede im Translationsakt als ZS auftretende Sprache verfügt daher über die erforderlichen potenziellen Mittel um die im Zuge der Translation aus einer beliebigen AS übernommenen bzw. zu übernehmenden Begriffe und Vorstellungen sprachlich abzudecken“ (Kade 1968:10).

bei der Auswahl eines Abbildkomplexes, den er jemandem mitteilen will, selektiv vorzugehen,

„da die angenommenen Abbildkomplexe in seinem Bewusstsein nicht isoliert, sondern –gewissermaßen als ein Kontinuum – mit (letztlich allen) anderen Abbildkomplexen verknüpft existieren, was einen Reflex des universellen Zusammenhangs in der Wirklichkeit darstellt.“ (1982:45)

Die Wichtigkeit dieser Differenzierung bei der zweisprachigen Kommunikation liegt darin, dass die Adressaten und Empfänger der Ausgangssprache unterschiedliche Verstehensvoraussetzungen als Adressat und Empfänger der Zielsprache haben, so dass durch die Übersetzung des rein vertexteten Teiles im Bewusstsein der Zielsprachenempfänger nicht das gleichwertige Abbildkomplex entsteht wie beim Ausgangssprachenempfänger. Dieses Defizit in den Verstehensvoraussetzungen kann in dem Fall durch eine extra Vertextung der nicht im ursprünglichen Text vorhandenen Elemente gedeckt werden. Jäger hat da richtig erkannt, dass eine reine Umkodierung manchmal nicht genügt, um den gleichen Effekt beim Empfänger auszulösen, da der Informationsinhalt eines Textes in der AS-Gemeinschaft aufgrund von unterschiedlichen soziokulturellen Faktoren sowie psychischen und kognitiven Aspekte der Sprachbenutzer nicht unbedingt den selben Wert in der ZS-Gemeinschaft haben muss.

1.2.1.5 Pragmatik

Aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht sind in der Kommunikation vier Komponenten zu unterscheiden: Sprachbenutzer, Formative, Abbilder und objektive Realität (Neubert 1968:21f). Je nach dem welcher Aspekt der Beziehungen untersucht wird, sprechen wir von der Semantik, der Grammatik und der Pragmatik. Während sich Kade in erster Linie mit der Untersuchung der Äquivalenz- und Invarianzbeziehungen zwischen Sprachsystemen bzw. Texten der Ausgangssprache und Zielsprache befasst, wirft Neubert das Problem der Pragmatik auf. Unter Pragmatik versteht Neubert die Umsetzung der Sprache durch die Sprachbenutzer in einem bestimmten Situationskontext (vgl.1968:24). Dabei steht im Vordergrund die Frage, welche Absichten und Motivationen bestimmen den Übersetzungsprozess? Welche Zielvorgabe hat der Produzent des Ausgangstextes und ob es dem Translator gelingt, mit seinem Translat dieselbe

Wirkung beim Empfänger zu erzeugen, die vom Sender beabsichtigt wurde. „Die Übersetzbarkeit erprobt sich buchstäblich in der Praxis. Die Bewältigung der Praxis[...] stellt damit auch den Maßstab für das Was und Wie der Übersetzung.“ (Neubert 1968:28)

Der Translat soll bei dem ZS-Sprecher denselben Effekt bewirken, wie der Ausgangstext beim AS-Sprecher. Mit anderen Worten, die zwischen der AS-Text und AS-Sprecher bestehenden pragmatischen Beziehungen sollen durch die Anpassung an die pragmatischen Regeln der ZS auch in der ZS rekonstruiert werden. Eine durch eine derartige pragmatische Rekonstruktion entstandene Übersetzung nennt Neubert gestaltsgetreue Übersetzung, wobei sprachliche Abweichungen durchaus erlaubt, ja sogar erwünscht sind, wenn sie der Befriedigung des Übersetzungszwecks dienen (vgl. 1968:29). Unter dem Zweck versteht Neubert Übersetzungsbedürfnisse bzw. Übersetzungsinteresse der AS-Sprecher und ZS-Sprecher. Je nach dem Vorhandensein der pragmatischen Beziehungen zwischen AS oder ZS unterscheidet Neubert vier Übersetzungstypen. Typ I: Texte mit der gemeinsamen AS- und ZS-Gerichtetheit; Typ II: spezifisch AS-gerichtete Texte; Typ III: zugleich AS- und auch nicht nur AS-gerichtete Texte (schönegeistige Literatur) und Typ IV: ZS-gerichtete AS Texte (vgl. 1968:31). Neuberts Typologie setzt voraus, dass ein Text der AS dieselbe Funktion in der ZS hat. Dies ist auch Voraussetzung für die Herstellung von Äquivalenzbeziehungen. Je mehr Äquivalenzbeziehungen vorliegen, umso „übersetzbarer“ ist ein Text. Äquivalenzen werden zum Qualitätskriterium.

Dort, wo ein Zweifel über die Deckungsgleichheit der Funktionen zwischen dem AS- und ZS-Text besteht (wie z.B. beim Typ II) stellt Neubert fest, dass solche Texte „an sich nicht zu übersetzen sind“ (1968:32). Da empfiehlt er dem Translator sich nach der ZS-Funktion zu richten und zu überlegen, „wozu denn ein Text, der prima facie nicht für ZS-Leser geschrieben ist, in der ZS dienen soll“ (1968:32). Somit hat Neubert, auch wenn ganz am Rande, einen neuen Ansatz in der Diskussion über die Translation angesprochen: die Verlagerung des Schwerpunktes von dem AS-Text auf den ZS-Text. Dabei bleibt er bei der Inhaltsanalyse des Textes und lässt außer Acht, dass ein Text verschiedene

Funktionen haben kann. „Neuberts Ansatz ist daher für eine Translationstheorie zu eng“, kritisieren Reiß/Vermeer an Neuberts Zugang (1984:48).

1.2.1.6 Zusammenfassung

Die Bedeutung der Leipziger Schule für die Entwicklung der Translationswissenschaft als eigenständige Disziplin liegt in einer systematischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Translation. Dabei konzentrierte sich ihre Untersuchung auf die Suche nach Äquivalenzen und Invarianten auf sprachlicher Ebene. Die situative Einbettung und Funktionen wurden nur am Rande erwähnt, jedoch nicht näher erläutert. Die Sichtweise wurde von der strukturellen Linguistik eingeschränkt. Man sprach von den Texten, untersuchte aber sprachliche Elemente, Wörter, Satzteile, Satzketten der AS nach ihren Äquivalenzen in der ZS. All diese Merkmale, die einen Text als einen sprachlichen, aber auch kommunikativen, soziokulturellen Organismus ausmachen, wurden nicht systematisch berücksichtigt.

Von der Leipziger Schule stammen manche wichtige Ansätze, die in späteren Diskussionen wieder aufgegriffen wurden. Jägers Ansatz der kommunikativen Äquivalenz, der unterschiedliche Verstehensvoraussetzungen und Abbildkomplexe der Empfänger anspricht, kann auch für unsere weiteren Überlegungen als wichtig betrachtet werden. Allerdings werden in der Übersetzungstheorie der Leipziger Schule, die in erster Linie auf dem Vergleich von Sprachsystemen aufgebaut ist, keine soziokulturellen, funktionellen oder intertextuellen Aspekte diskutiert. Deshalb wollen wir uns im folgenden Kapitel nur mit jenen Konzeptionen befassen, die zur Perspektivenerweiterung beigetragen haben und für unsere weiteren Überlegungen von mehr Relevanz sind.

1.3 Nidas dynamische Äquivalenz

Parallel zur Leipziger Schule gab es wichtige Versuche sich dem Problem Translation von einer anderen Seite anzunähern und somit den Rahmen der strukturellen Linguistik zu überschreiten. Es ist kein Zufall, dass neue wichtige

Ansätze von einem Wissenschaftler kamen, der im Bereich der anthropologischen linguistischen Forschung tätig war und der die Sprache in Verbindung mit ihrem kulturellen Kontext untersucht hat. Das disziplinäre Umfeld der anthropologischen Linguistik ermöglichte Nida einen neuen Zugang zur Problematik. Sein wissenschaftliches Interesse galt in erster Linie der Bibelübersetzung, bei der die ganze Problematik der Übersetzung zwischen entfernten Kulturen⁶, deren Sprachsysteme und Wertsysteme kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, ersichtlich wird. Denn bei der Bibelübersetzung reichten die formellen Äquivalenzen bei weitem nicht aus, um die „Botschaft“ so zu übertragen, dass sie ein Empfänger, aus einer ganz entfernten Kulturwelt als die vom Sender gleichwertig erfasst. Man soll eine Übersetzung vom Standpunkt des Empfängers betrachten, um die Botschaft so zu übertragen, dass sie vom Empfänger verstanden wird. In diesem Sinne fordert Nida vom Übersetzer ein „radikales Umdenken, um zu einer richtigen Einstellung gegenüber den Empfängersprachen zu gelangen“ (1969:3). Die Verständlichkeit in der Übersetzung ist für Nida die Invariante. Allerdings ist sie „nicht alleine daran zu messen, ob die einzelnen Worte verstanden werden können und die Sätze grammatisch richtig gebaut sind, sondern daran, welche Gesamtwirkung die Botschaft auf ihren Empfänger hat“ (1969:21). Nida führt daher den Begriff der „dynamischen Äquivalenz“ ein. Sie wird erreicht, wenn die Reaktion der Empfänger gleichwertig der Reaktion der Sender ist. An der Gleichwertigkeit der Reaktionen kann dann die dynamische Äquivalenz gemessen werden. Die dynamische Äquivalenz ist einer formalen immer vorzuziehen, auch wenn sie naturgemäß mehr vom Original abweicht und daher im formalen Sinne weniger „exakt“ ist. Nida gab somit den Bedürfnissen der Hörer vor den Sprachformen Vorrang. Mit anderen Worten, es wird bei der Übersetzung der Stil bevorzugt, der von der ZS-Gemeinschaft verstanden und angenommen wird, vor allem in jenen Sprachen, die keine (lange) literarische Tradition haben (vgl. 1969:9).

⁶ Wie z. B. wenn man aus dem Deutschen ins Hindi oder ins Zulu übersetzt.

Nidas Ansatz ist im Kontext der Entwicklung der Translationstheorie insofern wichtig, da der Fokus zum Teil vom Ausgangs- auf den Zieltext verlagert wird. Um die Verständlichkeit in der Übersetzung zu erzielen soll man “unterscheidende Eigentümlichkeiten“ jeder Sprache beachten, „die ihr ihren eigenen Charakter verleihen“ (Nida 1969:3). Wirkungsvolle Kommunikation verlangt Beachtung der Eigenart jeder Sprache“. Nida gründet seine Theorie nicht auf der Symmetrie zwischen den Sprachen, sondern befasst sich mit den Unterschieden. Durch die dynamische Äquivalenz bietet er eine Lösung zur Überbrückung dieser Unterschiede zwischen Sprachsystemen, die in den wissenschaftlichen Abhandlungen seiner Zeitgenossen eher Hindernisse bei der Übersetzung darstellten und daher ganz am Rande wenn überhaupt betrachtet wurden.

Ein weiterer wichtiger Impuls bei Nida ist die Einbeziehung des soziokulturellen Moments. “Languages are basically a part of culture, and words cannot be understood correctly apart from the local cultural phenomena for which they are symbols.” (Nida 1945:207, zit. nach Prunč 2007:94) Die Aufgabe des Übersetzers ist also den Ausgangstext zu analysieren und zu überlegen, wie er im Bezug auf die Bedürfnisse des Empfängers übertragen werden kann. Im Gegensatz zum üblichen 2-stufigen Transkodierungsmodell konstituiert Nida ein Model, das aus drei Phasen besteht: Analyse, Transfer und Umstrukturierung (vgl. 1975:124f) und definiert den Übersetzungsprozess als “die zielsprachige Reproduktion einer ausgangssprachlichen Nachricht, und zwar dergestalt, dass zwischen ausgangssprachlichem Text und zielsprachlichem Text erstens semantisch und zweitens stilistisch ein optimales Wirkungsleichmaß (closest natural equivalent) gewährleistet ist“ (1975:144).

2 TEXT

Bevor wir auf weitere wichtige Theorien in der Translation hinweisen, die zu einer mehrdimensionalen Auffassung des Phänomens Translation und somit zur Emanzipierung der Translationswissenschaft von der strukturellen Linguistik beigetragen haben, wird im Folgenden auf den Textbegriff eingegangen. Dabei werden sowohl die linguistischen als auch translationswissenschaftlichen Ansätze erläutert, die für weitere Ausführungen zur Übersetzung der Populärmusik Relevanz haben. Da es sich hier um eine multimediale Übersetzung handelt, die von der Natur aus sehr komplex ist und keinesfalls eindimensional dargestellt werden kann, sollen im Rahmen dieser Arbeit mehrere unterschiedliche Ansätze diskutiert werden, die das Phänomen von allen Seiten betrachten. Die Textproblematik bildet dabei den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen; denn bei der Musik, wie das in weiteren Ausführungen auch gezeigt wird, kann auch von einer Textgestalt gesprochen werden, die, trotz der wesentlichen genrespezifischen Unterschiede, die da keinesfalls in den Hintergrund gedrängt werden sollen, etliche typische Merkmale der Textualität aufweist, welche auch bei einem verbalen Text zu beobachten sind. Somit ist es sinnvoll, sich zunächst mit der Beschreibung des linguistischen Textbegriffes und seiner Anwendung in der Translationswissenschaft zu befassen.

2.1 Definition des Textbegriffes

Die Kategorie Text wurde seit dem Entstehen der Textlinguistik in den 60er Jahren zum zentralen Thema der linguistischen Forschung. Die erste Ausrichtung der Textlinguistik etablierte zwar den Text als primäre und unabhängige sprachliche Einheit, verstand ihn allerdings als eine rein grammatikalische Kategorie, die nur durch syntaktisch-semantische Beziehungen zwischen Sätzen und zwischen sprachlichen Elementen bestimmt wird (Brinker 1992:13f). Die sprachsystematisch orientierte Textlinguistik beschreibt den Text als eine kohärente Folge von Sätzen, wobei die Textkohärenz rein grammatikalisch

verstanden wird. Sie berücksichtigte nur die Struktur des Textes, übersah allerdings den Situationskontext, in dem ein Text produziert und kommuniziert wurde.

Bald zeigte sich die theoretische Grundlage dieser textlinguistischen Ausrichtung unzureichend, um den Begriff Text in all seiner Komplexität zu beschreiben. Bedingt durch die Einflüsse der Sprechakttheorie⁷ und die Kommunikationstheorie entstand Anfang der 70er Jahre eine neue Richtung in der Textlinguistik, die den Text in seiner situativen Abhängigkeit untersucht und sprachliche Phänomene auch textextern zu erklären versucht.

Der kommunikationsorientierte Ansatz definiert den Text als „begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert“ (Brinker 1992:17). Während der sprachliche Aspekt grammatikalische Verknüpfungen und Zusammenhänge zwischen Wörtern, Wortgruppen und Sätzen, s.g. grammatische Kohärenz, sowie zwischen den Satzinhalten hergestellten inneren semantischen Zusammenhang, s.g. thematische Kohärenz, untersucht, fragt der Kommunikationsaspekt hingegen nach der Funktion des Textes in einem kommunikativen Prozess. Der untersucht zu welchem Zweck und mit welcher Intention der Text eingesetzt wird und auf welche Art der Textproduzent den Textrezipienten erreichen möchte. Brinker definiert die Textfunktion als den Sinn, „den ein Text in einem Kommunikationsprozess erhält“, bzw. als den Zweck, „den ein Text im Rahmen einer Kommunikationssituation erfüllt“ (1992:81). Erst durch die kommunikative Funktion gilt ein sprachliches Gebilde als Text; eine grammatisch und thematisch zusammenhängende Satzfolge erfüllt als solche noch nicht das Kriterium der Textualität.

⁷ Die Sprechakttheorie wurde von Austin (1972) begründet und von Searle (1971) weiterentwickelt.

2.2 Text als kommunikatives Handeln

In Anlehnung an die Sprechakt Theorie von Austin und Searle wird der Text als ein intentionales, zielgerichtetes Handeln gesehen, das in einer bestimmten Situation, unter in der Sprachgemeinschaft bestehenden Regeln, durchgeführt wird (vgl. Brinker 1992:82f). Schmidt definiert den Text als jeden geäußerten sprachlichen „Bestandteil eines Kommunikationsaktes in einem kommunikativen Handlungsspiel, der thematisch orientiert ist und eine erkennbare kommunikative Funktion erfüllt“ (1973:150). Das kommunikative Handeln wird durch gesellschaftliche und kulturelle Konventionen bestimmt und setzt bei den Kommunikationspartnern das Wissen und das Verstehen darüber „unter welchen Bedingungen und nach welchen Regeln bestimmte sprachliche Handlungen in Kommunikationssituationen ausgeführt werden können“ voraus (Brinker 1992:84).

Jeder sprachlichen Handlung liegenkonstitutive Regeln zugrunde, die ihre kommunikative Bedeutung bestimmen⁸. Jede von diesen sprachlichen Handlungen besteht aus dem illokutiven Teil, der die typbestimmende Funktion hat, dem Äußerungsakt, der die sprachliche Komponente umfasst und dem perlokutionären Teil, der die tatsächliche Wirkung der Nachricht auf den Empfänger beschreibt. Der perlokutionäre Teil unterliegt im Unterschied zum illokutiven keiner Konventionalisierung; die durch eine Nachricht hervorgerufenen Wirkungen sind stark subjektiv und nicht im Handlungssystem festlegbar. Als Orientierung bei der Bestimmung des Handlungstyps dienen gewisse sprachliche Indikatoren sog. Illokutionsindikatoren. Welcher konkreter Sprachhandlungstyp tatsächlich vorliegt, kann jedoch nur durch die Einbeziehung von so genannten Kontextindikatoren entschieden werden, welche aus der situativen Einbettung des Textes hervorgehen (vgl. Brinker 1992: 85ff).

⁸ Nach den konstitutiven Regeln unterscheidet Searle folgende Typen des Kommunikationsaktes: die sprachliche Handlung der Aufforderns, die sprachliche Handlung des Ratgebens, die sprachliche Handlung des Versprechens, die sprachliche Handlung des Behauptens, Feststellens, Bestätigens und die sprachliche Handlung des Fragens (1971: 54, nach: Brinker 1992:86f).

2.3 Textfunktion

Die Sprechakttheorie von Austin und Searle ist der Ausgangspunkt zur Beschreibung des Begriffes Textfunktion. In Anknüpfung an die Überlegungen von Große⁹ definiert Brinker die Textfunktion als die „im Text mit bestimmten, konventionell geltenden, d.h. in der Kommunikationsgemeinschaft verbindlich festgelegten Mitteln ausgedrückte Kommunikationsabsicht des Emittenten“ (1992:93). In dem Begriff Textfunktion ist also wie im Begriff Sprechakt die intentionelle, konventionelle sowie situative Komponente verknüpft. Die sprachlichen Formen und Strukturen dienen zwar als Indikatoren der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Texttyp, ausschlaggebend bei der Textfunktionsbestimmung sind jedoch wieder die Kontextindikatoren.

2.4 Texttypen und Textsorten

Der kommunikationsorientierte Forschungsansatz sieht die Textfunktion als Basiskriterium für eine Textklassifikation. Brinker unterscheidet Ausgehend Informationsfunktion, Appellfunktion, Obligationfunktion, Kontaktfunktion und Deklarationsfunktion (vgl. Brinker 1992:104). Aufgrund von weiteren Kriterien können diese Textgruppen subklassifiziert werden, wodurch sie sich innerhalb einer Gruppe voneinander abgrenzen lassen. Ein wichtiges Kriterium dabei ist die Kommunikationssituation. Da jedoch eine erarbeitete Typologie von Situationen noch nicht vorliegt, beschränkt sich Brinker auf zwei Kriterien zur Unterscheidung von „situativen Beschreibungsebenen“ (1992:134): die Kommunikationsform, die vom Medium abhängt, wie z. B. Fernsehsendung, Telefongespräch, Brief etc. und den Handlungsbereich, wie z. B. der Alltag, die Wissenschaft, die Kunst, die Religion. Durch die Kommunikationsform ist zwar der Unterschied zwischen den Medien angegeben, die kommunikative Funktion ist aber nicht festgelegt.

⁹ Große, E. U. (1976) Text und Kommunikation. Eine linguistische Einführung in die Funktionen der Texte. Stuttgart.

Ein für die Translationswissenschaft relevantes „nachhaltiges Texttypenmodell“ (Prunč 2007:79) kommt von Katarina Reiß. Sie geht von Bühlers Organon Model aus und unterscheidet drei Haupttypen von Texten: informative oder inhaltsbetonte, expressive oder effektbetonte, operative oder formbetonte und den subsidiären Texttyp. Unter dem subsidiären Typ versteht Katharina Reiß „alle jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürften, um zum Hörer zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind“ (1969:87). Dazu gehören Rundfunktexte, Fernsehtexte aber auch Bühnenwerke und Lieder. Die Inkompatibilität dieser zwei Kriterien, der kommunikationswissenschaftlichen und medienorientierten erwies sich bereits in der Texttypologie von Katharina Reiß als problematisch, „so dass Reiß schließlich selbst, [...] ihre Typologie insofern berichtigte“, als sie gesehen hat, dass „multimediale Texte keinen eigenen Typ darstellen, sondern jeweils dem appellativen, expressiven oder informativen Texttyp zugeordnet werden können“ (Kaindl 1995:70). Prunč schlägt überhaupt eine ganz andere Kategorisierung vor, der die semiotische Struktur zugrunde liegt und nach der die Texte zuerst auf mono- und polysemiotische Texte unterschieden werden. Erst dann könnte „aufgrund der vorherrschenden Textfunktion zwischen den einzelnen Texttypen unterschieden werden“ (Prunč 2007:82).

Brinker definiert Textsorten (Textklassen oder Texttypen) „als komplexe Muster sprachlicher Kommunikation [...], die innerhalb der Sprachgemeinschaft im Laufe der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund kommunikativer Bedürfnisse entstanden sind“ (1992:126). Dadurch, dass die Textsorten stark durch Konventionen bestimmt sind, beeinflussen sie unser Textverständnis und die Textproduktion, so dass wir im Rezeptionsprozess bestimmte Konventionen erwarten, sie erkennen und wiedergeben. „Die von Vertextungskonventionen aller Art ausgelöste Erwartungshaltung eines Lesers steht in engem Zusammenhang mit dem Verstehensprozeß für einen ganzen Text“ (Reiß/Vermeer 1984:190). Die Überlegung von Reiß und Vermeer über die Rolle der Textsorten im Verstehensprozeß sowie die oben zitierte Definition von Brinker können auch für

unsere weiteren Überlegungen über zwei musikalische „Textsorten“, den Schlager und den Rock'n'Roll, von Bedeutung sein.

„Denn manche Qualitätsunterschiede von Textsorten, die aus der Betrachtung von Texten einer Sprache alleine nicht ersichtlich sind, werden erst deutlich, wenn man über den Rahmen einer Sprach- und Kulturgemeinschaft hinaussieht, und können erst durch textologische Vergleiche bewußtgemacht werden.“ (Reiß & Vermeer 1984:191f)

Ein solcher textologischer Vergleich, bei dem die kulturelle Komponente am Beispiel der Übersetzung einer musikalischen Textsorte beachtet wird, wird das Thema unserer weiteren Überlegungen sein.

2.5 Text als Übersetzungseinheit

Der kommunikationswissenschaftliche Forschungsansatz in der Textlinguistik bewirkte in der Translationswissenschaft eine Wende. „Die primäre Translationseinheit ist der Text. Wörter interessieren den Translator nur als Textelemente.“ (Reiß/Vermeer 1984:30) Der Äquivalenzbegriff und Invarianzbegriff implizieren einen normativen Zugang zur Translation, indem Elemente einer Sprache durch gleichwertige Elemente der anderen ersetzt werden. Sind die Unterschiede zwischen den zwei Sprachsystemen auf der Sprachebene groß, steht die äquivalenzorientierte Forschung vor einem Problem. Der Textbegriff als eine strukturelle Ganzheit ermöglicht durch die Identifizierung des situativen Kontexts und der kommunikativen Funktion eine adäquate Translation, die über die Äquivalenzbeziehungen im ursprünglichen Sinne hinausgeht.¹⁰ Aus der kommunikativen Funktion leitet der Übersetzer

„den notwendigen Grad der Differenzierung ab, indem er die relevante Grenze zwischen Verbalisierung und soziokulturellen Situationshintergrund im AS-Text bestimmt und dann als Sender des ZS-Textes auf dem Hintergrund der soziokulturellen Situation seiner Adressaten den notwendigen Grad der Differenzierung seiner Verbalisierung festlegt“ (Hönig/Kußmaul 1982:58).

¹⁰ Katharina Reiß trennt deutlich die Termini Adäquatheit und Äquivalenz voneinander und beschreibt die Adäquatheit als „die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt (Reiß/Vermeer 1984:139).

Der Textbegriff ermöglichte einen ganzheitlichen Zugang in der Translation. „Vom Übersetzen reden heißt vom Ganzen der Sprache reden. Denn die Eigenart der Sprache und des Übersetzens besteht darin, dass beides das Ganze umfasst.“ (Paepcke 1986:86) Auch Snell-Hornby fordert eine holistische Betrachtung des Textes (1996). Die theoretische Grundlage findet sie in der Gestalttheorie¹¹, die besagt, dass ein Ganzes mehr als Summe seiner Teile ist. Text soll „als Gestalt“ verstanden werden, als ein komplexes Gebilde in dem sprachliche, situative, funktionale und kulturelle Faktoren in der wechselseitigen Bedingtheit existieren und keinesfalls getrennt voneinander betrachtet werden können. Dabei ist ein Text mehr als die Summe seiner konstitutiven Teile und soll im Sinne der Definition von Max Wertheimer verstanden werden.

„Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo - im prägnanten Fall - sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen“ (<http://gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html>).

Auch Paepcke versteht den Text als „übersummativ Gestalt“ oder „übersummativ Ganzheit“, die nicht bloß „aus der Addition untergeordneter Formen und Stücke entstanden ist“ (1986:103). Die Übersummativität des Textes impliziert auch eine seine Multiperspektivität. „Der Text ist ein Gebilde der Perspektivität, denn es wird nicht kontinuierlich aus einer Perspektive erzählt, viel mehr springen die Perspektiven fortgesetzt um.“ (1986:103) Der Text als eine in einer bestimmten Situation vorkommende Ganzheit wird aber gleichzeitig in einem allgemeinen soziokulturellen Kontext eingebettet und stellt somit ein „Teilganzes“ eines größeren Ganzen. Kaindl spricht von Texten als übersummativen Individualitäten (1995:34). Beim Übersetzen werden Texte „aus ihrer systemimmanenten Isolierung herausgeführt“. Der Akzent wurde endgültig von Ähnlichkeiten auf die Eigentümlichkeiten und Unterschiede zwischen den Übersetzungseinheiten verschoben. Dem Übersetzen steht die Aufgabe zu, die

¹¹ Der Begriff der Gestalt stammt aus der Gestaltpsychologie und wurde von Max Wertheimer zu einem allgemeinen Prinzip erhoben.

Brücke zwischen zwei unterschiedlichen Gestalten zu schlagen, um die Distanz zu überwinden.

„Textverstehen ist kein Akt der Wissensvermittlung, auch keine Informationsakkumulation, sondern allmähliche Steuerung des Bewusstseins, um das ursprünglich Fremde und Befremdende zu etwas Verstandenem und Vertrautem zu machen.“ (Paepcke 1986:135)

Daher spricht Paepcke vom Übersetzen als einem „Interpretationsvorgang“, bei dem „das Fremde der Ausgangssprache mit den Mitteln der Zielsprache“ (1986: 56) näher gebracht wird. Der Übersetzer schafft somit die Begegnung zwischen der fremden Kultur des Originals und dem Empfänger, wobei „die Ambivalenz von Erfüllung und Verfehlung die Eigenart dieser Begegnung“ ausmacht (1986:56). An diese Überlegungen von Paepcke lassen sich gut weitere Untersuchungen der Übersetzung einer typisch amerikanischen Musiksorte für den deutschsprachigen Raum anknüpfen.

Für diese Arbeit, der eine multimediale Übersetzung zugrunde liegt, ist die holistische Auffassung insofern hoch relevant, da es sich bei einer multimedialen Übersetzung um mehrere Texte bzw. mehrere Systeme handelt, von denen jedes einzelne eine eigene Gestalt ist, die wiederum als „Teilganzes“ zum Ganzen des Werkes steht. Katharina Reiß hat die Problematik als erste aufgegriffen, als sie zu den drei Haupttexttypen auch einen vierten, s.g. subsidiären Texttyp hinzugefügt hat, der nicht „vom Sprachgeschehen allein“ lebt, sondern in erster Linie

„wichtige Elemente eines größeren Ganzen“ beinhaltet und „[e]rst im Verein mit außersprachlichen Komponenten akustischer und optischer Art ergeben sie das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform“ (Reiß 1969:86).

Auch in den Werken von Snell-Hornby (1984, 1996) und Klaus Kaindl (1995, 2004, 2005, 2006) war der holistische Ansatz für die Diskussionen zur Problematik der multimedialen Übersetzung ausschlaggebend.

2.6 Erweiterung des Textbegriffes

2.6.1 Dialogizität

An dieser Stelle möchten wir noch zwei Textkonzepte erwähnen, die zur Erweiterung des Textbegriffes geführt haben und als solche von den

Musiktheoretikern als geeignete Konzepte zur Beschreibung des Phänomens Populärmusik aufgegriffen werden.

Eine Erweiterung des Textbegriffes stellt Bachtins Konzept der Dialogizität dar, das jedes Wort in einem Dialog zum Sprecher, Hörer sowie dem Kontext betrachtet. Sobald sich Sprecher, Hörer oder Kontext ändern, tritt das Wort in einen anderen Dialog, in dem es eine neue Bedeutung erhält. (vgl.

<http://www.bibelwissenschaft.de/wiblex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/i/referenz/21850///cache/961564fa8e/>)

„Das Wort ist kein Ding, sondern das ewig bewegte, sich ewig verändernde Medium des dialogischen Umgangs. [...] [E]ine einzelne Stimme ist ihm niemals genug. Das Leben des Wortes besteht im Übergang von Mund zu Mund, von Kontext zu Kontext, von Kollektiv zu Kollektiv, von Generation zu Generation. [...] In seinen Kontext kommt das Wort aus einem anderen Kontext, durchwirkt von fremden Sinngebungen.“ (Bachtin, 1969:129f, zit. nach Angerer 2007:53)

2.6.2 Intertextualität

Julia Kristeva dynamisiert radikal den Textbegriff, in dem sie Bachtins Prinzip der Dialogizität in Bezug auf andere Texte anwendet (vgl. Angerer: 2007:52f). Ein Text befindet sich in einer ständigen Interferenz mit anderen Texten, zu denen auch Kultur, Geschichte, Gesellschaft gehören. Sowie bei Bachtin kein Wort allein stehend existieren kann, so gibt es bei Kristeva keinen autonomen, isolierten Text. Im Sinne des dialektischen Prinzips bilden alle Texte einen Teil des Ganzen und befinden sich in ständiger Transformation, sowie sich auch die Gesellschaft in einer ständigen Bewegung befindet.

Die ähnlichen Überlegungen über die Intertextualität, jedoch aus einem hermeneutischen Diskurs, finden wir auch bei Stierle¹².

¹² „Was Kristeva mit scheinbar texttheoretischer Stringenz als Intertextualität bezeichnet ist in Wirklichkeit ein komplexer Zusammenhang von Relationen, der der systematischen Durchdringung und Differenzierung bedarf, wenn der Bezug zwischen Texten im Spielraum seiner Möglichkeiten erfasst werden soll.“ (Stierle 1984: 143)

„Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht. Die Konzeption eines Textes finden heißt, eine Leerstelle im System der Texte finden oder vielmehr in einer vorgängigen Konstellation von Texten. [...] Der Konstellation entspringt die Möglichkeit des Textes, die der Text selbst einlöst, über- oder unterbietet. In dem aber die Leerstelle in der Konstellation der Texte besetzt wird [...] verändert die Konstellation sich selbst und erzeugt damit neue Leerstellen. [...] Der Text ist Moment einer Bewegung[...]. Kein Text setzt am Punkt Null an.“ (Stierle 1984:139)

Der auf diese Weise verstandene Begriff der Intertextualität wird zum Ausgangspunkt vieler musiksemiotischer sowie musikhermeneutischer Ansätze, die im Kapitel 4 dargestellt werden.

3 HANDLUNGSTHEORETISCH – FUNKTIONALE ANSÄTZE

3.1 Handlungstheoretischer Ansatz

Die neue auf der Sprechakttheorie basierte Auffassung des Textbegriffes, die den Text als eine intentionale und zielorientierte durch in einer Soziokultur geltende Konventionen kommunikative Handlung definiert, bot eine fruchtbare Grundlage für weitere translationswissenschaftliche Ansätze. Sie eröffnete die Diskussion über die Kultur- und Zweckorientiertheit in der Translation, womit die rein sprachliche Komponente als zentraler Gegenstand der Untersuchung endgültig in den Hintergrund gedrängt wurde.

Ausgehend vom kulturspezifischen Handlungscharakter des Textes sehen Reiß/Vermeer das Phänomen Translation als eine komplexe Handlung:

„Eine Translationstheorie als spezielle Handlungstheorie geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als ‚Primärhandlung‘ vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt werden soll, sondern ob, was und wie weitergehandelt [...] werden soll. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Translationstheorie als eine komplexe Handlungstheorie.“(Reiß/Vermeer 1984:95)

Zur gleichen Zeit prägt Justa Holz-Mänttari den Begriff des translatorischen Handels:

„Translation sei ein Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartigen Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, syntetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...].“(Holz-Mänttari 1984:87)

Auch bei Holz-Mänttari ist die Sprache nur in der gegenseitigen Wirkung mit anderen Elementen der Ausgang eines Übersetzungsvorgangs. Der Schwerpunkt liegt auf dem zielorientiertem und kulturbedingtem Handeln zum Zwecke der Herstellung von Texten. Da Sprache nicht als eine isolierte Größe sondern als Teil

einer Kultur betrachtet wird, bezeichnet Snell-Hornby die Translation als „transkulturelles Handeln“. Die Relevanz des Begriffes Handeln hat sich auch im Bezug auf die Kommunikation und Kooperation zwischen verschiedenen Disziplinen im translatorischen Prozess bewahrt. So spricht Snell Hornby von der Translation als interdisziplinärem Handeln. (2002)

3.2 Skopostheorie

Die Einbeziehung der Handlungstheorie in die translationswissenschaftliche Betrachtung eröffnete neue Möglichkeiten in der Beschreibung des Phänomens Translation. Im Sinne der Kognitionswissenschaft sind alle mentalen Akte aktiv und intentional. Sowie die Textproduktion als auch die Translation. Die Intentionalität bestimmt die Richtung einer Handlung, sie impliziert die Erreichung eines Zieles bzw. Erfüllung einer Funktion und ist somit finalistisch orientiert. Hans Vermeer und Katharina Reiß haben aus dem Prinzip der Zielorientiertheit eine grundlegende Theorie für die Translationswissenschaft entwickelt, die er „Skopostheorie“ genannt hat (vgl. Reiß/Vermeer 1984). „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (1984:96) postuliert Vermeer und hält fest: „Der Handlungsskopos ist der Handlungsart übergeordnet: Das ‚Wozu‘ bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird“. Da die Translation eine komplexe Art des Handelns ist, so gilt dies auch für sie: „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als dass eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird (Reiß/Vermeer 1984:100). Die „Skoposregel“ ist die oberste Regel in der Translation. Vom Skopos hängt ab, welche Handlungsvariante bzw. welche Translationsvariante gewählt wird. Dabei muss der Skopos eines Translats mit dem Skopos des Ausgangstextes nicht übereinstimmen Die Funktionsgleichheit ist sogar oft gar nicht möglich, denn Kultur und Sprache, und somit die Texte sind „Individua“, so dass es bei einem Transfer in ein anderes Gefüge zu unvermeidlichen Änderungen der Zusammenhänge kommt. In dem Sinne ist eine Funktionsänderung sogar erwünscht. „Wenn also allemal ein ‚anderer‘ Text herauskommt, dann kann man füglich nur fordern, dieser solle möglichst nahe beim Ausgangstext bleiben. Denkbar wäre, dass dies gerade durch Funktionsänderung erreicht wird.“ (1984:104) Die Forderung nach der

Funktionskonstanz ist somit überwunden. Ob die Funktion des Ausgangstextes gewahrt wird oder nicht, hängt schlussendlich vom Zweck ab. Die Rolle des Ausgangstextes als Grundlage im translatorischen Prozess wird relativiert. Reiß/Vermeer sprechen nun nicht mehr vom Ausgangstext, sondern von „einem Ausgangsangebot“ und „einer Translation“, womit er auf die Möglichkeit vieler unterschiedlicher Interpretationen des Ausgangstextes und vieler unterschiedlicher Translationen, je nach dem Rezipient oder Translator verweist. „Translation ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache. [...]“ (1984: 105).

Mit der Skopostheorie, die Vorherrschaft des Ausgangstextes definitiv relativierte und die Gerichtetheit nach der Funktion des Zieltextes forderte, schaffte die Translationswissenschaft den Durchbruch aus der „Enge“ der äquivalenzorientierten Diskussion.¹³ Bei der Funktionsverschiedenheit der Textpaare, kann „Äquivalenz weder angestrebt noch gefordert werden[...]; das Translat zeichnet sich durch Adäquatheit aus -d.h. eine syntaktisch, semantisch und pragmatisch dem andersartigen Lese(Kreis) angemessene Sprachzeichenwahl“ (Reiß/Vermeer 1984:137).

Die Skopostheorie bietet eine Lösung zur Überwindung von Distanzen in der Translation. Durch die Einführung des Primats des Zwecks und durch die Abschaffung der in der linguistisch orientierten Theorie normativen Funktionsgleichheit zwischen dem AS-Text und dem ZS-Text wird ein freier Handlungsraum geschaffen. Plötzlich konnten Phänomene erläutert werden, die in der traditionellen linguistisch orientierten Translationswissenschaft als „problematisch“ und unlösbar galten. Somit wurde auch eine fundierte der

¹³ Obwohl Reiß/Vermeer den Begriff der Ädequatheit der Äquivalenz bevorzugen, wenn sie vom Translat sprechen, verzichten sie nicht ganz auf den Äquivalenzbegriff. Sie beziehen ihn allerdings an den Text und die Kultur. Die neuen Termini Textäquivalenz und kulturelle Äquivalenz stehe in keiner Relation zu Äquivalenz der einzelnen sprachlichen Zeichen. „Wenn Textäquivalenz insgesamt gegeben ist, so heißt das noch nicht, dass Äquivalenz zwischen allen Textsegmenten bzw. -Elementen eines Textpaares besteht.“ (1984: 131)

Translationswissenschaft immanente Theorie entworfen, die zur Entwicklung der Translationswissenschaft als eigene Disziplin wesentlich beigetragen hat.

„Der postulierte Primat des Skopos impliziert schließlich in seiner radikalen Form auch seine freie Definierbarkeit und öffnet dadurch die Theorie für neue translatorische Aufgaben und Berufsfelder der Informationsgesellschaft.“ (Prunč 2007:152)

3.3 Translation und Kulturbegriff

Obwohl das Problem der Kulturbedingtheit in der Übersetzung immer wieder in den übersetzungstheoretischen Werken angesprochen wurde, affirmierte sich erst mit den Werken von Reiß/Vermeer (1984), Holz-Mänttari (1984) und etwas später von Vermeer (1986) und Snell-Hornby (1986) eine Forschungsrichtung, die sich mit dem Phänomen Kultur im Hinblick auf seine Relevanz für die translationswissenschaftliche Betrachtung systematischer befasst hat. Es kommt zur kulturellen Wende. Der Wendepunkt tritt mit Vermeers Skopostheorie ein, mit der Zweckorientiertheit auch übersetzungsbezogene Situations- und somit Kulturorientiertheit thematisiert wurde. Als Ausgangspunkt galt damals die Kulturdefinition von Göhring¹⁴, die den Aspekt des Handelns und der Kommunikation beinhaltet und somit als am geeignetsten für die translationspezifische Betrachtung galt.

„Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigen Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.“ (Göhring 1978:10, zit. nach Floros 2003:27)

Die Sprache und Kultur stehen in einer Interdependenz, indem die Kultur die Sprache beeinflusst und Sprache auf die Kultur rückwirkt. Wenn die Sprache und der Text als Handlung verstanden werden, dann bietet die Kultur einen Rahmen für diese Handlungen. Somit ist der verbale Teil aufgrund mehrerer im

¹⁴ Auch Holz-Mänttari (vgl. 1984:34), Reiß/Vermeer (1984), Snell-Hornby (2006), Kaindl (1995) knüpfen bei Göhrings Kulturdefinition an.

translatorischen Handeln mitwirkender Akteure in „eine Menge kultureller Faktoren“ eingebettet und von „einer Menge para- und nonverbaler Phänomene begleitet“ (Vermeer 1990:11). Ein wichtiges Merkmal der Kultur ist Konventionalität, die Vermeer noch stärker als Göhring in den Vordergrund setzt, wenn er die Kultur als „the whole of norms and conventions governing social behaviour and its results“ (2007:20).

Die Ausgangsbasis für Vermeers holistische Betrachtung des Phänomens Kultur und Sprache ist die evolutionäre Erkenntnistheorie, die Entwicklung des menschlichen Gehirns „parallel“ zur Entwicklung der Welt betrachtet:

„Therefore, perception and interpretation of the world are in principle a faithful representation (Abbildung) of the world outside the human brain. The brain is in accordance with the ‚world‘ as far as it is necessary for man’s survival to ‘know’ the world.

Thus, human behaviour, biological, sociocultural and linguistic, is parallel to the world (of which man is an element). Again, culture and language merge in a particular way: language as an element of culture.“ (2007: 21)

Eine weitere Anregung kommt vom kulturanthropologischen Ansatz der Enkulturation, die den Prozess beschreibt, in dem die „kulturelle Einheiten“ von Klein auf ins „Gedächtnis“ eines Individuums übertragen und eingespeichert werden (http://www.elearning.zfh.ch/upload/Artikel_Muehlmann.pdf). Durch die Enkulturation bzw. Sozialisation eignet sich der Mensch „die Kompetenz zu einem als gesellschaftsadäquat angesehenen Verhalten“ ein und dazu gehört, laut Vermeer, auch Sprachgebrauch (2007:183). Da Sprache als Teil einer Kultur angesehen werden kann, „(G)edolmetscht und übersetzt wird kulturelles Verhalten“ formuliert Vermeer seinen Ansatz über die Translation als Kulturtransfer (2007:182).

„Sprache wird gewiß vom Verhalten Einzelner und Einzelner als Mitgliedern einer Gesellschaft beeinflusst. Das Verhalten wird wieder durch außersoziale Faktoren, wie z.B. geographische und klimatische Gegebenheiten, beeinflusst. Insofern kann Sprache als Teil einer Kultur angesehen werden.“ (2007:182)

Die Theorie Saussures, die Sprache als einem System aus Zeichen definiert und die Zeichen aus Form (significant) und Inhalt (signifié) bestehend, wird relativiert. Laut Vermeer kann die Sprache nicht vorgegeben sein, wie dass die Linguisten behaupten.

„Der Ausdruck ‚Sprachgebrauch‘ spiegelt dann vor, Sprache gebe es als fertiges Werkzeug vor dem Gebrauch. Doch erst der Löffelschnitzer macht den Löffel. Die Struktur einer Sprache kann nur aus ihrem Gebrauch entwickelt werden. Und der ist indefinit.“ (Vermeer 2007:197)

Dabei wird der Gebrauch der Zeichen von dem Augenblick, von der Situation und von der Person geprägt und daher „einmalig“ und „unwiederholbar“. Neben den Zeichen kommen in einem Text auch Gefühle in Form von Emotiva, Evaluativa und Assoziationen vor, die auch bei der Translation berücksichtigt werden müssen.

„[R]atio und Gefühl etc. hängen zusammen, z. B. Musik, Mathematik und Gefühl. Die Welt ist nicht rational. Die Wissenschaft ist nicht die Welt [...] Gefühle sind im Vergleich zum ratio vorrangig.“ (Vermeer 2007:203)

Die Auffassung der Sprache als Teil einer Kultur bleibt unbestritten und setzte sich als eines der zentralen Postulate in der Translationswissenschaft durch. Allerdings wird auf die Frage wie man Kultur in Texten behandeln kann, keine explizite Antwort gegeben. „Die Grenzziehung zwischen Verbalisierten und Hintergrundwissen bleibt eher vage, und die konkrete Entscheidung bleibt schließlich der Intuition des Übersetzers überlassen“, übt Floros (2003:44) Kritik an der Auffassung des Kulturbegriffes in den Werken von Reiß/Vermeer (1984), Holz-Mänttari (1984) und Honig&Kussmaul (1984). Einen etwas konkreteren Zugang zur Problematik stellt das linguistische „scenes-and-frames“ Konzept¹⁵ dar, welches von Vannerem/Snell-Hornby (1986) aufgegriffen und auf die Spezifik der Translationswissenschaft umgesetzt wird. Unter dem „frame“ verstehen Vannerem/Snel-Hornby den Text und seinen linguistischen Komponenten.

„Dieser Text nun wurde von einem Autor erstellt, der von seinem eigenen Erfahrungshintergrund, seinem Repertoire an z.T. prototypischen Szenen ausging. Der Gesamt-frame des Textes (und alle größeren und kleineren frames innerhalb des Textes) lösen kognitive scenes in der Vorstellung des Lesers aus.“ (1986:189)

Sowie der Gestalt- und Prototypentheorie liegt auch dem scenes-and-frames Konzept eine holistische Betrachtung des Textes zugrunde, die den Text in

¹⁵ Das „scenes-and frames“ Konzept wurde von Fillmore (1977) entwickelt.

seinem Bezug zum Weltwissen erforscht. Dieses Konzept bietet eine methodologische Grundlage für die Textanalyse, die als Vorstufe jedes translatorischen Vorgangs vorgenommen werden soll. Dabei wird holistisch d.h. „‘von oben nach unten‘ von der Makro- bis zur Mikroebene“ vorgegangen (1986:188). Ein ähnliches methodologisches Konzept zur Untersuchung von Kulturelementen in Texten wird auch von Floros entworfen. Er geht dabei von der Kulturdefinition von Mudersbach aus, die in sich die holistische Vorstellung, die Unterteilung eines Systems in Subsysteme sowie Zweckgebundenheit vereint (Floros 2003:53f).

„Die Kultur einer Gemeinschaft ist die gemeinsame invariante Funktion aller Kultursysteme in einer Gemeinschaft hinsichtlich der Sinnbewährung und Sinn-Einheitlichkeit.“ (Mudersbach 2002:186)

Mudersbach's Definition beschreibt Kultur als Summe von Kultursystemen, wobei ein Kultursystem eine „Konvention, die auf einen Lebensbereich bezogen ist“ darstellt (Mudersbach 2002:170). Somit können an einem Text einzelne Teile, oder das, was Snell-Horny als kleinere Frames bezeichnet, untersucht werden. Diese Elemente, die Floros kulturelle Konstellationen nennt, können „offen“, d.h. auf der Textebene oder „verdeckt“ am Text als nicht aktualisierte Elemente eines Kultursystems vorkommen. Die letzteren repräsentieren den kulturellen Kontext und tragen zur Verständnis der Textfunktion bei. Mit seinen kulturellen Konstellationen bietet Floros ein methodologisches Model zur konkreten Erfassung der Kulturelemente in der Translation und somit zur Überwindung der Kluft zwischen einer allgemeinen Auffassung des Kulturbegriffes und der translatorischen Praxis.

3.4 Kapitelzusammenfassung

In diesem Kapitel wurde versucht, einen Überblick über die Entwicklungslinien in der Translationswissenschaft zu geben sowie die wichtigsten Ansätze darzustellen, die zur Entwicklung der Translationswissenschaft von einer Teildisziplin der angewandten Linguistik in den 60er Jahren zu einer Disziplin sui generis, wie sich die Translationswissenschaft heute sieht, beigetragen haben.

Die linguistisch ausgerichtete Translationswissenschaft befasste sich in erster Linie mit dem Vergleich der Sprachsystempaare und, unter der Voraussetzung der Symmetrie derselben, untersuchte sie nach Invarianz- und Äquivalenzbeziehungen. Die außersprachlichen Komponenten in einem Translationsprozess wurden außer Acht gelassen. Die Perspektivenerweiterung erfolgte in den 80er Jahren durch die Skopostheorie und die Einbeziehung der handlungs- und kulturausgerichteten Ansätze; Mit der Entdeckung der Zielorientiertheit verlor der Ausgangstext seine Vormachtstellung. Der Blick wurde von den Äquivalenzbeziehungen zwischen den Sprachsystemen zu den Differenzen zwischen den Sprachen und Kulturen verlegt, die in der Übersetzung überwunden werden sollten. Mit der Skopostheorie und Entdeckung der Kultur als dem neuen Bezugsrahmen wandte sich die Translationswissenschaft endgültig von der kontrastiven Linguistik ab. Dabei zeigte sich eine Einbeziehung der theoretischen Ansätze aus den Nachbardisziplinen notwendig, um den komplexen Objektbereich zu beschreiben. Die in diesem Kapitel bereits erwähnten Konzepte aus der Kommunikationswissenschaft, der Kulturwissenschaft, der Psychologie und der Soziologie lieferten wichtige Impulse zu einer pluralistischen Auffassung des Gegenstandes. Sie wurden von der Translationswissenschaft aufgenommen, der Phänomenologie des Bereiches angepasst und weiterentwickelt. Diese interdisziplinäre Kooperation spielt bei multimedialen Übersetzungen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, eine bedeutende Rolle. Denn es handelt sich da um ein hoch komplexes Gebilde, das aus mehreren semiotischen Systemen besteht, die in einer spezifischen gegenseitig wirkenden Beziehungen zueinander stehen. Im folgenden Kapitel werden daher einige semiotische, hermeneutische und soziologische Ansätze herangezogen, um zunächst das Phänomen der Musik allgemein und danach jenes der Populärmusik von mehreren Seiten zu erläutern und somit die Basis für die spätere Analyse der Übersetzung der Lieder von Elvis Presley zu schaffen.

4 MUSIK

Nachdem im vorherigen Kapitel die übersetzungswissenschaftlichen Ansätze dargestellt wurden, möchten wir uns in diesem Kapitel mit dem Phänomen Musik befassen.

Seit Menschengedenken gehörte Musik zum Menschenalltag, seit den alten Griechen fundiert sie als Thema philosophischer, naturwissenschaftlicher, ästhetischer, musikwissenschaftlicher Betrachtungen. Seit Saussure und Pearce, die als Väter der Semiotik im europäischen und amerikanischen Raum gelten, scheint die Semiotik eine fruchtbare Grundlage für die Beschreibung der musikalischen Phänomene zu liefern. Sie betrachtet die Musik als ein autonomes System, das sich ähnlich wie Sprache verhält. Der semantische Zugang zum Phänomen Musik wirft die Fragen zu Form und Inhalt, Sinn und Bedeutung, Arbitrarität und Konventionalität auf und untersucht gleichzeitig kulturelle und geschichtliche Einflüsse im Hinblick auf das Zeichensystem. Allerdings, auch wenn das semiotische Denken dazu beigetragen hat, den im Hanslickanischen Konzept der „absoluten“ Musik verankerten Formalismus zu überwinden, greift, in Worten von Kaindl, „eine Semiotik, die sich lediglich mit den materiellen Gegebenheiten eines Textes beschäftigt, für unsere Zwecke zu kurz“ (1995:94). Dimensionen der Musikrezeption und des Musikverstehens, die sich aus der Subjekt-Objekt-Beziehung ergeben, sowie ihre Abhängigkeit von einem allgemeinen Ganzen des soziokulturellen und historischen Kontextes bleiben in der Regel nicht behandelt. Einen breiteren Zugang zu dieser Problematik ermöglichen die Ansätze, die Musik als offenes, dynamisches und im Prozess befindendes System betrachten und sie „dialektische, materielle, objektiv existierende Einheit von Subjektivem und Objektivem“ auffassen (Jiránek 1985: 99). Die semiotischen Konzepte der Dialogizität, der Intertextualität und der Bricolage¹⁶ werden auch von den Popularmusik-Theoretikern¹⁷ dankbar

¹⁶ Der Begriff Bricolage stammt vom Strukturalisten Lévi-Strauss.

aufgegriffen, denn sie bieten einen brauchbaren Rahmen für die Beschreibung der horizontalen und vertikalen Mehrdimensionalität des Phänomens.

Wir werden im Folgenden einige Aspekte der Musik anhand einiger semantisch-semiotischer, hermeneutischer und ästhetischer Ansätze erläutern, die wir als allgemein gültig für die musikalische Dimension aller Musikgattungen halten. Auch wenn für eine Analyse der Populärmusik die Ansätze und Methoden der klassischen Musik bei weitem nicht ausreichen (vgl. Tagg 1985:242), bieten vor allem semiotische und hermeneutische Ansätze eine Orientierung in der Erfassung der musikalischen Dimension.

Die für die Populärmusik spezifischen Aspekte werden im nächsten Kapitel dargestellt.

4.1 Musik als Sprache

“After all, without the sounds, that move people, young or old, to boogie on down, feel sad and wistful, or part of a group, there is no social context of music to study, no real music to theorize about” (<http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>).

Was Phillip Tag uns mit diesem Zitat mitteilen wollte, ist das am Anfang jeder Diskussion über die Musik das Wesen der Musik selbst steht, ein tönendes Phänomen, das so eine starke Wirkung auf uns ausübt, dass es unsere Gefühle direkt anspricht und zum Bewegen anregt. Daher sollen am Anfang einer Diskussion über Musik jene Ansätze herangezogen werden, die das Wesen der Musik zu beschreiben versuchen. Dabei drängt sich die Parallele Musik und Sprache auf als Gegenstand musiksemiotischer Untersuchungen unter Einbeziehung von ästhetischen und hermeneutischen Ansätzen.

„Ein Hauptverdienst der Semiotik liegt darin, dass sie den Kreis unserer Aufmerksamkeit für die ganze Mannigfaltigkeit denkbarer Kommunikationskanäle und kommunikativer Zeichensysteme – (Codes) - von der Gestik bis zur Architektur, von der heimlichen Chiffre und Reklame bis zur Musik - erweitert hat. Sie nötigt uns auch, das komplexe Wechselspiel zwischen mehreren gleichzeitig genutzten Codes zu beachten[...]Gerade im Zusammenhang mit Musik treten oft sowohl innerhalb als auch neben dem akustisch-auditiven Kommunikationskanal

¹⁷ Vgl. Middleton 2000, auch Kaindl 2009 (Manuskript).

ähnliche Überlagerungen auf: Kombinationen und Symbiosen mit der Gestik des Ausführenden, mit einem Text, vielleicht mit Tanz, einem rituellen Handlungsmuster, mit der Inszenierung, dem Anlauf eines Film usw. Oftmals sind es gerade solche ‚Symbiosen‘ die es zu verstehen gilt“ (Bengtsson 1973:11).

Der Vergleich von Musik mit Sprache setzt die Existenz eines geregelten Zeichensystems voraus, das kulturell determiniert ist und die Basis eines Kommunikationsprozesses darstellt. Bei der Erfassung der Musik als Kommunikationssystem stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten, die Musik infolge ihrer Begriffslosigkeit hat, um eine Botschaft, Information oder Mitteilung zu übertragen. Die kulturelle Determiniertheit bzw. die Konventionalität der Zeichen ist auch ein Problemfeld, das von der Semiotik untersucht wird¹⁸. In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff Musik verstanden und von Musikschaffen diskutiert und damit verbundene Fragen nach Sinn, Bedeutung und Funktion der Musik behandelt.

4.1.1 Sprache oder sprachähnlich

„Die Musik ist nicht nur ein angenehmer Reiz der Gehörsnerven, sondern wie die Semiotik dies ausdrückt, ein Kommunikationssystem, eine Sprache. Wie die Sprache verläuft die Musik in der Zeit, wie diese weist sie geistig erfassbare - z.B. rhythmische - Strukturen auf und verfügt über eine Schrift.“ (Feder 1987:1).

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“ (Adorno 1963:9)

Dass man vom sprachlichen Charakter der Musik sowie vom musikalischen Charakter der Sprache ausgehen kann, ist für Gruhn „ein Zeichen dafür, dass die Analogie von Musik und Sprache auf konkreten Sachverhalten beruht und nicht bloß metaphorischer Natur ist“ (1978:18).

Rhythmus, Artikulation, Tempo, Dynamik, Intensität des Ausdrucks, Ablauf in der Zeit, Intonation, Tonhöhe sind akustische Qualitäten, die sowohl der Sprache als auch der Musik inne sind. Die Sprachhaftigkeit der Musik ist ebenfalls in der Strukturierung der Musik in Motive, Sätze, Perioden und im Bestehen innerer

¹⁸ Zu einem umfassenden Überblick semiotischer Ansätze vgl. Nöth 1985.

musikalischer Zusammenhänge begründet, die mit musikalischer Logik, Syntax oder Grammatik beschrieben werden. Darüber sind sich alle Musikforscher einig. Sobald man das Feld der strukturellen Analogien verlassen hat, streiten sich die Geister. Während die Befürworter der Sprachlichkeit in der Musik glauben, den Zeichencharakter der Musik in Anlehnung an linguistische Zeichentheorien argumentiert zu haben, versuchen die anderen ihre Abhandlungen auf phänomenologischer Unterschiede zwischen Sprache und Musik aufzubauen und die Komponente der „Sprachlichkeit“ in der Musik zu relativieren. So versucht Adorno, in Worten von Lubkoll (1995:34) „keine semiotisch-linguistische Klärung des Topos, also die Zerlegung der Musik in semantische, syntaktische und pragmatische Kategorien“. In seiner philosophischen Manier übt er Kritik am Begriff der Sprachlichkeit. Für Adorno sind zwar manche sprachliche Komponenten der Musik unbestritten:

„Die Sprachähnlichkeit reicht vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton als der Schwelle zum bloßen Dasein, dem reinen Ausdrucksträger. Nicht nur als organisierter Zusammenhang von Lauten ist die Musik analog zur Rede, sprachähnlich, sondern in der Weise ihres konkreten Gefüges. Die traditionelle musikalische Formenlehre weiß von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion; Frage, Ausruf, Parenthese; Nebensätze finden sich überall, stimmen heben und senken sich, und in als dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet.“ (1978:251)

Allerdings liegt der Schwerpunkt seiner ästhetisch-philosophischen Abhandlungen in der Heraushebung der durch die Gegenstandslosigkeit vorhandenen Differenz. Adorno versteht die Gegenstandslosigkeit der Musik als Vorzug, als Befreiung aus dem Korsett des Sprachsystems, das durch Regeln und Konventionen bestimmt ist. Anders als die „Begriffssprache“, in der „gesellschaftlicher Zwang und konventionelle Verhärtung so mächtig“ sind, hat Musik von „ihrer Unbestimmtheit“ den Vorteil des Freiseins (1978:205).

„Daß die Bedeutung von Musik, sofern sich diese nicht in einer konventionellen Zeichensprache bewegt, inkommunikatibel ist durch den Mangel der Möglichkeit, eine Bezeichnetes zu identifizieren, ist ihre Schwäche, aber auch ihre Stärke“ (Grenz 1974:216).

4.1.2 Syntagma-Paradigma

Feder betont die Sprachähnlichkeit der Musik und argumentiert in Begriffen der Linguistik: „Sicherlich handelt es sich bei der Musik um eine Kunstsprache eigener Art“ (1987:5). Er fordert jedoch eine möglichst scharfe Parallelenziehung zwischen Musik und Sprache, „so daß gemeinsame theoretische Begriffe möglichst präzise angewendet werden könnten“ (1987:4). Allerdings stellt er fest, dass dies bei den Begriffen der musikalischen Logik, musikalischer Grammatik und musikalischer Poetik, Rhetorik und Stilistik kaum möglich ist, da sie von Autor zu Autor anders definiert werden¹⁹ (1987:4). Zur Begründung des textuellen Charakters der Musik stützt sich Feder auf die Dichotomie Paradigma und Syntagma²⁰, wobei er unter Paradigma „nicht ein bestimmtes Vorbild, sondern eine Klasse von irgendwie äquivalenten Ausdrücken, aus denen einer ausgewählt wird“ sieht. Unter dem Syntagma versteht er hingegen die „Kombination der ausgewählten Ausdrücke im zeitlichen Nacheinander der kompositorischen Struktur“ (1987:6). Zur Bestimmung des Paradigmatischen zieht er die Kategorie der Topoi heran, als Beschreibung für konstituierende Motive in der Literaturwissenschaft, die immer wiederkehren und so die Kontinuität in der Tradition gewährleisten (vgl. 1987:7). Topoi sind auch in der Musik in allen Schichten von den kleinsten Strukturen bis zu Gattungen der Komposition zu finden und bestimmen den Stil, das Genre. So liegt im Paradigmatischen und dem Syntagmatischen ein weiterer Nachweis des „sprachhaften“ Charakters der Musik (1987:7). Auf der beschriebenen Dichotomie Paradigma und Syntagma basieren die Prozesse des Schaffens und

¹⁹ Unter der musikalischen Logik versteht Feder die Lehre vom musikalischen Denken, unter musikalischer Grammatik die Lehre von der Musiksprache und unter musikalischer Poetik, Rhetorik und Stilistik die Lehre von der Struktur musikalischer Werke (1987: 4).

²⁰ Dieses Konzept geht auf Saussure zurück, der assoziative Beziehungen und syntagmatische Beziehungen unterscheidet. Unter den assoziativen versteht er Beziehungen zwischen den Einheiten, die gegen einander ausgetauscht werden können, wobei es zu keiner Funktionsänderung kommt. Mit den syntagmatischen beschreibt er die Beziehungen zwischen den Zeichen in der linearen Kette.

Verstehens. Der Prozess des Verstehens setzt voraus, dass die in den Paradigmata erhaltenen Vorstellungsmuster dem Komponisten, dem Interpreten und dem Hörer gemeinsam sind. Sie werden vom Komponisten im Prozess des Schaffens mehr oder weniger unbewusst übernommen, verändert oder umgegangen und vom Hörer erwartet, erkannt und in sein Gedächtnis aufgenommen. Anknüpfend an Wittgensteins Sprachspieltheorie stellt Feder fest, dass „(d)ie musikalische [...] wie die muttersprach-literarische Bildung [...] das Einüben in eine kulturelle Lebensform (Enkulturation)“ ist (1987:9). Somit wird das Musikverständnis auf die gleiche Art und Weise wie ein Sprachverständnis vom Prozess der Enkulturation beeinflusst. „Traditionelle Vorstellungstypen“ werden beim Schaffen in der gestaltenden Phantasietätigkeit wiederholt, verwandelt und vermieden, und beim Prozess des Verstehens in einer vergleichenden Auffassung zum Gehöreindruck rezipiert. Analog zum Begriff Schaffen, der aus der Dreiheit Traditionelle Vorstellungstereotypen - Wiederholung, Verwandlung, Vermeidung - Gestaltenden besteht und dem Begriff Verstehen, das aus Gehöreindruck - Traditionelle Vorstellungstereotypen -Vergleichende Auffassung besteht, setzt sich ein musikalisches Werk auch aus drei Komponenten zusammen: Vorstellung, Text und Aufführung (1988:8). Dabei ist das Werk „mehr als die einzige klangliche Interpretation, und sei es eine solche des Komponisten selbst; es ist mehr als die Summe der einzelnen Aufführungen und mehr als der Notentext“ (Feder 1987:14). Anknüpfend an Ingarden²¹ bezeichnet er das Werk als intentionalen Gegenstand, bei dem der Komponist seine Imagination in der Notenschrift festhält, damit es „durch Imagination des Sängers und Spielers zum Klingen gebracht wird und die Imagination des Hörers anspricht“ (Feder 1987:14).

²¹ „Das Werk in seinem eindeutig bestimmten und gewissermaßen aktuellen Gehalt ist mit Unbestimmtheitsstellen behaftet, die erst in den einzelnen Ausführungen beseitigt werden können. Diese Tatsache schon ist ein hinreichender Grund dafür, um das in einer Partitur festgelegte Werk nicht für einen realen, sondern für einen rein intentionalen Gegenstand zu halten, der seine Seinsquelle in den schöpferischen Akten des Musikers und sein Seinsfundament in der Partitur hat“ (Ingarden 1962:101).

4.1.3 Topographischer Kubus - musikkybernetischer Zugang

Feders Dreiheit wird auch im Mazzolas Kubus dargestellt, bildet jedoch nur eine von seinen drei Dimensionen. (Abbildung 1)

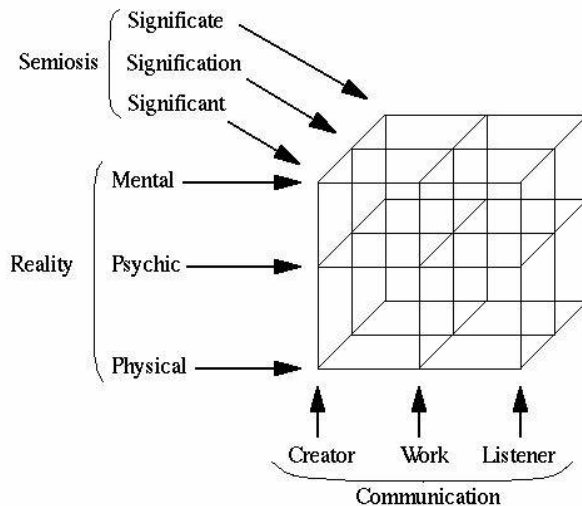


Abbildung 1: Mazzolas Kubus

Quelle:

(<http://www.ifi.uzh.ch/mml/musicmedia/documents/musiksemiotik.pdf>)

Das was Feder mit der Vorstellung bezeichnet, wird bei Mazzola zur Poiesis, das Werk zum neutralen Niveau und die Aufführung zur Aesthesis. Mit der Poiesis meint Mazzola den Schaffensprozess, der vom Komponisten aber auch von einem Interpreten vollzogen wird, der mittels seiner Imagination, wie. Z. B. durch Jazz-Improvisation am Schaffen beteiligt ist. Das Ergebnis der Poiesis ist Neutrales Niveau, das „the sum of objective data related to a musical work“ darstellt (<http://www.ifi.uzh.ch/mml/musicmedia/documents/musiksemiotik.pdf>).

„Kommunikation geht von der Poiesis des Schöpfers aus, schlägt sich nieder im neutralen Niveau des Werkes und wird empfangen als Aesthesis im hörenden Verstehen!“ (http://www.encyclospace.org/Musikinformatik_1/Kapitel_2.html)

Zur Ebene der Kommunikation werden von Mazzola zwei weitere Ebenen hinzugefügt: die Ebene der Realität und die Ebene der Zeichen.

Die Realitätsebene, ist das was wir hören und besteht aus der Ebene der Physis, des Geistes und der Psyche. Das Physische beinhaltet die akustische Qualität des Sounds sowie komplexe physiologische Prozesse, die sich in unserem Gehörapparat und Gehirn beim Musikhören abwickeln. Die mentale Dimension bezieht sich auf den Prozess des Schaffens, das in der Partitur festgehalten wird:

„Being a trace of intrinsically human activity, the phenomenological surface of music is linked to mental schemes which we call scores: oral or written text frames of extra-physical specification”

Unter der psychischen Realität versteht Mazzola Gefühle, die sowie bei Komponieren, Hörern und als auch Interpreten während der Aufführung vorhanden sind. Durch diese Gefühle sind der Komponist, der Interpret und der Hörer mit dem Stück verbunden. Bei der Zeichenebene stützt sich Mazzola an die Trichotomie von Saussure Signifiant, Signification, Signifié, die Ausgangsbasis zur Entwicklung des Denotator -Systems²² (Abbildung 2) bietet, das wiederum den theoretischen Hintergrund eines komplexen Software Projektes²³ zur Erstellung einer Datenbank zur dreidimensionalen Visualisierung von Partituren darstellt.

²² Der Name selbst verweist auf die Funktion des Denotators: Lateinisch denotare bedeutet zeigen, verweisen. Sowie ein Denotator auf einen Punkt, zum Beispiel eine Note verweist, und in dem er sie im Raum bestimmt, verweist er auch auf ihren Inhalt. Einfacher gesagt, eine musikalische Substanz, z. B. eine Note, wird in all ihren Parametern durch einzelne Denotatoren bestimmt, die dann zusammen ihren Inhalt darstellen. (Abbildung. 2)

²³ Ich verweise auf die Diplomarbeit von Marion Weber unter dem Titel „Entwurf und Denotex-Implementierung von Multimediaobjekten für Partitur-Denotatoren mit Rücksicht auf deren Verhalten unter dem Faltungsalgorithmus“.
(http://www.ifi.uzh.ch/mml/publications/diplomarbeiten/DA_Marion_Weber.pdf).

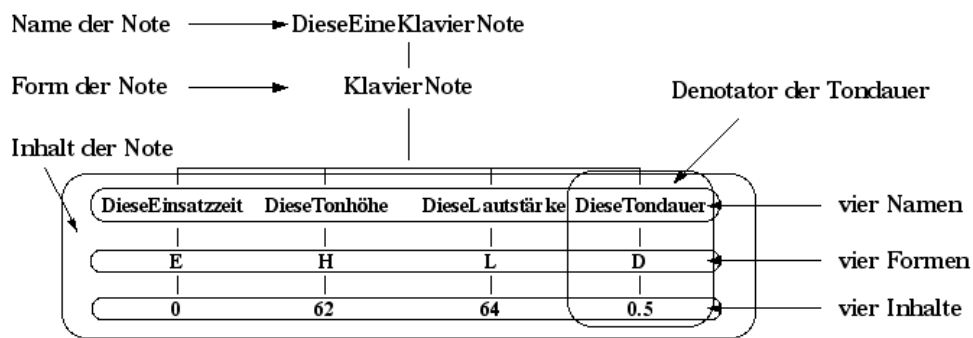


Abbildung 2: Denator System

Anhand Mazzolas Theorie sollte gezeigt werden, wie eine semiotisch orientierte Musiktheorie bis zu ihrer äußeren Grenzen ausgeschöpft werden kann und ihre Implementierung in der Praxis statt findet. Auch wenn er in seinem Kubus die Komplexität eines musikalischen Gebildes anspricht, befasst er sich in seiner Forschung hauptsächlich mit dem Zeichensystem, das er in seiner informatischen Manier als eine Datenbank behandelt, in dem die Koordinaten jedes Zeichens bestimmt wurden. Mazzolas Kubus mag eine gelungene Lösung zur Visualisierung aller Komponenten des musikalischen Geschehens in einem dreidimensionalen Gebilde sein, die uns das Bild der Musik als Ganzes verdeutlicht. Aufgrund der Konzentration auf die Code-Zeichen in der Musik und durch die Anwendung der deduktiven Methode, bei der der Text in kleinste Teile zerlegt wurde, werden andere spezifische musikalische Gesetzmäßigkeiten vernachlässigt, die sich aus Relationen zwischen dem Zeichensystem, dem Subjekt und dem Werk in ihrer geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Abhängigkeit ergeben.

4.1.4 Objekt-Subjekt in dialektischer Einheit

„Ein Künstler schafft sein Kunstwerk nie im Vakuum, ebenso wenig wie ein Rezipient ein Kunstwerk isoliert wahrnimmt: Beide entwickeln ihre Aktivität in untrennbarer Verknüpfung mit ihrer eigenen Lebenserfahrung, die zur Quelle außerkünstlerischer Bedeutungen wird.“(Jiránek 1985:101)

Eine neue Perspektive des semiotischen Zugangs bietet der Ansatz Jiráneks von einer dialektischen, objektiv existierenden und materiellen Beziehung vom Objektiven und Subjektiven. Alle am Prozess des Musikschaffens beteiligten Subjekte (Hörer, musikwissenschaftliche Analytiker, Interpreten) sind geschichtlich, sozial und kulturell determiniert und diese Determiniertheit beeinflusst die Entstehung eines Musikwerks. Sowie sich Parole als konkrete Rede zur Langue als ein allgemeines Sprachsystem verhält, verhält sich auch das konkrete Werk zum gesamten zeitgemäßen Musikmaterial, welche eine „gesellschaftlich institutionierte, relativ stabilisierte Sphäre von Musikbedeutungen, nämlich das Intonationsbewusstsein der Zeit darstellt“²⁴ (1985:60). Aus dieser Vielfalt an Möglichkeiten und Funktionen schöpft der Komponist einen Teil des Materials und wandelt ihn seiner subjektiven Vorstellung nach um. Jiránek beschreibt diesen dialektischen Prozess folgendermaßen:

„Bildlich könnte man sagen, daß dieses Material durch ‚tote Zellen‘ bedeutender geschichtlicher Ergebnisse des vorangehenden Schaffens gebildet wird. Der Komponist belebt diese toten Zellen durch ‚Transplantation‘ in einen neuen lebendigen Organismus. Er verleiht Ihnen -hic et nunc- neue Funktionen, indem es so ihre latente Normativität beseitigt.“ (1985:100).

Indem er Konventionen bricht, schafft er gleichzeitig neue Konventionen; aus der Komplexität schafft er Einzigartigkeit. Darin liegt der dialektische Grundsatz des kompositorischen Prozesses.

4.1.5 Ästhetischer Code

Obwohl Jiránek hier ausdrücklich nicht viel von Tradition und Kultur spricht, beschreibt er Prozesse, die Voraussetzung für eine kulturelle Identität der Musik sind. In seinem kulturorientierten semiotischen Ansatz beschreibt Eco den gleichen Prozess der „dialektischen Wechselwirkung“, in dem „Botschaft“ zu „Code“, in gleicher Beziehung wie „Parole“ zu „Langue“ steht (1994:163).

²⁴ Jiránek bezieht sich hier auf die Intonationstheorie von Assafjew. Die Intonationen werden als „Menge der kleinsten konkreten[...]musikalischen Klangkontexte definiert, die für ein bestimmtes gesellschaftliches Subjekt [...] relativ gleiche Bedeutung und gleichen Ausdruck haben“ (1985:60).

„Jedes Werk erschüttert den Code, aber gleichzeitig potenziert es ihn auch; es zeigt unvermutete Möglichkeiten, eine unbekannte Geschmeidigkeit in ihm; indem es ihn verletzt, vervollständigt es ihn und gestaltet ihn um [...] es verändert die Haltung der Sprecher dem Code gegenüber.“ (1994:163)

Die Konventionalität eines Codes ist für Eco nicht eindimensional, sondern besteht aus verschiedenen Systemen von Konventionen. Eco bezeichnet sie als Subsysteme, welche in einer Kultur entstehen und den Code als eine „offene“ Struktur gestalten. Diese offene Struktur ist besonders stark bei den ästhetischen Systemen ausgeprägt, weil sie, anders als sprachliche Systeme, eine Normdurchbrechung, eine „Systemstörung“ bezwecken (1968: 195).

4.1.6 Werk / Rezeption / Interpretation als Handlung

Ecos Offenheit des Kunstwerks interpretiert Hubig als „Möglichkeitsspielräume der Werke“ und übt gleichzeitig Kritik an Ecos rein codebezogener Auffassung, die sich auf die „Gegenstandskonstitution“ des „ästhetischen Gegenstandes“ konzentriert und die „Potentialisierung der Lebenswirklichkeit desjenigen, der die Konstitution des ästhetischen Gegenstandes vornimmt“ außer Acht lässt (1991:44f). Der Begriff des Möglichkeitsfeldes sieht Hubig als zentralen Punkt seiner Argumentation über die Handlungsstruktur der Rezeption. Das Werk kann als ein „Schema von Leerstellen“ begriffen werden, das vom Subjekt potenzialisiert wird (vgl. 1991:44).

„Das Kunstwerk als Zeichen einer bestimmten Autorenintentionalität bedarf des Adressaten als Mittel zu seinem Zweck, der Realisierung einer Wirkung. Und der Adressat macht das Werk zu einem Mittel zur Realisierung einer bestimmten neuen Situation, die auch darin bestehen kann, dass eine neue Bedeutung eingesehen wird, die aber auch in der Realisierung andere ästhetischer Erlebnisse, psychischer, ja politischer Wirkungen beruhen kann.“ (Hubig 1991:41)

Darin sieht Hubig einen klassischen Fall von Interaktion. Durch die Interaktionspartner (Komponist und Adressat) werden Möglichkeiten aus dem Feld von Möglichkeiten ausgesucht und konkretisiert. Allerdings setzt Hubig in seiner handlungsorientierten Rezeptionstheorie einen „bestimmten Zweckkandidaten“ also einen idealen Zuhörer voraus, der über ein gewisses Maß an Musikwissen verfügt und sich anders als ein unerfahrener Musikhörer verhält. In diesem Sinne kommt die Interpretation am ehesten einer Handlung gleich

„deren Bewusstseitsgrad und Reflektiertheit sich in der Verbalisierungsmöglichkeit des Vorgangs ausdrückt“ (1991:42).

4.2 Zu den Begriffen: Sinn, Bedeutung, Funktion und Mittelung

Beim Vergleich der Zeichensysteme Musik und Sprache können die Begriffe Bedeutung, Sinn, Funktion und Mittelung nicht umgangen werden. In bisherigen Überlegungen wurden Parallelen zwischen Sprache und Musik gezogen, wobei festgestellt wurde, dass beide Systeme unverkennbare Gemeinsamkeiten aufweisen. Spricht man nun von der Bedeutung und dem Sinn in der Musik, muss das Gebiet der Analogien zu Sprache verlassen und die Antwort in der Musiksemantik gesucht werden.

4.2.1 Gegenstandlos doch gegenständlich

Bei rein instrumentaler nichtgegenständlicher Musik von der Bedeutung zu sprechen kann allerdings, in Worten Dahlhaus, eine prekäre Angelegenheit sein (1979:14). Dass man sich in der Definition der Bedeutung nicht an außermusikalische Inhalte im Sinne von bloßer Tonmalerei stützen soll, ist unumstritten. Umso schwerer ist es, von einer Kategorie zu sprechen, die in unserer Vorstellung an die begriffliche Abbildung der Außenwelt geknüpft ist, allerdings nicht als solche im Bereich der Musik anwendbar ist. Auch die Vereinfachung des Problems, in dem man sagt „Musik sei zwar gegenstandlos, drücke aber dennoch eine Bedeutung aus“ sieht Dahlhaus als „sprachtechnisch überaus fragwürdig“ an (1979:14).

Musikästhetiker und Musikhermeneutiker suchen die Antwort im Phänomenologischen. Die Musik ist nicht einschichtig, weil sich „vom akustischen Substrat“, das mit dem Sprachsystem verglichen werden kann, eine Schicht musikalischer Bedeutungen abheben lässt (1979:15). Diese Schicht musikalischer Bedeutungen setzt sich aus der musikalischen Logik und der musikalischen Expressivität zusammen, und hebt sich von der musikalischen Syntax bzw. der Grammatik ab. Die musikalische Logik kann in der Harmonik als der innere Zusammenhang der Akkorde und in der Melodik z. B. als motivische Ableitung verstanden werden. Konkret sieht Dahlhaus die musikalische Logik in

harmonischen Funktionen der Akkorde, die ihnen inne bleiben, trotz ihrer Position in der musikalischen Syntax. So stellt Dahlhaus fest, dass es auch in der Musik, wie in der verbalen Sprache, zwei Schichten gibt, die den Unterschied zwischen dem Präsenten und dem Repräsentierenden bilden. Die Bedeutungsschicht in der Musik ist zwar gegenstandslos jedoch nicht gegenständlich. Eine Kadenzprogression kann als „akustische Gegebene, physikalische Messbare- ‚als etwas‘- als funktionale Kadenz“ erfasst werden (1973:38). In der Dimension der Expressivität existieren Gefühle aber auch andere „Ausdruckscharaktere“, die einem bestimmten Instrument, wie. z.B. Saxophon, zugeschrieben werden, und die weniger auf die „Natureigenschaften“ als auf die „geschichtlichen Momente des musikalischen Materials“ also auf den Gebrauch zurückzuführen sind (1979:18)

„Als musikalisch internes und trotzdem vom akustischen Tatbestand unverkennbar abgehobenen Phänomen aber hat musikalischer Ausdruck denselben Status wie die ‚Bedeutungsschicht‘, die sich durch harmonisch-tonale und thematisch-motivische Logik konstituiert und mit der er [...] durch Wechselwirkung verbunden ist.“(1979:19)

4.2.2 Semantische Eintrittselemente

Jaroslav Jiráneks Ansatz ist ein anderer. In Anlehnung an die marxistische Theorie, die auf dialektisch-materialistischer Weltanschauung gründet, sieht er Musik in einer organischen Beziehung zu „den empirischen Gegebenheiten des menschlichen Lebens“ aus dem „[...] semantische Eintrittselemente in jede musikalische Äußerung als Segmente der menschlichen Lebensempirie eindringen“ (1985:79). So unterscheidet Jiránek „natürliche und anthropologische Schichten von Bedeutungen“, „Bedeutungsschicht der gesellschaftlichen Praxis des Menschen“ und „Bedeutungsschicht der musikalischen Phylogenese“ (1985:79). Die erste Bedeutungskategorie, zu der die natürlichen Eigenschaften der Musik gehören, erfasst die Dimension von Zeit und Raum sowie die Komponente des Timbres. Die Vorstellung von Zeit wird durch Sukzessivität gebildet, eine Raumorientierung durch Abstufungen in der Intensität. Das Timbre spielt insofern eine bedeutende Rolle, als am Timbre mancher Instrumente, wie auch Dahlhaus festgestellt hat, bestimmte Charaktere haften. Andererseits lassen

sich mittels des Timbres Effekte und Kontraste erzeugen, die auch auf musikalische Bedeutungen schließen lassen.

Unter den anthropologischen Bedeutungen versteht Jiránek die Tonhöhe, Klangfarbe und Intensität. Durch die Tonhöhe können steigende, sinkende oder lineare Bewegungen sowie konvexe und konkave Kurven erzeugt werden, die in sich Bedeutungen „des Anwachsens“, „des Absteigens“, „des neutralen Verhaltens“ oder bei der konvexen Kurve die Wirkung „eines natürlichen Verlaufs“ und bei der konkaven Kurve die Wirkung einer Erregung schließen lassen (1985: 80f). Die Klangfarbe trägt die Eigenschaften hell und dunkel in sich, die im musikalischen Kontext Bedeutungsträger ist. Dies gilt auch für den Faktor der Intensität, bei dem sich unterschiedliche Wirkungen, z.B. von leisen Tönen und Tönen großer Intensität, nicht verneinen lassen. Zu der zweiten Bedeutungsschicht, die auf der gesellschaftlichen Praxis der Menschen beruht, gehören z.B. Rhythmen, die die Atmosphäre „eines Arbeitsmilieus“ und eines technischen Vorgangs hervorrufen. Es gibt „eine ganze Reihe von vermittelnden funktionalen Übergängen, die mit dem Magischen, Rituellen, Kultischen und Zeremoniellen verbunden sind“ (1985:84). Auf die Gestaltung der musikalischen Bedeutungen haben auch die Lautsprache mit ihren Sprechintonationen sowie „spontane, im Gesang realisierte Äußerungen des Menschen“, und „stumme Intonationen“ der mimischen und der Tanzgeste Einfluss gehabt (1985:84ff). Die letzte Schicht der Bedeutungen ist die der musikalischen Phylogenese. Jiránek macht hier Gebrauch von Assafjew's Intonationstheorie und beschreibt den komplexen Entstehungsprozess des Musikmaterials, den er Intonationsprozess nennt. Dieser Intonationsprozess besteht aus einem „elementaren Intonationsverfahren“, in dem elementare Klangstrukturen semantisiert wurden und einer „höchst individualisierten Intonation“. Diese zwei Pole verhalten sich wieder wie Paradigma zu Syntagma und stehen in einer dialektischen Beziehung zu einander²⁵.

²⁵ Zur Bildungsschicht der musikalischen Phylogenese (vgl. Jiránek 1985: 86-96).

4.2.3. Kulturelle Entitäten

„Die Elemente oder Entitäten, die verschiedenen Codeschichten angehören [...] und die in der sinn- und bedeutungstragenden Struktur einer Mitteilung als Voraussetzung für deren Sinn und Bedeutung enthalten sind [...] sind vielmehr traditions- und milieuabhängige, d.h. codeabhängige, und darüber hinaus in höchstem Grade kontextabhängige kulturelle Entitäten.“ (Bengtsson 1973:16f)

Code- und Kontextabhängigkeit erklärt Bengtsson damit, dass diese kulturellen Entitäten erst durch ihre Position zu anderen kulturellen Einheiten, mit denen sie in einer Interaktion stehen, definiert werden können. Wird ein musikalisches Element wie z.B. ein Akkord isoliert, kann er nicht Bedeutungsträger sein; denn seine Bedeutung entfaltet sich im Kontext der anderen Elemente, im Bezug auf seine Funktion im Ganzen. Die Mitteilung ist für Bengtsson immer etwas Intendiertes (1973:22). Im Terminus Mitteilung begegnet sich „die Intention, etwas zu vermitteln, mit der Intention des Empfängers, etwas zu verstehen“ (1973:23).

Hier stellt sich die Frage, was eine ästhetische Mitteilung vermittelt? Schweppenhäuser bietet in seiner Interpretation der philosophischen Ansätze Wittgensteins eine recht brauchbare Antwort: „Wenn wir eine Mitteilung dekodieren, deren poetische Funktion wichtig ist oder überwiegt, bemerken wir nie nur das ‚Was‘ der Mitteilung sondern immer auch - oder gar vor allem - das ‚Wie‘“ (2007:35). In anderen Worten, die Botschaft einer ästhetischen Mitteilung bezieht sich auf das Material, in unserem Fall auf das Musikmaterial, wird jedoch über die Form vermittelt. Durch die Form wird die ästhetische Funktion bestimmt. Sie steht im Vordergrund, nicht der Inhalt. In diesem Sinne schreibt auch Umberto Eco:

„Die Botschaft hat eine ästhetische Funktion, wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d.h. wie sich die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will.“ (Eco 1994:145f)

Ähnlich argumentiert Lotman wenn er behauptet, dass „(A)us dem Sprachmaterial geschaffene künstlerische Struktur ermöglicht [...] einen Informationsumfang zu übertragen, wie er bei einer Übertragung mit den Mitteln der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht zu erreichen wäre“ (1973:24). Für

Lotman ist die Information in der Struktur (bei Eco Form) vorhanden und kann außerhalb ihr nicht übertragen werden (vgl.1973:24). Je komplexer die semiotische Struktur der Kunst ist, umso komplexer ist die Information, die übermittelt wird. Wenn man Lotmans Beobachtung in der Musik anwendet, welche eine hochkomplexe Struktur darstellt, scheint uns jede Schwierigkeit in der Sinnerfassung eine logische Folge der Musiknatur zu sein. „Die Musik stiftet ihr Bedeutungsvolles ‚durch sich selbst‘, und das heißt - unter anderem - jenseits aller Begriffe, also in einer Art und Weise, die verbal nur als Form oder ‚Struktur‘ erreichbar ist“ (Eggebrecht1973:49).

4.2.3 Zum Begriff Musikverstehen

Beim Versuch das Musikverstehen näher zu definieren, wird man von Anfang an mit dem Widerspruch konfrontiert, ein gegenstandloses ästhetisches Phänomen, mit einem Begriff zu beschreiben, der auf Begreifen und Erfassen von Gegenständen beruht.

Im Vorangegangenen wurden Überlegungen zu den Begriffen Bedeutung, Sinn und Mitteilung beschrieben und es folgte die Feststellung, dass die Musik trotz ihrer Begriffslosigkeit sehr wohl Bedeutungen beinhaltet, welche auf ihre Weise verstanden werden können. Im Nachfolgenden sollen einige Aspekte des Musikverstehens erläutern werden.

4.2.3.1 Musikverstehen durch Musikhören

„Sprachspiele sind die Sprachformen, mit denen ein Kind anfängt, Gebrauch von Wörtern zu machen“ (Wittgenstein 1958:37, zit. nach Goeres 2000:189).

„Ein Mensch, der sprechen gelernt hat, hat eine neue Verhaltensweise- ein neues System des Verhaltens- gelernt. Die Sprache ist ebenfalls ein Verhalten“ (Wittgenstein 1946/47:291, zit. nach Goeres 2000:178).

In Anlehnung an die Wittgensteinische Theorie der Sprachspiele, die Sprache als Zeichengebrauch definiert und somit den pragmatischen Aspekt ins Zentrum der

Diskussion über die Bedeutung rückt²⁶, verbindet auch Faltin das Verstehen mit dem Verhalten²⁷. „Die Kriterien für das Verstehen liegen also nicht im Erfassen und Entziffern des durch ein Medium ‚vermittelten Meines‘ sondern im adäquaten Verstehensverhalten“ (1973:59).

Die Voraussetzungen fürs Verstehen und somit für „das adäquate Verhalten“ sind das Vorhandensein einer Bedeutung aber auch einer Disposition²⁸, diese Bedeutung zu verstehen. Die Bedeutung der Musik ist für Faltin in der ästhetischen Funktion ihrer konstruktiven Elemente vorhanden. Sie ist dadurch gegeben „dass die Musik vom kleinsten Detail bis zum Ganzen gewisse Funktionen ausübt und so unsere Erwartungsmuster erfüllt oder nicht erfüllt“ (1973:63). Die Konventionalität ist die Voraussetzung für das Verstehen. Die Erwartungsmuster beruhen auf Konventionen, die wir uns durch einen „Lern- und Anpassungsprozess“, konkret durch das Musikhören, aneignen. Einfacher gesagt, in dem wir Musik „gebrauchen“, nähern wir uns ihr an, und lernen sie zu verstehen.

²⁶ Zum Wittgensteinischen Pragmatismus und die Konzeption der Sprachspiele (vgl. Goeres 2000:177).

²⁷ Das Musikverstehen konkretisiert Faltin anhand folgender Beispiele: Man soll bei einer Fingerübung verstehen, dass es um eine Fingerübung und nicht um ein „ästhetisches Objekt“ handelt (1973:60). Versteht man ein System, kann man sich auch in ihm richtig verhalten, sowie man einen unvollständigen Trauermarsch fortsetzen könnte, nur wenn man ihn als Trauermarsch „adäquat“ verstanden hat (1973:60). Da spielt wieder die Konvention und das Wissen eine große Rolle. „Sinnvoll, adäquat, richtig fortsetzen kann nur der, der sich zusammen mit denen, die die Fortsetzung beurteilen, innerhalb eines durch das gemeinsame Verhalten als gültig ausgewiesenen Regelsystems bewegt, in welchem klar ist, welche Verhaltensdisposition das richtige Verstehen der Fortsetzung bildet“ (Faltin 1973:61). Ob man dieses Kriterium auch bei weniger definierten und bekannten Musikgenres als bei einem Trauermarsch anwenden kann, ist jedoch fraglich.

Auch Dahlhaus lehnt sich an Wittgenstein an, wenn er den Gedanken Adornos „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen“ wie folgt parodiert: „Eine Sprache verstehen heißt: sie gebrauchen“ (1973:37). Dahlhaus geht in seinen Überlegungen einen Schritt weiter und unterscheidet ein „primäres“ „natürliches“ Verstehen, das, wie bei der Sprache, ein „unreflektierter“ Vollzug ist und ein „sekundäres“, „artifizielles“ Verstehen, dass jenes der Interpretation ist. Sekundäres deswegen, weil es die zweite, höhere Stufe des Verstehens darstellt, die durch eine Art „Übersetzung“ vollzogen wird.

„Das Verstehen von Musik ist zunächst, sowohl beim Hören als auch beim Spielen, ein unreflektierter ‚Vollzug‘. Man gibt sich nicht Rechenschaft, sondern ‚hält‘ sich gleichsam ‚auf‘ in einem Zusammenhang von Tönen, der - nicht anders als ein ‚Sprachspiel‘ - ein Stück ‚Lebensform‘ bildet.“ (Dahlhaus 1973:37)

4.2.3.2 Das Schlagen im Körper

„Wir verstehen etwas, ohne dabei auf einen Gegenstand zeigen zu können, indem wir durch adäquates Verhalten die implizierten Erwartungsmuster zum Ausdruck bringen können oder sie befriedigen“ (Faltin 1973:61).

Als Messkriterium des Verstehens des Sinnes der Musik führt Barthes die Komponente einer körperlichen Wahrnehmung der Musik an. Er geht dabei von der Wirkung der gesungenen Musik aus und weitet seine Überlegungen auf die Wirkung der Musik auf uns, durch unseren Körper im Allgemeinen aus. Wenn man Musik produziert in dem man sie spielt, geht das auditive Erlebnis in ein manuelles und emotionales über. „Ein und derselbe Komponist kann zweitrangig sein, wenn man ihn hört, und großartig, wenn man ihn (sogar schlecht) spielt“ (Barthes 1990:203). Indem der Körper aktiv an der Erzeugung von Musik beteiligt ist, identifiziert er sich mit ihrem Material und erzeugt einen Sinn.

„Der Körper geht in die Musik ein ohne andere Vermittlung als den Signifikanten. Dieser Übergang- diese Überschreitung- läßt die Musik zu einem Wahnsinn werden: nicht nur die Musik Schumanns, sondern jegliche Musik.“ (Barthes 1990: 307f).

Auch ein Zuhörer kann auf die Art und Weise von der Musik „gepackt“ werden, in dem er sich „in die Verfassung, oder besser, in die Aktivität eines Performators

versetzten muss, der umstellen, gruppieren, kombinieren, verketten, mit einem Wort [...]: strukturieren kann[...].“ (Barthes 1990:268).

Der Körper ist für Barthes „Artikulationsweise des Begehrens, Schauplatz der Libido“ (Bayerl 2002:210). Die Musik versetzt den Körper in einen besonderen Zustand des Glücks und der Erregung. Der Körper wird zum Ort der Musikwahrnehmung. Die klassische Semiologie reicht nicht aus, um das Phänomen zu erfassen. Deshalb verlangt Barthes eine

„[...] zweite Semiologie, die des Körpers im Zustand der Musik; möge sich die erste Semiologie, mit dem System der Noten, Tonleitern, Töne, Akkorde und Rhythmen herumschlagen und, falls sie es kann, darin zurechtfinden; was wir wahrnehmen und verfolgen wollen, ist das Gewimmel der Schläge“ (1990:311).

Denn beim Musikhören, argumentiert Barthes, hört man keine sinntragenden Strukturen der Musik heraus, man empfindet den Puls der Musik, der von „dem im Körper Schlagenden“ über den „Körper schlagenden“ zu dem „schlagenden Körper“ anwächst (1990:299). Was Barthes als Schlagen beschreibt kann nicht mit Rhythmus gleichgesetzt werden. Das Schlagen im Körper ist eine Manifestation starker emotionaler Erregbarkeit und Freude; ein euphorischer Zustand, den wir als Pulsieren im ganzen Körper empfinden.

„Es muß im Inneren des Körpers schlagen, gegen die Schläfe, im Geschlecht, im Bauch, gegen die innere Haut, direkt auf dieses ganze sinnlich Fühlende, das metonymisch und antiphrasisch als ‚Herz‘ bezeichnet wird.“ (Barthes 1990: 206)

Empfindet man diese Schläge, begegnet man durch die körperliche Manifestation dem Werk; dem Komponisten und dem Interpreten; man verschmilzt mit dem Werk, das in uns zu Leben beginnt.

„Auf der Ebene der Schläge [...] führt jeder Zuhörer aus, was er hört. Es gibt folglich einen Ort des musikalischen Textes, an dem jede Unterscheidung zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Zuhörer aufgehoben wird.“ (Barthes 1990:303)

Mögen diese Überlegungen Barthes in den Augen der Musikwissenschaft als Überlegungen eines musikbegeisterten Musikamateurs erscheinen, finden wir sie jedoch durchaus treffend für die Beschreibung der fast ekstatischen Wirkung der Musik, die sich auch im Bereich der Popmusik-Rezeption deutlich verfolgen lässt. Ohne dass wir uns an dieser Stelle auf eine Diskussion über die

Kognitionsprozesse, die durch Klänge und Rhythmen in unserem Gehirn ausgelöst werden, einlassen und uns beim Musikhören in einen „Glückszustand“ versetzen lassen, finden wir den Beitrag Barthes als einen brauchbaren Ansatz zum Verstehen des Begriffes „Musikverstehen“. Die Reaktion unseres Körpers sagt uns, dass die Botschaft der Musik unsererseits erfasst und verstanden wurde. Unser Verhalten, und, da sind wir wieder bei Dahlhaus und Faltin, argumentiert unser Verstehen.

5 EINIGE BEMERKUNGEN ZUM UNTERSCHIED KUNST- UND POPULARMUSIK

Im vorherigen Abschnitt haben wir versucht den semiotischen, den ästhetisch-semantischen und den hermeneutischen Diskurs zu erläutern. Dabei wurde die „Sprachlichkeit“ der Musik in Hinblick auf Ihr Zeichensystem thematisiert sowie Fragen zu Sinn, Bedeutung, Funktion und Verständnis aufgeworfen. Wiederholt wurde die Kulturbedingtheit und die mit ihr verbundene Kategorie der Konventionalität als Determinant des Schaffens- und Verstehensprozesses in den Mittelpunkt gestellt. Ein Ansatz, der als Ausgangspunkt unserer translatorischen Analyse dienen wird.

Allerdings beziehen sich die dargestellten Ansätze bis auf einige am Rande gemachter Exkurse ausschließlich auf die europäische Tradition der so genannten Kunstmusik. Die Frage, ob und wie man sie in der Populärmusik, die bekannterweise in der Produktion, der Verbreitung, der Interpretation sowie in der Rezeption wesentliche Unterschiede aufweist, anwenden kann, ist durchaus berechtigt.

Die hier vorliegende Arbeit stützt sich auf die Argumentation, dass einerlei ob Kunstmusik, Popmusik oder Volksmusik, jede dieser Gattungen aus einem gemeinsamen Tonmaterial schöpft und dieselben musikalischen Mittel verwendet. Wie diese Mittel dann in einem Werk strukturiert und funktionalisiert werden, hängt von der musikalischen Tradition eines Raumes ab, der wiederum von kulturellen, soziologischen, psychologischen, anthropologischen und wirtschaftlichen Einflüssen geprägt wird. Denn die dialektischen Gesetze, aus denen alte Traditionen durch neue ersetzt werden, sind für Schaffens- und Verstehensprozesse in der Kunst allgemein gültig, genauso wie die soziokulturelle Determiniertheit eines Zeichensystems. Deshalb fand auch die Populärmusiktheorie wichtige Anregungen in semiotischen Ansätzen, vor allem aber im strukturalistischen Denken, das ein Werk als ein polysemiotisches Gebilde

interpretiert²⁹, bei dem alle Teile in einem funktionalen Verhältnis zum Ganzen stehen.

Sobald man die Ebene des Phänomenologischen verlässt, zeigen sich wenige Analogien zwischen Popularmusik und Kunstmusik. Im Folgenden wird versucht die wichtigsten Unterschiede zwischen diesen beiden Musikbereichen zu beschreiben.

5.1 Musikalische Dimension

Zuerst wird die musikalische Komponente der Popularmusik in Hinblick auf die für bestimmte Arten von Popularmusik spezifischen Praktiken und Gestaltungsmittel untersucht. Anschließend werden einige soziologische und technologische Aspekte der Popularmusik erläutert.

5.1.1 Notation

In der Art der „Speicherung und Verbreitung“ (Tagg 1985:242) unterscheidet sich Popularmusik wesentlich von Kunstmusik. Die Notenschrift als ein fixer Bestandteil der Kunstmusik ist weder aus der Aufführungspraxis noch aus musiktheoretischen Abhandlungen wegzudenken. Während in der Theorie der Kunstmusik Diskussionen darüber geführt werden, ob bereits in der Notenschrift die Semantik des Werks vorhanden ist oder sich das Werk erst in seiner klanglichen Realisierung erschließt (vgl. Dahlhaus 1979), kann die Popmusik hingegen sehr wohl ohne Notation auskommen. Eine Partitur ist nicht Voraussetzung für die „Speicherung und Verbreitung“ der Popularmusik. Dies hängt mit der Tradition mündlicher Überlieferung traditioneller Formen zusammen, welche vor allem im amerikanischen Raum die Entwicklung der Popularmusik beeinflusst haben, ist aber auch auf den Produktionsprozess bei Popularmusik zurückzuführen. Am Entstehen eines Liedes sind mehrere Personen beteiligt. Neben dem Komponisten und Textmacher, kommen bei der Gestaltung eines Liedes auch Produzent, Arrangeur und Musiker zu Wort, die durch Soli und

²⁹ Wie z.B. bei Middleton (2000), Tagg (1985), Kaindl (2005), Fiske (2000)

Improvisation über viel Gestaltungsfreiheit verfügen. Manche Linien und Elemente eines Lieds werden oft während des Probens oder erst im Nachhinein aufgezeichnet, und zwar nicht in all seinen Parametern. In diesem Sinne spricht Tagg nicht von einer musikalischen Notation sondern einer „Tonaufzeichnung“ beim Notieren der Popularmusik (1985:242). Dieser Unterschied beeinflusst laut Tagg im Wesentlichen den Vorgang der musikalischen Analyse in der Popularmusik, da man sich nicht auf „notierbare Parameter des musikalischen Ausdrucks, d.h. meist auf eine Melodie und Harmonie mit festgelegter Tonhöhe, auf monorhythmische, symmetrische Volltaktigkeit und auf deren Erweiterung in längere und graphisch sichtbare thematische Prozesse“ konzentriert (Tagg 1985:243). Umso mehr konzentriert man sich auf „unmittelbare, gegenwärtige Aspekte des musikalischen Ausdrucks“.

5.1.2 Rhythmus

„There is a skewed focus. Traditionally, musicology is good with pitch structures und harmony, much less good with rhythm, poor with timbre, and this hierarchy is arguably not congruent with that obtaining in most pop music.” (Middleton 2000: 4)

Middleton bezieht sich hier auf die rhythmische Ausprägung der Popularmusik, die je nach dem unter welchen Einflüssen sie steht, auf die traditionellen Rhythmen des Blues oder des Jazz einerseits oder auf lateinamerikanische Rhythmen zurückzuführen ist. Diese Rhythmen halten sich nicht an die „steife“ Taktstruktur der Kunstmusik; die rhythmische Hierarchie innerhalb eines Taktes wird aufgehoben: Akzente werden verschoben, Rhythmen werden in ihrem Verlauf im Verhältnis zum „Beat“ emanzipiert. Da sie in der Folklore wurzeln und nur durch mündliche Übertragung weitergegeben und modifiziert wurden, lassen sie sich schwer in das Korsett traditioneller Notation zwingen. Diese hat in ihrer Exaktheit kaum Mittel kleine rhythmischen Verschiebungen sowie sämtliche rhythmische und metrische Nuancen zu notieren. Das Metrum existiert nicht mehr im Sinne der klassischen europäischen Musik. Auch die psychologische Wirkung des rhythmischen Verlaufs in der Popularmusik ist anders. Interpretation basiert auf dem „Gefühl“, das je nach dem kulturellen Umfeld anders ausgeprägt ist. Dies

ist ein wichtiger Ansatz bei der Analyse von Populärmusik, welche nicht in erster Linie vom Notierten ausgehen sollte.

5.1.3 Körper

„Switch off your mind and Boogie.“ (Middelton 2000:1)

Während sich in der abendländischen Geschichte durch den Zivilisationsprozess auch in der Musik ein Prozess kontinuierlicher Entkörperlichung vollzog, spielt der körperliche Moment in der Populärmusik sowie in der gesamten Populärkultur von Heute eine wesentliche Rolle³⁰. Die Rolle des Körpers in der Musik wird einerseits aus sexualitäts- und genderorientierten Diskursen und andererseits in Verbindung mit dem Tanzcharakter und der Körperpower als Element des Grooves thematisiert (vgl. Middelton 2000:11). Die Wirkung der Musik auf den Körper hat bereits Barthes als einen semantischen Moment angesehen. Für Barthes ist der Körper der Ort der Entstehung von musikalischer Wirkung, ein Ort, an dem sich der Komponist, der Interpret und der Zuhörer begegnen. In der Populärmusik ist der dynamische Moment der Musik, der auch das Körperliche beinhaltet, im Begriff „Groove“ synthetisiert. Groove ist mehr als nur eine rhythmische Dimension.

„It is just as vital to conceive ‚groove‘ more broadly (as the patterns through which somatic processes energize all rhythmic relationships in a performance, from backbeat though to vocal phrasing, from harmonic tensions through to performer kinetics) as it is to read the effects of the whole network of discursive mediations right through the entire music-cultural event.“ (Middleton 2000:12)

5.1.4 Sound

Der Begriff Sound ist die umgangssprachliche Bezeichnung für den Gesamteindruck beim Hören von Populärmusik. Die Fachterminologie verwendet den Begriff der Textur, um die Dichte und Intensität der Klänge sowie ihre räumliche, zeitliche und spektrale Verteilung zu beschreiben. Die Textur ist am

³⁰ Vgl. Clemens, Michael: Popularität und Kontinuität. Anmerkungen zur Rolle des Körpers in der Rockkultur. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2009/6777/pdf/Populärmusik-05-06_S114-126.pdf, August 2009.

häufigsten von sich wiederholenden rhythmischen, melodischen oder akkordischen Mustern geprägt (rhythmische Pattern, Bass-Begleitung), die dem Sound trotz großer Vielfalt an Motiven und rhythmischen Figuren eine Stabilität verleihen. Der Ausdruck Sound wird aber nicht nur für die Klangdichte und Klangintensität verwendet, sondern beinhaltet auch die Parameter der Klangfarbe und Artikulation, die im Rahmen der Popularmusik neue Möglichkeiten bekommen haben. Der Sound der Popularmusik wird durch den Einsatz neuer elektrischer Instrumente sowie diverser Geräte zur elektrischen Klangerzeugung (Synthesizer und Sampler), Effekterzeugung (Verzerrer) und Frequenzbeeinflussung (z.B. Equalizer) geprägt. Schlussendlich wird der Sound im Tonstudio mit Hilfe verschiedener Aufnahmetechniken gestaltet. All diese Aspekte sollten bei einer Analyse der Popularmusik berücksichtigt werden, denn sie öffnen uns den Blick für neue Inhalte und Bedeutungen, welche die Kunstmusik nicht kennt.

Die Kategorie des Sounds wird in weiteren Überlegungen auch für die Bestimmung der Kulturelemente von Bedeutung sein, denn trotz einer beinahe gleichen Ausstattung der Tonstudios, sind landespezifische bzw. stilspezifische Unterschiede im Sound hörbar. Dies lässt sich auch anhand der in dieser Arbeit behandelten musikalischen Übersetzung der Lieder von Elvis Presley verfolgen.

5.2 Popularmusik als technologisches und soziologisches Phänomen

Aufgrund der eben beschriebenen Aspekte kommt man zu dem Schluss, dass eine für die Kunstmusik entwickelte Analyse nicht 1:1 auch für die Popularmusik angewendet werden kann. Die Semantik der Popularmusik besteht aus unterschiedlichen Bedeutungsebenen, die aus mehreren unterschiedlichen und in Wechselwirkung zueinander stehenden semiotischen Systemen von Musik, Gestik und Visuellem hervorgehen. Sie können erst unter Einbeziehung soziologischer, technologischer und psychologischer Aspekte der Produktion, Mediation und Rezeption in der Popularmusik erklärt werden. Denn die Entstehung der Popularmusik in ihrer heutigen Form ist in erster Linie durch die Entwicklung neuer gesellschaftlicher und politischer Strukturen, sowie einer rapiden

technologische Entwicklung begünstigt. Ohne diese gäbe es keine Populärmusik in einer Vielfalt und einem Ausmaß, wie wir sie kennen.

5.2.1 Publikum

Im Unterschied zur elitären Kunstmusik, ist die Populärmusik „part of our daily lives, both in its aural dimension, e.g. in underground stations, shops, and restaurants, and in its visualized form, in TV and in concerts“ (Kaindl: unveröffentlichtes Manuskript). Die Populärmusik kann man überall und zu jeder Zeit hören, allein und in der Masse, aktiv oder passiv, live oder übertragen. Durch die Massenmedien wurde sie ein Teil des Alltags unterschiedlichster Hörergruppen, die sich je nach soziokulturellem Umfeld, Alter und Lebensideologie mit der einen oder anderen Populärmusikrichtung identifizieren können.

Kritiker der Konsumgesellschaft sprechen von einer Manipulation der Massen durch die Populärmusik, die nur zu Unterhaltungszwecken produziert wird und sich dem Diktat der Einfachheit sowie einem niedrigen Niveau beugt, um den Geschmack der breiten Masse zu befriedigen und sie somit zum Konsum zu verleiten.³¹ Die der Populärmusik Wohlgesinnten sehen in ihr ein Medium, das allen Menschen eine Beteiligung an musikalischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Trends ermöglicht. In diesem Sinne schreibt Negus:

„It is a Theory about diversity, plurality and the active individual and collective participation in musical practices-a social activity during which the texts and technologies for popular music continually provide opportunity for a wide range of people to participate in aesthetic, political and cultural activity.“ (1996:27)

5.2.2 Musikindustrie

Es ist unbestritten, dass die Musikindustrie einen entscheidenden Einfluss auf die Produktion von Populärmusik ausübt. Unterschiedlich sind die Meinungen darüber, inwiefern die Musikindustrie die Qualität der Produktion und somit den

³¹ Bekannt und gern zitiert werden kritische Gedanken zum Phänomen der Massenkultur von Theodor Adorno.

Geschmack des Publikums manipulieren kann. Laut Negus bewegen sich die Diskussionen über die Rolle der Industrie „between corporate control and creative autonomy“ (1996:64). Adorno sieht in seiner kritischen Manier die Musikindustrie als eine manipulierende Macht, die sowohl über den Markt als auch über den Geschmack des Publikums bestimmt. Die Musikindustrie degradiert die Musik zur bloßen Ware, „die ihr Dasein einzig dem Prinzip des Profits verdankt, durch besondere menschliche Bedürfnisse des Käufers gerechtfertigt wird und damit gerade marktfähig gemacht wird“. Das Publikum wird „bloß als Kunde visiert“ und zum Kunden ummanipuliert (Adorno 1955, nach: Worbs 1963:99). Während kritische Stimmen betonen, dass die Musikindustrie Kreativität hemmt, indem sie nur das Kommerzielle fördert, stehen für Andere die Kategorien Kreativität und Kommerz nicht unbedingt im Widerspruch zueinander (vgl. Negus 2000:40-45). Die Produktion eines Popliedes ist ein interaktiver Prozess, an dem neben dem Autor auch sämtliche Instanzen der Musikindustrie, von den Produzenten über die Studiomusiker bis hin zum Marketing Team, beteiligt sind und einen Beitrag zur Liedrealisierung leisten. Die Musikindustrie kann nicht einfach als „inhuman machine“ angesehen werden, die das „Rohmaterial“ der Popularmusik durch eine Reihe von Inputs und Outputs durchlaufen lässt.

„Instead, various workers are involved in putting together the sounds, word and images of popular music and distributing these across a range of texts and technologies. In doing this [...] recording industry staff act as intermediaries, constantly mediating the movements between artist, audiences and corporations.“(Negus 1996:66)

5.2.3 Mediation

Mit dem Begriff Mediation will Negus auf die Dimension „des Mittels“ hinweisen, welches als zentraler Aspekt der Popularkultur betrachtet werden kann. Die Problematik der Mediation stellt komplexe Beziehungen zwischen den unterschiedlichsten Prozessen und Personen, die am Entstehen der Popularmusik beteiligt sind, in den Vordergrund und öffnet neue Perspektiven im Verstehen der Funktion der Popularmusik.

Die im obigen Zitat erwähnte Mediation zwischen Produktion und Konsum, zwischen Korporation und Konsument, zwischen Interpreten und Publikum ist nur ein Aspekt der Mediation. Diese Art Mediation bezeichnet Negus als „*Mediation as intermediary action*“ und versteht darunter die Mediation zwischen allen Beteiligten am Prozess der Produktion, der Verbreitung und des Konsums, die im Bezug auf das Publikum eine Vermittlerrolle haben und deren oft konfliktreiche Beziehung zueinander ein wesentlicher Parameter dafür ist, was und wie produziert wird (1996:67).

Eine weitere Form der Mediation laut Negus ist „*Mediation as transmission*“. Sie betrifft technische Medien zur Verbreitung von Populärmusik: *printed word, sound carriers, radio, moving image, telecommunication technologies* und *musical instruments* (1996:68). Es ist nicht notwendig zu betonen, welche Bedeutung der Einsatz von Technologie in der Entwicklung der Populärmusik gehabt hat. Zu den Musikinstrumenten möchten wir nur anmerken, dass die neuen elektrischen Instrumente, aber auch elektronische Anlagen wie Mix Pulte, Synthesizer und Sampler, durch Erzeugung neuer Sounds auch neue Ausdrucksmöglichkeiten bieten und somit eine Erweiterung des musikalischen Bedeutungsfeldes ermöglichen.

„*Mediation of social relationships*“ führt Negus als dritte Form der Mediation an. Die soziologische Dimension ist auch in den ersten zwei Formen der Mediation enthalten. *Mediation of social relationships* soll jedoch noch zusätzliche Aspekte der Mediation von Rasse, Gender, Sexualität und ethnischer Zugehörigkeit in der Produktion und Rezeption der Populärmusik unter die Lupe nehmen (vgl. 1996:69f).

Im Anschluss an diese allgemein gültigen Aspekte der Populärmusik sollen nun zwei konkrete Ausführungen des Rock’n’Rolls und des Schlagers genauer betrachtet werden.

6 POPULARMUSIK

6.1 Begriffsbestimmung der Popularmusik

Bevor auf ausgewählte Aspekte der musikalischen Übersetzung in der Popularmusik eingegangen wird, ist es notwendig den Begriff Popularmusik näher zu definieren.

Der Begriff Popularmusik ist hier in einer erweiterten Bedeutung zu verstehen, und zwar als „Sammelbezeichnung [...] für alle durch Massenmedien verbreiteten Musikformen der Unterhaltungsindustrie“ (Brockhaus 2006:100). Die Popularmusik ist daher in dieser Arbeit nicht mit der Popmusik im engeren Sinne gleichzusetzen, die als populäre „Formen der afroamreik. Musik seit etwas 1960, die Stilmittel der Rockmusik übernehmen, umarrangieren und mit einem gängigen Sound verbinden“ (Brockhaus 2006:100) definiert wird.

Der Begriff Popularmusik wird hier in weiterer Folge als ein Oberbegriff verwendet, der alle Richtungen der durch die Medien verbreiteten Unterhaltungsmusik abdeckt, und sie von der Kunst- und Volksmusik unterscheidet.

6.2 Soziologische Hintergründe

Charakteristisch für die Entstehung der Popularmusik ist, dass sie im Unterschied zur klassischen Musik weniger als Ergebnis einer rein musikalischen Entwicklung zu betrachten ist, sondern viel mehr als ein Produkt soziologischer, ökonomischer und technologischer Prozesse, die sich ab dem 19. Jahrhundert in hoch entwickelten Ländern Europas und Nordamerikas vollzogen haben.

Die Industrialisierung Europas und Nordamerikas hatte eine enorme Konzentration der Bevölkerung in den Städten zur Folge und somit die Umstrukturierung der Gesellschaft. Die Mittelklassen gewannen die Machtstellung und das war der Anfang einer modernen Massengesellschaft (vgl. Malamud 1964:11). Mit der Massengesellschaft wurde auch Massenkultur und die dazugehörige Popularmusik geboren. Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts parallel zu einem massiven

technologischen Fortschritt, der mit der Erfindung neuer Kommunikationstechniken weitere Entwicklungen der Musikkultur entscheidend beeinflusst hat. Durch die Jukebox, das Grammophon, den Rundfunk und das Fernsehen wurden

„die noch vorhandenen Bindungen des Musizierens an einigermaßen fest umrissene soziale Anlässe und Funktionen (Tanzmusik, Marschmusik, Unterhaltungsmusik) endgültig aufgelöst, die massenhaft produzierten und verbreiteten Genres und Gattungen der Musik zunehmend multifunktionalen Anforderungen ausgesetzt und damit zu einem integralen, über die Massenmedien faktisch universell verfügbaren Bestandteil des Alltags werden lassen“ (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/pop20jh.htm>).

Somit begann die allmähliche Globalisierung der Musikindustrie. Die Populärmusik wurde nach und nach zu einem internationalen Phänomen, das über die nationalen Traditionen hinweg ihr Publikum erreichte. Gleichzeitig geriet die Musikentwicklung immer mehr in Abhängigkeit von den Bedingungen der Musikindustrie, die durch die massenhafte Produktion an Liedern das Bedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltungsmusik nicht nur zu befriedigen sondern auch zu wecken sucht (vgl. Stölting 1975:8). Die oben skizzierten soziologischen und ökonomischen Aspekte stellen einen gemeinsamen Rahmen für die Entstehung der Populärmusik im Allgemeinen dar. Die Herausbildung einzelner musikalischer Richtungen verlief allerdings traditionsbedingt und kulturspezifisch. Mit dem Schlager und dem Rock'n'Roll in den 50er und 60er Jahren prallen zwei Kulturen aufeinander, die nicht viel Gemeinsamkeiten aufweisen können. Umso interessanter ist die Verbindung dieser Kulturen in der Translation von Elvis Presley Liedern ins Deutsche.

Vor der Analyse des musikalischen Materials ist es notwendig, noch auf unterschiedliche kulturspezifische Aspekte des Rock'n'Roll und des Schlagers hinzuweisen, wobei der Rock'n'Roll, fachsprachlich ausgedrückt, den Ausgangstext und der Schlager den Zieltext bildet.

6.3 Zur Entstehung des Rock'n'Roll

Der Rock'n'Roll entstand in Amerika der 50er Jahren und erlebte gleich nach den ersten Einspielungen einen schlagartigen Durchbruch in einem noch nie da

gewesenem Ausmaß. Die enorme Popularität des Rock'n'Roll ist vor allem auf die gesellschaftspolitische Situation in Amerika der 50er Jahre zurückzuführen.

Die Nachkriegszeit in Amerika war von einem starken Modernisierungsschub und Wohlstandsboom einerseits und dem politischen Klima des kalten Krieges und dem der Rassentrennung andererseits geprägt. Die neue Generation der „Baby-Boomer“, die in diese Welt voller Widersprüche hineinwuchs, hatte zwar genug Geld, konnte sich aber mit den bürgerlichen Grundwerten des „American way of life“ (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/pop20jh.htm#a39>) der älteren Generation nicht identifizieren und wendete sich von der Elterngeneration ab. So kam es zu einer scharfen Trennung der Interessen zwischen jung und alt, die durch den Rock'n'Roll Ausmaße einer unpolitischen Jugendbewegung einnahm.

Ein weiterer wichtiger Moment in der Entstehungsgeschichte des Rock'n' Roll war der Einfluss einer Politik des Rassismus auf die Musikproduktion. Bis zum Erscheinen des Rock'n' Roll wurden die weiße Popmusik, Countrymusik und schwarzer Rhythm & Blues getrennt voneinander gehalten. Die schwarze Rhythm&Blues Musik, die in der weißen konservativen Welt für roh, obszön und vulgär gehalten wurde, war in erster Linie über kleinere Sender und lokale Clubs dem schwarzen Publikum vorbehalten. Die Musikindustrie promovierte nur Musik der weißen Musiker, die dementsprechend auf Radiosendern monopolistisch vertreten waren. Aufgrund eines Streiks der Komponistengesellschaft ASCAP Anfang 40-er Jahre waren die Radiosender gezwungen auf die copyfreien Stücke der schwarzen Musiker zurückzugreifen. So wurde die Musik der Schwarzen, die bis vor kurzem in der konservativen weißen Welt als „schmutzig und obszön“ galt (Peters/Reiche 2004:8), unter neuen Umständen sendefähig. An ein breiteres junges Publikum gelang die Musik der Schwarzen dank DJ Gay und Radiomoderator Alan Fred, der die Musik der Schwarzen unter dem Namen Rock'n'Roll promovierte. Die „Negermusik“ hatte jedoch keine Chance auf einen Massenerfolg. „Könnte ich doch nur einen Weißen finden, der den Negro-Sound und das Negro-Feeling drauf hätte, dann wäre ich bald Millionär“ (2004:9) ist die berühmte Aussage des Studiochefs Sam Phillips, die treffend die Marktpolitik damaliger Zeit beschreibt. Bill Haley's ungeheurer

Erfolg mit dem „Rock around the Clock“ zeigte, dass Sam Philips Recht hatte. Der Geschmack des jungen Publikums war getroffen, ihr Bedürfnis nach Aufbruch, Dynamik, Unterhaltung und Rebellion in der Musik, im Tanz und Lebensstil des Rock’n’Rolls kanalisiert. Bill Haley lud zum Spaß rund um die Uhr ein und löste über Nacht eine Rock’n’Roll Masseneuphorie aus, die sich schlagartig durch die Einspielung des Songs im Film „Black board Junge“ auch in anderen Ländern ausbreitete. Rock’n’Roll wurde zu einem globalen Manifest der neuen Generation. Rock’n’Roll Musik, Tanz und Mode eroberte die junge Generation weltweit.

6.3.1 Elvis

Mit Elvis fand man dann auch eine ideale Identifikationsfigur. Neben seinem ausgeprägten musikalischen Talent und einer Klangfärbung der Stimme eines Schwarzen, besaß Elvis auch alle anderen Eigenschaften, die ins Bild eines Teenager-Idols passten. Jung, weiß, hübsch, rebellisch, aber auch sinnlich, einfach modern. In einfachen Verhältnissen aufgewachsen, wo er soziale Probleme und Rassenunterschiede kennengelernt hatte, schuf er es in kürzester Zeit vom Lastwagenfahrer bis zum Millionär. Der amerikanische Traum vom Glück, Reichtum und Erfolg wurde wahr, und durch Elvis konnte jeder daran teilnehmen.

„In einer Welt, die nicht nur weiß und klassenbewusst ist, sondern auch unangefochten männlich ist, bietet er Hoffnung auf Verständigung über alle sozialen Schranken hinweg, zwischen Arm und Reich, Schwarz und Weiß, zwischen Mann und Frau und sogar Rock und Schnulze.“(Peters & Reiche 2004:9)

Seine Karriere verlief kometenhaft. Bei einer Studioaufnahme wurde der Studiochef Sam Philips auf Elvis und vor allem auf seine Stimmfarbe aufmerksam, als Elvis in einer Pause die Melodie eines Rhythm&Blues Stückes auf eigene Weise interpretierte. Der erste im neuen Stil aufgenommene Song war ein Blues Song eines schwarzen Musikers, „That’s All Right Mama“, das durch Elvis den freien Weg zum Radiosender gefunden hat. Nach einem Fernsehauftritt im Jahre 1956 schaffte er den Durchbruch und gleich im ersten Jahr sind mehrere Singles die Nr. 1 geworden. Rock’n’Roll wurde zum globalen Phänomen.

Das Phänomen Elvis geht über das Musikalische hinaus. Elvis ist das Produkt einer Zeit, die weltweit durch starken wirtschaftlichen und technologischen Aufschwung und Modernisierungstendenzen einerseits und Nachkriegerscheinungen und Wertekonflikten andererseits geprägt ist. Elvis ist auch Produkt spezifischer gesellschaftlicher Konstellationen in den USA der 50er und 60er Jahre, die in erster Linie durch Rassenproblematik gekennzeichnet waren. Das sind nur die wichtigsten und die am häufigsten erwähnten soziokulturellen Faktoren, die in einer komplexen gegenseitigen Wechselwirkung die Entwicklung des Rock'n'Roll in all seinen Aspekten bis zum musikalischen Kern beeinflussten. Rock'n'Roll ist als solcher ein Produkt der amerikanischen Kultur, und keines der Elemente lässt sich aus der komplexen Vernetzung heraustrennen und isoliert betrachten. In diesem Sinne werden in den weiteren Ausführungen die wichtigsten Merkmale der Rock'n'Roll Musik in Hinblick auf ihre Gebundenheit an musikalische Traditionen präsentiert. In weiterer Folge baut auf diesen Auslegungen die musikalische Analyse einzelner Songs auf.

6.3.2 Einige musikalische Merkmale des Rock'n'Roll³²

Wie bereits erwähnt, stellt der Rock'n'Roll in musikalischer Hinsicht keine Neuheit dar. Er schöpf sein Material aus der langen Tradition der afroamerikanischen Musik, die bis in die Zeit der Sklaverei zurückzuverfolgen ist. Auf den schwarzen Ursprung deuten viele Merkmale des Rock'n'Roll. Im Folgenden sollen die wichtigsten dargestellt werden.

6.3.2.1 Melodisch-harmonische Basis: Blues

Die Ursprünge des Blues, auf dessen melodischer und harmonischer Grundlage sich viele spätere Stilrichtungen entfaltet haben, gehen auf Klagegesängen der Schwarzen aus der Sklavenzeit zurück. Charakteristische Elemente des Blues sind

³² In folgenden Ausführungen hielt ich mich an die Beschreibung der Musikrichtungen von Peter Wicke aus „Jazz, Rock und Pop“ (<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/pop20jh.htm>)

die penthatonische Bluesskala (c, es, f, g, b) mit sogenannten Blue-Notes³³ und der formale Aufbau aus 12 (3x4) Takten mit einem charakteristischen harmonischen Schema auf den Akkordfolgen der I., IV. und V. Stufe (T T T T7 S7 S7 T T D7 S7 T T). Die typische vokale Melodieführung beim Blues zeigt eine fallende Linie und ist, je nach dem ob sie rhythmischer oder melodischer ausgeprägt ist, mit Melismen und Ornamentierungen versehen (vgl. Middleton 2000:172).

6.3.2.2 Rhythmische Bewegungsform: Swing, Off Beat, ternärer Rhythmus

Vom Blues übernahm der Rock'n'Roll die Swing-Rhythmik mit Off-Beat, Backbeat und charakteristischem Ternär-Rhythmus innerhalb eines 4/4 Metrums. Die starre metrische Verteilung von unbetonten und betonten Grundsschlägen innerhalb eines 4/4 Taktes wird unter dem Einfluss von der Regtime Musik durch gleichmäßig betonte Einheiten (Beat und after Beat) ersetzt, was als ein gleichmäßiges Pulsieren erklingt und eine freie rhythmische Bewegung und Unabhängigkeit der Melodiestimme ermöglicht. Der Schritt zum Off-Beat war somit getan. Die Melodie „swingt“ in kleineren rhythmischen Werten gegenüber den Grundsschlägen. Das akustische Ergebnis sind kleine Verschiebungen gegenüber der Pulsfolge, die am häufigsten durch Triolierung oder den s.g. ternären Rhythmus³⁴ erreicht wird. Im ternären Rhythmus wird ein Grunds Schlag nicht als zweier - sondern als dreier Achtelnotengruppe empfunden, so dass das erste Achtel immer 2/3 und das letzte nur 1/3 der Beatdauer ausmacht, eine so genannte asymmetrische Swing-Achtel. Man nennt diese rhythmische Bewegung auch Shuffle-Rhythmus³⁵. Durch Gegenüberstellung ternärer und binärer

³³ Die Blue Notes sind Töne, die intonativ im Sinne unseres 12 Notensystem nicht eindeutig zugeordnet werden können und sich zwischen kleiner und großer Terz und verminderter und reiner Quinte befinden und nach unserem Intonationsgefühl „unsauber“ klingen.

³⁴ Allgemeiner ternärer Rhythmus im 4/4-Takt: | XxxXxxXxxXxx |

³⁵ Shuffle im 4/4-Takt: | X xX xX xX x |

Rhythmen³⁶ in einem Lied wird eine starke rhythmische Spannung erzeugt und die Dynamik des rhythmischen Verlaufs intensiviert. Mann nennt dieses Phänomen mikrorhythmische Abweichungen, infolge dessen es in einem interaktiven Zusammenspiel der Musiker zu einer mikrorhythmischen Rivalität kommt (<http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples2/pfleideh.htm>). Diese Unterteilung wird üblicherweise nicht in der Partitur festgelegt; auf die swingende Spielweise wird mit der Anweisung „swing feel“ in den Noten hingewiesen. Somit ist die Interpretation dem Gefühl des Musikers überlassen. Umso schwerer ist die Erforschung mikrorhythmischer Phänomene und ihrer Wirkungen in der populären Musik³⁷ (<http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples2/pfleideh.htm>).

6.3.2.3 Besetzung

Als typische Besetzung gelten Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug, die je nach Arrangement mit Klavier, Blasinstrumenten oder Backvokals ergänzt werden. Das Schlagzeug vor allem die Snare Drum spielt in Off-Beat Rhythmus, der Bass spielt oft in viertel Noten Progressionen über die Grundschnitte und bildet eine solide rhythmische Basis, über der sich die restlichen Instrumente frei bewegen können. Klavier hat sowohl rhythmisch als auch harmonisch „füllende“ Rolle, in dem es einen Klangteppich für den Rest der Band spielt.

6.3.2.4 Interpretation von Elvis

Ein besonderer Faktor ist die Stimme sowie die Art des Singens. Hier hat Elvis mit seiner kehlig-rauen und starken, jedoch sinnlichen und bluesigen Stimme von außergewöhnlicher Beweglichkeit und großem Umfang Maßstäbe gesetzt. Sie ist

³⁶ Binäre Rhythmik im 4/4-Takt: | X x X x X x X x |

³⁷ Zur Mikrothythmik verweist Pfeleiderer auf seinen Beitrag „It don't mean a thing if it ain't got that swing. Zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik.“ In: *Jahrbuch Musikpsychologie* 16, S. 104-124.

zu subtilsten Nuancierungen fähig, was ihr je nach Register und Intensität unterschiedlichste Färbungen verleiht. Außerdem erfordert Blues eine spezielle Singweise; die Töne setzen durch das leichte „Einschleifen“ von unten ein und enden mit einem leichten „Glissando“ nach unten was eine intonative Verschwommenheit (Smearing) bewirkt, aber ein typisches Merkmal des Stils ist.

Elvis Stimme ist eine wichtige wenn nicht die wichtigste Komponente seines Erfolgsgeheimnisses. Charakteristisch für sie ist der unverkennbare Sound. Es wird daher in den weiteren Überlegungen interessant zu beobachten sein, wie sich der Interpretenwechsel beim Übersetzen von Elvis Liedern ins Deutsche auf den Sound ausgewirkt hat. Genauso hilfreich wäre es zu wissen, inwiefern sich die Wirkung der Interpretation von Elvis beim amerikanischen Publikum von ihrer Wirkung beim deutschsprachigen Publikum unterscheidet. Mit dieser Frage würden wir allerdings das Gebiet der Musikperzeption und ihrer Auswirkungen auf die Musikproduktion betreten, was im Rahmen dieser Arbeit aus Platzgründen nicht behandelt werden kann. Wir müssen uns hier mit der Feststellung begnügen, dass im Sinne der ganzheitlichen Auffassung der Welt und des Lebens im allgemeinen, auch die Musikperzeption wie Musikproduktion und Interpretation kulturspezifisch sind. Das heißt, etwas was in einer Kultur einen hohen musikalischen Stellenwert hat, kann wiederum in einer anderen Kultur anders interpretiert werden.

Im folgenden Kapitel werden in kurzen Umrissen einige Aspekte der Kultur des Schlagers dargestellt, um sie dann anhand der Analyse im letzten Kapitel mit der amerikanischen Kultur des Rock'n'Roll vergleichen zu können.

6.4 Schlager

6.4.1 Definition

In seiner ursprünglichen Bedeutung wurde der Terminus Schlager nicht als Gattungsbegriff sondern als Bezeichnung für den Erfolg eines Liedes angewandt. Zum ersten Mal wurde der Terminus 1881 in der „Nationalen Zeitschrift“ für ein Lied verwendet, das wegen seines Erfolgs beim Publikum „eingeschlagen“ hatte

(Malamud 1964:4)³⁸. Laut GEMA³⁹ ist der Schlager ein Lied, bei dem man mindestens 20 000 öffentlich Aufführungen pro Jahr verzeichnen kann, wobei Spitzenschlager bis 120 000 Mal aufgeführt werden (Haas 1957:13). In diesem Gebrauch entspricht der Schlager der englischen Bezeichnung HIT. Ähnlich definiert ihn Haas wenn er schreibt:

„Der Schlager ist nicht so sehr ein Gattungs- als vielmehr ein Erfolgsbegriff. Ein Lied im Schlagerstil (davon gibt es Millionen) ist auch im etymologischen Sinne erst dann ein „Schlager“, wenn es eingeschlagen hat, - also wenn die Massen es kennen“ (1957:23).

Hier ist auffällig, dass Haas gleichzeitig die Gattungsmerkmale der Schlagers negiert, jedoch vom Schlagerstil spricht. Heute wird der Begriff Schlager doch im Sinne einer Stilbezeichnung verwendet⁴⁰, obwohl man beim Versucht einer exakten Definition des Gattungsbegriffes auf „große Schwierigkeiten“ stößt, „da eine völlige Trennung der übertragenen von der ursprünglichen Bedeutung kaum möglich ist“ ((Prowaznik 1972:4).

Allerdings können bei der Definierung des Schlagers manche allgemeinen Charakteristika festgestellt werden, die als gattungsspezifisch gelten, und durch die der Schlager gegenüber anderen Gattungen abgegrenzt wird. „Man bezeichnet damit jene große Gruppe populärer Lieder und Musikstücke, die an das Auffassungsvermögen breiter Publika Kreise keine besonderen Anforderungen stellen und daher von jedermann verstanden werden können“ (Prowaznik: 1972:4). Worbs hebt bei seiner Definition des Schlagers einige Produktionsmerkmale hervor. Für ihn „bezeichnet der Begriff Schlager nunmehr jedes durch technische Medien in Massenproduktion verbreitete, urheberrechtlich geschützte, geistlich auf den Augenblickserfolg zielende Tanz – oder

³⁸ Bei dieser Angabe lehnt sich Malamud an Trübners Deutsches Wörterbuch, Berlin 1955, Bd. 6, Artikel Schlager, an.

³⁹ Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte

⁴⁰ Man kann gewisse Gemeinsamkeiten in der musikalischen sowie der sprachlichen Gestaltung nicht leugnen. Davon zeugen Studien zur sprachlichen und musikalischen Dimension unter anderen von Hess (1972), Mühlbauer (1972), Malamud (1964), Stölting (1975), Worbs (1963).

Stimmungslied“ (1963:12). Die Einordnung dieser Charakteristika kann nach musikalischen, literarischen und soziologischen Kriterien erfolgen. Eine begründete Studie soll alle drei Komponenten berücksichtigen.

6.4.2 Entwicklungsgeschichte

Wie die Populärmusik Amerikas so entwickelte sich auch Schlager aus der Musik, die sich unter den neuen Volksstrukturen in den Großstädten verbreitete. Der unmittelbare Vorläufer des Schlagers ist der Gassenhauer (vgl. Malamud 1964:7ff, Worbs 1963:12f) eine Liederart, bei der man bereits geläufigen, bekannten Melodien aus Oper, Operette oder Chanson einen neuen oft parodierenden und „respektlosen“ Text unterlegt hat (Worbs 1963:13). Der Wandel in der Geschichte des Gassenhauers fällt in die Zeit der Jahrhundertwende, als sich die Unterhaltungsindustrie entwickelte und das kommerzielle Denken die Entstehung der Musik beeinflusste. „Deutlich setzte der Schlager als neue musikalische Gattung die Entwicklung des kommerzialisierten, nicht mehr regional gebundenen Gassenhauers fort“. (1963:14) Der Schlager setzte sich mit dem wachsenden Einfluss des Rundfunks und der Schallplatte in den 20er Jahren endgültig durch und beherrscht seit der Zeit den deutschen Markt.

6.4.3 Einflüsse

Als unmittelbarer Nachfolger des Gassenhauers schöpft der Schlager sein musikalisches Material aus Operette, Couplets und Musikposse. Zu den Einflüssen zählen auch Volkslied und Kirchenlied (Malamud 1975:2f). Mit der Internationalisierung des Schlagermarktes, vor allem nach dem 2. Weltkrieg, fließen immer mehr neue Stile in den Schlagerbereich ein. Der Schlager in Deutschland ist „ein Gemisch aus verschiedenen stilistischen Errungenschaften“ (Mühlbauer 1972:107). So findet man im Schlager Elemente ausländischer Folklore, Klassik, Romantik, Jazz, Blues, Chanson und Rock’n’Roll, die im Schlager übernommen werden, ohne dass man versucht, eine neue autochtone Form zu entwickeln. Der Stil des Schlagers ist ein Epigonenstil. (vgl. 1972:107).

6.4.4 Musikalische Merkmale⁴¹

Der Epigonenstil des Schlagers ist auch für Prowaznik das Hauptmerkmal der musikalischen Gestaltung, wenn er behauptet, dass im Schlager „so gut wie kein eigenständiges musikalisches Material verwendet“ wird (1972:9). Die Hauptquelle aus der der Schlager sein musikalisches Material bezieht, ist die europäische Tradition der klassischen und romantischen Musik gemischt mit Entlehnungen aus der amerikanischen Tradition des Jazz, des Gospel und des Blues sowie mit Einflüssen europäischer und außereuropäischer Folklore.

Die europäische Tradition der klassischen Musik und der Folklore schlägt sich in der Melodik nieder, die vor allem die Eigenschaften der romantischen, noch aus der Operettenwelt bekannten empfindsamen Melodik in sich trägt. „Terz-, Sext- und Septsprünge, Vorhalte von oben und unten sowie die Bewegungsrichtung nach oben bei Halbschlüssen“ kennzeichnen diese Art Melodik (Hess 1972:41).

Neben diesem „melodisch-expressiven“ Typ unterscheidet Hass den „volkshaften-naiven“, sowie „motorisch-suggestiven Typ des Beat und Rock“. Im Unterschied zur sentimental Wirkung des ersten Typs wird der zweite durch Beschwingtheit und Heiterkeit der Melodik und der dritte durch den motorischen Charakter gekennzeichnet (1972:42ff). Eine ähnliche Kategorisierung finden wir auch bei Mühlbauer, der die Schlager auf „Soft-Titel“, „Happy-Schlager“, „Beat Titel“ und „Chansonhafte Schlager“ unterteilt (1972:102). Diese Schlagertypen unterscheiden sich von einander nicht nur durch den Ausdruck sondern auch durch den Einsatz einer bestimmten Instrumentierung, die mit dem gesamten Liedcharakter im Zusammenhang steht. „Bei Soft-Titeln erinnern häufig geschlagene Gitarren an die Romantik einsamer Lagerfeuer, Streichersätze schaffen eine Atmosphäre von weicher, wiegender Zärtlichkeit, das Schlagzeug tritt zurück“ (1972:102). Bei rhythmisch betonten „Beat-Schlagernummern“

⁴¹ Angelehnt an die Untersuchungen von Peter Mühlbauer (1972), Reimund Hess (1972) und Bruno Prowaznik (1972).

überwiegen hingegen Schlagzeug, Bassführung und elektrisch verstärkte Gitarre, als ein Symbol des Rock'n'Roll.

Ebenso wie die Melodik ist auch die Harmonik traditionsgebunden und basiert auf Hauptstufen der Dur- und Mol Tonarten mit eventuellen Anreicherungen aus der Jazz-Harmonik, die ihr durch Einfluss von Pentatonik modalen Charakter verleiht. Oft verwendete Terzen und Sextenführungen in der Instrumentalisierung verleihen dem Sound eine romantische schnulzenhafte Note.

Ein wichtiger Gestaltungsparameter, der dem Schlager den spezifischen „schlagerhaften Sound“ verleiht ist die Art des Singens der Schlagerinterpreten. Menzel stellt fest, dass „Sprachklang und Stimmgebung fast aller Schlagersänger sich in einer exzentrischen Relation“ zur Norm der deutschen Sprache befinden, die auf der Phonetik der deutschen Bühnenaussprache (nach Helms 1972:151) und nennt diese Abweichung von der normalen Artikulierung als „Exzentrik in der Lautierung und Stimmgebung“ oder „phonetische Exzentrik“ (1972: 152f). Vor allem diese spezifische Art der übertriebenen Betonung der Konsonanten in Kombination mit der traditionellen Art des Singens und der Stimmenbehandlung bei den deutschen Schlagerinterpreten trägt zur Verschlagerung der deutschen Interpretation des Rock'n'Roll von Elvis Presley bei, wie das aus den noch folgenden Überlegungen hervorgehen wird.

Die reichlich verwendete Verhallung und Echobeimischung in der Stimmaufnahme potenziert ebenfalls eine „Exzentrizität“ in der Interpretation.

Die Rhythmik ist ebenso durch ein Gemisch aus Stilen und Einflüssen gekennzeichnet, wobei einem Schlager in der Regel nur ein rhythmisches Begleitschema mit eventuellen Abweichungen im Refrain zugrunde liegt. Im Schlager findet man sowohl traditionelle Tanzrhythmen wie Walzer, Polka, Rheinländer sowie fremde Traditionen wie Rock'n'Roll, Beat, Foxtrott, Rumba ect. (vgl. Mühlbauer 1972:94). In der rhythmischen Gestaltung macht sich der Einfluss des Jazz durch Offbeat, vor allem Swingrhythmus und Backbeat am meisten bemerkbar. So werden die Gestaltungsmittel fremdländischer musikalischer Traditionen, wie Jazz, Gospel, Blues, Folklore lateinamerikanischer

und anderer Länder, im Arrangement sehr gerne verwendet, um den Sound „etwas aufzufrischen und attraktiv zu gestalten“ (Prowaznik 1972:10). Dabei werden diese Mittel manchmal zu „billigen Effekten, wenn sie zu dick aufgetragen werden müssen, um den Durchschnittspublikum begreifbar zu sein“ (Prowaznik 1972:10). Ungeachtet dem „Hang zur modischen Veränderung“ (Hess 1972:41), der ein wichtiges Merkmal des Schlagers ist, „erweist sich jedoch das Phänomen Schlager in seinem Kern trotz vielfältiger modischer Varianten als konservierendes und damit auch konservatives Element im zeitgenössischen Musikgeschehen“ (1972:41). Die Eingriffe im Arrangement, um den Schlagersound mit neuen Farben und Rhythmen aus fremdländischer Kulturen zu bereichern, bleiben oft ohne Auswirkung auf die Tiefenstruktur des Schlagers, die durch Verwendung dieser Mittel auf keinen Fall anspruchsvoller und musikalisch reicher werden soll. Dies betrifft vor allem die deutschen Übersetzungen der englischsprachigen Hits, die nicht aus ästhetischen sondern in erster Linie ökonomischen Gründen übersetzt wurden, um den Verkauf anzutreiben (vgl. Kaindl: Manuskript). Die Bedingungen der Einprägsamkeit, Verständlichkeit, Breitenwirkung und Unterhaltsamkeit⁴² gelten auch weiterhin als Hauptkriterien bei der Schlagergestaltung.

6.4.5 Die Welt des Schlagers

„Wir Texter wenden uns an die Gefühlswelt des Hörers. Wir schaffen Märchen für Erwachsene“⁴³

In seiner Abhandlung zur psychologischen Funktion des Schlagers greift Malamud in Anlehnung an Wolde⁴⁴ auf die psychologische Konzeption C.G. Jungs zurück und stellt den psychologischen Begriff der Kompensation in den Mittelpunkt seiner Untersuchung (1964:47).

⁴² Diese Eigenschaften hebt Hess als vier Haupteigenschaften des Schlagers vor. (1972:63)

⁴³ Das war die Antwort des Texters Peter Moser, als man ihn nach dem Zielpublikum fragte (Schreiber 1960: 63-68, zit. nach: Malamud 1964:23).

⁴⁴ Wolde, Herma (1958) *Wesen und Erscheinungsformen musikalischer Tagtäumereien*. Phil.dis.

Die Sehnsucht nach Liebe, Glück, Wärme und Geborgenheit, Sehnsucht nach der Ferne, nach fremden exotischen Ländern, nach Süden und paradiesischen Orten, wo alle Probleme und Verantwortlichkeiten des Alltags verschwinden, werden, auch wenn nur für einen Augenblick, im Schlager kompensiert. Davon zeugen unzählige Schlagertexte mit diesen Themenkreisen.⁴⁵

Der Schlager entführt in die Welt der Liebe und der Illusion und ermöglicht eine Flucht in den „Wachtraum“ und somit einen Rückzug aus der realen Welt. Wird der Schlager als ein kollektives Phänomen betrachtet, „so dürfen wir vermuten, in ihm Elemente zu finden, die vom kollektiven Bewusstsein ausgeschlossen bzw. unterdrückt werden, oder aber in ihm keine adäquate Ausdrucksform finden“ (Malamud 1964:48). In dem Sinne sieht Hahn die im Schlager so oft besungene Flucht in eine Illusionswelt als „Ausdruck politischer Resignation“ und „Absage an die von sozialen und politischen Konflikten erfüllten Welt“ (1972:29f).

Kommt es vor, dass negative Gefühle und Probleme im Schlager thematisiert werden, soll der Schlager Trost und Rat spenden und eine „therapeutische“, beruhigende Wirkung auf das Publikum ausüben.

6.4.5.1 Liebe

Eine ausführlichere Hinwendung zur Problematik der Schlagertexte ist aufgrund des beschränkten Rahmens dieser Arbeit nicht möglich. Jedoch ist es für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit wichtig, auf die Behandlung des Themas Liebe im Schlager hinzuweisen. Die Liebe nimmt eine zentrale Stelle im Themenkreis des Deutschen Schlagers ein und wird in allen ihren Aspekten behandelt, bis auf den körperlichen. Das sexuelle wird in den deutschen Texten tabuisiert. Wenn man von der Liebe singt, singt man von Liebesglück und Liebesleid, von Trost, Illusion und Sehnsucht. Das „reale“ körperliche Begehren wird ausgelassen.

⁴⁵ Zur Analyse von Schlagertexten Stölting (1975), Malamud (1964)

Dieser Umgang mit der Sexualität in den deutschen Übersetzungen kommt vor allem beim Vergleich zu Elvis' Rock'n'Roll Liedern zum Ausdruck⁴⁶. Während in den Liedern von Elvis Presley offen vom sexuellen Begehren gesungen wird, beschränkt sich die deutsche Übersetzung auf die romantische Darstellung der Liebe, die sich in den Gefühlen der Sehnsucht nach der geliebten Person ausschöpft: „Physical desire is sublimated and substituted by a generalised longing. The psysical display of desire is resticted to the exchange of glances and the holding of hands” (Kaindl: unveröffentlichtes Manuskript). Dieser Ansatz wird später im Rahmen der Analyse als ein kulturologisches Element in der Übersetzung noch einmal aufgegriffen.

6.5 Einige Anmerkungen zum Verhältnis Text und Musik in der Popularmusik

Es steht fest, dass eine vollständige Analyse eines vokalinstrumentalen Liedes sowohl die textuelle als auch die musikalische Dimension umfassen muss. Text und Musik stehen in einer Wechselwirkung, in dem der Text auf mehreren Ebenen die Musik beeinflusst⁴⁷, und die Musik die Bedeutungen vom Text unterstreicht. Dieses Prinzip des Ganzen ist in erster Linie in der Kunstmusik zu beobachten, in welcher der Komponist von einem Gedicht ausgeht, um ein „vertontes Gedicht“ zu schaffen⁴⁸ (Eggebrecht 1979:36). In der Popmusik ist diese Einheit von Text und Musik dem Medium entsprechend viel freier zu interpretieren. Das historische Dilemma „Prima la musica, poi le Parole“ wird vor allem in der Popularmusik zu Gunsten der Musik entschieden. Es ist nicht selten,

⁴⁶ Zu diesem Thema möchte ich auf unveröffentlichtes Manuskript von Klaus Kaindl verweisen: „Little Linda hör zu: Rock'n'Roll, Gender and Translation“.

⁴⁷ Wie. Z. B. durch Silbenaufteilung, Akzente,

⁴⁸ „Im vertonten Gedicht kommen Gedicht und Musik, zwei Arten von Kunst, zueinander, um eine drittes zu bilden, das Lied- hier gemeint als Zusammenkommen wiederum in der Art und Weise des Schubertischen Liedes, wo die Vertonung weder bloß am Gedicht entlanggeht, noch es als Sprache tilgt, sondern wo sie sich auf das Gedicht als sprachliche Mitteilung einlässt“ (Eggebrecht 1979:36).

dass man den alten Melodien einen neuen Text übersetzt, ohne dass sie dabei an Wirkung verlieren. Dieselbe Erscheinung wurde auch bei der Übersetzung der Lieder von Elvis Presley gefällt. Trotz einer neuen Zusammensetzung von Text und Musik erzielten die Lieder beim zielsprachigen Publikum keine schwächere Wirkung als das Original bei seinem Publikum. Eine der Ursachen dafür ist die mindere Qualität der Texte sowie die Art der Produktion von Popliedern. Die Texte werden oft nach einem Schablonenmuster im Nachhinein der Musik unterlegt und rhythmisch angepasst. Die Übersetzungen der Lieder Presleys bilden ein gutes Beispiel dafür.

Ein weiterer Grund für die Dominanz des Musikalischen in Hinblick auf das Verhältnis Text-Musik, liegt im Phänomenologischen der Musik. Die Musik ist in ihrer begriffslosen Sprache viel aussagefähiger als die Sprache selbst. Ihre „Sprache“ ist komplexer, jedoch von einer unmittelbaren starken Wirkung, die leicht Emotionen anspricht und zur motorischen Aktivität bewegt. In diesem Sinne erscheint der Text im Bezug auf die Musik „als beliebig austauschbares Beispiel, dass die musikimmanente Aussage kommentiert“ (Gruhn 1978:13).

6.6 Rock’n’Roll in der „Schlagerwelt“

In der Beliebtheit vieler amerikanischer Hits in nicht englischsprachigen Ländern sehen wir einen Beweis für die Vormacht der Musik über dem Text in der Populärmusik. Vor allem der R’n’R traf den Geschmack des jungen Publikums weltweit. Der Rock’n’Roll gelang nach Deutschland über Haleys Lied „Rock around the clock“ und wurde von der Jugend trotz fremdsprachlichem Text gleich akzeptiert, was sogar die Unterhaltungsindustrie überrascht hat (Malamud 1964:2).

Im Jahr seines Durchbruchs in Amerika ist das Star-Konzept „Elvis“ auch in Deutschland aufgegangen. Einen großen Anteil daran haben neben dem Rundfunk vor allem Printmedien gehabt (Der Spiegel, Bravo⁴⁹). Sie haben gezielt über Elvis

⁴⁹ Zwischen 1956 und 1985 war Elvis 30 Mal auf der Titelseite von Bravo (vgl. Peters/Reiche 2004:27).

und die durch seine Popularität ausgelöste Massenhysterie in Amerika berichtet (vgl. Peters/Reiche 2004:26). Auch der Film trug zur Verbreitung der Popularität von Elvis in Deutschland bei. Ab 1957 wurden in deutschen Kinos Elvis Presleys Filme, (wie z. B. Jailhouse Rock - Rhythmus hinter Gittern) aufgeführt, die trotz ihrer seichten Handlung und minderer Qualität zusätzlich zur enormen Popularität von Elvis beigetragen haben.

Der deutsche Musikmarkt reagierte auf die neuen Trends aus Amerika mit Aufnahmen von Elvis Liedern in deutscher Sprache (vgl. Stölting 1975:124), wobei die Musik durch diese Übersetzung in keiner Weise an Popularität verlor. Ganz im Gegenteil: die deutschen Versionen etablierten sich besser am deutschen Markt als das Original. Ein Grund dafür waren damals berühmte Schlagerinterpreten, sowie die Sprachverständlichkeit. Wir sehen den Grund aber auch in der Verschlagerung der Rock'n'Roll Musik, durch die der amerikanische Rock'n'Roll der deutschen Kultur und dem damaligen Zeitgeist angepasst wurde. Die folgende Analyse der musikalischen Dimension soll zeigen, welche Elemente als kulturspezifisch gelten und wie sie sich in der musikalischen Übersetzung zueinander verhalten. Die verbale Dimension wird kurz beschrieben, und dort genauer behandelt, wo sie durch die musikalische Darstellung hervorgehoben (zu sein scheint) wird.

7 ANALYSE

7.1 Vorbemerkung

Im vorherigen Kapitel wurde versucht, auf manche grundlegenden Unterschiede zwischen Populärmusik und klassischer Musik in Hinblick auf ihre Entstehungs- und Verbreitungsvoraussetzungen sowie den Produktionsprozess und neuen Gestaltungsmittel hinzuweisen. In Anbetracht dieser Differenzen wurde bereits festgestellt, dass traditionelle Analysemittel in der Untersuchung der Populärmusik nicht ausreichen.

Diese Arbeit stützt sich uns daher auf die, für die Zwecke der Populärmusik entwickelten Methoden von Philip Tagg (2000:82) und Martin Pfeleiderer (<http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples2/pfleideh.htm>), wobei vor allem Pfeleiderers Versuch einer Systematik der Gestaltungsmittel populärer Musik⁵⁰ der Ausgangspunkt unserer Analyse sein wird.

7.2 Analyseaufbau

Gegenstand der Analyse ist die musikalische Dimension von vier Originalliedern Elvis Presleys sowie ihrer Übersetzungen ins Deutsche.

Bei der Auswahl der Lieder viel die Entscheidung auf schnelle und rhythmusbetonte Lieder, die den frühen Rock'm'Roll Stil repräsentieren.

LIED		INTERPRET	TEXTER/KOMPONIST
Jailhouse Rock	1957	Elvis Presley	Jerry Leiber/Mike Stoller
Hafen Rock	1961	Peter Kraus	Hans Bradtke

⁵⁰ Pfeleiderer schlägt folgende Analyseparameter vor: Textur, Klangfarbe, rhythmische Gestaltungsmittel, melodische Gestaltungsmittel, harmonische Gestaltungsmittel, Form, „semantische Fenster“.

Hound dog	1956	Elvis Presley	Jerry Leiber, Mike Stoller
Das ist Rock and Roll	1957	Rock and Rollers	Fini Busch
All Shook Up		Elvis Presley	Otis Blackwell/Elvis Presley
Total verrückt	1957	Robert Benett	
Blue Suede Shoes		Elvis Presley	Carl Perkins
Die Blauen Wildlederschuhe	1956	Paul Kuhn	Peter Moesser

Tabelle 1: Liedauswahl für die Analyse

Ziel der Analyse ist herauszufinden, welche Elemente der musikalischen Dimension sich in der deutschen Version verändert haben und inwiefern sich in diesen Elementen Kultur und Mentalität der Ziel(musik)sprache manifestieren.

Hinsichtlich der Methodologie wird zunächst der Text kurz beschrieben. Dann wird die klangliche Dimension nach folgenden Parametern analysiert:

- Sound
- Besetzung
- Form
- Gesangstimme/Singweise
- Melodische Gestaltungsmittel
- Harmonische Gestaltungsmittel
- Rhythmische Gestaltungsmittel
- Aufnahmetechnik
- freie Interpretation – „semantische Fenster“

Es muss hier angemerkt werden, dass alle diese Gestaltungsmittel in einer gegenseitigen Wechselwirkung stehen, so dass es sehr schwer ist, eine klare Linie zwischen Ihnen zu ziehen. Vor allem das Melodische und das Harmonische

durchdringen und ergänzen sich gegenseitig. In diesem Sinne wird bei den melodischen und formalen Gestaltungsmitteln von den Harmonien gesprochen. Auch der Parameter der Klangfarbe (Artikulation) wird nicht, wie von Pfeleiderer in seiner Systematik vorgeschlagen, als eine Einzelkategorie behandelt. Die Klangfarbe ist von den melodischen und harmonischen Gestaltungsmitteln genauso schwer zu trennen, als die Artikulation von den rhythmischen. Die Aufnahmetechnik hat gleichfalls einen starken Einfluss auf die Farbe und Artikulation, so dass diese zwei Parameter in Kombination mit anderen Parametern beschrieben werden. Des Weiteren ist der Parameter Sound nur in einem engen Zusammenhang mit den elektronischen Eingriffen der Aufnahmetechnik zu sehen, die ebenso das Volumen, Intensität, Ausgewogenheit ect. des Klanges mitbestimmen. Die Kategorie Gesangsstimme wurde eingeführt, weil sie ein wesentlicher Faktor für Timbre, Artikulation und Sound allgemein ist. Die Aufnahmetechnik wird auch als ein wesentlicher Parameter bei der Klanggestaltung einzeln behandelt, vor allem dort wo sie eine bemerkbare Veränderung des Klangbildes in der Übersetzung bewirkt. Zum Schluss wird eine kurze Interpretation des Liedes in Hinblick auf Konnotationen und assoziativen Verbindungen zur außermusikalischen Dimension, so genannte „semantische Fenster“ dargeboten. Die freie Interpretation sollte zeigen, welche Funktion diese Gestaltungsmittel im Kontext des Liedes als einer Ganzheit von Musik und Text haben. Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt nicht näher auf das Verhältnis zwischen dem Text und der Musik in jedem einzelnen Lied einzugehen. Allerdings wird dort, wo Text und Musik in einer semantischen Abhängigkeit stehen, eine Untersuchung des Sprachtextes und Sprachtextteile notwendig sein. Es wäre auch interessant zu beobachten inwiefern das Text-Musik-Verhältnis der amerikanischen Version in der deutschen Version gewahrt wird. Eine detaillierte Untersuchung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher muss hier beim Vergleich der Funktionsverhältnisse Musik und Text, nur auf die auffälligsten Beispiele eingeschränkt werden.

7.3 JAILHOUSE ROCK

7.3.1 Text

The Warden threw a party in the county jail
the prison band was there and they began to wail
the band was jumping and the joint began to swing
you should've heard those knocked out jailbirds sing

Ref. Let's rock ...
everybody let's rock
everybody in the whole cell block
was dancing to the Jailhouse Rock

Spider Murphy played the tenor saxophone
Little Joe was blowing on the slide trombone
the drummer boy from Illinois went crash boom bang
the whole rhythm section was the Purple Gang

Ref. Let's rock...

Number forty-seven said to number three
"You're the cutest jailbird I ever did see
I sure would be delighted with your company
come on and do the Jailhouse Rock with me"

Ref. Let's rock...

The sad sack was sitting on a block of stone
way over in a corner weeping all alone
the warden said "Hey buddy don't you be no square
if you can't find a partner use a wooden chair"

Ref. Let's rock ...

Shifty Henry said to Bugs "For heaven's sake
no one's looking now's our chance to make a break"
Bugsy turned to Shifty and he said "Nix nix
I wanna stick around a while and get my kicks"

Ref. Let's rock ...

Dancing to the Jailhouse Rock, dancing to the
Jailhouse Rock
dancing to the Jailhouse Rock, dancing to the Jailhouse

Der Text behandelt ein für die R'n'R -Bewegung typisches Thema. Im Vordergrund stehen Spaß und Tanz in einer unrealistischen Umgebung des

Gefängnisses. Die herkömmliche Bedeutung des Gefängnisses ist durch das lustige Bild miteinander tanzender Wächter und Häftlinge vollkommen entschärft. Dieser Vorgang ist symptomatisch für den Ausdruck der weißen Jugend Amerikas in den 50er Jahren, deren Texte keine kritischen Themen behandeln. Sie suchen Inspiration für ihre Lieder in ihrem gelassenen, auf Spaß und Unterhaltung ausgerichteten Lebensstil.

7.3.2 Besetzung

Gesang, Klavier, E-Gitarre (Jazz-Gitarre, semiakustisch), Kontrabass, Schlagzeug.

7.3.3 Sound

Der Sound zeichnet sich durch eine dichte, komprimierte Textur mit der Stimme im Vordergrund aus. Psychologisch empfinden wird das Lied energetisch hochgeladen und intensiv. Unter dem Parameter Aufnahmetechnik wird kurz erklärt, wie man diesen Effekt der Spannung elektronisch erzeugt (vgl. 7.4.9).

7.3.4 Form

Melodisches Schema:

Intro 4 Takte

A [8] B [8]

A B

A B

B (SOLO)

A B

A B

Outro

Harmonisches Schema:

INTRO Es	Es	Es	Es	Es	Es	Es	Es	Es
	As	As	Es	Es	B	As	Es	Es

7.3.5 Gesangstimme und Singweise

Die Farbe der Stimme und die Art des Singens von Elvis Presley sind die Gestaltungsmittel, die dem Lied diesem typischen soul-rockigen Charakter verleihen. Elvis Stimme hat den Soul Charakter der afroamerikanischen Sänger, zeichnet sich aber gleichzeitig durch eine kehlig-raue Note aus. Mit einem breiten Umfang stimmlicher Farben sowie einer außerordentlichen stimmlichen Beweglichkeit, die zu feinsten rhythmischen und dynamischen Nuancierungen und typisch bluesigen Melismen fähig ist, schafft er Dynamik und Spannung in der Interpretation. Durch das für die Blues-Singweise spezifische Verbinden von Tönen, so genanntes *Smearing*, sind die Übergänge zwischen den Tönen intonativ verschwommen und „unsauber“ (off-pitchness). Dies verleiht dem Ganzen eine charakteristische Note.

7.3.6 Melodische Gestaltungsmittel

Das melodische sowie das harmonische Material entstammt der Bluestonleiter auf Es, die eine beliebte Tonart des Blues, Soul and R&B ist.

Die Linie der Stimme bewegt sich innerhalb der Bluestonleiter in einem ziemlich kleinen Umfang von 3 Tönen. (c-es-ges). Die Melodie ist auf repetierenden Tönen und kleineren melodischen Fragmenten aufgebaut. Beginnend von einer kleinen Terz (ges) über den Grundton (es) bis zur unteren Sechst (c) weist sie eine typische „abfallende“ Bluesmelodiekontur auf, die immer von oben ansetzt (Notenbeispiel 2)

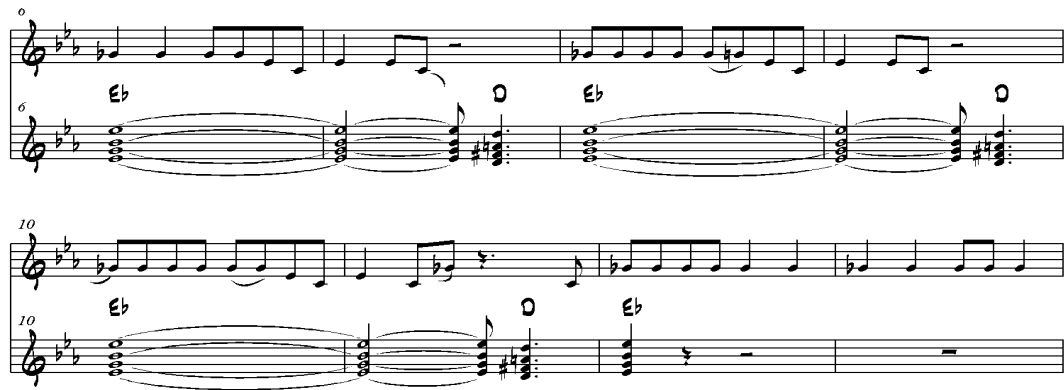


Abbildung 3: Notenbeispiel 1

Der A-Teil besteht aus zwei Melodiephrasen, die je in zwei Unterphrasen geteilt sind, von denen sich *a* und *b* zueinander als Frage und Antwort verhalten.

$$A [a (2 \text{ Takte}) + b (2 \text{ T.})] + [a' (2 \text{ T.}) + c (2 \text{ T.})]$$

Die Unterphrase *a* wird noch einmal als *a'* wiederholt, wonach im C-Teil eine Gradation als Übergang zum Refrain erfolgt. Im 7. Takt erfolgt ein „Break“; alle Begleitinstrumente stoppen und die Stimme wird alleine auf einem einzigen repetierenden Ton (ges) in Achtelnoten Progression fortgesetzt. Im nächsten Takt werden der Melodiestimme nacheinander zuerst Walking Bass, dann Klavier mit repetierenden Akkorden und zum Schluss Snare-Drum mit einem Auftakt zum B-Teil hinzugefügt, wodurch allmählich die Spannung aufgeladen, das Klangvolumen intensiviert und somit eine effektvolle Gradation geschaffen wurde, die sich im B-Teil in einem R'n'R Tutti auflöst. Da kann von keiner Melodie im klassischen Sinne gesprochen werden. Sie setzt mit kleinen Melodiepattern innerhalb der Terz ein und andere Instrumente bewegen sich auf Tönen der zerlegten Akkorden des Bluesschemas.

7.3.7 Harmonische Gestaltungsmittel

Das Intro und acht Takte des A-Teiles basieren auf einem einzigen Es-dur Akkord mit einer charakteristischen chromatischen Rückung in Gitarre von D-Dur nach ES-Dur.

Der b-Teil basiert auf der harmonischen Grundlage des Blues Schema, beginnt allerdings mit der IV Stufe (siehe harmonisches Schema). Der Bass bewegt sich im synkopierten Rhythmus auf zerlegten Dur Dreiklängen, Gitarre spielt ein Riff auf dem zerlegten Es6 Akkord (es-g-b-c). Das Klavier hat ebenso in erster Linie eine rhythmische und harmonische Funktion, in dem es durch schnelle akkordische Progressionen einen Klangteppich bildet.

Das Solo bringt gewisse harmonische Bereicherung, vor allem in der Gitarre.

Das achttaktige Gitarrensolo beginnt mit Sexten (Sept und Quint von As-Dur), dann folgen Bendings auf die Terz von Es-Dur und Power Chords (also Quintakkorde) auf V. und IV. Stufe (B5 und As5) und zum Abschluss: Es-Dur Akkord gewechselt mit Es sus.

7.3.8 Rhythmische Gestaltungsmittel

Tempo: ca. 168; 4/4 Takt.

Das Lied wird im Rock'n'Roll Groove gespielt. Im Intro und im A-Teil kommt eine stärkere Betonung des Shuffle-Feels in der Snare-Drum und der Gitarre vor, die sich in ihren Rhythmen gegeneinander ergänzen, indem der Snare-Drum-Rhythmus der Gitarre nachschleift: (Notenbeispiel 2)



Abbildung 4: Notenbeispiel 2

Die Stimme bewegt sich in Achtelnotenprogression und somit beschleunigt sie den rhythmischen Verlauf gegenüber der shufflenden Bewegung der Begleitinstrumente. Stilgemäß setzt die Stimme immer auf dem unbetonten Schlag ein, womit der Off-Beat durchgehend läuft.

Die bei den melodischen Gestaltungsmitteln beschriebene Steigerung im 7. und 8. Takt bringt auch eine rhythmische Intensivierung durch sukzessive rhythmische Einsätze von Bass, Klavier und Snare-Drum auf unbetonten Schlaghälften. Im b-Teil überlagern sich dann alle Rhythmen. Das Klavier pulsiert in einem ternären Rhythmus weiter, während sich durch ein permanentes Riff in der Gitarre „gerader“, binärer Rhythmus durchsetzt. In Kombination mit der synkopierten Basslinie entsteht eine für den Rock’n’Roll typisches Konglomerat an Rhythmen, die in einer gegenseitigen Wirkung Spannung erzeugen.

Im Solo kommt es zum Wechsel typisch ternärer Swingbewegung der Gitarre. Der Walkingbass und das Schlagzeug haben die Rolle des Timekeeper.

7.3.9 Aufnahmetechnik:

Die Stimme ist nahe mikrophoniert und trocken, ohne Hall Effekt aufgenommen. Dadurch erhält sie eine intensive, unmittelbare und authentische Wirkung. Akustisch bekommen wir den Eindruck eines kleineren Raumes.

7.3.10 Freie Interpretation - „semantische Fenster“.

Musikalisch knüpft das Lied in mehrerer Hinsicht an die Tradition der amerikanischen Musik. Blueselemente der traditionellen Musik der Schwarzen sind sowohl in der melodisch-harmonischen Gestaltung mit den Anleihen aus der Bluesskala und dem harmonischen Bluesschema sowie im swingenden Shuffle-Rhythmus vorhanden. Die Merkmale der „weißen“ Musik liegen in der „geraden“ Form (Intro + 8+8), die von der typischen Bluesform abweicht, sowie in einem durchgehenden vom binären Gitarren Riff unterstrichenen Beat im b-Teil.

Der Text erzählt von einer ausgelassenen Partie mit Tanz und Spaß in dem ungewöhnlichen Rahmen eines Gefängnisses. Die Handlung wird auch musikalisch dargestellt. Die ziehende Chromatik der E-Gitarre (d-es), gefolgt von zwei Achtelschlägen in der Snare-Drum erzeugen melodisch und rhythmisch eine spannende, leicht bedrohliche Stimmung, die zum Schauplatz der Handlung passend wirkt. Der Einsatz der Stimme kündigt eine neue Bewegung an, in dem sich die Stimmelmelodie über dem shufflenden Rhythmuspattern der Gitarre und der Snare-Drum in schnellen Achtelnoten bewegt. Auch der Text erzählt an dieser Stelle von der Vorbereitung einer Party im Gefängnis, die dann musikalisch im B-Teil mit der ganzen Intensität in „let’s rock“ ausbricht. Der Ausbruch wird in einer überzeugenden Gradation angekündigt, die von dem gleichmäßigen silbenartikulierenden und beatbetonenden stimmlichen Repetieren eines einzigen Tones ausgeht und im „Tutti“ des Refrains endet. Im Refrain sind alle Instrumente im Einsatz, everybody „rockt“, die Rhythmen überschlagen sich über dem Beat in einer dichten Textur. Die Stimme beteiligt sich durch Einwüfe kurzer melodischer Phrasen im Off-Beat Rhythmus, womit die Spannung erhöht wird. Mit der neuen Strophe übernimmt die Stimme wieder ihre deklamative Funktion, die Textur wird auf die gleiche anfängliche Begleitung der E-Gitarre und der Snare-Drum eingeschränkt. In allen 5 Strophen wird der gleiche musikalische Verlauf beibehalten, bis auf das musikalische Zwischenspiel mit Gitarrensolo nach der dritten Strophe.

Es handelt sich da um einen echten R’n’R Groove; das Hauptmerkmal des Liedes ist die Spannung, die aus rhythmischen Überlagerungen, Steigerungstechniken

und der emotionalen Aufladung von Elvis Stimme sowie der Art des Singens hervorgeht. Zur Unmittelbarkeit der Wirkung trägt auch die Aufnahmetechnik bei: durch die nahe Mikrophonisierung wird ein direkter, natürlicherer Kontakt der Elvis Stimme zum Zuhörer erzeugt und der Eindruck eines kleinen Raumes vermittelt. Dies kann in freier Interpretation auch als Annäherung an den Textinhalt erklärt werden.

7.4 HAFENROCK

7.4.1 Text

Der Jimmy hatte immer nur im Dock zu tun
Dort wo die großen Schiffe von der Reise ruh'n
Der Jimmy hatte Jahre voller Müh' und Plag'
Drum sang er gern am letzten Wochentag:

Ref. Heut' Nacht

Alle gehen heut' Nacht

In die Hafenbar und nicht ins Dock

Alle tanzen heut' den Hafen-Rock

Der Jimmy wollte immer aus dem Dock heraus
Er träumte nur von Wellen, Wind und Sturmgebraus
Der Jimmy hatte Sehnsucht nach der weiten Welt
Und gab für einen Rum sein letztes Geld

Ref.

Der Jimmy hörte Wunder von den fremden Frau'n
Und wollte selber mal in ihre Augen schau'n
Dem Jimmy wurde mit der Zeit das Herz so schwer
Drum liebte er den Whiskey immer mehr

Ref.

Der Jimmy traf den Joe, den alten Kapitän
Der Joe, der konnte Jimmys großes Leid versteh'n
Drum gab er ihm die Heuer und das Ehrenwort
Im Morgengrauen gehen wir an Bord

Ref.

Und Jimmys alter Traum, der wurde endlich war
Er ging und kehrte erst zurück im vierten Jahr
Und seine alten Freunde aus dem großen Dock
Die tanzten mit dem Jimmy Hafen-Rock

Ref.

Ja, wir tanzen heut' den Hafen-Rock
Hm, wir tanzen heut' den Hafen-Rock

In der deutschen Version wurde die Handlung aus dem Gefängnis in den Hafen verlegt. Bereits in der Textbehandlung liegt ein kultureller Unterschied zu der amerikanischen Version. Wie bereits im vorigen Kapitel geschildert, singt der deutsche Schlager gerne von der Sehnsucht nach „der weiten Welt“, von fremden Ländern, von der Sonne und blauen Fernen. Psychologisch findet Malamud eine Erklärung in einer regressiven Lebenseinstellung der Deutschen in der Nachkriegszeit, die in eine ideale problemlose verantwortungsfreie Phantasiewelt flüchten, um dem Alltag zu entkommen (1964:62f). Insofern ist das Umtexen der amerikanischen Version kein Zufall oder eine subjektive Geschmacksache. Es ist viel mehr das Ergebnis eines kollektiven Gefühls innerhalb der deutschen Massenkultur der Nachkriegszeit.

7.4.2 Besetzung

Die Besetzung wurde in der deutschen Version beibehalten.

7.4.3 Sound

Die Textur ist nicht so kompakt wie in der Originalversion. Die Stimme ragt durch die Verhallung aus dem Klangbild hervor und steht nicht in einem ausgewogenen Verhältnis mit den anderen Instrumenten. Vor allem durch Vermischung von schlagerhaften melodischen Motiven und Rock'n'Roll Walking Bass (im Solo) wird ein süßlicher spannungsloser, Schlagersound erzeugt.

7.4.4 Form

Die formale Gestaltung des Liedes gleicht dem Original.

7.4.5 Gesangstimme und Singweise:

Im Bezug auf die Interpretenstimme machen sich kulturelle Unterschiede besonders bemerkbar. Selbstverständlich verliert jede Einspielung durch den Interpretenwechsel an Authentizität, vor allem wenn es sich um einen Starinterpreten wie Elvis handelt. Trotzdem ist es interessant zu beobachten, was

für Auswirkungen dieser Interpretenwechsel von Elvis zu Peter Kraus für das gesamte akustische Bild gehabt hat.

Es wurde schon erwähnt, dass bereits in der Stimme von Elvis gleichzeitig weiße und schwarze Tradition Amerikas verbunden sind. Ihre Färbung und ihre Möglichkeiten eignen sich zur Interpretation von Blues und Soul, die wichtige Elemente des R'n'R sind. Smearing und Intonationsverschwommenheit sind auch Farb- und Artikulationsmittel, die den Charakter des Blues kennzeichnen.

Peter Kraus' Stimme weist ganz andere Eigenschaften auf. Sie ist abgerundet, sauber, keineswegs rau, „europäisch“ geschult und intonativ exakt, in der Färbung und Artikulation in allen Stimmlagen gleich und nicht nuancierungsfähig. Die übertriebene Akzentuierung, die Menzel als „Exzentrik in der Lautierung und Stimmgebung“ oder „phonetische Exzentrik“ bezeichnet (Menzel 1972:152) wirkt unnatürlich und stört den rhythmischen Verlauf. Durch die „saubere“ Art des Singens und den gedämpften emotionalen Ausdruck gehen der Blues-Charakter sowie die rockige, wilde Note des Originals verloren.

7.4.6 Melodische Gestaltungsmittel

Tonart: F

Die typische Blues Tonart Es wird durch F ersetzt, also um einen ganzen Ton höher transponiert, während Peter Kraus um eine Oktave tiefer singt. Der explosive Einsatz von Elvis ist dadurch nicht nur durch die Stimmfarbe sondern auch durch die Tonlage entschärft und besänftigt. Dieser Eingriff in die tonale Struktur des Stückes hat einen starken Verlust an Spannung und Intensität zur Folge. Auch im melodischen Verlauf gibt es kleinere Veränderungen, die sich jedoch durchaus auf den Klangcharakter auswirken. Während die Stimmmelodie bei Elvis nur 2 bis 3 Töne enthält, womit es zu einer stärkeren Reibung der Akkorde in der Begleitung kommt, besteht das Tonmaterial bei der deutschen Version aus Grundton, Sekund, Terz, Septime (f, g, as, es), wodurch sich ein Anpassen an die Harmonieakkorde ergibt und die Spannung im Vergleich zum Original verloren geht. Dadurch wird der Bluescharakter abgeschwächt.

Im zwischen 3. und 4. Takt eingeschobenen Instrumental ist das R'n'R Gitarrensolo des Originals durch einen typischen Schlager-Sequenzgang in Terzen in „sauberer“ F-Dur in hoher Gitarrenlage ersetzt, der eine musikalische Assoziation einer südländischen Melodik hervorrufen soll (Notenbeispiel 3).



Abbildung 5: Notenbeispiel 3

7.4.7 Harmonische Mittel:

Dadurch wird der ganze instrumentale Teil harmonisch entschärft und dem Schlagerstil angepasst. Vor allem in diesem Teil macht sich eine harmonische Verarmung im Vergleich zum Original bemerkbar.

7.4.8 Rhythmus:

Auch in der Version von Peter Kraus wird geswingt, jedoch weniger frei. Manchmal entscheiden Nuancen über den musikalischen Eindruck, wie z.B. ein fehlender Fill in der Snare-Drum am Ende der Gradation im 8. Takt des A-Teils, der den Übergang weniger spannend erscheinen lässt.

7.4.9 Aufnahmetechnik

Die Aufnahmetechnik erweist sich hier als ein wichtiger Parameter, das zur Verschlechterung des R'n'R Sounds beigetragen hat. Entsprechend den damaligen Aufnahmetrends beim Schlager wurde auch Peter Kraus Einspielung weitmikrophonisiert und reichlich mit Hall versehen. Instrumente treten in den Hintergrund. Das Klavier ist im B-Teil kaum hörbar, wodurch akustisch eine wichtige rhythmische Komponente nicht entsprechend wahrnehmbar ist und der

dynamische und rhythmische Puls des ganzen Teiles abgeschwächt wird. Die Verhallung erzeugt ein Gefühl der Ferne. Die Rauheit und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks sind verloren gegangen. Durch die Entfernung vom realen Klang, hat der Hall auch eine gewisse psychologische Wirkung der Entfernung von der Realität. Die Stimme von Peter Kraus wirkt unwirklich und unterstreicht Assoziationen und Stimmungen, die in Verbindung mit dem Text ausgelöst werden.

Der Unterschied in der energetischen Wirkung zwischen der amerikanischen und der deutschen Version wird auch durch die elektronische Manipulation von Frequenzen erzielt (Abbildung 6)⁵¹

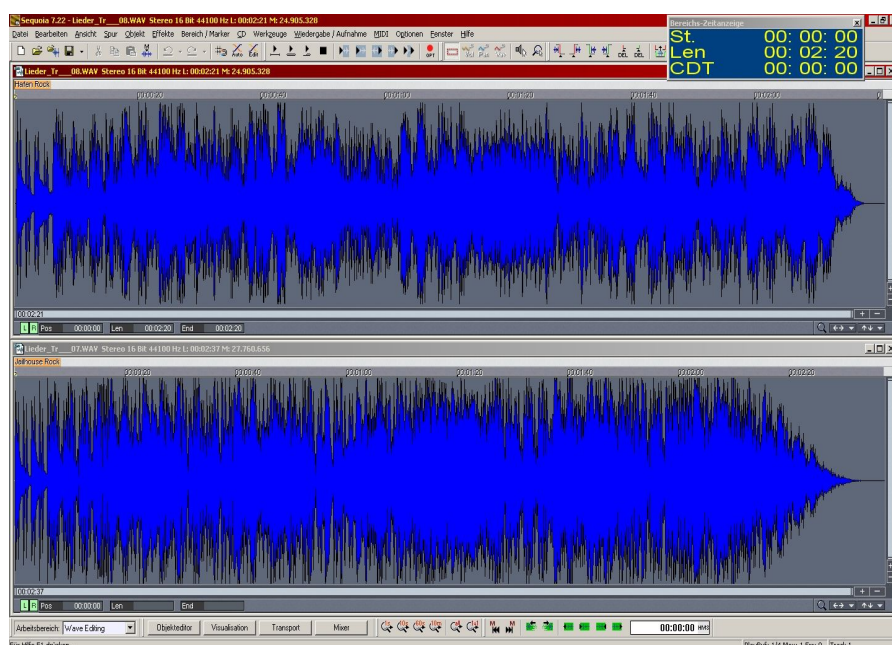


Abbildung 6: Schallwellen

Die Bilddatei enthält eine graphische Darstellung der beiden Liederversionen: der deutschen (oben) und der amerikanischen (unten). Dabei ist die Auslenkung der Amplitude der Schallwellen dargestellt, die jeweils in Form der Summen - Wellenenergie der beiden Kanäle (L und R) zusammengefasst ist. Diese

⁵¹ Hier lehne ich mich an die fachliche Erklärung von Tonmeister Mag. Zlatev.

Veranschaulichung ermöglicht einen direkten Vergleich der Wellenformen der beiden Lieder.

Es lässt sich eindeutig ablesen, dass die Originalversion einen über die gesamte Dauer höheren Pegel der Tonaufzeichnung aufweist.

Einerseits spricht das für ein hoch professionelles Beherrschen der Kompression als tontechnisches Mittel. Vielmehr aber rückt im Vordergrund die Schlussfolgerung, dass die daraus abzuleitende psychoakustische Wirkung des Musikstückes durch die tontechnischen Mittel unterstützt und gar verstärkt wird, was voll und ganz im Sinne des Musiktitels ist.

Die Originalfassung wirkt durch die auf dieser Art und Weise gewonnene Lautheit viel energiegeladener und lässt auf eine unermüdliche Ausstrahlung des Interpreten schließen.

7.5 HOUND DOG

7.5.1 Text

You aint nothin but a hound dog
Cryin all the time.
You aint nothin but a hound dog
Cryin all the time.
Well, you aint never caught a rabbit
And you aint no friend of mine.

When they said you was high classed,
Well, that was just a lie.
When they said you was high classed,
Well, that was just a lie.
You aint never caught a rabbit
And you aint no friend of mine.

Das Lied wurde ursprünglich von der schwarzen Bluessängerin Willie Mae Thorton geschrieben und thematisiert einen faulen, nutzlosen Mann, der nicht viel besser als ein fauler Hund ist (vgl. Kaindl: Manuskript).

7.5.2 Sound

Auch bei diesem Lied sind dieselben Charakteristika des Sounds wahrnehmbar: ein intensiver, komprimierter Sound mit hohem energetischem Druck. Die Stimme ist im Vordergrund.

7.5.3 Besetzung

Gesang, E-Gitarre (Jazz-Gitarre, semiakustisch), Kontrabass, Schlagzeug, Chor (2-3 Stimmig)

7.5.4 Form

Die Form ist an die typische harmonische Blues-Progression gebunden. Der Text besteht nur aus zwei Strophen, die sich sechs Mal abwechselnd wiederholen (3x2). Jede Strophe besteht aus drei Phrasen, wobei sich die erste Phrase in Text und Melodie wiederholt, lediglich die harmonische Progression ändert sich, wodurch sie eine andere Bedeutung erhält. So verhalten sich die ersten zwei Phrasen zueinander als Aussage und Bekräftigung, während die dritte durch ihre Auflösung auf dem Grundton als Schlussfolgerung klingt.

Melodisches Schema:

1. A	Aussage A' Bekräftigung	B Schlussfolgerung
2. A	A'	B
1. A	A'	B
Solo		
2. A	A'	B
Solo		
2. A	A'	B
1. A	A'	B

Harmonisches Schema einer Strophe:

C	C	C	C
F	F	C	C
G	F	C	C

7.5.5 Melodische Gestaltungsmittel

Das gesamte Tonmaterial entstammt der Blues Skala auf c (c, es, e, f, g, b), wobei die Melodielinie durch Blue Notes einen Moll-Charakter aufweist. Das Lied beginnt mit einem spannungsgeladenen und explosiven Einsatz der Solostimme, die dem Textrhythmus folgend einen Ton repetiert. Die melodische Auflösung erfolgt im zweiten Takt auf c mit dem gleichzeitigen Einsetzen aller Instrumente.

Die Melodie weist alle Merkmale einer Blues-Stimmführung auf, die eine von oben beginnende abfallende Linie umreißt und deklamatorischen Charakter hat. In der zweiten Strophe wird die Stimmmelodie im A-Teil leicht variiert: sie endet nicht auf dem Grundton, sondern bleibt repetierend an der Terz (es).

Elvis singt sie in voller, kehliger Stimme, die dem Lied eine derbe, brutale Note verleiht.

Nach der dritten Strophe wird ein Gitarrensolo mit dem dreistimmigen Chorus im Hintergrund eingeschoben.

7.5.6 Harmonische Gestaltungsmittel

Die harmonischen wie die melodischen Mittel wurden der Blues und Boogie Tradition entnommen. Die Dur Harmonien im Arrangement kontrastieren mit den Blue Notes (kleiner Terz oder Moll Terz) in der Stimmlinie. Der Bass bewegt sich auf zerlegten Dur Quintakkorden. So wird eine typische Blues Dur/Mol Färbung erzeugt, die in der deutschen Version völlig verloren geht.

Im Solo übernimmt der dreistimmige Chorus (Beispiel) die harmonische Funktion und bildet eine harmonische Kulisse für das Gitarrensolo. Das akustische Ergebnis ist eine interessante Timbre-Mischung.

Harmonisches Schema –Chorus:

C (c-e)	C	C (g-c-e)	C
F7 (a-c-es)	F7	C (g-c-e)	C
G7 (h-d-f-)	F7(a-c-es)	C (g-c-e)	C

7.5.7 Rhythmische Gestaltungsmittel

Das rhythmische Material ist das Übliche für diese Art von Musik. Der Bass bildet auch hier das rhythmische Fundament, über den sich die anderen Linien frei bewegen. Die Gitarre hat einen durchschlagenden Akkord auf dem Ton c und übernimmt die Rolle des Klaviers. Der Bass spielt in swingendem Rhythmus in punktierten Viertelnoten. Das Klatschen bringt den ursprünglichen Stil aus dem Blues ins Spiel. „Claps“ erfolgen auf 1 (2) + (3) +(4) (Notenbeispiel 4)

ist ein wesentliches Merkmal auch dieser Interpretation. Ein schöner, ausdrucksvoller, der Tradition von Rhythm'n'Blues treuer Rock'n'Roll.

7.6 DAS IST ROCK AND ROLL

7.6.1 Text

Ja, das ist der neue Rhythmus
das ist Rock and Roll.
Ja, da, wo jeder mit muss,
das ist Rock and Roll.
Ja, der Rock ist der allerletzte Schrei,
jeder ist dabei.

In Peru und in Chile,
in Paris und Madrid,
tanzen die Leute ohne Pause
und wir tanzen mit
Rock and Roll, morgens, mittags, abends
tanzen wir Rock and Roll.

Das Thema der deutschen Version ist einfach der Rock'n'Roll Rhythmus und der neue Tanz, der überall und von jedem getanzt wird.

7.6.2 Sound

Revue-Bigband Musik.

7.6.3 Besetzung

Gesang, E-Gitarre, Saxophon, Trompete, Kontrabass, Schlagzeug.

7.6.4 Form

2 x Thema
instrumental

C	C	C	C
F	F	C	C
G	F	C	C

Solo

C Alt Saxophon	C	C	C
F Gitarre	F	C	C
G Alt Saxophon + Schlag. Break	F	C	C

2 x Thema Gesang

A	A	A	A
D	D	A	A
E	E	A	A

1 x Thema
instrumental

C Bläser	C	C	C
F	F	C	C
G	F	C	C

Solo

C Gitarre	C	C	C
F Alt Saxophon	F	C	C
G Solo Gitarre +Schlag. Break	F	C	C

1 x Thema

Des Bläser	Des	Des	Des
Ges	Ges	Des	Des
As	Ges	Des	Des

7.6.5 Gesangstimme/Singweise

Nach dem instrumentalen Thema der Bläser in E-Dur setzt die Stimme ein und es erfolgt ein Umstieg auf A-Dur. Die Stimmlinie wird von mehreren Sängern unisono vorgetragen und bildet kein ausdrucksstragendes Gestaltungsmittel. Sie wird im Kontext der anderen Instrumente als Färbung benutzt. Durch den Tonlagewechsel hat die Stimmlinie an Intensität verloren, sie klingt sehr weich, vom Ausdruck her gedämpft und mit wenig Druck. Die Aussprache der Worte erfolgt übertrieben und akzentuiert, wodurch eine artifizielle und ausdruckslose Interpretation zustande kommt. Das ganze Klangbild erinnert an eine jazzige Revue Big-Band-Musik.

7.6.6 Melodische Gestaltungsmittel

Wie beim Original ist die Moll Pentatonik auf C vorherrschend. Blue Notes werden nicht richtig interpretiert, so dass die Melodiestimme durch die kleine Terz über dem Grundton (es) „europäisch sauber“ in Moll klingt. Die saubere kleine Terz erzeugt eine harmonische Reibung mit den zerlegten Dur Akkorden in Bass, was akustisch unpassend wirkt.

Die Melodie wird zunächst von den Bläsern mehrstimmig (Terzen es -c und c -a) gespielt. Bei den Soli wird in Jazz Manier in einer Call-Response Interaktion zwischen den Instrumenten frei improvisiert. Die Einsätze der Soli können dem harmonischen Schema (siehe 7.6.4) entnommen werden.

7.6.7 Harmonische Gestaltungsmittel

Zunächst wird in C-Dur gespielt. Wie aus dem harmonischen Schema ersichtlich ist, ist die harmonische Gestaltung des Liedes viel abwechslungsreicher als jene des Originals. Das liegt daran, dass man das Lied in erster Linie dem Text entsprechend zu einer revialen Tanznummer umgewandelt hat. Im Unterschied zum Original wird hier drei Mal moduliert. Der typische Boogie Walking Bass spielt die Grundton-Terz-Quint-Sext Zerlegungen in Dur.

7.6.8 Rhythmische Gestaltungsmittel

Zur Rhythmus Gruppe gehören Bass, E-Gitarre und Schlagzeug. Alle anderen Instrumente spielen in Off-Beat über dem Walking Bass, der auch hier die Timekeeper Rolle hat. Die E-Gitarre und das Schlagzeug spielen durchgehend dasselbe rhythmische Pattern.

(1)+(2)3(4)/1(2)+(Beispiel).

Zum Schluss wird der ganze Verlauf im 10. Takt (ges) gestoppt, das Saxophon und ein Snare Fill werden eingeschoben. Alle anderen in erster Linie melodisch behandelten Instrumente sind auch durch freie Improvisationen oder Fills im Off-Beat ein Teil der komplexen rhythmischen Struktur.

7.6.9 Aufnahmetechnik

Die elektronische Klangverdichtung der Originalversion ist hier nicht vorhanden, wodurch die psychologische Wirkung des Sounds verloren geht.

7.6.10 Vergleich

Aus einem schönen Beispiel der Rhythm'n'Blues Tradition wurde eine Big-Band Revuemusik. Der Instrumentalpart steht im Vordergrund und bringt das Thema in einer typischen Big-Band Orchester Bearbeitung mit der Melodie in den Bläsern, melodischen Einwüfen, vielen Soli und häufigen Modulationen. Dem Text wird ein vollkommen neues Thema unterlegt, das einfach von dem tollen neuen Modetanz Rock'n'Roll erzählt. Der Text wurde dem musikalischen Teil der deutschen Version gut angepasst, der Bluescharakter ist jedoch völlig verloren gegangen. Die Stimmlinie hat die Funktion der Farbe im ganzen musikalischen Geschehen und wirkt steril und spannungslos. In der deutschen Version wurde in beinahe alle Dimensionen der musikalischen Gestaltung eingegriffen, wodurch dem Stück eine ganz andere Wirkung zukommt, denn es ist schwer vorstellbar, dass die derbe, raue Bluesinterpretation des Originals in einer gemäßigten Welt des deutschen Schlagers einen fruchtbaren Boden gefunden hätte.

7.7 ALL SHOOK UP

7.7.1 Text

A well I bless my soul
Whats wrong with me?
Im itching like a man on a fuzzy tree
My friends say Im actin wild as a bug
Im in love
Im all shook up
Mm mm oh, oh, yeah, yeah!

My hands are shaky and my knees are weak
I cant seem to stand on my own two feet
Who do you thank when you have such luck?
Im in love
Im all shook up
Mm mm oh, oh, yeah, yeah!

Please dont ask me whats on my mind
Im a little mixed up, but Im feelin fine
When Im near that girl that I love best
My heart beats so it scares me to death!

She touched my hand what a chill I got
Her lips are like a vulcano thats hot
Im proud to say shes my buttercup
Im in love
Im all shook up
Mm mm oh, oh, yeah, yeah!

My tongue get tied when I try to speak
My insides shake like a leaf on a tree
Theres only one cure for this body of mine
Thats to have the girl that I love so fine!

Im Text beschreibt ein total verliebter Junge wie er sich fühlt. Er erzählt vom Zittern am ganzen Körper, weichen Knien, Schwächegefühlen, Herzrasen, Chaos im Kopf, Stimmverlust und explosiver Wirkung, welche die Lippen und die Berührung seiner Liebe auf ihn ausüben. Das einzige was ihn aus dem Zustand retten könnte ist das geliebte Mädchen zu haben.

Obwohl nicht ausgesprochen, wird hier mit der Verliebtheit des jungen Mannes auch ein starkes sexuelles Begehren thematisiert. Dieses Lied ist ein gutes Beispiel für den Zugang zur Liebe im amerikanischen Raum von damals, die durchaus freier ist als in Deutschland.

7.7.2 Sound

Ein leichter Boogie Rock'n'Roll, ein kompakter, gut gebundener Sound, das Verhältnis zwischen der Stimme und der Begleitung gut ausgewogen, wobei die Stimme wie bei allen Elvis Liedern explizit im Vordergrund steht.

7.7.3 Besetzung

Gesang, Klavier, E-Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug.

7.7.4 Gesangstimme/Singweise

Wie bereits erwähnt, ist Elvis' Stimme ein unersetzbarer Gestaltungsparameter. In diesem Lied wird sie weicher und differenzierter eingesetzt als in Hound dog oder Jailhouse rock. Durch ihr leichtes Vibrieren und dynamisches und intonatives Nuancieren sowie durch eine außerordentliche Beweglichkeit und Genauigkeit steigert sie die motorische Spannung des Ganzen. Die Interpretation macht die Geschichte eines vor Verliebtheit aufgewühlten und bebenden Teenagers sehr glaubwürdig.

7.7.5 Form

INTRO	B	B	B	B				
Strophe II	B	B	B	B	B	B	B	B
Refrain	Es	F	B	B				
Bridge	Es	Es	B	B	Es	Es	F	F Stopp

Strophe II	B	B	B	B	B	B	B	B
Refrain	Es	F	B	B				

Bridge	Es	Es	B	B	Es	Es	F	F Stopp
--------	----	----	---	---	----	----	---	---------

Strophe II	B	B	B	B	B	B	B	B
Refrain	Es	F	B	B				

7.7.6 Melodische Gestaltungsmittel

Das Lied ist in B-Dur geschrieben mit einer Erweiterung auf B-Dur Bluestonleiter mit der Blue Note (des) im Refrain, um sich Es-Dur Akkord der Septime anzupassen. Die Melodie der Strophe besteht aus einem einzigen eintaktigen Motiv, das sich, auch wenn etwas variiert, wie in einem „Perpetum mobile“ über acht Takte durchzieht. Im 7. Takt erfolgt ein Stopp der Begleitinstrumente und die Stimme bleibt beim Aufruf *I'am in Love* alleine.

Die aufsteigende Melodielinie des Motivs, seine rhythmische Gestaltung und der Vorgang des Wiederholens sind musikalische Mitteln, die zur Vermittlung des Gefühls der Spannung und leichter Erregbarkeit dienen und somit die Bedeutung der Textworte unterstreichen.

Im Refrain bekommt die Melodie durch die Blue Note *des* eine Bluesfärbung, die vor allem bei der kleinen Terz nach unten beim Text *yeah yeah* zum Ausdruck kommt.

Die Bridge bringt ein neues melodisches Material in zwei Phrasen. Die sind wiederum in Subphrasen unterteilt, die sich zueinander als Frage und Antwort verhalten.

Bridge A [(a+b)] + B [(a'+c)]

Die Melodie der Bridge hat einen breiteren Umfang. Während die Teile a b a' mehr bluesig sind, springt im c Teil die Melodie innerhalb der V Stufe von c auf den Ton g und somit wird der sprachliche Höhepunkt in der Bridge („It scares me to death“, 1. Bridge, oder That I love so fine , 2. Bridge) durch den melodischen Höhepunkt ausgedrückt. In den letzten zwei Takten der Bridge stoppen alle anderen Instrumente, und die Stimme bleibt ohne Begleitung bei den zwei höchsten Tönen im Lied. Durch diesen aus den anderen zwei Liedern bereits bekannten Vorgang im Arrangement, wo man am Ende einer Formeinheit einen Break einsetzt und die Stimme allein singen lässt, wird Kontrast und Spannung erzeugt. Der neue Teil wird dann durch einen Aufschlag mit Besen und Klavier eingeleitet.

7.7.7 Harmonische Gestaltungsmittel

Die Hauptstufen der B-Dur Tonleiter (I, IV, V) mit den Anleihen aus dem Blues bilden die harmonische Grundlage. Zum harmonischen Höhenpunkt kommt es in der Bridge auf der V. Stufe (F). Der Bass (in Viertelnoten) das Klavier (in Achtelnoten) spielen eine typische Boogie Rock'm'Roll Bewegung über B-Dur, wobei das Klavier in der linken Hand den gleichen Walkingbass vom Bass spielt (b, d, f, g).

7.7.8 Rhythmische Gestaltungsmittel

Das rhythmische Hauptmerkmal ist für den Boogie Woogie typischer Backbeat, der auf 2 und 4 geklopft wird. Das Klavier verstärkt den Backbeat durch die Akzentuierung von unbetonten Zählzeiten in den Akkorden der rechten Hand. Das Schlagzeug wird mit dem Besen gespielt und klingt dadurch sehr „luftig“.

7.7.9 Aufnahmetechnik

Die Stimme steht auch bei diesem Lied im Vordergrund und ist sehr trocken und nahe mikrophoniert. Dadurch werden eine gute Sprachverständlichkeit sowie eine natürliche und überzeugende Wirkung erzielt.

7.7.10 Freie Interpretation

Das Lied wird mit sehr sparsamen musikalischen Mitteln gestaltet, allerdings klingt es in seiner Einfachheit sehr wirkungsvoll und abgerundet. Die Stimme steht im Vordergrund und erzählt sehr authentisch und ehrlich von den Gefühlen und dem körperlichen Zittern eines sehr stark verliebten Teenagers. Dieses Pulsieren und Zittern im Körper eines verliebten Jungen wird musikalisch durch ein rhythmisches Vibrato in der Gesangsstimme sowie dem Puls in allen Instrumenten erzeugt. Beim Arrangement ist man sehr behutsam vorgegangen, in dem alle Instrumente von der Lautstärke und Artikulierung her sehr einheitlich behandelt wurden, so dass ein kompakter Klangstrom erzeugt wurde. Das Schlagzeug wird mit dem Besen gespielt, das Klopfen auf der Gitarre ist zwar rhythmisch auffällig, verleiht dem Arrangement jedoch eine angenehme natürliche Färbung. Auch der Bass und das Klavier ergänzen sich gegenseitig in Rhythmus und Lautstärke. Die Gitarre wird sehr diskret eingesetzt und ist kaum hörbar. Das ganze Arrangement wirkt durch diskrete Anwendung des Schlagzeugs und der Gitarre sehr „luftig“ und leicht, und trotzdem sehr kompakt. Das Verhältnis zwischen dem Arrangement und der Stimme ist sehr ausgewogen, wobei die Stimme immer im Vordergrund steht. Im Mittelpunkt steht der Rhythmus, der durch Verschiebung von schweren Zählzeiten in allen Instrumenten eine anregende Wirkung hat und die Dramaturgie des Textes, der die Gefühlswelt eines verliebten Jungen zum Thema hat, unterstreicht.

7.8 TOTAL VERRÜCKT

7.8.1 Text

Ich mache seit Tagen alles ganz verkehrt
Man schwitzt, sitzt dort wohin man nicht gehört
Ich hatte zu nichts Lust, weil ich bin so verliebt
Ich bin total verrückt
Hm, Oh, bin ich

Ich träum' am Tag und schlaf bei Nacht nicht ein
Ich mach' Gedichte oft beim Sternenschein
Ich muss dir das sagen ich bin so verliebt
In dich! Total verrückt!
Hm, Oh, bin ich.

Gehe ich so allein dahin
Ja da sehe ich Blumen auf dem Pflaster blüh'n
Der Motorenlärm und der Hupenklang
Klingen für mich oft viel schöner bis dann

Ob's regnet, blitzt, ob die Sonne scheint
Ich bin im Gedanken stets mit dir überall.
Kein anderer ist so verliebt in dich
Wie ich! Total verrückt.
Hm, Oh, bin ich.

Überall sehe ich dein Bild
Und dann klopft mein Herz so sehnt sich voll um dich
Aber du, du bist leider nie bei mir
Ich bin ganz verrückt nach dir

Während die ausführliche Darbietung der Symptome der Verliebtheit eines jungen Mannes in der amerikanischen Version auch auf sein körperliches Verlangen nach der geliebten Person hindeutet, geht die deutsche Version ganz anders mit dem Thema Liebe um. Man ist zwar vor Verliebtheit geistig verwirrt, von der starken Wirkung der Lippen und der Berührung wird allerdings nicht gesungen. In den deutschen Text wurden Wörter eingebaut, die eine romantische Konnotation haben und eher in die Schlagerwelt als in den Rock'n'Roll gehören (wie z.B. *Gedichte, Sternenschein, Blumen, Gedanken, Bild, Regen, Sonne*). Oft werden sie nur wegen des Reimes verwendet, ohne einen stärkeren inhaltlichen Zusammenhang mit den nachfolgenden Sätzen zu haben. Jegliche sexuelle Konnotation wird vermieden. Die Sehnsucht nach einer unerfüllten Liebe bleibt das eigentliche Thema der deutschen Version.

7.8.2 Sound

Ein kompakter Klangfluss und eine gute klangliche Balance zwischen der Stimme und den Begleitinstrumenten werden durch ein neues Arrangement in der deutschen Version nicht erreicht. Als Ergebnis eines unpassenden Lautstärkeverhältnisses kommt es zu einem unausgewogenen Sound mit einer schrillen Gitarre im Vordergrund. Im Vergleich zum Original hat der Sound viel an Volumen verloren.

7.8.3 Besetzung

Gesang, E-Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug (mehr als im Original: Bass Drum, Snare, Becken, Shaker).

In der Besetzung der deutschen Version hat man das Klavier ausgelassen und es durch eine Gitarre zu ersetzen versucht. Dieser Eingriff hat generell zu einer Veränderung des Sounds geführt. Das Klopfen auf der Gitarre wird vom Schlagzeug übernommen, das aus mehreren Instrumenten als im Original besteht.

7.8.4 Gesangstimme/Singweise

Bei der englischen Version wurde bereits betont, dass die Stimmfarbe sowie die Interpretation von Elvis eine wichtige Funktion in der Gestaltung des Liedes spielen. Die Stimme von Robert Bennet wie auch seine Singweise verleiht dem Lied eine schlagerhafte Note.

7.8.5 Melodische Gestaltungsmittel

Die deutsche Version ist wie die englische auch in B-Dur geschrieben. Allerdings ist die Blue Notes Färbung in der Melodie nicht ausgeprägt. Neu im Vergleich zur Originalversion sind kurze motivische Einwüfe der Posaunen im Refrain, die allerdings wegen ihrer Klangfarbe einen Komikeffekt erzeugen und als auf die Spannung zerstörend wirken.

7.8.6 Harmonische Gestaltungsmittel

Die begleitende Rolle des Klaviers kann durch die Gitarre nicht entsprechend ersetzt werden. Akustisch ragt die Gitarre hervor und dominiert den Sound, sogar die Stimme, was zur klanglichen Unausgewogenheit führt. Durch das Fehlen der Boogie Begleitung des Klaviers entstehen „harmonische Löcher“, vor allem in den ersten zwei Takten des Refrains; da steht plötzlich die Posaune mit kurzen motivischen Einwüfen im Vordergrund, was sowohl rhythmisch als auch melodisch als Verlust an Druck und Spannung empfunden wird. Die Gitarre spielt

in der Bridge nur einzelne Töne und kann ausgespielte Akkorde des Klaviers im Original nicht ausgleichen.

7.8.7 Rhythmische Gestaltungsmittel

Auch das rhythmische Geschehen wird durch den Gitarrenrhythmus beeinflusst, indem die Gitarre am Anfang Betonungen auf den Down Beat spielt (1 und 3), wodurch die Leichtigkeit des rhythmischen Verlaufs des Originals verloren geht. Das Klopfen auf der Gitarre im Backbeat, ein wichtiges Merkmal der Originalversion, wird in der deutschen Version nicht übernommen. Der Back Beat ist zwar im Schlagzeug vorhanden, setzt sich allerdings gegen den Gitarrenrhythmus am Anfang nicht durch.

7.8.8 Aufnahmetechnik

Die elektronische Verzerrung führte dazu, dass der Sound der Klängaufnahme unausgeglichen im mittleren und Hochtonbereich wirkt. Durch das unpassende Lautstärkeverhältnis verliert die deutsche Version an Intensität und Lautstärkegefühl.

7.8.9 Vergleich

Das Thema der deutschen Version ist dem Original entnommen, in der Umsetzung wurde sie wesentlich geändert und dem deutschen Schlagertextstil angepasst. Im Vergleich zur amerikanischen Version hat der Text viel an Intimität und Ehrlichkeit verloren. Das körperliche Zittern vor Verliebtheit eines amerikanischen Teenagers wird in der deutschen Version durch eine platonische geistige Sehnsucht nach der geliebten Person ersetzt. Neben den romantisch gefärbten Wörtern wie Blumen, Mondschein, Gedichte, Träume, werden in die deutsche Version auch Wörter wie Pflaster, Motorenlärm, Hupenklang eingebaut, vielleicht um das junge Publikum durch ein vertrautes urbanes Umfeld noch gezielter ansprechen zu können.

Die Entschärfung der Textbedeutung wird auch durch die Aufhebung der Spannung in der Musik begleitet. Die E-Gitarre soll hier einen neuen rockigen

Klang vermitteln, ragt aber aus dem Gesamtklang hervor. Aufgrund von Betonungen auf schweren Zählzeiten wird der rhythmische Fluss erschwert. Die Gesangstimme sowie Singweise zeichnen sich durch eine übermäßige Betonung der Konsonanten aus. Die Stimme ist auch in diesem Lied mit Hall versehen (oder in einem großen Raum aufgenommen), wodurch sie sehr entfernt und unrealistisch wirkt.

7.9 BLUE SUEDE SHOES

7.9.1 Text⁵³

Well, its one for the money,
Two for the show,
Three to get ready,
Now go, cat, go.

But dont you step on my blue suede shoes.
You can do anything but lay off of my blue
suede shoes.

Well, you can knock me down,
Step in my face,
Slander my name
All over the place.

Do anything
that you want to do,
but uh-uh, Honey, lay off of my shoes

Dont you step on my blue suede shoes.
You can do anything but lay off of my blue
suede shoes.

You can burn my house,
Steal my car,
Drink my liquor
From an old fruitjar.

Do anything
that you want to do,
but uh-uh,
Honey, lay off of my shoes

Dont you step on my blue suede shoes.
You can do anything but lay off of my blue
suede shoes.

7.9.2 Sound:

Der Sound ist weist die gleichen Eigenschaften auf, wie bei den anderen hier beschriebenen Elvis Liedern: er zeichnet sich durch eine hohe Dichte und Kompaktheit aus, die ihm eine hohe energetische Ladung verleihen. Die Stimme steht im Vordergrund.

⁵³ Die Idee für das Lied stammt angeblich von Johnny Cash, der einmal den Satz "Don't step on my blue suede shoes" gehört hat und denn damals bekannten Interpreten Carl Perkins suggeriert hat, daraus ein Lied zu machen (<http://www.rockabillyhall.com/BlueSuedeShoes.html>). In Perkins Einspielung wurde das Lied 1956 binnen zwei Monate nach seiner Erscheinung zur Nummer 1 aller Charts in Amerika. Im gleichen Jahr nahm Elvis seine eigene Version des Liedes auf, die jedoch nie so eine millionenfache Auflage erreichte, wie die von Perkins.

7.9.3 Besetzung

Gesang, Akustikgitarre, E-Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug.

7.9.4 Form

Die Form entspricht einer typischen Bluesform. Die Strophe besteht aus 3x4 Takten, wobei die ersten zwei Takte in der zweiten und vierten Strophe nochmals wiederholt werden, wodurch die Form verlängert wurde. Wie beim *Hound Dog* werden vor und nach der vierten Strophe Soli eingeschoben, welche die Bluesform sowie das harmonische Schema beibehalten.

A	A	A	A
B	D7	D7	A
C	E7	D7	A

A	A	A	A
A Verlängerung	A	A	A
B	D7	D7	A
C	E7	D7	A

	A	A	A
Solo	D7	D7	A
	E7	D7	A

A	A	A	A
---	---	---	---

A Verlängerung	A	<i>7.9.4.1.1.1.1 A</i>	A	A
B	D7	D7	A	A
C	E7	D7	A	A

	A	A	A	A
Solo	D7	D7	A	A
	E7	D7	A	A

A	A	A	A	A
B	D7	D7	A	A
C	E7	D7	A	A

A	A	A	A	A
B	D7	D7	A	A
C	E7	D7	A	A

7.9.5 Melodische Gestaltungsmittel

Die melodische Basis ist Blues-Pentatonik in A (a-c-d-e-g) in Kombination mit dem zerlegten A7 Akkord a-cis-e-g, über den sich die Melodie der Stimme bewegt. Die Stimme setzt explosiv ein, ohne Begleitung, nur mit Fill in Gitarre und Schlagzeug am Taktende als Auftakt zum nächsten Motiv in der Stimmmelodie. Die Boogie-Bewegung der Stimmmelodielinie über D7 auf A im 3. und 4. Takt (Beispiel) leitet den B-Teil ein, wo auch alle Begleitinstrumente

einsetzen. B und C-Teil sind durch eine bluesige Melodie gekennzeichnet (Beispiel).

7.9.6 Harmonische Gestaltungsmittel

Die Harmonik basiert auf dem typischen Boogie Schema über die Hauptstufen von A-Dur, das vom Bass in typischer Walking Bass - Progression gespielt wird. Neben dem Bass haben auch die E-Gitarre und akustische Gitarre eine harmonische Funktion in der Begleitung.

7.9.7 Rhythmische Gestaltungsmittel

(Tempo 180)

Beim Rhythmus werden die für diese Art Musik üblichen Mittel verwendet. Der Bass hält den Beat, das Schlagzeug betont den Backbeat und andere Instrumente spielen frei in Off-Beat.

Rhythmische Spannung wird nicht nur durch parallel laufende, unterschiedliche rhythmische Pattern erzeugt sondern auch durch Gegenüberstellung von Soloeinsätzen der Gesangstimme am Anfang und gemeinsamen Einsätzen aller Instrumente.

7.9.8 Freie Interpretation- „semantische Fenster“

Der unprätentiös, witzige Text wurde von Carl Perkins mit viel Sinn für Humor kompositorisch umgesetzt und von Elvis interpretiert. Es ist interessant zu beobachten, wie sich der Text und die Melodie gegenseitig ergänzen, in dem die phonetischen Eigenschaften des Textes den Melodieverlauf unterstützen. Der von der Tonart und dem melodischen Verlauf her offene und explosive A-Teil, hat als textuelle Vorlage die Wörter mit kurzen Betonungen und offenen Vokalen. Beim bluesigen B-Teil, vor allem bei der kleinen Terz am Ende jedes Motivs, werden Wörter mit lang-fallenden Akzenten und langen geschlossenen Vokalen, die onomatopoetisch eine fallende bluesige Melodiekontur unterstreichen. Dieser Blues auf *Blue Suede Shoes* ist ein schönes Beispiel dafür, wie sind musikalische

Eigenschaften der Sprache mit den sprachlichen Eigenschaften der Musik ergänzen.

7.10 DIE BLAUEN WILDLEDERSCHUHE

7.10.1 Text

Sie sind erstens sehr teuer, zweitens ganz neu,
drittens trägt so was kein anderer Boy.
Oh Lulu, tritt nicht auf meine Schu'
Sie sind Tabu, meine blauen Wildlederschuh'

Ich tanz auch nur mit dir, nur mit dir,
was du schon immer verlangt hast von mir.
Was auch du tanzt, ist mir egal,
nur eines darfst du nicht, ich sag' es noch mal.
Oh Lulu, tritt nicht auf meine Schu'...

Sie sind nicht gelb, nicht grün, auch nicht grau,
nein sie sind wie deine Augen blau.
Blau ist die Treue und ich bin treu,
solange meine Schu' noch aussehen wie neu.

Dieser Text ist ein schönes Beispiel einer gelungenen Textübersetzung in Hinblick auf die musikalische Dimension. Die akustische Wirkung des U-Vokals verleiht der Melodie eine besondere Farbe und unterstreicht den Bluescharakter der Melodie.

7.10.2 Sound

Ein gut ausgewogener und kompakter Big-Band Swing mit der Stimme im Vordergrund.

Durch das Verrücken der Stimme in den Vordergrund, sowie durch die gute akustische Präsenz der Basslinie im Verhältnis zu den anderen Instrumenten bekommt die Textur ein gutes Volumen.

7.10.3 Besetzung

Gesang, Klavier, E-Gitarre, Trompete, Saxophon, Posaune, Kontrabass, Schlagzeug.

7.10.4 Gesangstimme/Singweise:

Tempo 160

Paul Kuhns Interpretation verleiht der deutschen Version einen ganz anderen Sound.

Von der Farbe her ist Kuhns Stimme tiefer und dunkler als die Stimme von Elvis und sie zeichnet sich durch eine Geschmeidigkeit aus, die der Interpretation eine angenehme, ruhige Wirkung verleiht. Die Stimmführung ist ähnlich jener von Elvis, nur etwas weicher. Durch gute Artikulierung sowie einem ausgewogenen Lautstärkeverhältnis zwischen der Stimme und den Begleitinstrumenten wurde eine besonders gute Sprachverständlichkeit erzielt.

7.10.5 Melodische Gestaltungsmittel

In der deutschen Version ist das Lied in Des-Dur transponiert. Die Melodik ist gleich wie bei der Original Version. Der Text ist sehr gut auf die Musik abgestimmt, so dass die Silbenaufteilung sowie der onomatopoetische Charakter des Textes im B und C Teil gewahrt wurden. Durch die Big-Band Instrumentierung ist die melodische Gestaltung durch Bläsereinsatz viel reichhaltiger.

7.10.6 Harmonische Gestaltungsmittel

Blues in Des bildet die harmonische Basis. Der harmonische Verlauf ist vor allem im Intro bereichert, in dem es nicht nur auf einem Akkord sondern mit Wechseln aufgebaut wird.
(Des über Terz zu IV. Stufe Ges, dann G vermindert zu Ges/As, Bm7, A7/13 (Zwischendominante) auf Ab7.)

7.10.7 Aufnahmetechnik

Wie bereits beim Sound hervorgehoben, wird bei dieser Übersetzung die Stimme in den Vordergrund gedrängt. Der Sound ist im Frequenzspektrum⁵⁴ gut aufgeteilt, so dass er ein geringeres Pegel erzielt, wodurch eine ruhigere Stimmung bewirkt wurde. Der energetische Eindruck bzw. die Spannung ist jedoch nicht verloren gegangen.

7.10.8 Freie Interpretation

Bei der Übersetzung von *Blue Suede Shoes* entfernte man sich vom Original Sound und setzte sehr stilvoll Elvis Version in eine Jazz Big-Band Version um.

Durch ein schlichtes Arrangement, ein ausgewogenes Verhältnis im Sound und einer jazzstilgerechten Interpretation von Peter Kuhn ist eine gute deutsche Interpretation des Liedes *Blue Suede Shoes* zustande gekommen. Peter Kuhn hat versucht Elvis Melodieführung beizubehalten, die jedoch in der Interpretation von Peter Kuhn geschmeidiger und weicher klingt. Die Hervorhebung von Silben auf [u:] (Blue, Schuh, Lu, LU) erfolgt in der Melodieführung an den gleichen Stellen wie im Original, wodurch der Bluescharakter der Melodie auch durch die akustische Komponente des Textes unterstrichen wird. Ein wunderbares Beispiel, wie die Einheit von Text und Musik in der Übersetzung behandelt werden müsste.

⁵⁴ Anhand Frequenzspektrum können Pegelwerte ausgewertet werden.

7.11 ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSE

In der vorliegenden Analyse wurde die musikalische Dimension von vier Rock'n'Roll Liedern Elvis Presleys im Vergleich zu deren deutschen Übersetzungen untersucht. Ziel war es herauszufinden, welche Elemente sich in der Übersetzung im Hinblick auf das Original geändert haben und inwiefern es sich bei diesen Veränderungen um einen kulturellen Transfer handelt.

Im Folgenden wird versucht, diese Veränderungen nach einzelnen Parametern zusammenzufassen. Dabei kann die sprachliche Komponente, auch wenn sie nicht das explizite Thema dieser Arbeit ist, nicht außer Acht gelassen werden. Denn nur durch die Betrachtung aller Dimensionen in einem multisemiotischen Gebilde können die Bedeutungen der einzelnen Komponenten erfasst werden.

Den Melodien von *Jailhouse Rock/Hafenrock* und *Hound Dog/Das ist Rock'n'Roll* wurde ein neuer Text untersetzt, das thematisch in keinem thematischen Zusammenhang mit dem Original steht. Die amerikanisch angehauchten Themen einer Rock'n'Roll Party im Gefängnis oder einer mit ihrer Beziehung unzufriedenen Frau, die ihren Mann Vorwürfe macht, wurden in der deutschen Version entschärft. Statt im Gefängnis findet die Party in einem Hafen statt, und beim zweiten Lied wird einfach der Rock'n'Roll Tanz thematisiert. Bei *All Shook up/Total verrückt* wurde das Thema Liebe zwar beibehalten, die sexuelle Komponente wird jedoch auf die Beschreibung der romantischen Sehnsucht nach dem geliebten Mädchen reduziert und somit verharmlost. Die Übersetzung von *Blue Suede Shoes/Die blauen Wildleder Schuhe* ist die einzig gelungene. Der Text wird zwar nicht Satz für Satz übertragen, sondern thematreu frei interpretiert, wobei der Titel als wichtiger Bedeutungsträger genau übersetzt wurde. Die witzige Note, die aus der Erhebung der Schuhe zu einem Fetischstatus entsteht, ist auch in der deutschen Version spürbar.

Hinsichtlich der musikalischen Gestaltungsmittel kann im Allgemeinen festgestellt werden, dass sich der Sound durch die Übersetzung generell verändert

hat. Großen Anteil daran hat der Interpretenwechsel. Im Gesang von Elvis steckt sehr viel Ausdruckspotential. Seine raue, wandlungsreiche und soulige Stimmfarbe eignet sich besonders gut zur Interpretation von Bluesmelodien mit ihren Melismen und intonativen Verschwommenheiten durch die Blue Notes. Die Interpretation von Elvis bildet eine harmonische Einheit mit dem musikalischen Material, das ihr zugrunde liegt.

Die deutschen Interpreten pflegen einen ganz anderen Gesangstil, der der klassischen Stimmbildung entstammt und auf intonativer Exaktheit und Sauberkeit sowie Eintönigkeit in der Stimmfärbung beruht. Es ist daher sehr schwer für die deutschen Interpreten, bis auf Paul Kuhn, vor allem die Blue Notes als wichtige Melodiefarbensträger wiederzugeben. Dadurch geht ein wichtiges Merkmal von Blues verloren. Durch die Einpflanzung in die neue Kultur ist die Musik von Elvis entwurzelt.

Ein weiteres Merkmal der Soundveränderung bildet der Verlust an energetischer Spannung, der sowohl auf die Singweise als auch auf die tontechnische Eingriffe in der Klang und Frequenzenstruktur zurückzuführen ist. Die Aufnahmetechnik erweist sich hier als ein wichtiger Parameter in der Gestaltung kultureller Unterschiede zwischen der amerikanischen und der deutschen Version. Die Stimme von Elvis steht immer im Vordergrund, ist trocken und nah aufgenommen, was uns psychologisch das Gefühl der Nähe und Unmittelbarkeit im Ausdruck vermittelt. Zusätzlich wurde durch gezielte Eingriffe ins Frequenzspektrum ein Maximalpegel erreicht, der auf den Zuhörer hohe energetische Wirkung ausübt und das Gefühl einer permanenten Spannung vermittelt.

Die deutschen Versionen hingegen wirken bei weitem nicht so geladen. Durch die Verhallung der Instrumente und der Stimme wurde auch musikalisch das Gefühl der Ferne und einer Illusionswelt vermittelt, von der der Schlager so gern gesungen hat. Die Verhallung ist ein typisches Merkmal der Schlager Ästhetik.

Der Sound ist wesentlich durch die Instrumentierung beeinflusst. Bei der Instrumentierung macht sich die Tendenz bemerkbar, die typische Rock'n'Roll

Instrumentierung zusätzlich mit Bläsern zu bereichern, die in Jazz Manier eingesetzt werden (*Hound Dog/Das ist Rock'n'Roll*). Das ganze Arrangement im Revue-Musik Stil dient auch zur Entschärfung des derben, geradlinigen, überspannten Sound des Originals. Ähnlich ist man auch im Arrangement von *Blue Suede Shoes* vorgegangen, mit dem Unterschied, dass sich diese Version durch ihre Qualität wesentlich von den anderen Übersetzungen abhebt.

Bei der melodischen sowie harmonischen Gestaltung wurden die Melodieführung sowie harmonische Progressionen im großen und ganzen in der deutschen Übersetzung beibehalten, mit der Ausnahme von der in Jazz Manier arrangierten Liedern mit entsprechender Bereicherung an Improvisationen und Modulationen. Manche harmonische Veränderungen ergeben sich durch die geänderte Besetzung in der deutschen Version, wo wie z. B. bei „Total verrückt“ das ausgelassene Klavier nur bedingt von der Gitarre ersetzt werden konnte.

Zur Differenz bei der melodischen Gestaltung soll man auch das Einsetzen von anderen melodischen Stilelementen erwähnen. So wird z.B. im Solo des „Hafen Rock“ eine Sequenz in absteigenden Terzen als Klangassoziation an die süßliche südländische Dur Melodik eingesetzt, die im Kontext eines Rock'n'Roll Liedes einen Fremdkörper darstellt. Sie wurde allerdings bewusst als ein bewährtes Schlagermittel verwendet, um die fremde Welt mittels - jedem begreifbarer - oberflächlicher Mittel näher zu rücken.

Die rhythmischen Merkmale sind wie bei dem Original Off- und Backbeat, wobei in der deutschen Version die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, der komplexe rhythmische Verlauf, nicht immer erreicht wird. Durch die Eingriffe in die rhythmische Struktur wird z. B. beim *All shook up/Total* die Vorherrschaft des Backbeats durch den Downbeat der Gitarre aufgehoben, womit die rhythmische Spannung verloren gegangen ist.

Im Allgemeinen ist die Entpotenzierung ein gemeinsames Merkmal der deutschen Übersetzungen von Elvis Liedern. Diese absichtlich oder unabsichtlich bewirkte Minderung der Spannung und der energetischen Ladung kann auch als eine gewisse Verharmlosung der musikalischen Inhalte empfunden werden, die so

charakteristisch für die Schlagerstilistik damaliger Zeit war. Durch die sprachliche Übertragung von Elvis Liedern ins Deutsche nahm auch die musikalische Dimension die Elemente der deutschen musikalischen Tradition auf und somit wurde sie zum Teil der deutschen Kultur der 50er und 60er Jahre.

8 ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete die Frage nach der Beeinflussung der Übersetzung durch soziokulturelle Normen und Konventionen der Zielgesellschaft, die in allen Dimensionen des Textes erfolgt.

In den ersten Kapiteln dieser Arbeit wurde der Versuchung unternommen, die Translation als ein komplexes Handeln darzustellen, das weit über das sprachliche hinausgeht und nur im soziokulturellen Zusammenhang richtig verstanden werden kann. Alle Komponenten des translatorischen Gebildes werden durch die Kultur beeinflusst: die Sprache mit ihrer Konventionalität und Arbitrarität bildet einen Teil der Kultur sowie die Kultur ein Teil der Sprache ist. Die Sprachbenutzer beeinflussen den translatorischen Vorgang durch unterschiedliche Rezeptionsvoraussetzungen in einem bestimmten situativen Kontext, der wiederum ein Teil eines gesamten soziologischen Umfelds ist.

So gesehen ist bereits ein sprachlicher Text aus vielen Schichten beschaffen, die in einem Dialog zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen, so dass eine sprachliche Übersetzung nie eindimensional betrachtet werden kann. Bei einer multimedialen Übersetzung wird die Problematik durch die polysemiotische Struktur des Gesamttextes noch komplexer. Denn, im Einklang mit dem Ganzheitsprinzip, das jede Dimension als ein Teilganzes sieht, kann ein multimedialer Text nur in funktionaler Abhängigkeit all seiner Dimensionen verstanden werden.

In diesem Sinne muss eine Untersuchung, die die Übersetzung von Populärmusik zum Gegenstand hat, sowohl sprachliche als auch visuelle und musikalische Komponenten beinhalten. Dabei soll besonderes Augenmerk dem medialen Aspekt der Populärmusik geschenkt werden, der nicht nur mediale Übertragung beinhaltet, sondern auch komplexe Beziehungen zwischen allen Beteiligten am Prozess der Produktion, der Verbreitung und des Konsums umfasst.

In der Praxis allerdings erweist sich das Konzept einer ganzheitlichen Untersuchung einer Popularmusik-Übersetzung, entweder aufgrund unzureichender musikalischer Kenntnisse des Übersetzers oder eines enormen Untersuchungsumfangs, als äußerst schwierig zu realisieren. Deswegen beschränkt man sich oft auf die Betrachtung des sprachlichen Teils mit wenigen Anmerkungen zu den anderen Dimensionen.

Auch die vorliegende Untersuchung behandelte nur eine Dimension in der Übersetzung von Popularmusik, jedoch im Unterschied zu den meisten Arbeiten auf diesem Gebiet, wurde im Rahmen dieser Arbeit die musikalische Dimension in der Übersetzung untersucht. Anhand der Analyse von vier Liedern Elvis Presleys und deren Übersetzungen ins Deutsche konnte festgestellt werden, dass zusammen mit der verbalen Übersetzung auch die musikalische Dimension Elemente „neuer Sprache“ enthalten hat. Manche typischen Merkmale der amerikanischen Rock’n’Roll Kultur wurden durch das Eindringen von Schlagelementen verdrängt, modifiziert oder durch neue ersetzt, was akustisch zu einer „Verschlagerung des Sounds“ geführt hat. Mittels der hier vorgenommenen vergleichenden Analyse wurde versucht, die kulturspezifischen Elemente in der Übersetzung konkret zu erfassen. Sie sollen zur Argumentation des Kulturtransfers beim Übersetzen von Elvis Presleys Liedern ins Deutsche dienen, der in allen Dimensionen des Gesamttextes stattgefunden hat.

Das Ende dieser Arbeit könnte der Anfang einer langen spannenden Untersuchung über verschiedene Möglichkeiten in der Übersetzung sein. Die Tatsache, dass ein solches Thema vor zwanzig Jahren nur sehr bedingt möglich gewesen wäre, spricht für sich über die Entwicklungen, die sich in der Translationswissenschaft in den letzten Jahren vollzogen haben. Es wäre sehr interessant auch andere Dimension in der Produktion, Verbreitung und Rezeption von Rock’n’Roll Lieder systematisch zu erfassen, die hier nur am Rande erwähnt wurden, um ein Bild über die Komplexität des Phänomens zu vermitteln. Elvis Presley und seine Übersetzungen in Deutsche bieten eine reichliche Quelle für neue Untersuchungen, die auch visuelle Komponenten, aber auch Genre-, Identifikations- und Perzeptionsaspekte betrachten könnten.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Der Brockhaus. 2006. Zwahr, Annette (Red.) Bd 3. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH.

Jazz ilustrirana enciklopedija. 1980. Juričević, Branko (Hg.) Zagreb: Mladost.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. 1978. *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 1963. *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Angerer, Eva. 2007. *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen Verlag.

Austin, John L. 1972. *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam.

Barthes, Roland. 1990. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Bayerl, Sabine. 2002. *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.

Bengtsson, Ingmar. 1973. "Verstehen" - Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. In: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hgg.) 1973, 11-36.

Brinker, Klaus. 1992. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Dahlhaus, Carl. 1973. Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hgg.) 1973, 37-47.

Dahlhaus, Carl. 1979. Musik als Text. In: Schnitzler, Günter (Hg.) 1979, 11-28.

Dahlhaus, Carl. 1991. Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte. In: Danuser, Hermann/Krummacher, Friedhelm (Hgg.) 1991, 105-114.

Danuser, Hermann/Krummacher, Friedhelm (Hgg.) 1991. *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag.

Eco, Umberto. 1994. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1973. Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik. In: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hgg.) 1973, 48-57.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1979. Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst. In: Schnitzler, Günter (Hg.) 1979, 36-69.

Faltin, Peter. 1973. Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen. In: Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hgg.) 1973, 58-86.

Faltin, Peter/Reinecke, Hans (Hgg.) 1973. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG.

Feder, Georg. 1987. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wiss. Buch gess.

Fischer, Hermann. 1965. *Volkslied-Schlager-Evergreen*. Magstadt: Horst Bissinger.

Floros, Georgios. 2002. Zur Rezeption von Kultur in Texten. In: Thome, Gisela/Giehl, Claudia/Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hgg.) 2002, 75-94.

Goeres, Ralf. 2000. *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins: unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundenunterricht. In: Hartig, Matthial/Wode, Henning (Hgg.) *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für angewandte Linguistik GAL e.V. Mainz 1977*. Band 4. Stuttgart: Hochschulverlag, 9-14.

Grenz, Friedemann. 1974. *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Gruhn, Wilfried. 1978. *Musiksprache-Sprachmusik-Textvertonung: Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt a. M.: Diesterweg.

Haas, Walter. 1957. *Das Schlagerbuch. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und der Musikmarktes*. München: List

Helms, Siegmund (Hg.) 1972. *Schlager in Deutschland*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Hess, Reimund. 1972. Die musikalischen Merkmale. In: Helms, Siegmund (Hg.) 1972, 41-64.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 226)

Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Hubig, Christoph. 1991. Rezeption und Interpretation als Handlungen. Zum Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Hermeneutik. In: Danuser, Hermann/Krummacker, Friedhelm (Hgg.) 1991, 37-56.

Ingarden, Roman. 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Jäger, Gert/Müller Dietrich. 1982. Kommunikative und maximale Äquivalenz von Texten. In: Jäger, Gert/Neubert, Albrecht (Hgg.) 1982, 42-57.

Jäger, Gert/Neubert, Albrecht (Hgg.) 1982. *Äquivalenz bei der Translation*. Leipzig: Veb Verlag Enzyklopädie.

Jiránek, Jaroslav. 1985. *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik.

Kade, Otto. 1968. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation. In: Neubert, Albrecht (Hg.) 1968, 3-19.

Kadric, Mira/Kaindl, Klaus (Hgg.) 1996. *Mary Snell-Hornby. Translation und Text*. Ausgewählte Vorträge. Wien: WUV-Universitätsverlag.

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

Kaindl, Klaus. 2004a. "Die Welt ist schön, Milord": Zum Genre- und Diskurstransfer in der Populärmusik. In: Müller, Ina (Hg.) *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 177-196.

Kaindl, Klaus. 2004b. *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*. Tübingen: Stauffenburg (Studien zur Translation 16)

Kaindl, Klaus. 2005. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In: Dinda Gorlée L. (Hg.), *Song and Significance. Virtues and Voices of Vocal Translation*. 2005. Amsterdam/New York: Rodopi, 235-262.

Kaindl, Klaus. 2006. Die Sprache der Liebe: Chansons von Edith Piaf im deutschen Sprachraum. In: Ožbolt, Martina (Hg.) *Prevajanje besedil in prve polovice 20. stoletja*. 2006. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 242-270.

Kaindl, Klaus. Little Linda hör zu: Rock'nRoll, Gender an Translation. Unveröffentlichtes Manuskript

Kropfinger, Klaus. 1991. Überlegungen zum Werkbegriff. In: Danuser, Hermann/Krummacker, Friedhelm (Hgg.), 115-131.

Lachmann, Renate. 1984. Bachtins Dialogizität und die Akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hgg.), 489-515.

Lotman, Jurij M. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lubkoll, Christine. 1995. *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau.

Middleton, Richard. 2000. *Reading Pop. Approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: University Press.

Mudersbach, Klaus. 2002. Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur (Modell und Methode). In: Thome, Gisela/Giehl, Claudia/Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hgg.) 2002, 169-225.

Mühlbauer, Peter. 1972. Arrangement und Arrangeure. In: Helms, Siegmund (Hg.) 1972, 81-107.

Negus, Keith. 1996 *Popular Music Theorie. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Neubert, Albrecht. (Hg.) 1968. *Grundlagen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: Veb Verlag Enzyklopädie.

Neubert, Albrecht. 1968. Pragmatische Aspekte der Übersetzung. In: Neubert, Albrecht (Hg.) 1968, 21-33.

Nida, Eugene A. & Taber, Charles R. 1969. *Theorie und Praxis des Übersetzens unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung*. Marburg und Lima[Stuttgart]: Weltbund der Bibelgesellschaften.

Nida, Eugene A. 1975. Das Wesen des Übersetzens. In: Wilss, Wolfram (Hg.) 1981, 1972, 123-149.

Nöth, Winfried. 1985. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Paepcke, Fritz. 1986. *Im Übersetzten leben. Übersetzten und Textvergleich*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Prowaznik, Bruno. 1972. *Schlager, Jazz, Popmusik. Ein Arbeitsbehelf für Musikerzieher und Medienerzieher der 9.-12. Schulstufe an allgemein bildenden höheren Schulen, der polytechnischen Lehrgänge, pädagogischen Akademien und zur Verwendung der Lehrerfortbildung*. Wien: Aktion ‚Der gute Film‘.

Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Time.

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

Reiss, Katharina. 1969. Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie. In: Wills, Wolfram (Hg.) 1981, 76-91.

Schmidt, Siegfried J. 1973. *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. München: Fink.

Schnitzler, Günter (Hg.) 1979. *Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Schweppehäuser, Gerhard. 2007. *Ästhetik. Philosophische Grundlage und Schlüsselbegriffe*. Campus Verlag.

Searle, John R. 1971. *Ein Sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1986. *Übersetzungswissenschaft- eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke (UTB 1415).

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Stierle, Karlheinz. 1984. Werk und Textualität. In: Stierle, Karlheinz/ Warning, Rainer (Hgg.) 1984, 139-169.

Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hgg.) 1984. *Das Gespräch*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Stölting, Elke. 1975. *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland. Ideologiekritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960-1970*. Bonn: Bouvier.

Tagg, Philip. 1985. Zur Analyse populärer Musik. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 27, 3/4, 241-264.

Thome, Gisela/Giehl, Claudia/Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hgg.) (2002) *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen: Narr.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: „Scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.), 184-205.

Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzten als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby (Hg.) 1986, 30-53.

Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: IKO (translatorisches Handeln 2)

Vermeer, Hans J. 2007. *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen*. Berlin: Frank & Time.

Wilss, Wolfram (Hg.) 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett.

Worbs, Hans Christoph. 1963. *Der Schlager. Bestandaufnahme-Analyse-Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schünemann.

Internet

Wertheimer, Max: Über Gestalttheorie. 1924.

<http://gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html> [Stand: 9. 2009]

Gillmayr-Bucher, Susanne: Intertextualität. 2007.

<http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/i/referenz/21850///cache/961564fa8e/>
[Stand: 9. 2009]

Tagg Phillip: Introductory Notes to the Semiotics of Music. 1990.

<http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> [Stand: 9. 2009]

Mozzola, Guerino: Semiotic Aspects of Musicology: Semiotic of Musik

<http://www.ifi.uzh.ch/mml/musicmedia/documents/musiksemiotik.pdf> [Stand: 9. 2009]

Mazzola, Guerino: Musiksemiotische Grundlagen

http://www.encycloSPACE.org/Musik_informatik_1/Kapitel_2.html [Stand: 9. 2009]

Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik. 2008.

<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/pop20jh.htm> [Stand: 9. 2009]

Pfleider, Martin: Gestaltungsmittel populärer Musik.

<http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples2/pfleideh.htm> [Stand: 9. 2009]

Michael Clemens: Popularität und Kontinuität: Anmerkungen zur Rolle des Körpers in der Rockkultur

http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2009/6777/pdf/Popularmusik-05-06_S114-126.pdf

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Mazzolas Kubus.....	38
Abbildung 2: Denator System.....	40
Abbildung 3: Notenbeispiel 1	83
Abbildung 4: Notenbeispiel 2	85
Abbildung 5: Notenbeispiel 3	90
Abbildung 6: Schallwellen.....	91
Abbildung 7: Notenbeispiel 4	96

Abkürzungsverzeichnis

AS Ausgangssprache

AT Ausgangstext

E Empfänger

R Rezipient

S Sender

T Translator

ZS Zielsprache

ZT Zieltext

ANHANG

Jailhouse Rock

JAILHOUSE ROCK

ELVIS PRESLEY
TRANSCR. RUPERT TRAEXLER

INTRO

VOCALS

6

6

6

10

10

10

TAILHOUSE ROCK

14

14

14

14

18

18

18

18

Hound dog

HOUND DOG

ELVIS PRESLEY
TRANSCR. RUPERT TRAEXLER

Musical score for "Hound Dog" by Elvis Presley, transcribed by Rupert Traexler. The score is arranged for Vocals, Contrabass, and Hand Claps.

The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 10, and 10 respectively).

System 1 (Measures 6-9):

- VOCALS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- CONTRABASS:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half).
- HAND CLAPS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

System 2 (Measures 10-13):

- VOCALS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- CONTRABASS:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half).
- HAND CLAPS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

System 3 (Measures 14-17):

- VOCALS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- CONTRABASS:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half).
- HAND CLAPS:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half).

Abstract

Eine Untersuchung, die zum Gegenstand die Übersetzung von Populärmusik hat, beansprucht einen breiten Zugang zur Problematik, der die Multidimensionalität und Medialität des Phänomens Populärmusik in Hinblick auf die ganze Komplexität ihrer soziokulturellen Determiniertheit behandeln soll.

Alle Komponenten des translatorischen Gebildes werden durch die Kultur beeinflusst. Die Sprache mit ihrer Konventionalität und Arbitrarität bildet einen Teil der Kultur, sowie die Kultur ein Teil der Sprache ist. Die Sprachbenutzer beeinflussen den translatorischen Vorgang durch unterschiedliche Rezeptionsvoraussetzungen in einem bestimmten situativen Kontext, der wiederum ein Teil eines gesamten soziokulturellen Umfelds ist.

So gesehen ist bereits ein sprachlicher Text aus vielen Schichten beschaffen, die in einem Dialog zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen, so dass eine sprachliche Übersetzung nie eindimensional betrachtet werden kann.

Das Phänomen Musik weist in seiner semiotischen Beschaffenheit eine ähnliche Abhängigkeit von historischen, soziologischen und kulturellen Prozessen wie die Sprache auf. Auch Musik befindet sich in einem ständigen dialektischen Prozess und bildet eine Einheit von Subjektivem und Objektivem, wobei alle Elemente dieser Einheit in einer gegenseitigen Wechselwirkung zueinander stehen.

Bei einem multisemiotischen Gebilde, wie jenem der Populärmusik, wird die Problematik noch komplexer. Denn im Einklang mit dem Ganzheitsprinzip, das jede Dimension als ein Teilganzes sieht, kann ein multimedialer Text nur in funktionaler Abhängigkeit all seiner Dimensionen verstanden werden. Dabei spielt der mediale Aspekt eine wichtige Rolle. Er umfasst Beziehungen zwischen allen Beteiligten am Prozess der Produktion, der Verbreitung und des Konsums und stellt somit ein wichtiges Merkmal der Populärmusik dar.

In diesem Sinne sollte eine Übersetzungsanalyse der Populärmusik idealerweise sowohl sprachliche als auch musikalische und visuelle Komponenten beinhalten.

Man beschränkt sich jedoch in der Praxis auf die Betrachtung des sprachlichen Teils mit wenigen Anmerkungen zur Musik.

In dieser Arbeit wurde allerdings, im Unterschied zu den meisten Arbeiten auf diesem Gebiet, in erster Linie die musikalische Dimension untersucht, wobei zum Teil auch die verbale Komponente in Hinblick auf ihre musikunterstützende Funktion betrachtet wurde.

Der Ausgangspunkt der Arbeit war die Beobachtung, dass es mit der sprachlichen Übersetzung der Rock'n'Roll Lieder von Elvis Presley ins Deutsche auch zur Verschlagerung des Sounds gekommen ist, womit der Blick auf die Suche nach den Kultureinflüssen im musikalischen Transfer gelenkt wurde. Eine Konkretisierung dieser Kulturbeeinflussung wurde durch eine vergleichende musikalische Analyse vorgenommen. Es wurde versucht die kulturspezifischen Elemente in der Übersetzung in Hinblick auf ihre Unterschiede zu erfassen.

Anhand der Analyse von vier Liedern Elvis Presleys und deren Übersetzung ins Deutsche konnte festgestellt werden, dass parallel zur sprachlichen Übersetzung auch die musikalische Komponente Elemente der neuen Sprache erhalten hat, indem manche typischen Merkmale der amerikanischen Rock'n'Roll Kultur durch das Eindringen von Schlagerelementen verdrängt, modifiziert und durch neue ersetzt wurden. Des Weiteren wurde in der Analyse herausgefunden, welche Differenzen in Hinblick auf das Original vorliegen, und inwieweit sich darin die deutsche Kultur manifestiert. Somit konnte der Kulturtransfer in der Übersetzung von Elvis Presleys Liedern ins Deutsche argumentiert werden, der in allen Dimensionen des Gesamttextes stattgefunden hat.

Lebenslauf

Vorname und Familienname: Katarina Dorkin Križ
Geburtsdatum, -ort: 06.02.1968, Zadar/Kroatien
Staatsangehörigkeit: Kroatien
Familienstand: verheiratet, ein Kind

Ausbildung

1974 – 1982 Volksschule (Zadar)

1982 – 1986 Gymnasium (Zadar)

1986 – 1992 Studium der Musikwissenschaft (Zagreb)

1992 Abschluss mit „Ästhetische Tendenzen in der kroatischen Musik der Zwischenkriegszeit.“
Anerkennung des akademischen Grades „Mag. phil.“ durch Bescheid des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur im Juli 2003

Erwerbstätigkeit

1990 – 1991 Musiklehrerin an einer Volksschule in Zagreb

seit ca.1995 Kroatischunterricht: diverse Sprachinstitute(Cef, Tu'es)
Volkshochschulen (Florisdorf, Urania. Meidling), diverse Sprachinstitute(Cef, Tu'es)
Organisation und Leitung des Kroatischkurses, Kroatisches historisches Institut

1998 Deutschunterricht für MigrantInnen, Kulturverein „Napredak“

seit 2000 Supervisor für die kroatische Literatur an der Vienna International School

Jänner 2002 Übersetzerin & Dolmetscherin, Übersetzungsbüro „Križanac“, 1170 Wien

seit Juli 2004-März 2005 Büroleitung bei der Gemeinnützigen Privatstiftung „Hilfe für Kinder“

Mai 2006-Februar 2009 Admin Marketing Assistent bei der Fa. Eli Lilly Ges.m.b.H

seit März 2009 Übersetzerin/Assistentin in der Botschaft der Republik Kroatien