



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Straße war gestern, du siehst mich im Board": Eine deskriptive
Analyse von englischen Fan-Übersetzungen von Alligatoahs
Lyrics auf LyricsTranslate.com

verfasst von | submitted by

Bernadette Mészáros BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 378

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Japanisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

Mein herzlichster Dank gilt Lukas Strobel, der mich mit jedem Lied daran erinnert, meine Muttersprache zu lieben. Des Weiteren danke ich meinen Eltern, Michaela und Barna, für die finanzielle Unterstützung während des Verfassens dieser Arbeit. Und meiner Schwester Michi, die dafür gesorgt hat, dass ich ein Foto von Lukas Strobel und mir als ewiges Andenken besitze.

Ebenfalls möchte ich meiner Betreuerin, Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb, meinen Dank aussprechen, da sie trotz der hohen Arbeitsbelastung keinen Mehraufwand für mich gescheut und immer schnell und zuverlässig auf meine Anfragen reagiert hat. Diese unkomplizierte Zusammenarbeit hat mir das Verfassen dieser Arbeit erheblich erleichtert.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	4
1 Einleitung	6
2 Theoretische Grundlagen	9
2.1 Funktionaler Übersetzungsansatz	9
2.1.1 Skopostheorie nach Reiß & Vermeer (1984)	10
2.1.2 Translatorisches Handeln nach Holz-Mänttari (1984)	13
2.1.3 Funktionsgerechtigkeit plus Loyalität nach Nord (1989, 2011)	14
2.2 Venutis (1995) domestizierende & verfremdende Übersetzungsstrategien	15
3 Musik- & Fan-Übersetzungen	18
3.1 (Popular-) Musikübersetzungen	19
3.1.1 Forschungsüberblick	22
3.1.2 Kellys (1987) Übersetzungsstrategie	26
3.1.3 Lows (2003, 2005) Penthalon-Prinzip	28
3.2 Fan-Übersetzungen im Internet	29
3.2.1 Forschungsüberblick	30
3.2.2 Fans als <i>prosumer</i>	33
3.2.3 Fan-Übersetzungen als kollaborative Übersetzungsform	34
3.2.4 Qualität von Fan-Übersetzungen	35
3.2.5 (Il-) Legalität von Fan-Übersetzungen	37
4 Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Nord	39
4.1 Textexterne Faktoren	41
4.2 Textinterne Faktoren	47
4.3 Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme	52
4.4 Wirkung	54
5 Untersuchungsmaterial	56
5.1 LyricsTranslate.com	57
5.2 Lukas Strobel aka Alligatoah	60
5.2.1 Leben	61
5.2.2 Musikalisches Schaffen	62
5.3 Songtext-Auswahl	64
5.4 Übersetzer:innenprofile	65

5.4.1	„RealAchampnator“	65
5.4.2	„mistakes and humiliation“	66
5.4.3	„baer“	67
5.4.4	„icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“	68
6	Analysen	69
6.1	Textexterne Elemente	70
6.2	<i>Abgestochen (Schlaftabletten, Rotwein III 2011)</i>	74
6.3	<i>Du bist schön (Musik ist keine Lösung 2015)</i>	82
6.4	<i>Meinungsfrei (STRW V 2018)</i>	90
6.5	<i>NIEMAND (off 2024)</i>	96
6.6	Diskussion der Analyseergebnisse	102
7	Conclusio	107
	Bibliographie	111
	Primärliteratur	111
	Sekundärliteratur	113
	Anhänge	121
	Ausgangstexte	121
	<i>Abgestochen (Schlaftabletten, Rotwein III 2011)</i>	121
	<i>Du bist schön (Musik ist keine Lösung 2015)</i>	125
	<i>Meinungsfrei (Schlaftabletten, Rotwein V 2018)</i>	127
	<i>NIEMAND (off 2024)</i>	130
	Zieltexte	133
	<i>Abgestochen/Stabbed</i>	133
	<i>Du bist schön/You're beautiful</i>	137
	<i>Meinungsfrei/Freedom from Opinion</i>	140
	<i>NIEMAND/NOBODY</i>	143
	Abstract	147

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Userkommentare auf TikTok.com (Realrosenrosi 2025).....	18
Abbildung 2: Userkommentare auf TikTok.com (Passport Two 2025).....	18
Abbildung 3: Übersetzungstypen für nicht-singbare Übersetzungen nach Low (2022).....	20
Abbildung 4: Beispiel auswählbare Übersetzungen (LyricsTranslate.com 2026).....	35
Abbildung 5: Pokémon Indigo Liga, Episode: <i>Primeape Goes Bananas</i> (1998 [03‘25“]).....	37
Abbildung 6: Onigiri (Chefkuru.jp 2024).....	37
Abbildung 7: Textexterne und textinterne Faktoren nach Nord (2009).....	40
Abbildung 8: Beteiligungen an der englischen Übersetzung zu <i>Willst Du</i> (2013) auf Genius.com (2026).....	56
Abbildung 9: Bearbeitungsverlauf der englischen Übersetzung zu <i>Willst Du</i> (2013) auf Genius.com (2026).....	56
Abbildung 10: Benutzerprofil „Alberto Scotti“ (LyricsTranslate.com 2026).....	60
Abbildung 11: Portrait Lukas Strobel von Janis Wetzel (2024).....	61
Abbildung 12: Benutzerprofil „RealAchamptator“ (LyricsTranslate.com 2026).....	65
Abbildung 13: Benutzerprofil „mistakes and humiliation“ (LyricsTranslate.com 2026).....	67
Abbildung 14: Benutzerprofil „baer“ (LyricsTranslate.com 2026).....	67
Abbildung 15: Benutzerprofil „icky wriggly hariy ugly spider from Natsuki’s poem“ (LyricsTranslate.com 2026).....	68
Abbildung 16: Albumcover <i>Schlaftabletten, Rotwein III</i> (Alligatoah 2011).....	80
Abbildung 17: Kommentarsektion Musikvideo <i>Du bist schön</i> (2015) auf YouTube.com (2026).....	83
Abbildung 18: Thumbnail Musikvideo <i>Du bist schön</i> (2015) auf YouTube.com (2016).....	89
Abbildung 19: Bedeutungserklärungen zu „Farbe bekennen“ (LyricsTranslate.com 2026).....	91
Abbildung 20: Ausschnitt Höhenunterschiede einzelner Zeilen (LyricsTranslate.com 2026).....	94
Abbildung 21: Beitragskommentare zu <i>NIEMAND/NOBODY</i> (LyricsTranslate.com 2026).....	100
Abbildung 22: Albumcover <i>off</i> (Alligatoah 2024).....	101

„Ich würde mich niemals im Leben
mit diesem Jesus vergleichen;
Das überlasse ich denen,
die mein Leben aufschreiben“

ICH ICH ICH (2024)

1 Einleitung

Musiktexte, Songtexte, Lyrics – es gibt verschiedene Ausdrücke für die Worte, die in Liedern gesungen, gesprochen, geflüstert oder geschrien werden. Die Bezeichnung „Lyrics“¹ hat sich mittlerweile in der englischen und deutschen Sprache im alltäglichen Sprachgebrauch etabliert und wird mittlerweile von einigen Forscher:innen als eine Gattung(sbezeichnung) innerhalb der Lyrik betrachtet (Low 2005; Zymner 2009; von Petersdorff 2019). Heutzutage ist Musik nicht mehr aus dem Alltag wegzudenken und ein ständiger Begleiter des „modernen Menschen“: Man begegnet ihr im Radio, in Filmen und Serien, in Werbungen, in Cafés, in Einkaufszentren, auf Festivals und Partys. Es ist nahezu unmöglich, einen Tag zu verbringen, ohne mit Musik oder Musiktexten in Kontakt zu kommen, wenn es auch nur die Bildunterschrift einer Arbeitskollegin auf der Social-Media-Plattform Instagram ist.

In der heutigen Zeit existiert eine Vielzahl unterschiedlicher Musikrichtungen und -genres. Allerdings wird nicht allen Musikrichtungen – insbesondere in wissenschaftlichen Kontexten – die gleiche Anerkennung zuteil (Kaindl 2012: 207). Ähnlich, wie vor einiger Zeit Comics oder Kinderliteratur nicht als vollwertige Literatur angesehen wurden, wurden bestimmte Musikgenres – wie Populärmusik, Rap oder Metal – lange von der Gesellschaft nicht als vollwertige oder ernstzunehmende Form der Kunst angesehen. Spätestens nach der Verleihung des Literaturnobelpreises an den US-amerikanischen Singer-Songwriter Bob Dylan im Jahr 2016 wurde diese Auffassung weltweit in Frage gestellt.

Dieser Vorwurf richtet sich allerdings in erster Linie an die Wissenschaft, da sie sich nur sporadisch mit dem Phänomen der Populärmusik auseinandersetzt. In den letzten Jahren hat sich diese Tendenz jedoch gewandelt, und auch die Forschung hat die in diese Genres eingebetteten Texte verstärkt in den Fokus gerückt. Und das zurecht, denn hinter vermeintlich trivialen Themen und Texten stehen nicht selten gut durchdachte und komplexe Lyrics oder Kritik an ernsten Themen. Ein Lied, in dem der Protagonist auf humoristische Weise seine vermeintliche Geschlechtskrankheit erforscht, enthält beispielsweise den folgenden Satz, der

¹ In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe „Lyrics“, „Songtexte“ und „Liedtexte“ synonym verwendet. Dies ist aber nicht bei allen Forscher:innen der Fall; Lührmann (2023: 25) beispielsweise unterscheidet zwischen den Begriffen „Song“ und „Lied“, da „[der Begriff ‚Song‘] näher definiert, dass es sich um Musik handelt, die sich an dem angloamerikanischen Vorbild von Musik mit einem spezifischen rhythmischen Gestaltungsprinzip, dem Beat, orientiert“. Des Weiteren soll es dadurch zu weniger Verwechslungen mit anderen Musikformen wie Volksliedern oder Kunstliedern, die in einer anderen Tradition verankert sind, kommen. Achermann (2018: 245) schlägt die Verwendung des Begriffs „Lyrics“ für gehörte und gesungene Worte vor und schlägt für niedergeschriebene Texte den Begriff „Songtexte“ vor.

sich durch eine ungewöhnliche Satzstruktur auszeichnet: „[...] das Objekt meiner Urologienstudie glich einer in Lotusblumenreduktion geduschten, TÜV-Katalog geprüften, makellosen aus Hochkulturen stammenden Prachtlanze römischer Tonskulpturen“ (Alligatoah – *Der gestichelte Kater: Kapitel 5* 2025). Und genau mit dieser Mischung aus Humor, Geschichtenerzählen und Texten, die selbst bei Muttersprachler:innen oft ein zweites oder drittes Mal Hören zum vollständigen Verständnis benötigen, hat sich Lukas Strobel – besser bekannt als Alligatoah – in die Herzen einer Vielzahl von Fans gespielt. In den letzten Jahren wurde in der Forschung vermehrt auch auf Künstler:innen ähnlicher Genres (wie beispielsweise Haftbefehl, Kollegah oder Farid Bang) eingegangen. Diese Thematisierung erfolgte jedoch überwiegend im sozialwissenschaftlichen Bereich.

Mit dieser Arbeit sollen Deutsch-Rap-Texte – oder zumindest ihre Übersetzungen – Einzug in die Übersetzungswissenschaft halten. Da aufgrund der geographisch eingeschränkten Zielgruppe selten Übersetzungen von Deutsch-Rap-Texten von den Künstler:innen selbst zur Verfügung gestellt werden, wird dies aktuell noch von Fan-Communities übernommen. Fans übersetzen die Songs ihrer Lieblingskünstler:innen in verschiedenste Sprachen und stellen diese Übersetzungen meist auf designierten Webseiten wie [lyricstranslate.com](https://www.lyricstranslate.com), [genius.com](https://www.genius.com), [letras.com](https://www.letras.com) oder [musixmatch.com](https://www.musixmatch.com) zur Verfügung, um diese Texte Personen, die nicht oder kaum über Deutschkenntnisse verfügen, verständlich und zugänglich zu machen. In der vorliegenden Arbeit werden Fan-Übersetzungen² von Songtexten des deutschen Interpreten Lukas Strobel, auch bekannt als Alligatoah, untersucht. Konkret werden die Songs *Abgestochen* (Album: *Schlaftabletten, Rotwein III* 2011), *Du bist schön* (Album: *Musik ist keine Lösung* 2015), *Meinungsfrei* (Album: *Schlaftabletten, Rotwein V* 2018) und *NIEMAND* (Album: *off* 2024) analysiert. Obwohl es, wie bereits kurz angedeutet, eine Vielzahl von Webseiten mit unterschiedlichen Herangehensweisen an die Übersetzungen und eine große Bandbreite an Zielsprachen für Musiktexte gibt, werden in dieser Arbeit ausschließlich englische Lyrics-Übersetzungen der Webseite LyricsTranslate herangezogen. Diese Übersetzungen sind nicht dafür konzipiert, in einer musikalischen Darbietung vorgetragen zu werden. Ihr Zweck besteht vielmehr darin, den Rezipient:innen ein Verständnis für den Inhalt und die Botschaft der Lieder zu vermitteln. Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die Herausforderungen zu beleuchten, die Alligatoahs Texte für eine (nicht-sangbare) Übersetzung darstellen. Zudem wird unter-

² Wenn in dieser Arbeit von Fan-Übersetzungen die Rede ist, ist nicht-professionelles Übersetzen impliziert. „Nicht-professionelles Übersetzen“ wird dabei als Oberbegriff für Übersetzungsaktivitäten von Personen ohne translatorische Ausbildung oder beruflichen Status verstanden.

sucht, wie die Fan-Übersetzer:innen auf LyricsTranslate diese Herausforderungen bewältigen. Diese Arbeit soll beantworten, auf welche Art und Weise internationalen Publikum diese Texte zugänglich gemacht werden und ob dies funktionsgerecht geschieht. Zu diesem Zweck wird auf Christiane Nords Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse zurückgegriffen, um die Übersetzungsprobleme und -schwierigkeiten zu kategorisieren und daraufhin die englischen Übersetzungen deskriptiv zu analysieren. Zunächst erfolgt die Skizzierung des theoretischen Rahmens, welcher sich aus dem funktionalen Übersetzungsansatz nach Reiß und Vermeer sowie den Konzepten der Domestizierung und Verfremdung von Venuti zusammensetzt. Im dritten Kapitel werden die beiden zentralen Gegenstandsbereiche dieser Arbeit erörtert: Musik(text)übersetzungen sowie nicht-professionelle Fan-Übersetzungen im Internet. Im Folgenden wird die Methode, basierend auf Nords textrelevanter Übersetzungsanalyse, beschrieben. Das Untersuchungskorpus wird im fünften Kapitel näher spezifiziert. Das beinhaltet eine Beschreibung der Webseite LyricsTranslate, eine Vorstellung des Künstlers Alligatoah und seines musikalischen Schaffens, die Songtext-Auswahl dieser Arbeit und zuletzt die Übersetzer:innenprofile der analysierten Übersetzungen. Im sechsten Kapitel erfolgt die Analyse sowie die Diskussion der Analyseergebnisse, bevor in der Conclusio die daraus resultierenden Schlussfolgerungen gezogen werden. Die vorliegende Arbeit wurde nach ihrer Fertigstellung einer Überprüfung auf Rechtschreibung, Grammatik, Interpunktion und wissenschaftlichen Stil unterzogen. Zu diesem Zweck wurde das Programm DeepL Write.de sowie das KI-Lektoratsprogramm von GoThesis.de verwendet. Basierend auf dem erhaltenen Feedback wurde die Arbeit anschließend sprachlich überarbeitet.

2 Theoretische Grundlagen

Das Hauptgerüst des theoretischen Rahmens bildet der von Reiß & Vermeer 1978 ausgearbeitete funktionale Forschungsansatz. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird näher auf die funktionalistischen Konzepte der Skopostheorie (nach Reiß & Vermeer), die Theorie des Translatorischen Handelns (Holz-Mänttari) sowie die Erweiterung des Ansatzes durch Nords Konzept der Loyalität eingegangen. Zum Schluss werden noch Venutis Konzepte der Verfremdung und Domestizierung vorgestellt.

2.1 Funktionaler Übersetzungsansatz

Die funktionale Orientierung der Translation lässt sich erstmals in Form des „speziellen Verwendungszwecks“ als besondere Kategorie bei Reiß (1971: 93f.) finden. Gemeinsam mit Vermeer (1978) fordert sie, dass die Übersetzungsmethode von der intendierten Funktion des Zieltextes – nicht mehr des Ausgangstextes – bestimmt werden soll. Dieser Ansatz wird als „Skoposregel“ bezeichnet. Statt die Übersetzung im Sinne der linguistischen und äquivalenzorientierten Theorietradition als „verbale Transkodierung“³ zu betrachten, entscheiden sich Reiß und Vermeer aus ihrer translationswissenschaftlichen Funktionalismusperspektive für den Begriff „Transfer“, welcher den Prozess der Umwandlung und Neuschaffung beschreibt.

Inzwischen existieren einige weitere namhafte Vertreter:innen dieses funktionalen Übersetzungsansatzes (z. B. Holz-Mänttari oder Nord), die die Funktionsgerechtigkeit als oberstes Ziel einer Übersetzung betrachten. Gemäß Holz-Mänttari (1984: 29) wird Translation als ein intentionales und sinngebundenes Handeln definiert, das auf die Produktion eines für fremde Zwecke bestimmten Produkts gerichtet ist. Nord (2009: 30) definiert „Translation“ hingegen als „Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatiskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangs-Text“. Prunč (2013: 154) betont, dass das Translat vor allem eine Bedingung erfüllen muss: „Es muss für die Rezipienten in der jeweiligen Situation interpretierbar und sinnvoll sein.“ Die Beiträge von Reiß, Vermeer und Holz-Mänttari führten dazu, dass sich die Aufmerksamkeit ab den 1980er Jahren von Begriffen wie „Übersetzbarkeit“ oder „Äquivalenz“ auf die Translator:innen selbst verlagerte (Risku 2004: 38).

³ Siehe z. B. Neubrecht & Kade 1978 oder Koller 1979.

Dieser Translatioskopos bestimmt also, welche Elemente des Ausgangstextes bewahrt und welche verändert werden können (fakultative Bearbeitung) oder müssen (obligatorische Bearbeitung) (Nord 2009: 31). Eine der grundlegenden Herausforderungen bei der Translation besteht darin, dass die Übertragung eines Ausgangstextes in der Regel nur eine partielle Wiedergabe des ursprünglichen Textes ermöglicht. Bei der Anwendung einer wortgetreuen Übersetzung kann es zu Beeinträchtigungen der Satzstruktur, der Satzstellung und in vielen Fällen des Verständnisses kommen. Eine „sinntreue“ Übersetzung bedingt demnach eine Formveränderung, während eine „wirkungstreue“ zu einer semantisch freien Wiedergabe führt (Reiß & Vermeer 1984: 35).

2.1.1 Skopostheorie nach Reiß & Vermeer (1984)

Vermeer (2000: 230) versteht unter Skopos (Griechisch für „Absicht“ oder „Zweck“) das Ziel oder den Zweck [einer Übersetzung], das:der vom [Übersetzungs-]Auftrag festgelegt und gegebenenfalls von der:dem Übersetzer:in angepasst wird. Vermeer fokussiert sich in seiner Analyse in erster Linie auf informative Texte⁴ und betont in diesem Zusammenhang, dass die Skopostheorie gleichermaßen auf expressive Texte, wie etwa Songtexte, anwendbar ist (Vermeer 1984: 212 ff.). Der Skopos fungiert als Instrument zur Entscheidung, ob ein Ausgangstext „übersetzt, paraphrasiert oder gänzlich neu umgestaltet“ werden soll (Vermeer 2000: 231). Prunč führt drei Möglichkeiten zur Festlegung des Skopos an:

- Der Skopos kann vom Translator aus der gesamten Translationssituation (Beteiligte, textsortenspezifische Normen und Konventionen etc.) abgeleitet werden. [...]
- Der Skopos kann vom Autor oder vom Auftraggeber/Initiator einer Translation aufgrund seines spezifischen Interesses an einer bestimmten ZS-Funktion des Translats explizit vorgegeben werden.
- Der Skopos kann vom Translator selbstverantwortlich und im Einklang mit seinen Interessen festgelegt werden. (Prunč 2013: 186)

Gemäß Vermeers Auffassung ist die Übereinstimmung des Skopos des Ausgangs- und Zieltextes nicht obligatorisch. Vielmehr besteht die Möglichkeit, innerhalb eines Textes verschiedene Skopoi zu definieren, die beispielsweise auf unterschiedliche Textteile Anwendung finden können. Die Festlegung eines Skopos setzt die Kenntnis oder zumindest die Annahme einer intendierten Rezipient:in voraus. Demzufolge ist ein Skopos stets rezipientenabhängig

⁴ Die Einteilung der Texttypen nach Reiß (1977, 1983) erfolgt in 1. informative Texte (der Redegegenstand steht im Vordergrund, z. B. Nachrichten), 2. expressive Texte (die:der Sender:in steht im Vordergrund und teilt sich künstlerisch-kreativ mit, z. B. Briefe) und 3. operative Texte (beabsichtigen eine Auslösung von Verhaltensimpulsen bei den Leser:innen). Häufig treten Texte in Mischformen auf.

(Reiß & Vermeer 1984: 101). In diesem Kontext wird den Adressat:innen eine übergeordnete Rolle im Vergleich zu anderen pragmatischen Faktoren zugewiesen. Angaben über die Adressat:innen – wie beispielsweise des soziokulturellen Hintergrunds – sind dabei von entscheidender Bedeutung, denn je eindeutiger die Adressat:innen des Zieltextes beschrieben werden, desto einfacher fallen gewisse Übersetzungsentscheidungen (Nord 2009: 10). Ein Skopos ist allerdings nicht an (auf die Zielkultur bezogene) Konventionen gebunden, sodass ein gezieltes Verstoßen gegen diese Konventionen möglich ist. Reiß und Vermeer (1984: 101) interpretieren ihre Skoposregel „Translation wird durch ihren Zweck bestimmt“ als eine Schwesterregel von „Der Zweck heiligt die Mittel“. Auch Nord (1991, 1997) teilt die Auffassung, dass andere Faktoren – wie beispielsweise die Akzeptanz eines Zieltextes – weniger mit den im Ausgangstext vorhandenen Worten oder Ideen zu haben hat als mit der Erfüllung seiner Funktion in der Zielkultur. Gemäß Nord (2011: 102) unterliegen demnach alle weiteren Regeln der Skoposregel, sofern der Zweck situationsadäquat ist. Wie bereits Reiß und Vermeer (1984: 96) dargelegt haben, ist die „Dominante aller Translation deren Zweck“. In Anbetracht des vorangegangenen Skopos wird folglich auch die Übersetzungsmethode bzw. -strategie determiniert.

Aus dieser Perspektive werden Texte als Informationsangebote betrachtet, und ein Translat kann folglich ebenfalls als Informationsangebot über ein Informationsangebot interpretiert werden (Reiß & Vermeer 1984: 19). Übersetzer:innen stellen den Zieltext-Rezipient:innen Informationen über einen Text in einer anderen Sprache zur Verfügung und geben Auskunft über eine Gegebenheit. Beispielsweise kennt das Japanische verschiedene Begriffe für „Du“, diese werden je nach Situation und Beziehung der Gesprächspartner:innen zueinander ausgewählt und drücken verschiedene Ebenen der Vertrautheit und des Respekts aus. In Manga und Anime benutzen Antagonist:innen oft den Ausdruck 貴様 *kisama*, was wörtlich auch nur „Du“ bedeutet, allerdings eine stark negative Konnotation besitzt. Dieses *kisama* wird in der deutschen Synchronisation bzw. Untertitelung oft mit „Scheißkerl“ oder „Mistkerl“ übersetzt. Der:die Übersetzer:in *informiert* durch die Wahl eines Schimpfwortes also über den beleidigenden Charakter der ursprünglichen Aussage. Zudem wird dadurch auf Sinn und Wirkung des Ausgangstextes hingewiesen. Zusammenfassend schlagen Reiß & Vermeer vor, eine Übersetzung als Information über eine Information zu betrachten (1984: 67). Das Translat ist demnach nicht lediglich eine Reproduktion einer Kommunikation, sondern ein Informationsangebot bezüglich einer stattgefundenen Kommunikationshandlung

(1984: 77). Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um einen methodologischen Ansatz handelt, der die Praxis nicht unmittelbar widerspiegelt (1984: 79).

Eine weitere Neuerung, die die Skopostheorie mit sich brachte, war die Neudefinition des Begriffes der „Äquivalenz“. Gemäß Reiß und Vermeer (1984: 140) wird sie als „Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext“ definiert. Prunč (2013: 188) formuliert es wie folgt: „Es handelt sich um jene Relation zwischen einem Text und seinem Translat, aufgrund welcher der Skopos der Translation in optimalerweise verwirklicht wurde/werden kann.“ Reiß und Vermeer argumentieren, dass die Relation zwischen dem Ausgangs- und Zieltext in der jeweiligen Kultur auf einer ranggleichen Ebene die gleiche kommunikative Funktion⁵ erfüllen können (Reiß & Vermeer 1984: 139f.). Sofern Zieltext oder Zieltextelemente als funktionsgleich angenommen werden, sind sie als äquivalent und adäquat zu betrachten. Im Falle eines Funktionswechsels müssen sie jedoch im Sinne der Skopostheorie als adäquat betrachtet werden (Prunč 2013: 186). In der vorliegenden Untersuchung wurde festgestellt, dass die Adäquatheit gegenüber der Äquivalenz vorrangig ist, da sie die Möglichkeit des Funktionswechsels miteinschließt. Prunč argumentiert, dass das Kriterium der Äquivalenz für die Translation ungeeignet ist, da „in der kommunikativen Realität unterschiedliche Kulturen in der Regel keine kommunikativen Konstellationen zu finden sind, die in jeder Hinsicht identisch wären“ (Prunč 2013: 187).

Die Skopostheorie ist demnach nicht nur funktions-, sondern auch handlungsorientiert, da „eine Handlung die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes“ bezweckt (1984: 95). Es ist jedoch festzustellen, dass diese Handlung erst durch Reflexion zu einer Handlung in Vermeers Sinn wird, da der Zweck einer Handlung erst durch Reflexion darüber erkennbar ist. Holz-Mänttari vertritt die Auffassung, dass selbst im Handlungsverlauf unbewusst getroffene Entscheidungen einer retrospektiven Reflexion bedürfen, um deren Zweckmäßigkeit bestimmen – oder zumindest hinterfragen – zu können (Holz-Mänttari 1996: 326).

Seit dem erstmaligen Aufkommen wurde das handlungsorientierte Übersetzungskonzept von mehreren Forscher:innen aufgegriffen und um neue Aspekte erweitert, insbesondere durch Justa Holz-Mänttari (1984) und Christiane Nord (1989, 1990, 1991). Auch Vermeer

⁵ Reiß & Vermeer (1984: 150) nennen vier Grundfunktionen der Kommunikation: 1. die referentielle bzw. Darstellungsfunktion (die Mitteilung über die Dinge), 2. die emotive bzw. Ausdrucksfunktion (Mitteilung über die Einstellung der:des Sender:in gegenüber den Dingen), 3. Die operative bzw. konative bzw. Appellfunktion (Appell an die Adressat:innen, in einer bestimmten Art und Weise zu reagieren) und 4. die phatische Funktion (Bezug auf den Kontakt zwischen Sender:in und Empfänger:in).

selbst hat im Laufe der Zeit sein Konzept durch unter anderem kognitions- und kulturwissenschaftliche Aspekte erweitert (Siever 2008: 163). Den Kern seiner Theorie – also *was* wird für *wen* und zu welchem *Zweck* übersetzt? – ließ er aber weiterhin unverändert.

2.1.2 Translatorisches Handeln nach Holz-Mänttari (1984)

Holz-Mänttari entwickelt ihre Theorie des translatorischen Handelns auf der Grundlage von Vermeers Translationsbegriff. Das Ziel besteht darin, Translator:innen, die ausschließlich als „Sprachler:innen“ tätig sind, in textproduktionserfahrene Expert:innen umzuwandeln (Risku 1999: 111). Dieser Prozess ist jedoch mit einem hohen Maß an Verantwortung verbunden (Risku 2004: 43). Translatorisches Handeln ist als eine Form des bewussten Handelns von Expert:innen zu betrachten und darf nicht mit unbewussten Aspekten menschlichen Verhaltens oder situativen Faktoren verwechselt werden. Es besteht eine konvergente Auffassung bezüglich des zweckorientierten Handlungsbegriffs, wie er in der Forschung zum Thema Handeln dargelegt wird. Gemäß Holz-Mänttari (1984: 29) manifestiert sich Handeln in der Veränderung von Sachverhalten, die in spezifischen Situationen stattfinden. Ein zentraler Aspekt des translatorischen Handelns ist die Abhebung des eigenen Interesses, da Translate für einen fremden Bedarf produziert werden. Obwohl Translate unterschiedlichen kommunikativen Zwecken dienen können, ist ihre Funktion auf die Erbringung einer sprachkulturellen Hilfestellung in einer fremden Handlung beschränkt.

Holz-Mänttari bedient sich in diesem Zusammenhang des Begriffs der „Kooperation“ in einem umfassenden Sinn. Die Aussage impliziert nicht eine obligatorische Kooperation, sondern postuliert eine wechselseitige Bezugnahme der Handlungen. Es kann bereits dann, wenn nur eine Person zweckgerichtet handelt, von einer Kooperation gesprochen werden kann. Aus der Perspektive der Kommunikationswissenschaft wird eine Kommunikationssituation als eine Sonderform der Kooperation betrachtet. Eine kommunikative Kooperation wird aus handlungstheoretischer Sicht als eine Form der Kooperation definiert, bei der verbale Mittel zum Einsatz kommen (1984: 55). Im Gegensatz dazu steht die aktionale Kooperation, bei der nicht-verbale Mittel zum Einsatz kommen. Individuen, die eine transkulturelle Kooperation mit anderen anstreben, jedoch aufgrund des dafür erforderlichen Sprach- und Kulturwissens eine solche nicht eingehen können, bedürfen einer Translation (1984: 42). Holz-Mänttari teilt mit Vermeer die Ansicht, dass Kultur und Sprache als nicht voneinander zu trennende Phänomene zu betrachten sind (1984: 17). Translatorisches Handeln ist demnach nur in Situationen zu beobachten, in denen eine Kommunikation aufgrund von Kultur- und

Sprachbarrieren nicht erfolgreich durchgeführt werden kann und folglich ein transkultureller Austausch von Botschaften erforderlich ist (1984:52). Die Reziprozität des Botschaftstransfers setzt voraus, dass die Botschaft von den Kooperant:innen verstanden wird (1984: 72). Holz-Mänttari (1984: 87) definiert translatorisches Handeln als eine Form des Expertenhandelns, dessen Ausführung an ein:e Expert:in gebunden ist.

Ähnlich wie Nord (vgl. Kapitel 4) benutzt Holz-Mänttari sogenannte W-Fragen, um die Funktion der einzelnen Handlungselemente des Handlungsgefüges einer kommunikativen Situation zu ermitteln. Mit der Formel „Wer-Was-Wann-Wo-Warum-Wozu-Wie“ wird eine Analysebasis für kommunikative Handlungssituationen geboten (1984: 99). Sie bezeichnet es als „Fragenkette, mit der alle relevanten Faktoren einer Handlung-in-Situation, überhaupt eines Gefügeelements- oder einer Relation-in-Situation, erfasst werden können“ (1984: 45). Die Erfassung des Translationsbedarfs ist aus zwei Gründen von signifikanter Relevanz: Einerseits dient sie der Bewusstmachung des fallspezifischen Zwecks des translatorischen Handelns, andererseits ermöglicht sie eine zweckbestimmte Planung, Organisation und Realisierung dieses translatorischen Handelns (1984: 48ff.).

2.1.3 Funktionsgerechtigkeit plus Loyalität nach Nord (1989, 2011)

Der Übersetzungsauftrag determiniert den zu übersetzenden Textkorpus, der entweder in einer dokumentarischen oder instrumentellen Übersetzung resultieren kann. Eine dokumentarische Übersetzung reflektiert die ausgangssprachlichen, -kulturellen und/oder pragmatischen Charakteristika des Ausgangstextes (Nord 2011: 142). Die instrumentelle Übersetzung hingegen ist wie folgt definiert:

Bei der instrumentellen Übersetzung dient das Translat in einer neuen, zielkulturellen Kommunikationshandlung als Instrument zur Erreichung eines kommunikativen Ziels, ohne daß der Zielempfänger sich dessen bewußt sein muß, daß er gewissermaßen nicht einen ‚brand-neuen‘ Text vor sich hat, sondern einen, der in anderer Form bereits früher in einer anderen Kommunikationshandlung als Instrument gedient hat. (Nord 1989: 103)

Der Übersetzungsauftrag muss demnach Informationen zu sowohl den textexternen als auch zu den gewünschten textinternen Elementen beinhalten. Gemäß der Definition von Nord werden unter dem Begriff der „textexternen Elemente“ Sender, Empfänger, Ort, Zeit, Medium und Textfunktion verstanden. Textinterne Elemente sind demnach Form und Inhalt des Textes. Obgleich diese beiden Elemente als theoretisch trennbar zu betrachten sind, werden im Rahmen der Auftragsanalyse zahlreiche Querverbindungen zwischen ihnen hergestellt (Nord 2011: 237). Nord betont, dass der Zieltext nicht nur seine Funktion in der Zielsituation erfül-

len soll, sondern dies auf eine Art geschehen soll, die mit den Absichten der:des Sender:in kompatibel ist (Nord 1997: 92). In diesem Zusammenhang wird in der Forschung oft das Konzept der „Treue“ erwähnt, wobei Nord „Treue“ im Kontext der Translation als das Abbildungsverhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext definiert (Nord 2009: 31). Demgegenüber steht die Kategorie der „Loyalität“, die Nord als ethische Kategorie im Zusammenleben von Menschen charakterisiert.

Diese Funktionsgerechtigkeit erweitert Nord durch den Begriff der Loyalität, um den Skopos einzugrenzen, und ersetzt somit die Konzepte der Treue beziehungsweise der Äquivalenz. Sie betont damit die „Verpflichtung der Übersetzerin bzw. des Übersetzers zur Loyalität gegenüber ihren Handlungspartner:innen in der interkulturellen Kommunikationsmittlung“ (Nord 2011: 56) und unterscheidet sich dadurch von anderen funktionalen Ansätzen wie dem von Holz-Mänttari (1984), die die Funktionsgerechtigkeit für das einzig akzeptable Kriterium hält. Da den Handlungspartner:innen selbst die Möglichkeit fehlt, die Funktionalität des Zieltextes sowie dessen Kongruenz zu überprüfen, sind die Übersetzer:innen diesen Handlungspartner:innen – also der:dem Auftraggeber:in, der:dem Zieltextempfänger:in, der:dem Ausgangstextautor:in – zur Loyalität verpflichtet. Die Erwartungen der Handlungspartner:innen können sich kulturbedingt unterscheiden. Es obliegt der Verantwortung der Übersetzer:innen, sicherzustellen, dass dies nicht zu einer Täuschung führt. In diesem Zusammenhang werden seitens Nords sowohl die soziokulturelle als auch die ethische Dimension der Loyalität thematisiert. Die soziokulturelle Dimension umfasst regulative und konstitutive Konventionen. Die ethische Dimension beinhaltet die zuvor erwähnten drei Handlungspartner:innen.

2.2 Venutis (1995) domestizierende & verfremdende Übersetzungsstrategien

Venuti befasst sich in seiner Forschung überwiegend mit dem literarischen Übersetzen im angloamerikanischen Raum und mit dem Status, den Übersetzer:innen in diesem Kontext genießen. In seinem Werk *The Translators Invisibility* (1995) beschäftigt er sich mit den Konzepten der domestizierenden und der verfremdenden Übersetzung. Diese Überlegungen werden von ihm an Schleiermachers Begriffe der Einbürgerung und Verfremdung angelehnt:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. (Schleiermacher 1963/1813: 47)

Die Bewegung der Leser:innen in Richtung der Autor:innen wird als „Verfremdung“ bezeichnet. Demgegenüber steht die Bewegung der Autor:innen in Richtung der Leser:innen, die Schleiermacher als „Einbürgerung“ bezeichnet. Schleiermacher selbst befürwortete die Verfremdung, da seiner Ansicht nach dadurch der (deutsche) Sprachraum bereichert werden kann. Venuti erweitert sein Konzeptualisierungsspektrum und klassifiziert die entsprechenden Konzepte als „Gewaltakte“ gegen die Ziel- oder die Auslandskultur. Er verwendet dafür den Terminus „violence at work“ (Venuti 1995: 19).

Das Ziel der domestizierenden Übersetzung besteht darin, den Zieltext in die kulturellen und sprachlichen Normen der Zielkultur zu integrieren. Infolge dessen wird die Fremdheit des Originals eliminiert und sowohl der Ausgangstext als auch die Übersetzer:innen des Textes werden dabei unsichtbar gemacht. Der Zieltext ist nicht als Übersetzung erkennbar, da kulturelle, formale und philosophische Besonderheiten des Ausgangstextes verschwinden. Je „flüssiger“ eine Übersetzung ist, umso unsichtbarer wird die:der Übersetzer:in und umso sichtbarer wird die:der Autor:in. Die Zieltexte lassen sich durch diese Vorgehensweise zwar leichter in die Zielkultur einbetten, jedoch ist dadurch die Sichtbarkeit der Übersetzer:innen beeinträchtigt (Venuti 1998: 1). Venuti führt die Übersetzung der Biografien Julius Caesars durch Graves als Beispiel für eine domestizierende Übersetzung an. Er begründet dies damit, dass Sesterzien in Goldmünzen sowie pagane Jahreszahlen in christliche umgewandelt wurden, um den Text für die Rezipient:innen „lesbarer“ zu machen (1995: 29f.). Eine verfremdende Übersetzung erfüllt den Zweck, die Besonderheiten und Kulturspezifika eines Textes zu bewahren. Dies umfasst beispielsweise unterschiedliche Währungen oder Datumsangaben. Die Beteiligung einer:er Übersetzer:in wird durch die Verwendung einer verfremdenden Übersetzung impliziert.

Gemäß Venuti ist die verfremdende Übersetzung als erstrebenswerte Version zu betrachten, da sie dazu geeignet ist, Leser:innen aus ihrer Komfortzone herauszulösen (1995: 19). Es kann argumentiert werden, dass dieser Ansatz elitär ist, da er von einem bestimmten Bildungsgrad der Leserschaft ausgeht. Mittels verfremdender Übersetzungen besteht die Möglichkeit, Elemente in die Zielsprache einzubringen, die in dieser nicht vorhanden sind. Diese These wurde durch Schlegel mit seinen Shakespeare-Übersetzungen bewiesen, in denen er den Blankvers in die deutschsprachige Literatur einführte. Obwohl Venuti die domestizierende Übersetzung als eher schlecht und die verfremdende Übersetzung als grundsätzlich besser darstellt, spricht er sich dennoch nicht gänzlich gegen eine domestizierende Übersetzung aus (Snell-Hornby 2004: 337).

Die Domestizierung und Verfremdung sind demnach als mehr als zwei Pole anzusehen, die einander gegenüberstehen. Eine Übersetzung kann mehrere Elemente der beiden Paradigmen aufweisen. Venuti vertritt die Auffassung, dass in jedem Fall eine Art von Domestizierung stattfindet, da das Translat der Interpretation der Übersetzer:innen ausgesetzt ist (Venuti 1998: 5). Obwohl sich Venutis Werke überwiegend auf den angloamerikanischen Sprachraum beziehen, sind die Konzepte der Verfremdung und Domestizierung in einer solchen Allgemeinheit konstruiert, dass eine Übertragung auf andere Sprachregionen möglich ist (Snell-Hornby 2004: 337).

3 Musik- & Fan-Übersetzungen

In der Forschung werden Musiktex-te, insbesondere Rap-Texte, häufig mit Gedichten verglichen (vgl. dazu Kelly 1987 oder Klein 2011). Auch außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses werden einige Musiker:innen – wie Steven P. Morrissey, Taylor A. Swift oder Alligatoah – häufig von ihren Hörer:innen mit Poet:innen oder Dichter:innen verglichen oder sogar direkt als solche bezeichnet (vgl. Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Userkommentare auf TikTok.com (Realrosenrosi 2025)



Abb. 2: Userkommentare auf TikTok.com (Passport Two 2025)

Diese Ansicht wird allerdings nicht von allen Forscher:innen geteilt; Frith (2009: 87) beispielsweise sieht Liedtexte mehr als Schauspiel(stücke) anstelle von Poesie oder Lyrik, da Lieder als Sprechakte funktionieren und somit die Bedeutung nicht nur semantisch, sondern auch durch Klangstrukturen vermitteln und dadurch gewisse Emotionen und Charakterzüge präsentieren. Gemäß Low (2005: 188) ist es angebracht, selbst Lieder, die ein „echtes“ Gedicht als Textgrundlage haben, gattungstechnisch nicht als Gedicht, sondern als Liedtexte zu behandeln. Auch Peters (2002: 11) formuliert deutlich: „Ein Text darf jedoch in keinem Fall als Gedicht angesehen werden“.

In der musikwissenschaftlichen Forschung wird Popularmusik häufig hinsichtlich ihrer Aufführung oder ihres Zielpublikums untersucht; diese Arbeit hingegen fokussiert sich auf das, was Fans daraus – zumindest aus den Texten – machen: Nämlich Übersetzungen zur Verfügung stellen, um diese Texte anderen Fans, die nicht oder kaum über Kenntnisse der Ausgangssprache verfügen, zugänglich und deren Bedeutung verständlich zu machen. Der Fokus

der vorliegenden Untersuchung liegt demnach nicht auf den Ausgangstexten selbst, sondern auf den Produkten der Fan-Übersetzer:innen.

3.1 (Popular-) Musikübersetzungen

Würde man Alligatoahs Hörer:innen fragen, ob seine Musik unter Pop-Musik fällt, würden wohl die wenigsten zustimmen und sie eher den Genres Rap, Hip-Hop, Indie oder seit seinem neuesten Album *off* (2024) auch Nu-Metal zuordnen. In der musiktheoretischen Auffassung jenseits des wissenschaftlichen Diskurses fände diese Auffassung bestimmt Zustimmung; im Forschungskontext ist diese Art von Musik zumindest als dem Genre der Populärmusik zuzuordnende Musik einzuordnen. Gemäß Weinrich (1960: 159) konstituiert sich Populärmusik durch die Fähigkeit, „eine kleine Geschichte zu erzählen oder wenigstens eine kleine Szene zu malen“. Auch Kaindl (2012: 211) führt die Kürze der Lieder – meist zwischen drei und fünf Minuten – als Charakteristikum an. Diese beiden Charakteristika treffen auch auf Alligatoahs Lieder zu. Die Songtexte sind ebenfalls nicht episch-erzählend oder argumentierend, „sondern liefern ein mehr oder weniger konkretes Evokationspotential, deren narrative Zusammenhänge vom Zuhörer ergänzt werden müssen“ (2012: 211). Green (1999: 6) weist darauf hin, dass Populärmusik nicht losgelöst von der sozialen Wirklichkeit existieren kann. Der dynamische kulturelle Kontext determiniert somit die Bedeutung und den „Wert“ von kulturellen Produkten (Kaindl 2005b: 244).

Musikübersetzungen sind in der Regel multimodal⁶, da beim Übersetzen eine Berücksichtigung der verschiedenen Modi – wie etwa Musik, Gesang, Sprache und visuelle Präsentation – erforderlich ist. Diese verschiedenen Modi wurden erstmals von Kress und van Leeuwen (2001) erörtert, die Multimodalität als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ (2001: 20) definierten. Gemäß Tercedor Sánchez (2010: 3) bezeichnet Multimodalität die Präsentation von Informationen durch verschiedene „Kanäle und Zeichen“. Die Unterscheidung zwischen Modus und Medium ist dabei nicht immer eindeutig, jedoch üben beide Faktoren einen signifikanten Einfluss auf den Übersetzungsprozess aus und sind im Rahmen desselben anpassbar (Kaindl 2013a: 259). Abgesehen von der zu übertragenden Botschaft muss sich die:der Übersetzer:in bei der Übertragung in eine sangbare Form mit weiteren Ele-

⁶ Laut Gambier (2006: 6) ist, genau genommen, kein Text monomodal, da die Bedeutung eines Textes immer multisemiotisch ist.

menten wie Reimen, Metrik und Ähnlichem auseinandersetzen, um diese in Einklang miteinander zu bringen⁷.

Sangbare Übersetzungen finden sich häufig in Opern- oder Musicalvorführungen und -filmproduktionen. Filmreihen wie Disneys *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren* (OT: *Frozen*) beispielsweise adressieren – obwohl diese gleichermaßen von Erwachsenen konsumiert werden – Kinder, bei denen eine anerzogene Mehrsprachigkeit nicht vorausgesetzt werden kann, und für die daher Synchronversionen angefertigt werden. Eine charakteristische Eigenschaft solcher Übersetzungen ist die Beschränkung auf bestimmte Modi, welche die Integration sämtlicher Aspekte der Liedtexte verhindert. Eine wörtliche Übersetzung eines Songtextes kann potenziell den Hörer:innen dabei verhelfen, dessen Semantik zu verstehen. Die anderen Modi bleiben dabei unangetastet und können in ihrer Originalform konsumiert werden (Desblache 2019: 284). In Abhängigkeit von der Funktion des Translats erfolgt eine Klassifizierung der Übersetzungstypen für Songtexte. Neben sangbaren und nicht-sangbaren Übersetzungen führt Franzons (2015: 335) sein Konzept der „half-singable translations“ an, bei denen die Betonungsstruktur, Wortwiederholungen und die Abfolge der Schlüsselwörter systematisch berücksichtigt werden. Gemäß Low (2022: 503) lassen sich für nicht-sangbare Übersetzungen folgende Übersetzungstypen unterscheiden:

<i>Skopos</i>	<i>Kind of translation</i>
1. Study	Word-for-word/ Gloss
2a. Printed programme	Communicative
2b. CD insert	Semantic
3. Surtitles & subtitles	Communicative/ Gist
4. Spoken intro	Gist

Abb. 3: Übersetzungstypen für nicht-sangbare Übersetzungen nach Low (2022)

Gemäß der Einteilung von Low kommt der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit dem Punkt 2b am nächsten, da die Übersetzungen auf LyricsTranslate ein semantisches Verständnis der Songtexte zum Ziel haben.

Obwohl die Multimodalität bei dieser Art von Übersetzung keine Berücksichtigung findet, sehen sich Übersetzer:innen dennoch mit einigen Herausforderungen bei der Anfertigung

⁷ Weiterführende Literatur zur Multimodalität bei Musikübersetzungen siehe Gambier & Gottlieb 2001; Kress & van Leeuwen 2001; Kaindl 2005b, 2013a; Gambier 2006.

gung von nicht-sangbaren Übersetzungen von Songtexten konfrontiert. Nach Klitgård stellt die Übersetzung von Wortspielen, „that is, the manipulation of sounds and meanings of words with the intent of being witty“ (Klitgård 2018: 233), die größte Herausforderung dar. Da Alligatoahs Texte durch eine hohe Anzahl an Wortspielen charakterisiert sind, welche in jedem seiner Lieder zu finden sind, werden Übersetzer:innen seiner Texte in dieser Hinsicht besonders gefordert. Auch die Ironie kann zu einer Herausforderung bei der Übersetzung werden, da sie je nach Sprache und Kultur variiert. Der Kontrast bestimmter sprachlicher Eigenheiten zu den pragmatischen Situationsbedingungen resultiert in einer gesteigerten Aussagekraft von ironischen Äußerungen (Oomen 1983: 22). Indem Ironie eingesetzt wird, werden Konventionen durchbrochen, deren Befolgung vorgegeben wird (Eggs 1979: 420). Die gesendeten Ironiesignale können gemäß Weinrich (1966: 61) sowohl verbal als auch nonverbal erfolgen. Als Beispiele für verbale Ironiesignale können Wortwiederholungen genannt werden, während nonverbale Signale beispielsweise in Form von Augenzwinkern, Kursivdruck oder Anführungszeichen auftreten können. Ironische Äußerungen können verschiedene Zwecke verfolgen. Dazu zählen die Ausübung distanzierter Haltung oder kühler Überlegenheit, das Kommentieren einer Situation (Oomen 1983: 35ff.) sowie die Bloßstellung oder Lächerlichmachung anderer (Groeben & Scheele 1984: 4ff.).

Die Verwendung unterschiedlicher Register stellt eine weitere Herausforderung für eine Übersetzung dar. *Im Namen des Gesetzes* (2008) erzählt von einer Gerichtsverhandlung, an der verschiedene Personen mit jeweils unterschiedlichen Registern beteiligt sind. Darunter beispielsweise der Richter mit förmlichem Register:

- (1) Ruhe im Gerichtssaal
- (2) Wir entscheiden heute über das Schicksal
- (3) Eines jungen Mannes
- (4) Der angeblich Terrorist war
- (5) Nun, was die Schandtät betrifft
- (6) Herr Staatsanwalt, verlesen Sie die Anklageschrift

Woraufhin der Staatsanwalt in bayrischem Akzent und weit weniger förmlichem Register antwortet:

- (7) Jå, freilich
[...]
- (15) Ich hab' hier eine Aufzeichnung, die den Scheiß beweist
[...]
- (22) Jå, jå, da! Da seh'n wa's nämlich, des is' ganz böse und des macht der immer! Schaut euch des-

Der Verteidiger verwendet ein für eine Gerichtsverhandlung unpassendes oder zumindest höchst fragliches Register:

- (73) Bla, bla, bla, fick dich, du Spast
[...]
(75) Gar nicht, Sie blödes Arschloch

Abgesehen von der Wortwahl, die durchaus in eine nicht-sangbare Übersetzung übertragen werden kann, gestaltet sich die Übertragung der verschiedenen Stimmlagen und Akzente, die zur Charakterisierung der Figuren von essenzieller Bedeutung sind, als eine Herausforderung. Für das Verständnis und die Interpretation dieses Liedes ist die Unterscheidung zwischen den Personen von entscheidender Bedeutung.

Eine weitere Herausforderung, der Übersetzer:innen begegnen, ist der Klang der Lyrics, wenn sich dieser aus Assonanzen und Alliterationen zusammensetzt und zur Bedeutung des Textes beiträgt. Diese Tendenz zeigt sich beispielsweise in *Der gestichelte Kater: Kapitel 3* (2025), in welchem der Protagonist eine Dame hinsichtlich möglicher Geschlechtskrankheiten befragt und seine „Verhörtaktik auf Zwiebel-Mett-Geruch basiert“. Durch die starke Betonung und die häufige Verwendung des Buchstaben H soll ein Hauchen von Mundgeruch vermittelt werden:

- (42) Ich fragte: **H**aben Sie **h**äufiger **H**erren **daheim**
(43) Die wie **H**unnen **h**ausend **h**undertt[**h**]ausend Viren
(44) **H**interlassen wie **H**unde**h**aufen?
(45) Ist Ihre **G**esund**h**eit **b**eh**h**ütet von **H**or**h**oskopen
(46) Oder **h**olen Sie **h**eimlich **H**ilfe?
(47) Wieso **h**ängt **h**ier 'ne **H**orn**h**authobel?

Wie bereits zu Beginn dargelegt, werden die Herangehensweisen an Musiktextübersetzungen von Low und Kelly in der Forschung häufig thematisiert. In den nachfolgenden Unterkapiteln werden die beiden Methoden detailliert erörtert, wobei zunächst ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand gegeben wird.

3.1.1 Forschungsüberblick

Die Übersetzungen von Opern, Musicals und Liedern mit religiösem Hintergrund sind bereits lange ein Teil der Forschung (Kaross 2013: 21), während die Texte von Populärmusik sehr lange von Forscher:innen nicht als Untersuchungsgegenstand herangezogen wurden (Kaindl 2013: 12). Diese Entwicklung lässt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen, die einerseits in den Gegenständen selbst und andererseits im Verhältnis der Wissenschaftler:innen zu

diesen begründet liegen (Lührmann 2023: 13). Kaindl (2013b: 12) bezeichnet die semiotische Komplexität der Texte als Problem des Gegenstands selbst. Baßler und Schumacher (2019: 5ff.) konstatieren, dass Populärkultur von der Wissenschaft unter Trivialitätsverdacht gestellt und somit nicht als beschäftigungswürdig genug angesehen wird. Barthes, ein französischer Kulturkritiker und Literaturtheoretiker, differenzierte zwar zwischen den Begriffen „Hochkultur“ und „Populärkultur“, kritisierte jedoch vehement die Prämisse, dass die Hochkultur stets überlegen oder anspruchsvoller ist (Körte & Reulecke 2014: 8). Es sei darauf hingewiesen, dass sich der anglosächsische Raum in dieser Hinsicht als dem deutschen Sprachraum überlegen erweist. Dort begann die Auseinandersetzung mit Populärkultur, einschließlich Popmusik, bereits zu einem früheren Zeitpunkt (Lührmann 2023: 20).

Seit der Jahrtausendwende ist eine Tendenz zu verzeichnen, dass sich auch einige deutschsprachige sozial-, kultur- und literaturwissenschaftliche Forscher:innen mit dem Phänomen der Lyrics auseinandersetzen (vgl. dazu Naschert & Achermann 2005; Huber 2019). Mit dem Einzug kulturwissenschaftlicher Ansätze in die Translationswissenschaft rückten auch Lyrics in den Fokus translationswissenschaftlicher Forschung (Kaindl 2013b: 12). Der Fokus der Translationswissenschaft verlagerte sich von diesem Zeitpunkt an von der Definition einer (guten) Übersetzung hin zu drei Aspekten:

how the translations react to social discourse;
how the mental dimension of culture is interpreted; and
which social function the translation project fulfills. (Kaindl 2013b: 12)

Seit der Veröffentlichung von Lows Penthalon-Prinzip (2003, 2005), welches sich mit sangbaren Musiktextübersetzungen auseinandersetzt, wurde dem Bereich mehr Aufmerksamkeit zuteil (Kaross 2013: 22). In der Translationswissenschaft wurden bedeutende Beiträge zu Übersetzungen von Populärmusik von Low (2003, 2005, 2017), Kaindl (2005a, 2012, 2013b), Minors (2013) und Apter (2016) geleistet. Eine Analyse der Forschungsgeschichte der Lyrics-Übersetzungen von Populärmusik zeigt, dass zu Beginn der Forschungsszene die Mehrzahl der Beiträge zu diesem Themengebiet zu sangbaren Übersetzungen verfasst wurden. Nicht-singbare Übersetzungen von Populärmusik hingegen wurden in den ersten Forschungsjahren kaum thematisiert.

Ein gemeinsames Problem aller Disziplinen – von Literatur- über Musik-, Sozial- oder Kulturwissenschaft – ist die Definition des Begriffs „Pop(ular) (Kultur)“. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass eine einheitliche Definition nicht vorhanden ist. Der Begriff „Pop“ existiert im Englischen bereits seit Langem. Die erste urkundliche Erwähnung datiert

auf das 15. Jahrhundert. Seit den 1950er-Jahren wird er in der Regel mit Musik assoziiert (Lührmann 2023: 13ff.). In diesem Zeitraum wurde der Begriff verwendet, um die zu dieser Zeit populär gewordene Musik vom Rock 'n' Roll abzugrenzen. Letztlich diene er der Beschreibung von Phänomenen, die sich nicht den damals vorherrschenden Genres zuordnen ließen (Wicke 2001). Kleiner (2017: 246) merkt an, dass es zwar unmöglich ist, jede Art von Musik als Pop zu bezeichnen, andererseits jedoch Pop eine „Angelegenheit des Diskurses und keine kohärente Eigenschaft von Musik an sich“ ist. Somit sind Gestaltung und Erscheinungsform von Pop und Populärkultur immer stark von der Gesellschaft abhängig. Diederichsen (2014: XI) hebt insbesondere die Rolle der Rezipient:innen in der Populärkultur als ein essenzielles Unterscheidungsmerkmal zu anderen Kunstrichtungen hervor. Die Entstehung von Populärkultur wird nicht allein durch die Künstler:innen bestimmt, sondern ist maßgeblich durch das Publikum und dessen kulturelle Praktiken in Bezug auf die Werke beeinflusst (z. B. Interpretation, Nutzung, Identifikation). Während andere Kunstformen tendenziell als autonome Werke verstanden werden, ist die Einflussnahme des Publikums auf die Entstehung von Populärkultur signifikant.

In wissenschaftlichen Kontexten wird der Begriff der „Massenproduktion“ häufig in Verbindung mit den Medien der Populärkultur verwendet bzw. diesen als Eigenschaft zugeschrieben. Auch dieser Terminus ist, wie zahlreiche weitere in der Wissenschaft, als unklar und diskussionswürdig zu betrachten. Es stellt sich die Frage, ab wann ein:e Produzent:in oder ihre:seine Werke als „Massenprodukt“ zu bezeichnen sind. Kann man bei Alligatoah, der bei seinem letzten Konzert in Wien (2025) die Stadthalle gefüllt hat, von „Massenproduktion“ sprechen? Kann man von einem „Massenprodukt“ sprechen, wenn dies nur den deutschen Sprachraum als Zielrezipient:innen hat? Ab wie vielen YouTube-Aufrufen, verkauften Tonträgern, Spotify-Streams oder Followern in den sozialen Medien kann man von „Massen“ sprechen?

Obwohl die Musik von Alligatoah stilistisch nicht eindeutig dem Musikgenre Pop zugeordnet werden kann, ist sie dennoch ein Teil der Populärkultur im deutschen Sprachraum und fällt in deren Wirkungsbereich. In Abhängigkeit vom jeweiligen Song könnten andere Genres wie Rap, Hip-Hop, Indie, Rock oder Metal aus musikalischer Sicht angemessener sein. Darüber hinaus mangelt es an wissenschaftlichen Beiträgen, die den deutschsprachigen Hip-Hop oder Rap als eigenständige Kategorie in der Forschung abbilden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Rap und Pop-Musik besteht darin, dass die Urheber:innen von Rap-Songs in der Regel auch die Interpreten:innen sind. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Text und Vor-

trag im Rap eng miteinander verknüpft sind und beide Faktoren als entscheidend für die Fähigkeiten eine:r Rapper:in angesehen werden (Peters 2002: 4). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hip-Hop und Rap setzte im angloamerikanischen Raum deutlich früher ein und ist dort bis heute stärker ausgeprägt. Dies ist unter anderem mit den Ursprüngen der Kulturbewegung in afroamerikanischen Communities zu erklären. In den letzten Jahren sind jedoch einige Beiträge zu deutschsprachigem Rap erschienen, wobei Androutsopoulos (2003) mit dem interdisziplinären Sammelband *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken* einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Bereits im Jahr 2002 erfolgte seitens Peters eine Gegenüberstellung zeitgenössischer Rap-Texte mit romantischer Lyrik als Ausdruck progressiver Universalpoesie nach Friedrich Schlegel. Zudem erfolgte seitens Peters eine Kategorisierung von Rap-Texten in die Kategorien Battle-Rap, Freestyle, Storytelling, Message-Raps und Stream of Consciousness⁸. In der Forschung wird deutscher Gangsta-Rap häufig aus soziologischer und kulturwissenschaftlicher Sicht beleuchtet, wie es beispielsweise Dietrich und Seeliger (2012) tun. Herdam (2016) widmet sich in ihrem Artikel den Anspielungskollagen in den Texten des deutschen Gangsta-Rappers Haftbefehl. Auch wurde bereits ein wissenschaftlicher Artikel zu Alligatoah verfasst, wenngleich dieser aus religionswissenschaftlicher Perspektive verfasst wurde. In diesem Artikel behandelt Döhn (2020) die Kritik an religiösem Fanatismus im Lied *Mein Gott hat den Längsten* (2008). Obwohl deutsche Rapper:innen mittlerweile Einzug in verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen gefunden haben, ist ihre Präsenz nach wie vor nur vereinzelt und selten im Übersetzungswissenschaftlichen Kontext zu verzeichnen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Wissenschaft derzeit kein Konsens über die Definition der Begriffe „Pop-Kultur“ bzw. „Populärkultur“ besteht. Zu den Eigenschaften von Populärkultur zählen der signifikante Einfluss auf die Gesellschaft, der Gegenwartsbezug, die hohe Rezipient:innenorientiertheit sowie die Massentauglichkeit. Obwohl Alligatoahs Musik nicht eindeutig dem Genre der Popmusik zugeordnet werden kann, wird sie in dieser Arbeit als Bestandteil der Populärkultur betrachtet und somit als eine Unterkategorie der Popmusik analysiert. Wenn Übersetzungen von (Pop-) Musik in der Wissenschaft behandelt werden, dann handelt es sich fast ausschließlich um sangbare Übersetzungen. Dem-

⁸ Beim „Battle-Rap“ schreibt man sich selbst positive Attribute zu und verhöhnt einen imaginären oder real existierenden Gegner. „Freestyle“ bezeichnet die Improvisation eines Textes, bei welchem sprachliche Fähigkeiten und Spontaneität unter Beweis gestellt werden. Beim „Storytelling“ wird eine Geschichte erzählt, besonders Metaphern prägen diese Texte. „Message-Rap“ hat eine klare – meist politische – Aussage und bei „Stream of Consciousness“ steht der Flow, also die Vortragfähigkeit der:des Rapper:in, im Vordergrund (Peters 2002: 3f.).

entsprechend ist Kaross (2013: 22) zuzustimmen, dass es noch an einer Systematisierung von „the translation of popular songs lyrics aiming at an understanding of the text“ fehlt.

3.1.2 Kellys (1987) Übersetzungsstrategie

Kellys Übersetzungsratschläge für Musiktextübersetzungen – wie er sie bezeichnet – haben ein besseres Verständnis der Ausgangssprache zum Ziel und basieren auf folgender Struktur:

1. Respect the rhythms
2. Find and respect the meaning
3. Respect the style
4. Respect the rhymes
5. Respect the sound
6. Respect your choice of intended listeners
7. Respect the original (Kelly 1987: 92)

Während der erste und vierte Aspekt auf adäquate Übersetzungen zutreffen und folglich für diese Arbeit eine untergeordnete Relevanz aufweisen, ist der zweite Aspekt dafür umso essenzieller. Kelly betont, dass der Begriff „meaning“ als unpräzise zu betrachten ist, da „poetry means what each person takes it to mean“ (1987: 97). In einigen Fällen ist es möglich, die von der Mehrheit akzeptierte Bedeutung zu vermitteln, jedoch nicht in allen. Dies ist insbesondere bei Wörtern relevant, deren Bedeutung nicht unmittelbar ersichtlich ist. In solchen Fällen ist es häufig erforderlich, ein Wörterbuch zu konsultieren, um die korrekte Interpretation des Ausdrucks zu ermitteln (Kelly 1987: 97f.). Eine Herausforderung besteht insbesondere in der Berücksichtigung anderer Redewendungen, sei es idiomatischer oder literarischer Natur, in den Texten. Ein Beispiel dafür findet sich in *Du bist schön* aus dem Jahr 2015:

- (22) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (23) Weder lesen, noch schreiben, noch was anderes
- (24) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (25) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts

Im ersten Absatz wird „Dafür kannst du nichts“ im Sinne von „keine Fähigkeiten oder Talente besitzen“ verwendet, im zweiten Absatz hingegen bedeuten dieselben Worte „nicht jemandes Schuld sein“. Ein weiteres Beispiel aus demselben Lied ist:

- (35) Frag nicht, wie alt die sind, die meine Kleider näh'n
- (36) Auf einer Skala von eins bis zehn

In der Alltagssprache wird häufig eine Einschätzung anderer auf einer Skala von eins bis zehn erbeten, während in diesem Fall die Redewendung verwendet wird, um zu implizieren, dass die Kleidung des lyrischen Ichs durch Kinderarbeit produziert wurde, da die Produzent:innen

der Kleidung nicht älter als zehn Jahre sind. Für die adäquate Interpretation von derartigen Anspielungen und Doppeldeutungen sind häufig fundierte Sprachkenntnisse erforderlich.

Dies leitet zur nächsten Thematik über, nämlich „respect the style“. Alligatoah zeichnet insbesondere sich durch die Verwendung von Doppeldeutigkeiten und Wortspielen in seinen Liedtexten aus. Ebenfalls charakteristisch für seine Musik ist, dass er für die meisten Lieder in eine Rolle schlüpft, weswegen er sich als „Schauspielrapper“ (vgl. Kapitel 5.2) bezeichnet. Viele seiner Lieder trägt er aus der Perspektive einer fiktiven Figur wieder. Im Gegensatz dazu gestalten andere Künstler:innen, wie Taylor A. Swift, einen Großteil ihrer Werke auf autobiographischer Basis. Da Alligatoahs erfundene Rollen sehr divers sind, sind es auch die verwendeten Register und damit verbunden die Wortwahl, Betonungen und weitere damit im Zusammenhang stehende sprachliche Elemente. Bezüglich des fünften Punktes, *sound*, verweise ich auf den Anfang des Kapitels, da dort bereits auf diesen Aspekt eingegangen wurde und eine erneute Erörterung somit redundant wäre.

Mit „respect the listeners“ meint Kelly, dass es essenziell ist, sich über das Zielpublikum und dessen kulturellen Hintergrund im Klaren zu sein, um den Anspruch des Respekts gegenüber den Zuhörenden zu gewährleisten. Ein praktisches Beispiel dafür findet sich in *Doktor Spielen* (2015). In diesem Lied gibt sich das lyrische Ich als Humanmediziner aus, ohne tatsächlich über diese Profession zu verfügen, mit dem Ziel, einen hohen Geldgewinn zu erzielen.

- (43) Weil meine Vorbilder Dr. Dre und Dr. Sommer war'n
- (44) Verschreib' ich mich beim Verschreiben
- (45) Es gibt Contergan

Der darin erwähnte Dr. Sommer aus dem *Bravo*-Magazin dürfte einem Großteil des deutschsprachigen Publikums bekannt sein. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass dies nicht zwangsläufig auf das englischsprachige Publikum übertragbar ist. In Anbetracht dessen könnte eine englische Übersetzung mit einer erklärenden Anmerkung ergänzt werden, um die Leserschaft auf die kulturellen Unterschiede hinzuweisen. Das Wissen über den Contergan-Skandal aus den 1960er Jahren hängt unter anderem vom Alter der Rezipient:innen ab. Je älter die:der Rezipient:in, umso wahrscheinlicher ist es, dass sie:er davon weiß – im Gegenzug nimmt mit steigendem Alter die Wahrscheinlichkeit, den amerikanischen Musikproduzenten und Rapper Dr. Dre zu kennen, ab. Kelly ist der Auffassung, dass in einem solchen Fall eine Adaption angemessen ist. Diese bezieht sich jedoch auf sangbare Übersetzungen. Im Falle einer semantischen Übersetzung wäre eine Anmerkung oder Fußnote zielführender. Während das Ziel von

Kellys Songübersetzungen in einem verbesserten Verständnis der Ausgangssprache liegt, ist die Motivation vieler Fan-Übersetzer:innen in der Liebe und Anerkennung für den Künstler bzw. die Künstlerin zu verorten (vgl. Kapitel 3.3). Gemäß dieser Argumentation bildet der Ratschlag „respect the original“ die Grundlage der Arbeit von Fan-Übersetzer:innen. Das Vorhandensein von Interesse und Kenntnissen bezüglich der Materie ist ein signifikantes Merkmal dieser Gruppe. Kelly vertritt die Auffassung, dass manche englische Übersetzungen von Georges-Brassens-Songs sowie weiteren französischen Liedern eher als freie Adaptionen denn als Übersetzungen zu betrachten seien. Er betont, dass „[o]ne is not trying to improve them, one is aiming to make them more widely understood and trying to guess what the author might have said himself, in English“ (1987: 110), womit er die Intentionen der Fan-Übersetzer:innen meines Untersuchungsgegenstandes prägnant zusammenfasst.

3.1.3 Lows (2003, 2005) Penthalon-Prinzip

Das Penthalon-Prinzip von Low baut auf den Überlegungen von Kelly (1987) & Dyer-Bennet auf. Dyer-Bennet nennt folgende vier Prinzipien für Musikübersetzungen (zit. n. Emmons & Sonntag 1979: 292):

- (1) if not singable above else, then all other factors are meaningless;
- (2) it must sound as though the music has been fitted to it (that is, the new poetic images must be equivalent to the originals and the prosodical arrangement of stresses and accents must match the original music);
- (3) the rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases; and
- (4) liberties must be taken with the literal meaning when the first three requirements cannot otherwise be met.

Allerdings stimmt Low dem dritten Punkt von Dyer-Bennet nicht zu, da er diesen als „unnecessary and perhaps counterproductive“ (Low 2003: 92) erachtet. In der vorliegenden Untersuchung wird das Prinzip der:des Songübersetzer:in mit dem olympischen Pentathleten verglichen. Beide Bereiche zeichnen sich dadurch aus, dass die Personen in fünf verschiedenen Disziplinen antreten, für alle fünf Bereiche trainieren müssen und für einen Erfolg die Gesamtbewertung entscheidend ist (Low 2005: 192). Gemäß Low umfasst diese Methode fünf Elemente: *singability* (Sangbarkeit), *sense* (Sinn/Bedeutung), *naturalness* (Natürlichkeit), *rhythm* (Rhythmus) und *rhyme* (Reime). In Anlehnung an den olympischen Fünfkampf wird auch hier eine ausgewogene Balance der fünf Kategorien angestrebt, wobei nicht die Perfektion in jedem Bereich im Vordergrund steht. Das Pentathlon-Prinzip ist zwar auf sangbare Übersetzungen ausgelegt, kann jedoch ebenfalls als Vorlage für semantische Songübersetzungen

gen dienen. Der Aspekt der Sangbarkeit ist in diesem Kontext jedoch nicht relevant, da diese Übersetzungen nicht für eine musikalische Aufführung, sondern primär für das stille Lesen konzipiert sind. Auch der Rhythmus ist bei nicht-sangbaren Übersetzungen zu vernachlässigen, da er in der Regel nicht zum Verständnis oder zur Bedeutung des Textes beiträgt.

Der zweite Punkt, also die Bedeutung des Songs, spielt dafür für diese Übersetzungen eine umso bedeutendere Rolle. Während bei sangbaren Übersetzungen die Bedeutung einzelner Phrasen zugunsten der Sangbarkeit flexibel gestreckt werden kann, ist der Spielraum bei semantischen Übersetzungen zur Verständnishilfe deutlich geringer. In einigen Fällen wird die Semantik eines Liedtextes bei dessen Übertragung in eine andere Sprache vollständig außer Acht gelassen. Wie auch Low (2005: 194) bemerkt, kann man bei einer solchen Version jedoch kaum noch von einer Übersetzung sprechen. Zu den Aspekten, die unter dem Terminus „Natürlichkeit“ subsumiert werden, zählen unter anderem Register und Wortstellung. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels anhand eines Beispiels dargelegt, können Register für bestimmte Lieder eine bedeutungsvolle Funktion erfüllen und müssen in einer Übersetzung entsprechend berücksichtigt werden. Low (2005: 192) betont dabei, dass es nicht darum geht, sämtliche unnatürlich klingende Elemente in der Übersetzung zu vermeiden, sondern dass die Natürlichkeit ein Aspekt ist, den Übersetzer:innen nach Möglichkeit anstreben sollten. Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass die Wortstellung in Songtexten nicht zwangsläufig einer natürlichen Wortfolge entspricht. Vielmehr wird sie häufig für die Erreichung von Reimwirkung oder spielerischer Sprachgestaltung in einer abstrakten Form eingesetzt.

Der Aspekt der Reime ist in vielen Fällen nicht von signifikanter Bedeutung und kann daher vernachlässigt werden. Es empfiehlt sich, diesen Aspekt im Hinterkopf zu behalten und nicht, wie die Sangbarkeit, gänzlich zu verwerfen.

3.2 Fan-Übersetzungen im Internet

Focusing on users and their tangible contributions, the authors of *Wikinomics* (Tapscott & Williams 2006) described a new kind of economy arising from mass collaboration through “peering technology” afforded by the second-generation Internet and collectively referred to as Web 2.0. [...] Web 2.0 environments facilitate active user participation and are conducive to the now widespread development of both social networking as well as UGC [= user generated content]. (O’Hagan 2012: 26)

O’Hagan veranschaulicht somit prägnant die Charakteristika des Web 2.0: Einerseits den globalen Austausch durch Online-Communities und andererseits UGC, also von Benutzer:innen bzw. Konsument:innen selbst erzeugte Inhalte. Die technischen Innovationen ermöglichen

eine unkomplizierte Vernetzung von Gleichgesinnten auf globaler Ebene. Diese ermöglicht den Austausch über verschiedene Medien wie Filme, Serien, Musik, Comics etc. und die gemeinsame Arbeit an Projekten wie Fan-Übersetzungen. Im Gegensatz zu den Methoden, die Fan-Subber:innen anwenden, bedienen sich Fan-Übersetzer:innen von Musiktexten auf Webseiten wie LyricsTranslate oder Musixmatch wesentlich simplerer Methoden. Diese Form der Übersetzung erfordert keine komplexen Techniken, wie beispielsweise exakt getimte Einblendungen von Untertiteln bei Serien mithilfe von speziellen Untertitelungssoftwares. In der Regel wird eine Textdatei auf die Webseite übertragen.

3.2.1 Forschungsüberblick

Seit den späten 1990er-Jahren lässt sich in der Translationswissenschaft ein *medial turn* beobachten (Xie 2021: 21). Der rasante Anstieg neuer Technologien führte zu einer signifikanten Modernisierung und Weiterentwicklung von Kommunikations- und Übersetzungsmethoden auf globaler Ebene. Insbesondere im Bereich der Translation führten audiovisuelle Medien zu zahlreichen Innovationen, und bald gerieten die Bereiche Untertitelung, Synchronisation, Spielelokalisierung etc. in den Fokus der Forscher:innen. Diese sehen sich jedoch, besonders in den letzten zwei Jahrzehnten, mit ständiger Veränderung und Weiterentwicklung des Feldes konfrontiert. Obwohl nicht-professionelle Übersetzungen per se kein neues Phänomen in der Übersetzungsbranche darstellen, wurde dieses Gebiet doch lange Zeit von der Forschung nicht als Forschungsgegenstand erachtet (Dwyer 2019: 436). Jenkins ist einer der ersten Wissenschaftler:innen, die sich mit der Fankultur befassten. Er bezeichnete sie als „Konsumenten, die ebenfalls produzieren, Leser, die ebenfalls verfassen, Zuschauer, die ebenfalls partizipieren“ (1992: 208) und begründete somit sein Forschungsinteresse. In der heutigen Zeit kommt Fan-Übersetzer:innen durch den Medienboom eine bedeutende Rolle in der globalen Übersetzungsindustrie zu, was wiederum die Aufmerksamkeit von Forscher:innen auf sich zieht. Dieser Medienboom (oder eher die daraus resultierende Globalisierung) führte dazu, dass sich die Forschung mit transnationalen Fan-Communities auseinandersetzen musste (vgl. Lee 2014).

Obgleich Untersuchungen zu Fan-Übersetzungen vorwiegend im Hinblick auf ostasiatische Medien durchgeführt wurden und werden, erlauben diese Beiträge doch wertvolle Einblicke in die Motivation und die Vorgehensweisen von Fan-Übersetzer:innen im Allgemeinen. Hinsichtlich der kulturellen Ausdrucksformen, die in internationalen Anime-, Manga-, J- und K-Pop-, K-Drama- und Videospiel-Communitys ihren Ausdruck finden, ist festzustellen, dass

diese durch die enorme globale Nachfrage sowie die einfache Vernetzungsmöglichkeit mit dem Internet eine Vielzahl an Fan-Übersetzungs-Communities gebildet haben. Zu den am häufigsten untersuchten audiovisuellen Übersetzungstypen gehören demnach Fan-Subbing (Fan-Untertitelung), Fan-Dubbing (Fan-Synchronisierung), Scanlations (Fan-Übersetzungen von Magazinen, zumeist Comics) und Translation-Hacking (Fan-Übersetzungen von Videospielen). In den ersten Studien zu Fan-Übersetzungen bzw. Fan-Subs war der Untersuchungsgegenstand allerdings eher negativ konnotiert, da Fan-Übersetzer:innen oft von den gängigen professionellen Konventionen und Normen abwichen (Orrego-Carmona & Lee 2017: 2) und man negative Auswirkungen auf den Übersetzerberuf befürchtete (Dwyer 2012: 218).

In der Forschung wird der Fokus in der Regel auf Fan-Subber:innen bzw. Fan-Subs gelegt. Im Rahmen der audiovisuellen Translation wurde dieses Phänomen von verschiedenen Forscher:innen untersucht (vgl. Massidda 2005; Künzli 2007; Gambier 2008; Jiménez-Crespo 2011, 2016, 2017). Schwerpunkte werden unter anderem auf die Fansub-Communities (vgl. Hatcher 2005; Dwyer 2012; Schules 2012) oder die hinter der Produktion stehenden Prozesse (vgl. Díaz Cintas & Muñoz Sánchez 2006) gelegt. Darüber hinaus wurden Rezeptionsstudien zu verschiedenen Techniken und ihrer Wirksamkeit bei Zuschauer:innen durchgeführt (vgl. Caffrey 2009; Künzli und Ehrensberger-Dow 2011). Pérez-González (2007) führte eine der ersten empirischen Studien über Fansubbing durch, in der ein Beispielskopus verwendet wurde. In dieser Arbeit wurden die signifikanten Unterschiede zwischen professioneller und nicht-professioneller Untertitelung herausgearbeitet. Ein weiterer Aspekt, der nicht nur für die Forschung von Relevanz ist, betrifft die rechtliche Lage von Fan-Übersetzungen. Infolge von unlizenziert veröffentlichten Übersetzungen kommt es nicht selten zu einer Verletzung von Copyright-Gesetzen. Auch in diesem Bereich liegt der Fokus der Forschung überwiegend auf japanische Animes (vgl. Leonard 2005; Daniels 2008; Dellinger 2017).

Zwar wurden bereits Fehleranalysen von Fan-Subbing-Texten durchgeführt (vgl. Díaz Cintas & Muñoz Sánchez 2006; Bogucki 2009), jedoch mangelt es an umfassenden linguistischen Analysen. Ein weiteres relevantes Forschungsthema ist die Barrierefreiheit, die in der Forschung bislang vernachlässigt wurde. So werden beispielsweise Übersetzungen für Hör- oder Sehgeschädigte im Bereich von Fan-Übersetzungen kaum berücksichtigt. Xie (2021: 24f.) vertritt die Auffassung, dass im Kontext von audiovisuellen Übersetzungs-Communities der Aspekt der Communities selbst von signifikanter Relevanz ist, jedoch bisher nur unzureichend erforscht wurde. Der vorliegende Studienbefund bedient sich in der Regel soziologischer Elemente für den theoretischen Rahmen, beispielsweise der Actor-Network-Theorie

(ANT) (vgl. Wongersee 2020) oder der Community of Practice-Theorie (CoP) (vgl. Kung 2016). Des Weiteren ist festzustellen, dass sich die vorliegenden Studien auf eine begrenzte Anzahl an Themen fokussieren.

Derzeit sind wissenschaftliche Publikationen, die sich explizit mit nicht-professionellen Übersetzungen von Populärmusik beschäftigen, rar. In ihrem Beitrag „Music“ im Handbuch *The Routledge Handbook of Literary Translation* (2019, herausgegeben von Washbourne & Van Wyke) thematisiert Desblanche zwar explizit Fan-Übersetzer:innen von Musiktexten (2019: 292), behandelt jedoch nicht detaillierter die entsprechenden Communities oder die Zieltexte. Einen Beitrag dazu leistete Xie (2021), der sich in seiner Dissertation mit einer chinesischen Fansub-Community befasste, die die Songtexte der japanischen Pop-Band AKB48 übersetzt. Der Fokus seiner Untersuchung liegt auf den Dynamiken innerhalb der Fan-Community selbst, wie beispielsweise der Identitätsbildung, anstatt sich auf die von der Community generierten Produkte zu konzentrieren.

In den letzten Jahren konnte eine signifikante Zunahme der Beliebtheit von K-Pop im europäischen und amerikanischen Raum beobachtet werden. Dies führte dazu, dass die Forschungstätigkeit von Expert:innen in diesem Bereich einen Schwerpunkt auf die Untersuchung von Fan-Communities von K-Pop legte (vgl. Malik 2019; McLaren & Dal Yong 2020). Es ist jedoch festzustellen, dass sich diese erneut mit den gesellschaftlichen Auswirkungen und Dynamiken beschäftigen, nicht jedoch mit dem Transfer der Fan-Communities selbst. In der Forschung werden beispielsweise von Fans initiierte Übersetzungspraktiken untersucht, um zu erforschen, inwiefern diese die Prozesse der kulturellen Globalisierung prägen (vgl. Cruz et al. 2019) bzw. welche Rolle Fan-Übersetzer:innen bei diesem kulturellen Transfer einnehmen (vgl. Aisya et al. 2019).

Ein weiterer Beitrag, der in diesem Zusammenhang Erwähnung finden sollte, stammt von Kaross (2013). Gegenstand ihrer Dissertation ist die Untersuchung von von Fans übersetzten, nicht-singbaren Songtexten der britischen Musiklegende Steven P. Morrissey im brasilianischen Raum. Die in Kaross' Untersuchung behandelten Fan-Übersetzungen erschienen allerdings – im Vergleich zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit – in einem Printmagazin und nicht im Internet. Es ist Lührmann (2023: 20) zuzustimmen, dass sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit deutschsprachigen Pop-Songs als „auffallend unterrepräsentiert“ erweist.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Themen Populärmusikübersetzung und Fan-Übersetzungen – trotz der anfänglich zögerlichen Annäherung seitens der Wis-

senschaftler:innen – mittlerweile zwar einen festen Platz in der Forschung haben, es aber in vielen Bereichen noch Aufholbedarf gibt. Insbesondere im Kontext von Fan-Übersetzungen wäre eine verstärkte systematische Grundlagenforschung wünschenswert, obwohl bereits ein signifikanter Bedarf an spezifischeren Untersuchungen in bestimmten Teilbereichen besteht. Des Weiteren lassen sich einige Publikationen finden, die sich sowohl mit dem einen als auch mit dem anderen Themenpunkt beschäftigen. Diese Publikationen fokussieren sich jedoch überwiegend auf die gesellschaftlichen und kognitiven Prozesse, die im Hintergrund der Übersetzungstätigkeit ablaufen, und weniger auf das Endprodukt selbst.

3.2.2 Fans als *prosumer*

Im Kontext von Fan-Übersetzungen wird der Begriff des „*prosumers*“ häufig genannt. Der Begriff „*prosumer*“ beschreibt eine Person, die sowohl konsumiert als auch produziert. Fan-Übersetzer:innen stellen ihre Arbeit freiwillig und unbezahlt zur Verfügung. Dadurch werden sie motiviert, ihre Interessen mit neuen Fans zu teilen (Shuttleworth 2018: 365). So wird zum einen das eigene Wissen über Künstler:innen und deren Werke demonstriert und zum anderen die Wertschätzung für diese zum Ausdruck gebracht. Darüber hinaus wird das Ziel verfolgt, dass andere Personen ähnliche Erfahrungen machen können (vgl. Petersen 2008; Scholz 2008). Diese Übersetzer:innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie als innovativer gelten, also mehr Bereitschaft zeigen als professionelle Übersetzer:innen, mit dem Material kreativ umzugehen und dieses interessanter für die Zielpersonen – zu denen sie als *prosumer* selbst zählen – zu gestalten (Pérez-González & Susam-Saraeva 2012: 158). Demnach fertigen Fan-Übersetzer:innen charakteristischerweise meist verfremdende Übersetzungen an, um den Zuschauenden bzw. Hörenden ein besseres Verständnis der Ausgangskultur zu vermitteln, während professionelle Übersetzer:innen tendenziell eher domestizierende Übersetzungen produzieren (vgl. Kapitel 3.3) (Pérez-González 2012: 336). Die Tatsache, dass *prosumer* ebenfalls Teil der Zielgruppe sind, verleiht ihnen innerhalb der Community eine gewisse Glaubwürdigkeit, sich mit der Materie gut auszukennen (Kaross 2013: 47). In der Regel enthalten Fan-Webseiten detaillierte Informationen zu Künstler:innen und Werken, die auf offiziellen Webseiten unter Umständen nicht verfügbar sind. Dazu zählen beispielsweise Biographien, Diskographien sowie häufig auch Fotografien und (Live-)Videos. In diese Kategorie fallen ebenfalls Lyrics-Übersetzungen, die von den Interpret:innen nicht selbst angefertigt werden.

Es lassen sich zwei signifikante Unterschiede zwischen *prosumer* als Übersetzer:innen und Holz-Mänttäräs Auffassung einer:eines Übersetzer:in identifizieren (vgl. Kapitel 3.1.3):

Erstens sind die Fan-Übersetzer:innen keine Sprachexpert:innen (sondern Expert:innen der Materie), und zweitens werden die Übersetzungen nicht ausschließlich für fremde Zwecke angefertigt. In der modellhaften Darstellung des Translationsvorgangs nimmt die:der Übersetzer:in eine zentrale Position ein, da sie:er sowohl Rezipient:in des Ausgangstextes als auch Produzent:in des Zieltextes ist. Nach Nords Verständnis ist sie:er kein:e gewöhnliche:r Kommunikationspartner:in, da sie:er nicht im eigentlichen Sinne zur Menge der von der im Ausgangstext angesprochenen Personengruppe gehört:

Er/sie rezipiert den AT nicht für eigene Zwecke, um sich etwa selbst zu informieren oder zu unterhalten oder eine Handlungsanweisung zu erhalten. TRL hat kein *eigenes* Rezeptionsbedürfnis für den Text [...], sondern rezipiert den AT gewissermaßen anstelle einer anderen Person [...]. (Nord 2009: 11)

Aufgrund dieser spezifischen Gegebenheiten ist die:der Übersetzer:in in der Regel bereits vor der Kenntnis des Ausgangstextes mit dem Übersetzungsauftrag vertraut und diese Kenntnis hat Einfluss auf ihre:seine Rezeption. Der Hintergrund ihrer Erfahrung als kritische Rezipient:innen beeinflusst ebenfalls diese Rezeption, die bei der ersten Lektüre so unvoreingenommen wie möglich sein sollte (2009: 11). Diese Besonderheiten bleiben bei den meisten Fan-Übersetzer:innen unberücksichtigt, da – insbesondere im Fall der in dieser Arbeit untersuchten Übersetzungen – die Rezeptionssituation vor dem Übersetzungsprozess bzw. der Übersetzungsentscheidung stattfindet. Obwohl die Möglichkeit besteht, dass eine:r Übersetzer:in auf LyricsTranslate einen Song übersetzt, ohne diesen zuvor gekannt zu haben, ist dies eher die Ausnahme. In der Regel werden Songs übersetzt, die der:dem Übersetzer:in bereits bekannt sind und die sie:er aus eigenem Interesse als Übersetzungsobjekt auswählt.

3.2.3 Fan-Übersetzungen als kollaborative Übersetzungsform

Besonderes im Untertitelungsbereich werden Fan-Subs oft von mehreren Personen angefertigt und fallen somit in die Kategorie kollaborative Übersetzung (Zwischenberger 2021: 14). In diesem Kontext wird häufig der Begriff der „*bricolage*“⁹ verwendet. Kaross (2013: 50) argumentiert jedoch, dass der Begriff der „*peer production*“ hier angemessener wäre. Der Begriff der „*bricolage*“ suggeriert lediglich das Zusammenfügen von Texten oder Textteilen. Der

⁹ Deuze (2006: 66) bezeichnet *bricolage* als „highly personalized, continuous, and more or less autonomous assembly, disassembly, and reassembly of mediated reality“. Der in diesem Kontext verwendete Begriff ist nicht zu verwechseln mit Lévi-Strauss' (1966: 19ff.) Begriff von *bricolage*, welcher ein Verhaltensmuster beschreibt, bei dem ein Akteur mit bereits zur Verfügung stehenden Mitteln ein Problem löst, anstatt sich neue Mittel zur Lösung eines konkreten Problems zu beschaffen.

Begriff der „*peer production*“ hingegen beschreibt ein Kollektiv an Individuen, die in Austausch miteinander stehen und gemeinsam nach geeigneten Lösungen suchen. Deuze (2006: 66) weist ebenfalls darauf hin, dass Fan-Übersetzungen im Internet nie eine finale Version darstellen, da sie jederzeit und innerhalb weniger Sekunden von Mitgliedern der jeweiligen Webseiten geändert werden können. Bei Übersetzungen, die beispielsweise in Print-Magazinen abgedruckt und publiziert werden, ist diese Möglichkeit der flexiblen Korrektur nicht gegeben. Des Weiteren ist zu konstatieren, dass nicht alle Lyrics-Webseiten auf einer kollaborativen Arbeitsweise basieren. Musixmatch offeriert pro Song und Sprache eine Übersetzung, deren Erstellung durch mehrere Personen erfolgen kann. Die Angabe der Beteiligung erfolgt in Prozenten, welche Aufschluss über den Beitrag eines:einer User:in zur Übersetzung geben. Bei LyricsTranslate besteht die Möglichkeit, dass ein Song mehrere Übersetzungsversionen in derselben Sprache aufweist. Obwohl es praktisch nicht verifizierbar ist, wer tatsächlich an der jeweiligen Übersetzung mitgewirkt hat, wird pro Übersetzung ein:e User:in angegeben (vgl. Abb. 4).

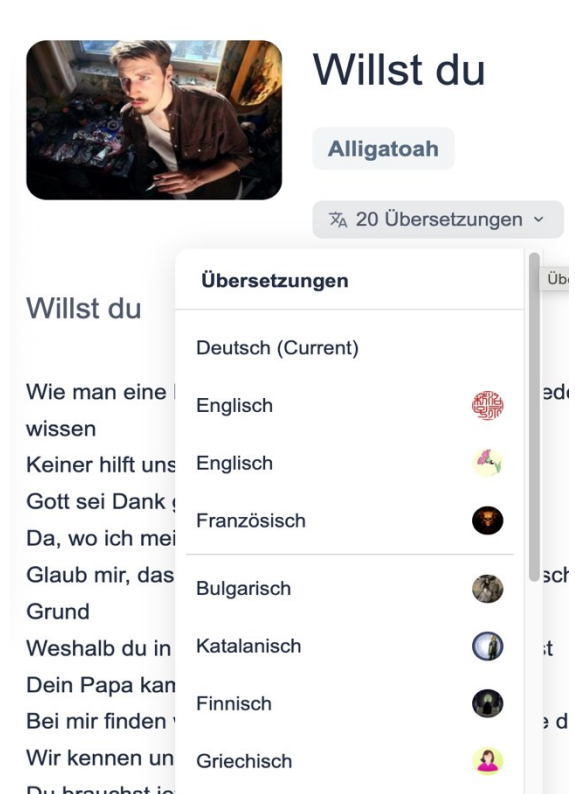


Abb. 4: Beispiel für auswählbare Übersetzungen (LyricsTranslate.com 2026)

3.2.4 Qualität von Fan-Übersetzungen

Ein signifikanter Anteil der Fan-Übersetzer:innen verfügt nicht über eine translatorische Ausbildung. Die Frage nach der translatorischen Expertise wird in der Regel nicht gestellt, da davon ausgegangen wird, dass *prosumer* fundierte Kenntnisse über die Materie besitzen (Karross 2013: 47ff.). Gemäß Toury (1995) wird dies als „native Translation“ bezeichnet. Dabei handelt es sich um den Erwerb von Übersetzungskompetenzen durch die übersetzende Person, der unterbewusst erfolgt, da sie häufig mit Übersetzungen konfrontiert ist. Dies impliziert, dass Konsument:innen von den Übersetzer:innen keine spezifische Ausbildung oder fundierte Kenntnisse über Translation erwarten, um zufriedenstellende Übersetzungen zu produzieren.

Drugan (2013: 35) stellt fest, dass in Wissenschaft und Praxis Konsens darüber herrscht, dass es ohnehin nicht die eine objektive Methode gibt, um Qualität zu messen. Auf der Mikro- sowie auf der Makroebene existieren unterschiedliche Methoden zur Qualitätsevaluation, wobei die Auffassung, was als qualitativ hochwertig angesehen wird, maßgeblich von den Individuen, Gruppen und Kontexten abhängt, in denen Übersetzungen vorgenommen werden (Castilho et al. 2018: 11). Gemäß der Skopostheorie wird die Übersetzungsstrategie durch den Zweck der Übersetzung determiniert, wodurch wiederum die Qualität der Übersetzung beeinflusst wird (vgl. Williams 2013). Es besteht zudem keine exakte Definition des Terminus „Übersetzungsfehler“. Gemäß der in der Fachliteratur weit verbreiteten Definition wird ein Fehler als Abweichung von einer Norm, einer Konvention oder einem Regelsystem definiert (Cherubim 1980: 126f.). In Bezug auf den funktionalen Übersetzungsansatz kann ein Übersetzungsfehler als „jede Nicht-Erfüllung des Übersetzungsauftrags“ interpretiert werden (Nord 2009: 190).

Für Fan-Communities erweist sich in der Regel eine verfremdende Übersetzungsart (vgl. Kapitel 2.2) als vorteilhafter, da sie das Verständnis der Ausgangskultur sowie des Produkts maßgeblich begünstigt. Dementsprechend wäre es aus der Perspektive der Anime-Fan-Community ratsam, Onigiri¹⁰ in der englischen Übersetzung als „*onigiri*“ oder zumindest „*rice balls*“ zu bezeichnen, anstatt – wie in der ausgestrahlten englischen und deutschen Synchronisation und Untertitelung der ersten Staffel der Pokémon-Serie (Episode: *Rasaff dreht durch* [DE]; *Primape Goes Bananas* [EN] 03'25") – sie mit „*donuts*“ zu übersetzen (vgl. Abb. 5). Dieser Aspekt wird der Zielgruppe von Fan-Subs vermutlich wichtiger sein als eine fehlerlose Zeichensetzung in den Untertiteln, die in anderen Bereichen als entscheidendes Qualitätsmerkmal angesehen werden könnte.

¹⁰ Onigiri, ein beliebter Zwischensnack in Japan, sind Reisbällchen, die meist mit Gemüse, Fleisch oder Fisch gefüllt und mit einem Algenblatt umwickelt sind (vgl. Abb. 6)



Abb. 5: Englische Untertitel der Serie *Pokémon* (Staffel 1 Episode 25 [03'25''] 1998)



Abb. 6: Onigiri (Chefkuru.com 2024)

Diese Übersetzungsentscheidung ist ein Paradebeispiel für domestizierende und verfremdende Übersetzung. Ende der 1990er Jahre wussten wohl die wenigsten amerikanischen und europäischen Kinder, was Onigiri sind oder würden nachvollziehen können, dass man mit einem Reisball ein tierähnliches Wesen anlocken könnte. Da macht es durchaus Sinn, stattdessen einen Begriff, den Kinder in diesen Ländern mit einem leckeren Lebensmittel assoziieren, zu wählen. Fan-Subber:innen, die sich mit der Materie (in diesem Fall der japanischen Kultur) auskennen, präferieren womöglich die Beibehaltung des Wortes „Onigiri“ oder zumindest eine sinngemäße Übersetzung als „Reisbällchen“. Der überwiegende Anteil der Rezipient:innen dieser Fansubs wird mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Onigiri und dessen Popularität in Japan vertraut sein. An den Unterschieden von lizenzierten und von Fans angefertigten Übersetzungen von Manga und Anime werden die Konzepte der domestizierenden und verfremdenden Übersetzungsstrategien besonders deutlich. Es ist zu bemerken, dass der regelrechte Boom der Manga- und Animeindustrie in den letzten Jahrzehnten zu einer verstärkten Wahrnehmung der japanischen Kultur in Europa und Amerika geführt hat. Viele Elemente der japanischen Kultur, wie beispielsweise die Speisen Ramen und Sashimi, haben sich inzwischen auch im deutschen und englischen Sprachraum etabliert.

3.2.5 (II-) Legalität von Fan-Übersetzungen

In einigen Fällen werden Fan-Übersetzungen als Konkurrenz oder Bedrohung für professionelle bzw. lizenzierte Übersetzungen betrachtet. Dies ist darauf zurückzuführen, dass viele Konsument:innen eher gratis zugängliche Fan-Übersetzungen konsumieren, anstatt lizenzierte Medien käuflich zu erwerben. Dieser Sachverhalt betrifft insbesondere den Manga- und Anime-Bereich. Die Fan-Übersetzer:innen empfinden ihre Tätigkeit nicht als Arbeit, sondern als

Freizeitbeschäftigung. Sie sehen sich dadurch weder als Profis noch als Eindringlinge in das Berufsfeld von professionellen Übersetzer:innen. In diesem Zusammenhang wird oft das Thema Copyright erwähnt (vgl. Denison 2011; Leonard 2015; He 2016), das für Fan-Übersetzer:innen durchaus eine Hürde oder gar ein Problem darstellen kann, da ihre Veröffentlichungen dadurch manchmal illegal sind. Im konkreten Fall meiner Arbeit, die sich mit englischen Fan-Übersetzungen von Alligatoahs Liedtexten befasst, sind Interferenzen mit professionellen Übersetzungen irrelevant. Dies ist darauf zurückzuführen, dass keine professionellen Übersetzungen der Liedtexte existieren und in absehbarer Zeit auch nicht zu erwarten sind. Auch schmälert oder ändert das Lesen von Lyrics-Übersetzungen in keiner Weise den Konsum der zugehörigen Musik, da Musiker:innen ihr Geld nicht mit Lyrics, sondern mit Songs verdienen. Übersetzte Songtexte stellen keine Form der direkten Werbung für die Musiker:innen dar, da Übersetzungen grundsätzlich nur von bereits bekannten Songs konsultiert werden. Sie können als eine Form der indirekten Werbung betrachtet werden, da einige Menschen eine tiefere Verbindung zu Musik verspüren, wenn sie sich mit den Texten identifizieren können. Infolgedessen neigen diese Menschen eher dazu, den Interpret:innen treu zu bleiben und deren Neuveröffentlichungen zu verfolgen (Kaross 2013: 50ff.).

4 Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Nord

Seit den 1970er Jahren wurde in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur die Forderung nach einer übersetzungsrelevanten Textanalyse formuliert, die als Mittel zum umfassenden Verständnis eines Ausgangstextes dient. Textanalysen sind bereits in anderen wissenschaftlichen Disziplinen, wie etwa der Literaturwissenschaft, ein etablierter Forschungsansatz. Für den Übersetzungsprozess ist jedoch von entscheidender Bedeutung, dass Textanalysen den Übersetzer:innen eine verlässliche Grundlage für jede übersetzerische Entscheidung bieten, um die Qualität der Übersetzung zu gewährleisten (Nord 2009: 1). Daher ist das Textanalysemodell von Nord nicht nur darauf ausgelegt, einen Text funktional zu verstehen, sondern es unterstützt auch bei übersetzerischen Entscheidungen. Die erfolgreiche Umsetzung setzt die Integration der Analyse in den Übersetzungsprozess voraus. Gemäß Nord (2009: 2) ist die Konzeption eines Modells zur Textanalyse für die Analyse von Texten unabhängig von den Spezifika der Ausgangs- oder Zielsprache sowie von der Übersetzungsrichtung und dem Kompetenzgrad der Übersetzer:innen zu gestalten. Das Modell wurde demnach sehr allgemein gehalten, sodass eine Anwendung auf alle Textsorten möglich ist. Gleichzeitig muss es jedoch eine hohe Detailtiefe aufweisen, um eine möglichst große Zahl an Übersetzungsproblemen zu erfassen.

Der Translationsvorgang besteht aus einer Vielzahl von verschiedenen, zum Teil translatorunabhängigen Faktoren und wird durch eine:n Auftraggeber:in bzw. Initiator:in initiiert. Der Translationsprozess bezeichnet den Teil des Translationsvorgangs, in dem das Translat entsteht (Nord 2009:4). In ihrem Modell legt Nord die am Translationsprozess beteiligten Personen dar und verbindet diese untereinander (2009: 4ff.). Zudem wird betont, dass der Translationsprozess nicht linear verläuft, sondern in einem Zirkelschema erfolgt (2009: 33). Dies impliziert, dass während des Prozesses die vorherigen Schritte kontinuierlich evaluiert und gegebenenfalls modifiziert werden sollten (2009: 37). Nord stellt ebenfalls die Frage, wer den Translationszweck bestimmt. Ihrer Ansicht nach ist es die Translationssituation, die nicht vom eigenen Antrieb der Übersetzer:innen, sondern vom Auftrag der Kund:innen bzw. der Auftraggeber:innen bestimmt wird (2009: 14f.). Nord ist, wie Reiß, Vermeer und Holz-Mänttari, eine Vertreterin des funktionalen Übersetzungsansatzes. Aus diesem Grund ist es von entscheidender Bedeutung, bereits im Vorfeld des Übersetzungsprozesses die Funktion des Textes zu definieren. Denn maßgeblich für den Translationsprozess ist nicht der Ausgangstext, sondern die Funktion in der Zielsprache. Die Funktion des Textes ergibt sich aus

der Rezeptionssituation, die sich aus den textexternen Elementen ergibt (Nord 1993: 9). Es besteht keine zwingende Notwendigkeit, dass die Funktionen des Ausgangs- und Zieltextes übereinstimmen.

Gemäß der Textanalyse nach Nord lassen sich die relevanten Faktoren in zwei Kategorien unterteilen: textexterne und textinterne Elemente. Textexterne Elemente fokussieren sich auf die kommunikative Funktion des Textes, wohingegen textinterne Elemente sich auf das Kommunikationsinstrument – also den Text selbst – beziehen. Der Begriff „Text“ ist in dieser Arbeit im weiten Sinne der Begriffsbestimmung zu verstehen und umfasst auch non-verbale Textteile (Nord 2009: 39). Die textexternen Faktoren zeichnen sich durch eine hohe Varietät aus und umfassen eine Vielzahl von Einflussgrößen. Im Gegensatz dazu fokussieren sich die textinternen Faktoren insbesondere auf die Untersuchung sprachlicher Elemente, die für die Übermittlung einer Mitteilung von entscheidender Bedeutung sind. Dies umfasst die Lexik und die Syntax. Die vorstehend aufgeführten Sachverhalte sind in hohem Maße von den textexternen Elementen, wie etwa der Orts- oder Zeitpragmatik, abhängig. Lexik und Syntax besitzen nicht nur eine informative, sondern auch eine konnotative – folglich stilistische – Bedeutung. Das Zusammenspiel dieser textexternen und textinternen Elemente konstituiert die Wirkung eines Textes. Für Nord fällt diese jedoch in die Kategorie Interpretation und nicht in die der linguistischen Beschreibung des Textes (Nord 2009: 146). Die Ermittlung der textexternen (links in der nachfolgenden Grafik) und textinternen Elemente (rechts) kann mittels sogenannter W-Fragen erfolgen.

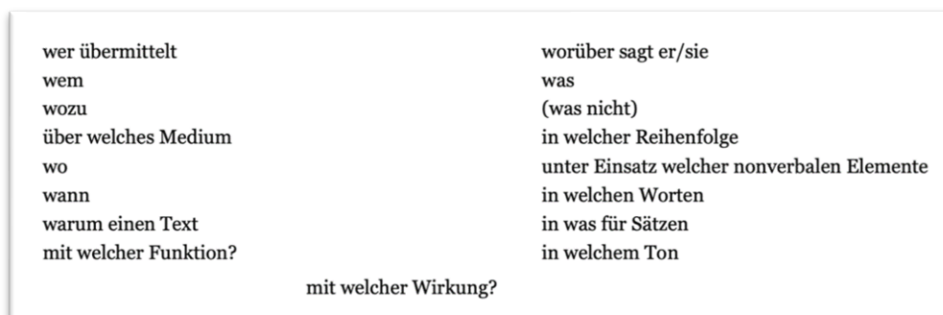


Abb. 7: Textexterne und -interne Faktoren (Nord 2009: 40)

Da „die Situation [...] vor dem Text da ist“ (Nord 2009: 40), wird zuerst die Analyse der textexternen Faktoren empfohlen. Diese Vorgehensweise wird als Top-down-Verfahren bezeichnet. In einigen Fällen können die textexternen Elemente nicht aus dem Textumfeld erschlossen werden, wie es beispielsweise bei alten Texten der Fall ist. In diesem Fall besteht die

Möglichkeit, das Verfahren zu invertieren (Bottom-up-Verfahren genannt), wobei in der Regel beide Verfahren in einem Zirkelschema kombiniert angewendet werden.

In den nachfolgenden Unterkapiteln werden die textexternen und textinternen Faktoren erörtert. Des Weiteren differenziert Nord zwischen Übersetzungsproblemen und Übersetzungsschwierigkeiten und klassifiziert drei Wirkungstypen. In der zweiten Hälfte dieses Kapitels wird auf die beiden zuvor genannten Aspekte eingegangen.

4.1 Textexterne Faktoren

Die textexternen Faktoren beinhalten: Textproduzent:in bzw. Sender:in (wer), Sender:innenintention (wozu), Adressat:in (wem), Medium bzw. Kanal, Ort (wo), Zeit (wann), Anlass (warum) und schließlich mit welcher Funktion. Diese Elemente, die die Kommunikationssituation beschreiben, werden meist als situative Voraussetzungen zusammengefasst. Dabei ist zu erwähnen, dass es nur die „Faktoren der konkreten Situation, in welcher der Text als Kommunikationsinstrument fungiert“ (2009:43), sind, und nicht Faktoren innerhalb eines fiktionalen Textes – also Sprecher:in bzw. Sender:in innerhalb eines fiktionalen Textes sind nicht zu den textexternen, sondern den textinternen Faktoren zu zählen. Dies ist ebenso auf Texte anzuwenden, die in einen Rahmentext eingebettet sind. Die Analyse einzelner Faktoren ermöglicht die Ableitung von Rückschlüssen auf weitere Faktoren. Die Gewichtung dieser Faktoren unterliegt jedoch einer individuellen Differenzierung, die je nach Anwender:in variiert. Reiß beispielsweise betont den Texttyp und die Textfunktion, während Wills (1977) die Rolle und Beziehung zwischen Sender:in und Empfänger:in hervorhebt (2009: 41).

Nord betont, dass Sender:in und Textproduzent:in (beispielsweise bei Zeitungskomentaren oder -leitartikeln) zwar dieselbe Person sein können, dass eine Unterscheidung für die übersetzungsrelevante Textanalyse dennoch eine entscheidende Rolle spielt. Viele Textsorten – wie Packungsbeilagen von Medikamenten, Reklame- oder Gesetzestexte – haben bzw. nennen keine:n bestimmte:n Verfasser:in, aber ein:e Sender:in ist in jedem Fall vorhanden. Ein Fehlen des Verfassernamens kann entweder bedeuten, dass die:der Textproduzent:in entweder keine spezielle Rolle spielt oder auch explizit nicht genannt werden will. Die:der Sender:in möchte mit einem Text etwas erreichen, muss diesen Text allerdings nicht zwingend selbst verfasst haben. Es ist auch möglich, dass ein Text mehrere Sender:innen hat – beispielsweise in Form von Frage-Antwort oder Diskussionen mit mehreren Teilnehmer:innen. (Nord 2009: 46f.). Informationen über die:den Sender:in findet man im Textfeld – das bein-

haltet Quellenangaben, Klappentext, Vor- bzw. Nachwort oder auch Fußnoten (Nord 2009: 49). Teilweise können sich diese Informationen aus anderen Elementen der Kommunikationssituation ergeben, entweder in Form von eindeutigen Hinweisen oder auch nur ungefähre Anhaltspunkte, mit deren Hilfe man gewisse Daten einkreisen kann (2009: 50). Auch der Text selbst kann Hinweise auf die:den Sender:in geben, dies ergibt sich aber erst im Zuge der Analyse der textinternen Elemente. Sollte man Kontakt zur:zum Sender:in oder deren:dessen Umfeld herstellen können, kann man diese auch direkt befragen. Zu den Sender:innendaten gehören unter anderem die Beziehung der:des Sender:in zur:zum Empfänger:in oder die spezifische gesellschaftliche Umgebung.

Im Gegensatz zu anderen Modellen wird bei Nord eine Trennung der Sender:innenintention von der:dem Sender:in vorgenommen, da sich ihre Auswirkungen auf die textinternen Faktoren deutlich unterscheiden (2009: 42). Die Merkmale der:des Sender:in, wie beispielsweise Alter und Bildungsgrad, finden auf alle von ihr:ihm gesendeten Texte Anwendung. Eine Abweichung in Bezug auf die Intention der einzelnen Texte ist jedoch nicht auszuschließen. Dieser Aspekt erlangt insbesondere bei Übersetzungen Relevanz, da für die Zieladressat:innen die intentionsabhängige Sprachverwendung eine größere Bedeutung aufweist als die sendertypische Sprachverwendung (2009:42). In diesem Zusammenhang ist es von entscheidender Bedeutung, zwischen den Begriffen Intention, Wirkung und Textfunktion zu differenzieren. Die Intention wird von der:dem Sender:in artikuliert, während die Wirkung seitens der Empfänger:inne entsteht, die ebenfalls spezifische Erwartungen an den Text hegen. Obgleich es für Übersetzer:innen eine Herausforderung darstellt, diese Erwartungen zu rekonstruieren, kann es für den Translationsprozess von Relevanz sein, die Erwartungen der Ausgangstextempfänger:innen mit denen der Zieltextempfänger:innen zu kontrastieren. Die Textfunktion manifestiert sich erst in der Anwendung. Auch wenn diese drei Faktoren theoretisch übereinstimmen können, ist bei der Textanalyse eine separate Betrachtung erforderlich, da die Auseinandersetzung eine divergierende Behandlung im Übersetzungsprozess ermöglicht (Nord 2009: 51f.). Je mehr über die:den Sender:in bekannt ist, umso einfacher lassen sich Rückschlüsse über die Sender:innenintention ziehen (Nord 2009: 54). Gemäß Nords Modell werden vier Kategorien der Sender:innenintention unterschieden, die auch in Mischformen auftreten können. Darstellungsintention, Ausdrucksintention, Appellintention und die phatische Intention (Nord 2009: 53). Bei der Darstellungsintention möchte die:der Sender:in über einen Sachverhalt informieren, bei der Ausdrucksintention übermittelt sie:er etwas über sich und ihre:seine Einstellung zu gewissen Angelegenheiten, bei der Appellintention möchte

die:der Sender:in die Empfänger:innen zu bestimmten Einstellungen oder Handlungen motivieren und bei der phatischen Intention geht es darum, Kontakt zu den Empfänger:innen herzustellen, aufrecht zu erhalten oder zu optimieren. Dabei ist zu berücksichtigen, dass ein und derselbe Text verschiedene Intentionen mit unterschiedlicher Gewichtung verfolgen kann. Es besteht keine Notwendigkeit, dass die Gewichtung im Ausgangs- und im Zieltext übereinstimmt. Die Sender:innenintention kann auf zwei Wegen ermittelt werden. Entweder wird der Text als Resultat der Intention der:des Sender:in rezipiert, oder es werden Rückschlüsse durch textexterne Faktoren gezogen (2009: 54). Die Textsorte sowie die Rolle der:des Sender:in geben Hinweise auf die Intention. Es besteht zudem die Möglichkeit, dass die:der Sender:in sich selbst innerhalb des Textes, beispielsweise im Vorwort, oder außerhalb des Textes, beispielsweise in einem Interview, über seine Intentionen äußert.

In Bezug auf Nords Modell sowie alternative Analyseansätze erweisen sich die Empfänger:innen als einer der signifikantesten Faktoren. Die Adressat:innen des Ausgangstextes und des Zieltextes weisen in der Regel signifikante Unterschiede auf, die auf die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe und Sprachkenntnisse zurückzuführen sind. Dies ist jedoch bei Weitem nicht die einzige Diversifizierung, die zwischen den beiden Empfängergruppen festzustellen ist. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass es zu Diskrepanzen zwischen den intendierten und den tatsächlichen Empfänger:innen kommt. Nord betont die Relevanz der Erhebung des Vorwissens der Empfänger:innen, das sich zwischen den Ausgangs- und Zieltextempfänger:innen unterscheiden kann. Dies ist insbesondere bei stark kulturell und regional geprägten Texten, wie den Songtexten von Alligatoah, von Bedeutung. Das in diesem Kontext vorausgesetzte Vorwissen ist dabei nicht nur von den Eigenschaften der Empfänger:innen abhängig, sondern auch von anderen Faktoren, wie beispielsweise der Aktualität des Themas. Gemäß der Literatur kann die Empfänger:innenspezifikation entweder an die Textsorte gebunden oder von ihr unabhängig sein (2009: 56). So unterscheiden sich die intendierten Empfänger:innen von beispielsweise einem Kriminalroman deutlich von denen einer Habilitationsschrift über Neurodidaktik. Die Empfängerdaten können auf verschiedene Weise erhoben werden: Durch textinterne Merkmale, dem Textumfeld, aus Informationen zur:zum Sender:in oder deren:dessen Intention, aber sie können sich auch aus Medium, Ort, Zeit und Anlass ergeben.

Das Transportmittel, welches zur Übermittlung des Textes an die Empfänger:innen genutzt wird, wird von Nord als Medium bzw. Kanal bezeichnet (Nord 2009: 61). Es handelt sich dabei jedoch um einen recht weit zu fassenden Begriff. Zunächst ist eine Unterscheidung

zwischen mündlich vorgetragenen und schriftlich festgehaltenen Texten erforderlich, wenn gleich die Trennung nicht immer eindeutig ist. Dies ist relevant für die Analyse der Rezeptionsbedingungen und der Produktionsbedingungen. Reden, Vorlesungen oder Theaterstücke werden in der Regel zuerst schriftlich verfasst, um anschließend mündlich vorgetragen zu werden. Protokolle hingegen werden zuerst mündlich geäußert und erst später schriftlich festgehalten (Nord 2009: 62). Crystal & Davy (1969: 68ff.) verwenden in einem solchen Fall den Begriff des „*complex medium*“. Das Trägermedium beschreibt die Publikationsform des Textes und gibt Hinweise auf Größe und Abgrenzung der Empfänger:innengruppe (Nord 2009: 63). Des Weiteren lassen sich daraus Rückschlüsse auf die Intention, den Anlass, den Ort und die Zeit ziehen. Trägermedien sind beispielsweise Zeitschriften, Zeitungen oder Bücher. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist dies eine Webseite im Internet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass eine Gleichsetzung des Trägermediums mit der Textfunktion nicht zulässig ist, obwohl dieses Präsignale hinsichtlich der Funktion setzt, da ein Medium zweckentfremdet eingesetzt werden kann. In den meisten Fällen ist die Wahl des Mediums jedoch von den Konventionen der jeweiligen Kultur determiniert (2009: 65).

Gemäß Nord (2009: 66) bezeichnet Ortspragmatik den Ort der Textproduktion, der insbesondere bei Texten mit verschiedenen geographischen Varietäten – wie dem Deutschen – von Relevanz ist. Für in bestimmten Regionen Deutschlands aufgewachsene Personen ist die Bedeutung des Begriffs „Bolzplatz“ eindeutig, während manche Österreicher:innen dieses Wort nachschlagen müssen. Die Ortspragmatik kann demnach sowohl für das Verständnis als auch für die Interpretation eines Textes von entscheidender Relevanz sein. Des Weiteren ist zu bedenken, dass je nach Entstehungsort eines Textes gewisse Beschränkungen oder auch Zensuren einhergehen können. Informationen über den Ort lassen sich einerseits im Textumfeld (wie Verlagsangaben oder Verweise auf Erstausgabe), andererseits auch beispielsweise in Literatur über die:den Textproduzent:in oder das Werk finden (Nord 2009: 67ff.). In einigen Fällen, wie etwa bei den Liedern von Alligatoah, wird diese Kenntnis von den Rezipient:innen vorausgesetzt.

Die Zeitpragmatik beschreibt die Entstehungszeit eines Textes und kann aufschlussreiche Hinweise auf den Sprachgebrauch geben, da sich Sprache in einem konstanten Entwicklungsprozess befindet (Nord 2009: 69f.). Es ist festzustellen, dass sich der Sprachgebrauch und das historisch eingeschliffene Verständnis durch die Zeitpragmatik beeinflussen (Paepcke 1971: 117). In der Folge können beispielsweise bestimmte Klischeevorstellungen oder Erwartungen der Zielgruppe erklärt werden. Sofern im Text auf spezifische Zeitpunkte

Bezug genommen wird, ist es von essentieller Bedeutung, die zeitliche Distanz dieser Zeitpunkte zur Entstehungszeit des Textes zu berücksichtigen. Die Textgestaltung ist von entscheidender Bedeutung, wenn über historische Ereignisse berichtet wird. Ein Beispiel hierfür ist die Berichterstattung über den Zweiten Weltkrieg. Es besteht ein signifikanter Unterschied in der Textgestaltung, ob der Text zu Zeiten des Zweiten Weltkrieges oder fünfzig Jahre später verfasst wurde. Es sei darauf hingewiesen, dass sich aus der Zeitpragmatik, ähnlich wie aus der Ortspragmatik, Hinweise auf gewisse Konventionen der Textsorten oder auf Zensurmaßnahmen ableiten lassen. Des Weiteren ist bei einer großen zeitlichen Distanz auf eventuelle Aktualitätsdiskrepanzen zu achten. Die Entstehungszeit eines Werkes kann durch das Erscheinungsdatum bestimmt werden. Bei aus ihrer ursprünglichen Zeitpragmatik herausgelösten Texten ist eine explizite Nennung des Entstehungszeitpunktes jedoch besonders empfehlenswert (2009: 71).

Der Kommunikationsanlass kann durch die Motivation derjenigen Person entstehen, die den Text produziert, oder durch die Motivation derjenigen Person, die den Text rezipiert. Die Motivation lässt sich durch die Fragen „Warum?“ oder „Aus welchem Anlass?“ erfragen. Dieser kann entweder explizit genannt oder als bekannt vorausgesetzt werden und gibt Hinweise zur Verwendung nonverbaler Elemente (2009: 74f.). In diesem Zusammenhang ist zwischen einem Anlass, *aus* dem ein Text produziert wird, und einem Anlass, *für* den ein Text produziert wird, zu unterscheiden. Verfasst eine Person beispielsweise ein Liebesgedicht nach einem perfekten, romantischen Rendezvous, so wurde das Gedicht *aus* diesem Anlass verfasst. Im Rahmen der Vorbereitung einer Eheschließung wird in der Regel ein Ehegelübde formuliert, das spezifisch *für* diesen Anlass verfasst wird. Im ersten Beispiel steht die Motivation der Textproduzent:innen im Vordergrund, im zweiten Beispiel hingegen die der Textrezipient:innen. Obwohl Anlässe oft in einem konventionellen Verhältnis zu gewissen Textsorten, wie beispielsweise der Sterbeparte, stehen, sind nicht alle Anlässe so leicht herauszufinden (2009: 75). Der Anlass stellt einen der evidentesten Indikatoren für die Intention der:des Sender:in sowie für die Funktion des Textes dar. Des Weiteren lassen sich im Rahmen eines Textes auch Informationen über die Sender:innen oder Empfänger:innen sowie ihre Erwartungen finden. Dem Umkehrschluss zufolge können Sender:innen und deren Intention – zumindest indirekte – Hinweise auf den Anlass geben. Informationen über den Anlass lassen sich sowohl im Text als auch im Textumfeld finden. Sie können aber auch implizit oder als Weltwissen vorausgesetzt werden (2009: 76).

Im Rahmen der übersetzungsrelevanten Textanalyse ist die Unterscheidung zwischen Textsorte, Textfunktion und Texttyp von entscheidender Bedeutung (2009: 78). Die Textfunktion kann als Kombination der kommunikativen Funktionen eines Textes verstanden werden und setzt sich aus den in diesem Kapitel erläuterten Faktoren zusammen. Diese sind demnach „Ergebnis bestimmter kommunikativer Handlungstypen“ (2009: 77). Die Textsorte wird folglich anhand der textinternen Elemente bestimmt, während die Textfunktion durch die textexternen Elemente determiniert wird. In der vorliegenden Untersuchung wird die Textfunktion als ein zentrales Element des von Nord vertretenen funktionalen Übersetzungsansatzes betrachtet. Literarität¹¹ wird als eine besondere Funktion von Texten angesehen. Dabei ist zu beachten, dass die textinternen Elemente nicht per se literarisch sind, sondern von den individuellen Empfänger:innen als „literarisch interpretiert“ werden (2009: 79). Obwohl die Textsortenbezeichnung, wenn inadäquat verwendet, irreführend sein kann, zählt Nord sie als wichtigste Informationsquelle zur Bestimmung der Textfunktion (2009: 81). Sofern die Textsorte nicht bekannt bzw. nicht näher bezeichnet ist, müssen die textexternen Faktoren – insbesondere die Sender:innenintention und die Empfänger:innenerwartung – zur Bestimmung der Textfunktion herangezogen werden. Dies stellt den letzten Teil der textexternen Faktorenanalyse dar.

Eine weitere wesentliche Unterscheidung ist die zwischen der dokumentarischen und der instrumentellen Translation. Die vorliegende Spaltung in zwei Lager, die Nord (2009: 80) als „Anhänger der Treue“ und „Anhänger der Freiheit“ bezeichnet, besteht seit Jahrhunderten. Bei einer dokumentarischen Übersetzung ist den Empfänger:innen bewusst, dass es sich um eine fremde Kommunikationshandlung handelt, wohingegen dies bei einer instrumentellen Übersetzung nicht zwingend der Fall ist (2009: 80). Es lassen sich drei Unterkategorien dokumentarischer Übersetzungen unterscheiden: die wörtliche Übersetzung, die philologische Übersetzung und die exotisierende Übersetzung. Die Relevanz einer dokumentarischen Übersetzung steigt demnach mit der Zielgruppe des Ausgangstextes (2009: 60). Obwohl die Vermutung nahe liegt, ist eine dokumentarische Übersetzung nicht zwangsläufig einfacher als eine instrumentelle (2009: 175). Im Rahmen der instrumentellen Übersetzung werden drei

¹¹Die Definitionen von „Literatur“ und „literarisch“ sind nicht ganz klar. John M. Ellis (1974: 37) vergleicht Literatur mit Unkraut: Unkraut ist keine besondere Pflanzenart, sondern jede beliebige Pflanze, die ein:e Gärtner:in aus irgendeinem Grund nicht im Garten haben will. Ähnlich verhält es sich mit Literatur; die beiden Begriffe sind eher funktional als ontologisch. Sie sagen also etwas über das Verhalten der Menschen aus, aber nichts über das Wesen der Dinge selbst (Terry 2012: 9). Genauere Beschäftigungen mit dem Literaturbegriff finden sich unter anderem in Winko et al. (2009) und Löck et al. (2010).

Unterkategorien unterschieden: die funktionskonstante Übersetzung, die funktionsvariierende Übersetzung und die korrespondierende Übersetzung.

4.2 Textinterne Faktoren

Die textinternen Faktoren beinhalten Elemente, die sich innerhalb des eigentlichen Textes (also dem Kommunikationsinstrument) befinden und sich mit den Fragen worüber, was, was nicht, in welcher Reihenfolge, in welchen Worten, in was für Sätzen, und in welchem Ton eruieren lassen (Nord 2009: 39f.). Die Untersuchung dieser Faktoren kann in beliebiger Reihenfolge erfolgen, wobei nicht alle Merkmale zwingend mit gleicher Intensität analysiert werden müssen (2009: 90). Die Gewichtung der einzelnen Faktoren ist dabei abhängig von der Art des Textes und dem Übersetzungsauftrag bzw. der Funktion des Textes selbst. Im Rahmen der textinternen Analyse werden zwei Kategorien von Elementen untersucht: non-verbale Elemente, wie der Aufbau, und sprachliche Elemente, wie der Wortschatz oder der Satzbau. Sprachliche Merkmale sind häufig situativ bedingt und können daher nicht immer von der:dem Sender:in gesteuert werden (2009: 92). An dieser Stelle wird der Einfluss der textexternen auf die textinternen Elemente evident.

Semantische Informationen finden sich in den Bereichen Inhalt, Thematik und Präsuppositionen (2009: 93); der sogenannte Stil eines Textes hingegen wird durch Lexik, Syntax, Aufbau und nonverbale Elemente bestimmt. In vorliegendem Kontext wird der Stilbegriff¹² von Nord nicht normativ wertend oder als Abweichung von Textkonventionen verwendet, sondern als eine Auswahl aus mehreren Ausdrucksmöglichkeiten (2009: 93). Der Stil ist ein Medium, das dazu dient, Informationen über die:den Sprecher:in zu vermitteln und die Rezeption des Textes zu steuern. Um diese Signale deuten zu können, benötigen die Rezipient:innen allerdings eine gewisse Textkompetenz bzw. ein gewisses Musterwissen (Rehbein 1981: 32).

Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die Analyse von Aufbau und Gliederung des Textes. Insbesondere der Anfang und das Ende eines Textes sollten dabei einer genauen Untersuchung unterzogen werden. Die:der Senderin trifft die bewusste Entscheidung, in welcher Reihenfolge sie:er die einzelnen Informationen präsentieren und verknüpfen möchte (2009: 89). Es besteht die Möglichkeit, dass verschiedene Textteile unterschiedliche Funktionen aufweisen. In der Folge können diese auch eine abweichende Übersetzungsstrategie erfordern. Dar-

¹² Nord verweist auf Zimmers (1978) Werk *Stilanalyse* für eine Übersicht über die Methoden der Stilistik.

über hinaus gibt es verschiedene Gliederungsstrukturen, die auf die Textsorte oder Textfunktion verweisen. Innerhalb eines Textes wird dabei zwischen Makro- und Mikrostruktur differenziert. Zudem ist zu berücksichtigen, dass der Text selbst in eine höherrangige Einheit eingebettet sein kann, wie es beispielsweise bei einer Roman-Trilogie der Fall ist. Die Makrostruktur eines Textes umfasst die Kapitelüberschriften, die Abschnitte, die Seitenumbrüche, die Absätze sowie weitere nicht-sprachliche Elemente der Textgestaltung. Auch eingebettete Textteile, wie Zitate und Fußnoten, werden in der Makrogliederung eines Textes berücksichtigt. Einige Textsorten, einschließlich Liedern, weisen oft charakteristische Gliederungsstrukturen auf. Dies lässt sich bei einer Vielzahl von Pop-Liedern beobachten. Die Analyse der musikalischen Struktur ergibt eine Abfolge von Strophen, Pre-Hooks, Hooks und Bridges. Auch Post-Hooks, Intros oder Outros können Teile eines Songs sein. Die Mikrostrukturierung findet demgegenüber auf der Ebene unterhalb der makrostrukturellen Einheiten statt und umfasst unter anderem: Thema-Rhema-Gliederung, Satzbau, Wortwahl oder suprasegmentale Merkmale (z. B. die Interpunktion). Der Aufbau des Textes gibt oft Hinweise auf dessen Typ. Zudem können durch die Ermittlung der Mikro-Struktur Rückschlüsse auf die Textthematik gezogen werden (2009: 112f.). Wie Wilss (1977: 641) bereits dargelegt hat, ist der thematische Aufbau des Textes durch eine Abgrenzung der Textteile, wie etwa Eröffnung, Zitate oder Schlusswort, charakterisiert.

Die Ermittlung der Textthematik spielt in übersetzungsrelevanten Ansätzen eine entscheidende Rolle und kann Aufschluss über zuvor nicht ermittelbare textexterne Faktoren geben (Nord 2009: 94f.). Die Relevanz der Textthematik hat verschiedene Gründe: Sie belegt oder widerlegt die Kohärenz eines Textes, beantwortet die Frage nach der Einbettung der Thematik in einen bestimmten kulturellen Kontext, grenzt die möglichen Redegegenstände ein und verweist somit auf das Fachgebiet und gibt Aufschlüsse über die Durchführbarkeit der Translationsaufgabe (2009: 95). In einigen Fällen kann der Titel oder das Titelgefüge Hinweise auf die Textthematik geben, wobei diese Hinweise auch explizit im Text oder Textumfeld formuliert sein können. Sofern dies nicht der Fall sein sollte, kann die Textthematik durch ein Resümee ermittelt werden (2009: 96f.). Für die Ermittlung der Textthematik ist der Zusammenhang des Textes mit der außersprachlichen Wirklichkeit von entscheidender Bedeutung (2009: 98). Um dieses Ziel zu erreichen, führt Scherner (1984: 68f.) vier Faktoren an: den Horizont sowie den Sprachbesitz von Sender:in und Empfänger:in, die Situation der Kommunikationsbeteiligten und zuletzt den Kontext eines Textelements. In Bezug auf die Translation ist insbesondere der Aspekt des Horizonts von signifikanter Relevanz, da dieser in der Regel

kulturspezifisch geprägt ist. Dies betrifft nicht nur den Horizont, sondern auch die Art und Weise, wie verschiedene Themen (wie Liebe, Sexualität, Gewalt etc.) dargestellt werden. Diese Faktoren sind kulturspezifisch (Kaindl 2012: 120).

Die Informationen, die in Bezug auf diese Thematik von der:dem Textproduzent:in als für die Empfänger:innen neu oder interessant ausgewählt werden, bilden den Textinhalt (Nord 2009: 88). Der Textinhalt kann einerseits durch Paraphrase festgestellt werden, was dazu beiträgt, Präsuppositionen und Kohärenzmängel zu identifizieren (2009: 101). In diesem Kontext ist es von essentieller Bedeutung, die logischen Relationen zwischen den Informationseinheiten zu notieren. Zudem müssen bei der Paraphrasierung von lexikalischen Einheiten auch die konnotativen Bedeutungen berücksichtigt werden. Der paraphrasierte Text soll allerdings nicht als Grundlage für die Übersetzung herangezogen werden. Zu diesem Zweck ist nach wie vor der unparaphrasierte Ausgangstext vorgesehen (2009: 102). Eine alternative Methode zur Bestimmung des Textinhalts besteht in der Analyse der Kohäsionsmerkmale. Die Kohäsionsmerkmale des Ausgangstextes dürfen dabei nicht mit denen des Zieltextes gleichgesetzt werden, da die Kohäsionsmerkmale nicht in allen Sprachen ident sind (2009: 102f.). Des Weiteren sind Konnotationen bzw. sogenannte Sekundärinhalte als Bestandteil des Textinhalts zu betrachten. Demgegenüber beschreibt die Konnotation, die als „das, was mitschwingt“ definiert wird, kulturelle oder emotionale Assoziationen, die mit einem Wort verbunden sind. Die Ausprägung dieser Konnotationen ist abhängig von kultureller Prägung sowie situativer Faktoren. In einem alten Roman beispielsweise ist das Wort „Weib“ zumeist nicht negativ konnotiert. Die Verwendung des Begriffs „Weib“ für eine Frau hat heutzutage nahezu durchgängig eine negative Konnotation. Des Weiteren ist im Rahmen der Inhaltsanalyse zu eruieren, ob die innere Situation der äußeren Situation entspricht. Sofern eine Diskrepanz zwischen den beiden Aspekten festgestellt wird, ist eine separate Faktorenanalyse für die innere Situation erforderlich (2009: 105). Diese Aussage trifft ebenfalls auf weitere Situationen zu, die in die innere Situation eingebettet sind. Die besagten eingebetteten Situationen werden in der Regel explizit im Text angegeben.

Unter Präsuppositionen versteht Nord „Voraussetzungen, die Sprecher in Bezug auf den Horizont ihrer Adressaten annehmen“ (2009: 108). Diese können sich auf diverse Textelemente beziehen. Diese Vorgehensweise dient dazu, die Attraktivität der Mitteilung für die Empfänger:innen aufrechtzuerhalten (2009: 89). Sie grenzt den in diesem Kontext verwendeten Begriff von der logischen Präsupposition nach Ebert (1973: 423) und der philologischen Präsupposition nach Black (1973: 57) ab. Da es sich dabei um Nicht-Gesagtes handelt,

gestaltet sich das Erkennen solcher Präsuppositionen oft als schwierig. Insbesondere in nicht-fiktionalen Texten wird in der Regel weniger verbalisiert, da die Annahme besteht, dass die Produzent:innen und Rezipient:innen über identisches Wissen bezüglich der im Text referenzierten Welt verfügen (Nord 2009: 108ff.). Die vorliegenden Untersuchungen zeigen, dass diese Präsuppositionen bei spezifischen Textsorten eine signifikant höhere Prävalenz aufweisen. Exemplarisch seien an dieser Stelle Deutsch-Rap und japanische Manga angeführt, die beide als hochkontextuelle Medien klassifiziert werden können. Diese Prämissen lassen sich jedoch nicht ausschließlich auf Situationsgegebenheiten beziehen, sondern auch auf Ideologien, gesellschaftliche Besonderheiten oder biographische Informationen der:des Textproduzent:in (2009: 108). Zur Ermittlung der Präsuppositionen werden in der Regel andere textinterne Faktoren (wie Thematik, Lexik, Syntax etc.) oder auch textexterne Merkmale (z. B. Ort oder Zeit) herangezogen. Zunächst ist es essenziell, die Welt, auf die sich der Ausgangstext bezieht, zu bestimmen. Dies umfasst die Feststellung, ob es sich um einen fiktionalen oder nicht-fiktionalen Text handelt. In diesem Kontext wird der Begriff der Redundanz verwendet, der verschiedene Arten verbaler Ausführungen umfasst, die dazu dienen, das Verständnis zu sichern (2009: 110). Der Grad der Redundanz eines Textes erlaubt Rückschlüsse auf den angenommenen Informationsstand der Adressat:innen.

Nonverbale Textelemente sind textinterne Elemente, die ebenfalls in hohem Maße kulturspezifisch und stark empfängerbezogen sind. Sie dienen der Ergänzung, Verdeutlichung oder Intensivierung von Textaussagen (2009: 120). In Anbetracht der Tatsache, dass Kultur als ein wesentlicher Faktor im Übersetzungsprozess zu betrachten ist, ergibt sich die Frage, ob in der Zielsprache eine Erklärung oder Ergänzung durch verbale Elemente erforderlich ist (2009: 123). Nonverbale Textelemente werden entsprechend ihrer Funktion in drei Kategorien unterteilt: textbegleitend, textergänzend und texteilersetzend. Konkret sind dies beispielsweise Gesten und Mimiken in der mündlichen Kommunikation, Fotos, Layout oder auch Zensursymbole, wie beispielsweise die Verwendung von *** anstelle von Schimpfwörtern.

Die Lexik beeinflusst vor allem Inhalt und Thematik eines Textes. Eigennamen zählen ebenfalls „unbedingt“ dazu, besonders sprechende Namen (2009: 125). Generell wird in der Lexik die Interdependenz der textinternen und -externen Merkmale deutlich sichtbar – das betrifft unter anderem die Sender:innenintention oder ob es sich bei Textproduzent:in und Sender:in um ein und dieselbe Person handelt. So lassen sich beispielsweise aus der Verwendung der ersten Person in nicht-fiktionalen Texten Rückschlüsse auf die Textproduzent:innen ziehen. In diesem Kontext ist die Frage essenziell, inwiefern die Wortwahl der:des Textpro-

duzent:in die Intention verfolgt, spezifische Informationen zu vermitteln, und welche Implikationen sich daraus für die Empfänger:innen ergeben. Auch das Medium sowie Textsortenkonventionen können einen Einfluss auf die Wortwahl und das Register ausüben. Die Wortwahl kann demnach signifikante Hinweise auf die Orts- und Zeitpragmatik des Textes liefern. So ist beispielsweise davon auszugehen, dass in Texten, die vor dem 21. Jahrhundert verfasst wurden, die Begriffe „Smartphone“ und „Soziale Medien“ nicht zu finden sind.

Hinsichtlich der Syntax sind insbesondere die Satzlänge sowie spezifische Satzformen zu berücksichtigen. Im Rahmen der Syntax werden die Aspekte Satzlänge, Satzkomplexität, Ordnungsstrukturen sowie die Verteilung von Haupt- und Nebensatz berücksichtigt (2009: 131). Kulturspezifische Unterschiede existieren auch bei den syntaktischen Stilmitteln, wie sie in der Literaturwissenschaft als ein wesentliches Element der Stilistik betrachtet werden. Diese Unterschiede sind im Rahmen einer Übersetzung zwingend zu berücksichtigen (2009: 132). Die Syntax kann dabei ebenfalls Hinweise auf den Inhalt, die Thematik, den Textaufbau sowie suprasegmentale Merkmale liefern. Die Ermittlung der charakteristischen Syntax eines Textes erfolgt durch die Betrachtung der durchschnittlichen Satzlänge, der Satzformen (wie Frage-, Aussagesätze oder Ausrufe), satzwertiger Strukturen, der Verteilung von Haupt- und Nebensätzen sowie der Satzverknüpfungen (2009: 132). Die Satzstrukturen von Songs sind in der Regel kurz und einfach gehalten, d. h. sie zeigen in der Regel keine komplexen Verschachtelungen. Diese Annahme trifft jedoch nicht zwangsläufig zu, wie das folgende Beispiel aus *Der gestichelte Kater* (Kapitel 5, 2025) veranschaulicht:

- (32) Wieder bedurfte mein Weltbild dringlicher Korrekturen
- (33) denn das Objekt meiner Urologenstudie
- (34) glich einer in Lotusblumenreduktion geduschten, TÜV-Katalog geprüften, makellosen
- (35) aus Hochkulturen stammenden Prachtlanze römischer Tonskulpturen

Des Weiteren ist festzustellen, dass Sätze in Liedern nicht immer eine vollständige Form aufweisen. Zudem ist nicht immer eindeutig zu bestimmen, an welcher Stelle ein Satz beginnt oder endet. Je nach Sprache können sich zudem Unterschiede in den Mitteln der Sprachhervorhebung ergeben. Die Textsorte kann dabei den Grad der Abweichung von der syntaktischen Norm beeinflussen. Diese Tendenz manifestiert sich insbesondere bei Musiktexten. Im Falle derartiger Abweichungen ist es essenziell, die Funktion der Abweichung sowie die Möglichkeit ihrer Übertragung in die Zielsprache zu ermitteln (2009: 133).

Nord ist eine der wenigen Wissenschaftler:innen, die die suprasegmentalen Merkmale explizit kategorisiert und berücksichtigt. Suprasegmentale Merkmale werden definiert als Gestaltungselemente, die über Lexik und Syntax hinausgehen (2009: 132). Diese Gestal-

tungselemente können in unterschiedlichen Formen auftreten. Die Gestaltung ist dabei in erster Linie vom verwendeten Medium abhängig. Bei verschriftlichten Texten sind optische Hervorhebungen wie Anführungszeichen, Kursivdruck, Fettdruck, Gedankenstriche etc. verwendbar. Mündliche Texte sind akustisch und beinhalten die diversen Elemente der Prosodie, wie etwa Tempo, Pausen, Intonation, Akzent, Tonhöhe etc. Der Klang eines Textes ist somit auch bei schriftlichen Texten erkennbar und muss bei der Analyse und Interpretation berücksichtigt werden. Die Ausdrucksweise kann beispielsweise durch Fettdruck, Unterstreichen oder Interpunktion erfolgen, wobei auch Reime oder Alliterationen als Stilmittel zu berücksichtigen sind. In diesem Kontext ist es von essentieller Bedeutung, die jeweiligen kulturspezifischen Unterschiede der Zeichensetzung zwischen der Ausgangs- und Zielsprache zu berücksichtigen. In der Forschung wird zudem von einigen Wissenschaftler:innen, wie beispielsweise Stenzel (1966: 8f.), eine Unterscheidung zwischen den durch Normen geregelten Satzzeichen (diskursive bzw. syntaktische Satzzeichen) und den stilistischen Satzzeichen vorgenommen. Die Aufgabe der Übersetzer:innen besteht demnach darin, „die innere Klanggestalt des Ausgangstextes zu analysieren und sie dann funktionsgerecht in die Zielsprache zu übertragen“ (Nord 2009: 141).

4.3 Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme

Der Schwierigkeitsgrad einer Übersetzung wird durch die Merkmale des Ausgangstextes, dessen Situation sowie die Zieltextvorgaben determiniert (Nord 2009: 169). Eine weitere Problematik, die im Zusammenhang mit Fan-Übersetzer:innen zu berücksichtigen ist, ist die Tatsache, dass ihnen häufig die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderlichen umfassenden Sprach- und translatorischen Kompetenzen fehlen. Auch technische Gegebenheiten können den Schwierigkeitsgrad der Übersetzung beeinflussen, beispielsweise eingeschränkte Recherchemöglichkeiten oder zeitliche Restriktionen. Die Übersetzungsaufgabe ist nicht automatisch umso leichter wird, je kleiner die Übersetzungseinheit ist (2009: 176). Dies lässt sich insbesondere im Kontext von Mangas beobachten, da in der japanischen Sprache eine signifikante Anzahl an Satzteilen ausgelassen wird. Dazu finden sich in Mangas kaum beschreibende Sätze, sondern zumeist lediglich Aussagen. Die im Comic enthaltenen Bilder tragen zwar zur Kontextualisierung der Textpassagen bei, stellen jedoch im Vergleich zu vollständig ausformulierten Sätzen nur eine geringe Hilfe dar. Dies ist insbesondere darauf zurückzuführen, dass im Japanischen Verben nicht nach Person oder Numerus konjugiert werden, sondern

ausschließlich nach Tempus. Zudem wird das Subjekt des Satzes häufig nicht explizit erwähnt, da es als bekannt vorausgesetzt wird.

Nord unterteilt die verschiedenen Herausforderungen, mit denen man sich beim Übersetzen eines Textes konfrontiert sehen kann, in zwei Kategorien: Übersetzungsschwierigkeiten und Übersetzungsprobleme. Übersetzungsschwierigkeiten sind spezifisch und hängen von den individuellen Kompetenzen der Übersetzer:innen sowie deren spezifischer Übersetzungssituation ab. Die Einteilung erfolgt in die Kategorien textabhängige, kompetenzabhängige, auftragsabhängige sowie arbeitstechnische Schwierigkeiten. Übersetzungsprobleme hingegen sind objektiv und betreffen alle Übersetzer:innen gleichermaßen (2009: 170). Diese können sich als pragmatisch, konventionsbezogen, sprachenpaarbezogen oder text(exemplar)spezifisch erweisen (2009: 177ff.).

Bei textabhängigen Schwierigkeiten sehen sich Übersetzer:innen mit Problemen beim Verständnis des Ausgangstextes konfrontiert. Die Gründe hierfür können in der Komplexität des Inhalts, den Präsuppositionen, der Komplexität der lexikalen und syntaktischen Strukturen oder der Art der nonverbalen Elemente liegen (2009: 170). Kompetenzschwierigkeiten entstehen demnach, wenn der Abstraktionsgrad eines Textes im Verhältnis zu den Sach- und Kulturkenntnissen der:des Übersetzer:in zu hoch ist oder wenn ihre:seine Sprachkompetenzen nicht ausreichen, um die Komplexität der Lexik und der Syntax zu verstehen (2009: 171). Dies betrifft nicht nur die B-Sprache, sondern auch die A-Sprache einer Person, da die volle Sprachkompetenz für jede Textsorte oder jeden Sachbereich nicht vorausgesetzt werden kann. Der Schwierigkeitsgrad sowie die Komplexität einer Übersetzungsaufgabe werden maßgeblich durch den Übersetzungsauftrag beeinflusst und können die kompetenzabhängigen Schwierigkeiten erhöhen oder verringern. Da Fan-Übersetzer:innen keine Berufstranslator:innen sind, sehen sie sich häufiger mit arbeitstechnischen Schwierigkeiten konfrontiert, da sie meist weniger Arbeitsmittel – wie Terminologielisten, zielsprachige Vergleichstexte oder Textvorlagen – besitzen.

Aus der konkreten Übersetzungssituation sowie der Übersetzungsfunktion resultierende pragmatische Übersetzungsprobleme sind in jeder Translationsaufgabe anzutreffen. Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme resultieren aus Unterschieden in den Verhaltensweisen der Ausgangs- und Zielkultur. Konkret sind dies Maßkonventionen, Textsortenkonventionen, Stilkonventionen sowie Übersetzungskonventionen (Nord 2009: 177ff.). Sprachenpaarbezogene Probleme betreffen, wie der Name bereits vermuten lässt, die spezifischen Sprachenpaare, die aus dem Übersetzungsauftrag resultieren. Dies ist darauf zurückzuführen,

dass es zwischen den Sprachen grundlegende strukturelle Unterschiede in Lexik und Syntax geben kann. Text(exemplar)spezifische Probleme sind Sonderfälle, die in Ausgangstexten vorkommen und sich nicht den pragmatischen, konventionsbezogenen oder sprachenpaarbezogenen Problemen zuordnen lassen (2009: 179). Für die Lösung dieser Probleme sind Kreativität und Findigkeit erforderlich.

4.4 Wirkung

Nord definiert den Begriff der „Wirkung“ als den Eindruck, der sich aus dem Verhältnis der textinternen Charakteristika zu den textextern aufgebauten Erwartungen an den Text ergibt. Dieser Eindruck wird von den Empfänger:innen rezipiert, sodass die Wirkung rezipientenbezogen ist (Nord 2009: 146). Nords Auffassung nach wird die Wirkung nicht der linguistischen Beschreibung des Textes, sondern der Interpretation zugeordnet. Dies wird von ihr als „Resultat eines Kommunikationsprozesses zwischen Sender und Empfänger“ (2009: 146) formuliert. In diesem Konzept sind auch mittel- und langfristige Folgen eines Textes inbegriffen. Des Weiteren differenziert sie zwischen drei Relationen und drei Wirkungstypen.

Relation I beschreibt die Beziehung zwischen der Sender:innenintention und dem Text. Im Allgemeinen verfolgen die Sender:innen das Ziel, mittels textinterner Mittel eine spezifische Wirkung zu erzielen, wobei der Fokus primär auf der Textproduktion liegt. Relation II bezieht sich auf die Beziehung zwischen Empfänger:innen und der Textwelt. Die Wahl der Thematik kann beispielsweise bereits eine Wirkung (z. B. Schock oder Ablehnung) hervorrufen. Die Wirkung kann somit durch die Selektion der Themen sowie der Präsuppositionen beeinflusst werden. Die Relation zwischen Empfänger:innen und Textwelt ist für Übersetzungen von Relevanz, da bei der Translation kulturelle, räumliche oder auch zeitliche Distanzen zu überwinden sind. Relation III beschreibt das Verhältnis zwischen Empfänger:innen und dem Stil eines Textes. Die Analyse der rhetorischen Qualitäten eines Textes ermöglicht die Ableitung von Rückschlüssen hinsichtlich der Intention der:des Sender:in (2009: 148 ff.). Nord spricht sich dafür aus, für jeden Faktor das Spektrum möglicher Wirkungen zu analysieren (2009: 152).

Die Wirkungstypen, die sich unter Berücksichtigung dieser zentralen Wirkungsrelationen feststellen lassen, erlauben eine Schematisierung der Wirkungsanalyse. Nord verzichtet dabei auf eine Wirkungstypologie und gibt lediglich die beiden Pole an, zwischen denen die Wirkung angesiedelt ist (2009: 153). Typ I unterscheidet zwischen der als „intentionsge-

mäßig“ und der als „nicht-intentionsgemäß“ bezeichneten Wirkung. Es wird der Frage nachgegangen, ob die Wirkung eines Textes mit den Erwartungen der Sender:innen übereinstimmt, die von den Empfänger:innen aufgebaut wurden. Typ II beschreibt die kulturelle Distanz im Gegensatz zur Zéro-Distanz. Entspricht die Textwelt der Ausgangskultur, können die AT-Empfänger:innen an die Textwelt anschließen (Zéro-Distanz), während dies den ZT-Empfänger:innen aufgrund der kulturellen Distanz nicht möglich ist. Sofern die Textwelt jedoch nicht der Ausgangskultur entspricht, ist es essenziell, dass die:der Sender:in Besonderheiten explizit im Text beschreibt, um den AT-Empfänger:innen die Anknüpfung an die Textwelt zu ermöglichen (2009: 153f.). Die dritte Möglichkeit besteht darin, dass die Textwelt zwar der Ausgangskultur entspricht, jedoch durch Zeit- und Raumangaben entkulturalisiert und damit verallgemeinerbar wurde. In diesem Fall kann die Wirkung sowohl für Zieltext- als auch Ausgangstextempfänger:innen einer Zéro-Distanz gleichkommen. Typ III umfasst die Pole Konventionalität und Originalität. Textelemente, die durch individuelle Charakteristika gekennzeichnet sind, verleihen einem Text einen originellen Anschein, während eine hohe Menge an erwartbaren textinternen Elementen einen Text konventionell erscheinen lassen. Stilistische Faktoren können nur eine eigene Wirkung entfalten, wenn sie nicht konventionell sind und auf eine andere bzw. zusätzliche Textfunktion verweisen (2009: 154). In Texten, in denen „stilistisch-rhetorische Elemente als mehr oder weniger gleichrangige, korrespondierende Textkomponenten im Dienste der vom Sender intendierten Wirkung stehen“ (2009:156), wird die Wirkung nicht nur durch das Gesagte, sondern auch durch die Art und Weise des Ausdrucks erzielt. Dies hat ebenfalls Relevanz für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Die Art der Übersetzung, also ob in Dokument- oder Instrumentfunktion übersetzt wird, übt ebenfalls einen signifikanten Einfluss auf die Wirkung eines Textes aus (2009: 157).

5 Untersuchungsmaterial

Da zum aktuellen Zeitpunkt noch keine englischen Übersetzungen seitens des Künstlers selbst zur Verfügung gestellt werden, lassen sich englische Übersetzungen von Alligatoahs Songtexten hauptsächlich auf den Webseiten LyricsTranslate.com, Genius.com, Musixmatch.com, Songtexte.com sowie vereinzelt auf Letras.com finden. Die Webseiten unterscheiden sich in Bezug auf Aufbau, Funktion und Herangehensweise an die Übersetzungen. Auf der Webseite Genius beispielsweise besteht die Möglichkeit, dass mehrere Mitglieder an einer Übersetzung arbeiten. Die Beteiligung an dem jeweiligen Track wird in Prozent angegeben (vgl. Abb. 8). Des Weiteren ist der Bearbeitungsverlauf der Übersetzung ersichtlich, d. h. es ist nachvollziehbar, wann welche Person Änderungen an der Übersetzung, den Metadaten oder den Liedtexten selbst vorgenommen oder eine Änderung vorgeschlagen hat (vgl. Abb. 9).

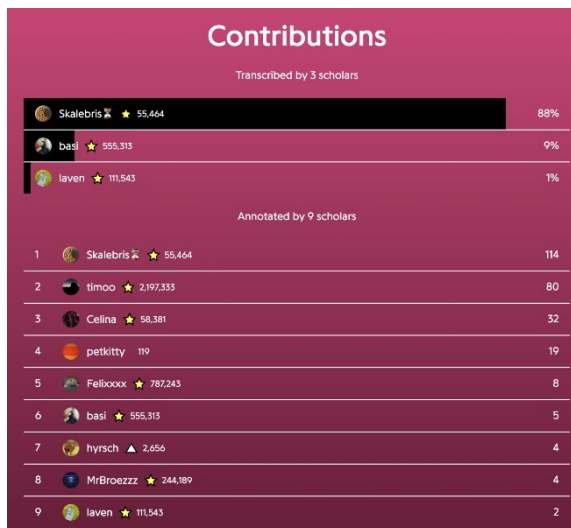


Abb. 8: Beteiligungen an der englischen Übersetzung zu *Willst Du* (2013) auf Genius.com (2026)

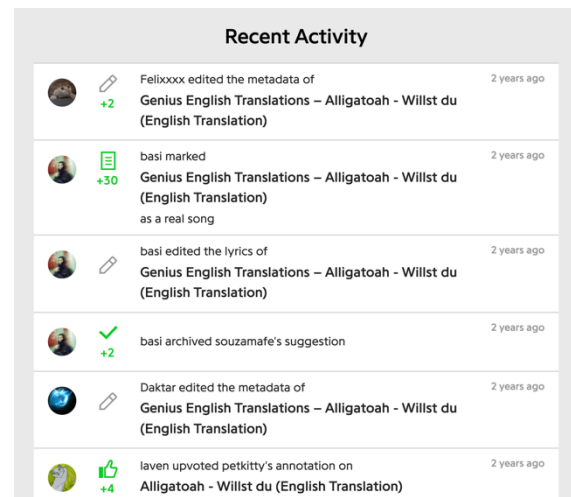


Abb. 9: Bearbeitungsverlauf der englischen Übersetzung zu *Willst Du* (2013) auf Genius.com (2026)

Genius ist jedoch keine für die Übersetzung von Musiktexten vorgesehene Plattform, sondern eine Wissensdatenbank für Songtexte sowie weitere Textformen rund um Musik. Im Gegensatz dazu sind Musixmatch und Songtexte Online-Musiktext-Kataloge. Da die Hauptfunktion von LyricsTranslate in der Übersetzung und somit in der internationalen Zugänglichmachung von Songtexten besteht, wurden für die vorliegende Arbeit Übersetzungen dieser Webseite herangezogen.

5.1 LyricsTranslate.com

Gemäß den Angaben des Anbieters verfügt LyricsTranslate über eine Datenbank mit etwa 1,9 Millionen Songtext-Übersetzungen und ist damit nach eigenen Angaben die größte Online-Datenbank dieser Art. Es besteht die Möglichkeit, Künstler:innen, Liedtexte und/oder deren Übersetzungen aus einer beliebigen Sprache in eine beliebige Sprache anzufordern oder selbst hinzuzufügen. Des Weiteren können Übersetzungen anderer Nutzer:innen kommentiert werden, womit auch entsprechende Kommentare zu eigenen Übersetzungen erhalten werden können. Zudem können Privatnachrichten an andere Benutzer:innen versendet sowie an Diskussionen im Forum teilgenommen werden. Darüber hinaus besteht die Option, sich selbst als Künstler:in einzutragen und eigene künstlerische Inhalte zu veröffentlichen. Gemäß den Angaben auf der Website werden sämtliche Übersetzungen von menschlichen Übersetzer:innen durchgeführt. Es kann jedoch nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dass einzelne Übersetzer:innen maschinelle Übersetzungstools oder Künstliche Intelligenz für Teile oder ganze Übersetzungen eingesetzt haben. Gemäß den Richtlinien der Webseite (Reiter „Gesetze“) erfolgt jedoch eine Überprüfung und gegebenenfalls eine Entfernung.

Don't add machine translations. If any translations similar to Google Translate are found, they will be unpublished and you will be warned if you keep publishing translations of such quality. Machine-made transliterations are also not allowed. (LyricsTranslate.com 2026)

Des Weiteren verfügt LyricsTranslate über ein Leaderboard, in dem die aktuell knapp 84.000 registrierten Übersetzer:innenprofile basierend auf ihren Tätigkeiten und den damit erhaltenen Punkten gereiht werden. Darüber hinaus besteht für die Benutzer:innen die Möglichkeit, Übersetzungen anzufragen. Gemäß den Angaben der Webseite wurden bereits mehr als 470.000 Übersetzungswünsche erfüllt.

Die Übersetzungen werden in zahlreichen Sprachen angefertigt, wobei Englisch, Spanisch, Französisch, Russisch, Chinesisch und Deutsch am häufigsten vertreten sind. Im Gegensatz zu Genius wird auf LyricsTranslate pro Übersetzung nur ein:e Übersetzer:in angeführt, jedoch besteht hier im Gegensatz zu den anderen genannten Webseiten die Möglichkeit, pro Song und Zielsprache mehrere Übersetzungen zu erstellen und hochzuladen. Dies bedeutet, dass für jede:n Übersetzer:in eine eigene Übersetzung zur Verfügung steht. Exemplarisch sei hier der Song *Willst du* (2013) angeführt, für den aktuell (Stand: März 2026) insgesamt zwanzig Übersetzungen verfügbar sind, darunter drei spanische, drei ungarische und zwei englische Versionen. Für jede Übersetzung wird ein Veröffentlichungsdatum angegeben, und die

Übersetzer:innen haben die Möglichkeit, zu jeder Übersetzung Fußnoten mit Anmerkungen hinzuzufügen. Die automatische Eintragung diverser Angaben in die Übersetzer:innenprofile umfasst beispielsweise die Anzahl der angefertigten Übersetzungen. Darüber hinaus sind einige Angaben manuell zu ergänzen, wie Angaben zu den Sprachkenntnissen oder den Interessen. Ebenso können die Benutzer- und Rufnamen frei gewählt werden. Für die Registrierung ist die Angabe eines Benutzernamens obligatorisch, während die Angabe eines Rufnamens optional ist. Des Weiteren sind die von den Übersetzer:innen geleisteten Beiträge auf deren Übersetzer:innenprofilen ersichtlich. Registrierte Benutzer:innen können Übersetzungen mit einem Herz versehen. Die Anzahl der für die eigenen Übersetzungen erhaltenen Herzen wird im Profil unter „Thanks received“ angezeigt. Eine zusätzliche Angabe in Benutzerprofilen ist die sogenannte Wortmacht. Gemäß der Webseite erfolgt die Berechnung der Wortmacht wie folgt:

[...] indem alle einzigartigen Wörter in all den Übersetzungen in eine bestimmte Sprache gezählt werden. Die NLP-Programmbibliothek wird verwendet, um verschiedene Formen derselben Wörter, Namen, geographischen Bezeichnungen usw. zu berücksichtigen. (Lyrics-translate.com 2026)

Die Vergabe von Punkten für bestimmte Aktivitäten sowie die daraus resultierende Verleihung von Rängen und Abzeichen an die User:innen stellen die Grundprinzipien der Webseite dar. Für das Hinzufügen einer Übersetzung werden 10 Punkte, für das Hinzufügen eine:r Künstler:in 2 Punkte und für das Hinzufügen eines Idioms 1 Punkt vergeben. Für das Hinzufügen eines Songs oder eines Idioms wird 1 Punkt gewährt. Es ist darauf hinzuweisen, dass die besagten Punkte nicht zwangsläufig die Qualität der Beiträge von Nutzern repräsentieren, sondern lediglich die Quantität. Die Ränge werden nach folgendem Schema vergeben:

- Einsteiger (0-29 Punkte)
- Junior-Mitglied (30-119 Punkte)
- Mitglied (120-449 Punkte)
- Senior-Mitglied (450-899 Punkte)
- Super-Mitglied (900-1999 Punkte)
- Experte (2000-4999 Punkte)
- Meister (5000-9999 Punkte)
- Guru (10000+ Punkte)

Die Zuweisung dieser Benutzerrollen erfolgt automatisch und berechtigt die Benutzer:innen zu unterschiedlichen Handlungen. So ist es beispielsweise erst nach Erreichen des Ranges „Junior-Mitglied“ möglich, eine Übersetzung zu bewerten. Erst nach Erreichen des Ranges „Experte“ ist die Bearbeitung biografischer Informationen von Künstler:innen möglich. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, Abzeichen zu erhalten. Im Gegensatz zu den Punkten und Rängen, die automatisch vergeben werden, werden diese Abzeichen von den Administrator:innen der Webseite für außergewöhnliche Leistungen verliehen. Solche Abzeichen können beispielsweise „Bester Übersetzer“, „Bester Bewerter“, „Bester Video-Editor“ oder Ähnliches lauten und werden jährlich an einen exklusiven Kreis von Benutzer:innen vergeben. Die exakten Angaben zu Punkten, Rängen und Abzeichen sind in den FAQs der Webseite zu finden (lyricstranslate.com/en/faq).

Anhand des Benutzerprofils „Alberto Scotti“, das beim Leaderboard mit den Einstellungen „English“ und „All time“ mit 11.595 Punkten den ersten Platz belegt (Stand: 05.02.2026), soll dies veranschaulicht werden. Durch die rege Beteiligung des Nutzers „Alberto Scotti“ sind die möglichen und üblichen Angaben und Einträge ersichtlich (vgl. Abb. 10).

Alberto Scotti

Anzeigen Kontakt



Name: Alberto Scotti

Beigetreten: 02.10.2020

Rolle: Guru

Punkte: 264028

Abzeichen:

- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Contributor of the Month
- Song Contributor of the Month
- Song Contributor of the Month
- Top Anmerkungsersteller 2022
- Top Song Contributor 2023

Beiträge:

- 21376 Übersetzungen
- 47140 Lieder
- 9921 Mal gedankt
- 27 Übersetzungsanfragen erfüllt für 18 Mitglieder
- hat 49 Lieder transkribiert
- hat 4 Idiome hinzugefügt
- hat 3658 Kommentare hinterlassen
- hat 414 Anmerkungen hinzugefügt
- 1902 Künstler hinzugefügt

Wortmacht: Italienisch: 21773, Spanisch: 21321, Englisch: 15622 ⓘ

🔗 Gino Pusterlenghi

👤 Nutzer/in offline
zuletzt gesehen March 14, 2026

Interessen

Apocalisse.

Sprachen

Muttersprache: Italienisch

Fließend: Italienisch

Mittelstufe:
Englisch, Italienisch (römischer Dialekt), Italienisch (mittlere Dialekte), Italienisch (südliche Dialekte), Neapolitanisch, Salentinisch, Sizilianisch

Anfänger: Griko, Italienisch (nördliche Dialekte), Spanisch

Übersetzungen Anfragen Künstler/innen Lieder Erhaltene Kommentare Kommentare Themen

Erhaltene Bewertungen Idiome Anmerkungen

21376 von Alberto Scotti veröffentlichte Übersetzungen [Details](#) [Alle Übersetzungen](#)

Sortiert nach **Neueste** ▼

Übersetzung	Sprachen	Info
 Vivo ⓘ Edgar (Italia)	Italienisch → Spanisch	
 Vivo ⓘ Edgar (Italia)	Italienisch → Englisch	
 Per un'anima ⓘ E.A.Poe	Italienisch → Spanisch	
 Per un'anima ⓘ E.A.Poe	Italienisch → Englisch	
 Considerazioni ⓘ E.A.Poe	Italienisch → Spanisch	
 Considerazioni ⓘ E.A.Poe	Italienisch → Englisch	
 Talismano dell'apocalisse ⓘ Roberto Durkovic	Italienisch → Spanisch	

Abb. 10: Benutzerprofil „Alberto Scotti“ (LyricsTranslate.com 2026)

5.2 Lukas Strobel aka Alligatoah

Im Jahr 2006 veröffentlichte Lukas Strobel unter dem Pseudonym Alligatoah sein erstes Album. 2013 gelang ihm der künstlerische Durchbruch mit dem Song *Willst du*. Seitdem hat er den Status eines etablierten Musikers in der DACH-Region erreicht und erfreut sich dort großer Beliebtheit. In den zurückliegenden Jahren wurde er vermehrt auch international rezipiert. Exemplarisch sei hier der amerikanische TikTokker „Passport Two“ angeführt, der in seiner Kurzvideo-Reihe *Famous Germans only Germans know about* über ihn berichtete. Auch der US-amerikanische Sänger Fred Durst, am besten bekannt als Mitglied der Band Limp Bizkit, beteiligte sich an einem seiner Songs in Form eines Features (Gast-Beitrages) in *SO RAUS (off)* (2024).

5.2.1 Leben

Lukas Strobel wurde am 28. September 1989 in Langen, Deutschland, als Sohn einer Tänzerin und eines Schauspielers geboren. Während seiner Schulzeit erhielt er Gitarrenunterricht, fokussierte sich jedoch auf das Produzieren von (Kurz-)Filmen (Wehn 2015). Im Alter von 16 Jahren gründete er das fiktive Rap-Duo Alligatoah, bestehend aus DJ Deagle und Kaliba 69. DJ Deagle ist für die Beats und die Musikproduktion zuständig; Kaliba 69, der sich selbst als Schauspielrapper sieht, für Texte und Rap. Hinter bei-



Abb. 11: Lukas Strobel (Wetzel 2024)

den Figuren steht jedoch Lukas Strobel. Zunächst wurde angenommen, dass es sich um zwei real existierende Personen handelte. Später wurde jedoch enthüllt, dass beide Bandmitglieder tatsächlich dieselbe Person sind (Heinze 2019). Er erschuf die beiden Alter Egos, weil „er nicht so allein sein wollte“ (Denis 2011). Hinter dem Namen „Alligatoah“ steckt keine besondere Geschichte, auch findet Strobel den Namen selbst nicht gut. Ändern will er ihn dennoch nicht, denn er sagt dazu in einem Interview, dass man sonst ja nichts zu meckern hätte, wenn man mit seinem Namen zufrieden wäre (Hundt 2014).

Weil es seiner Auffassung nach „zu langweilig“ wäre, aus seinem eigenen Leben zu erzählen, erfindet er Figuren, die er darstellt. Am liebsten sind ihm dabei jene, die „eine gewisse Beschränkung im Kopf haben“ (Hundt 2014) oder denen er selbst gegenüber sehr kritisch steht (Heinze 2019). Das beinhaltet unter anderem Terroristen, Frauenhasser, Choleriker, rassistische oder materialistische Menschen. Seine Bestrebung zu Beginn seiner Musikkarriere war, eine Herangehensweise zu wählen, die nicht so oft vorkommt, und so wählte er den Schauspielrap.

Strobel achtet darauf, dass sein Privatleben privat bleibt. Einerseits dadurch, dass er in seinen Songs nicht direkt von eigenen Erfahrungen spricht, sondern sich von Menschen, Filmen und Ereignissen, die ihm begegnet sind, inspirieren lässt. Aber auch in Interviews erzählt er selten von seinem Privatleben und postet dieses – im Gegensatz zu vielen anderen Personen des öffentlichen Lebens – auch nicht in den sozialen Medien. Nach außen trägt er nur seine Kunstfigur und seine musikalischen Werke – somit sind Details wie beispielsweise sein Beziehungsstand seit Beginn seiner Karriere unbekannt.

5.2.2 Musikalisches Schaffen

In seiner Jugend zeigte er eine besondere Affinität für die Ästhetik und die expressiven Qualitäten des New Metal. Diese Härte und Radikalität fand er in deutschsprachigen Raptexten wieder, was wiederum einen signifikanten Einfluss auf seine eigenen Werke ausübte (Heinze 2019). In den eigenen Liedtexten wird Provokation in erster Linie als ein Werkzeug und Stilmittel eingesetzt, um eine Geschichte zu erzählen; mit roher, grober Sprache wird ein Bild gemalt und damit eine Ausdrucksweise gewählt (Probst 2013).

Kurz nach Beginn seiner musikalischen Laufbahn entdeckte er die Gitarre wieder für sich und verwendet diese als Basis für seine Lieder. Im Laufe der Produktion mancher Songs rücken die Gitarrentöne dann sehr weit in den Hintergrund oder verschwinden ganz (Wehn 2015). Strobel bedient sich auch anderer Instrumente, selbst, wenn er diese nicht so gut beherrscht. In einem Interview erklärte er, dass er zunächst Akkorde auf einem Akkordeon gespielt und diese anschließend mithilfe eines Computers neu arrangiert habe. Strobel empfindet eine ausgeprägte Affinität zur Natur und erfährt das Klangbild von Wald und Natur als angenehm und vertraut. Ihm gefällt auch der Gedanke, Geräusche zu benutzen, „die nicht aus einer – auch von anderen Produzenten genutzten – Library oder Ordnersammlung stammen“ (Wehn 2015). So findet sich beispielsweise das Knirschen von Fußritten auf Kieselsteinen in einem seiner Songs wieder.

Im Verlauf der Zeit durchlief der Musikstil des Künstlers eine signifikante Entwicklung. Seine künstlerische Laufbahn begann mit der Gattung des Battle-Raps, fand ab Mitte der 2010er Jahre eine melodischere Fortsetzung und manifestiert sich in seinem neuesten Studioalbum *off* (2024) im Nu-Metal-Genre. Der Genrewechsel vollzog sich bis 2024 in einem eher langsamen Prozess, in dem Strobel sich vorsichtig an alternative Stilmittel herantastete. Mit *off* erfolgte jedoch ein signifikanter Richtungswechsel. Der Künstler begann seine Karriere beim Spaß-Label „Tripplepenis“. 2008 wechselte er zu „rappers.in“ und 2011 wurde er Mitglied des Labels „Trailerpark“. Nach der Veröffentlichung seines sechsten Studioalbums verließ er dieses Label wieder (Hallenstein 2025; laut.de 2026). Im Jahr 2024 erfolgte die Gründung seines eigenen Musiklabels „oah!“ in Zusammenarbeit mit Massimo Ibrahim und Hannes Kelch als Instrument der Förderung junger deutschsprachiger Künstler:innen (Schwarzkopp 2024).

Aufgrund dessen, dass er in jedem Lied in eine neue Rolle schlüpft, sind die Themen seiner Lyrics vielfältig. Was sich die meisten Songs jedoch teilen ist Gesellschaftskritik und Satire. Viele Songs thematisieren ernsthafte Themen, die Strobel als essentiell erachtet, je-

doch mit einer humoristischen Note präsentiert, da er nach seiner Lebensauffassung der Auffassung ist, dass „alles mit Humor genommen werden muss“ (Probst 2013). Die wohl meiste Kritik übt er an religiösem Fanatismus aus, 2008 erschien das Konzeptalbum *In Gottes Namen* mit dem Überthema Religionsfanatismus. So behandelt er in *Sprenggürtel* und *In Gottes Namen* beispielsweise Selbstmordattentäter; in *Zwei Missionare* bereitet er Missionierungsversuche satirisch auf. In *off* greift er das Thema mit dem Song *NIEMAND* wieder auf. Ein weiteres bedeutendes Thema für ihn ist die Natur und die damit einhergehende Kritik an ihrer Zerstörung, wie in den Liedern *Es ist noch Suppe da* (2011) und *Lass liegen* (2015) zum Ausdruck kommt. Einige Songs weisen eine Multithematik auf. Exemplarisch sei hier *Du bist schön* (2015) genannt, das sowohl den zeitgenössischen Schönheitskult als auch die strukturelle Ausbeutung in der Schönheitsindustrie thematisiert. Es ist festzustellen, dass nicht alle seine Songs eine tiefere Bedeutung oder einen ernsten thematischen Hintergrund aufweisen. Einige sind lediglich humoristische Geschichten ohne größeren Tiefgang, wie beispielsweise *Abgestochen* (2011), *Postmodern* (2011) oder seine aktuellste Veröffentlichung *Der gestichelte Kater* (2025).

Zu manchen Alben veröffentlicht er kleine Bonus-Alben mit jeweils einem gewissen besonderem Charakteristikum. Zum Album *Triebwerke* beispielsweise veröffentlichte er *Stromausfall*, in welchem er verschiedene Songs in Akustikversion aufnahm. Des Weiteren publiziert er im Rahmen dieses Albums die Rap-Serie *Überstunden*, in welcher seine Figur in zwölf kurzen Songs zwölf verschiedene Beschäftigungen – wie Archäologe, Türsteher oder Fernsehkoch – annimmt und über diese berichtet. Diese Rap-Serie kann als eine Art Vorgeschichte zu dem Lied *Narben* interpretiert werden, das als Track auf dem Album *Triebwerke* zu finden ist. Parallel zu *Musik ist keine Lösung* (2015) veröffentlichte er *Straßenmusik ist auch keine Lösung*, in welchem er die Songs in Zusammenarbeit mit verschiedenen Straßenmusiker:innen Deutschlands neu aufnahm und mit Straßenmusik-Sound produzierte. Die Veröffentlichung des Albums *Schlaftabletten, Rotwein V* (2018) wurde von *Fremden Zungen* begleitet, in welchem er diverse Songs von anderen Interpret:innen (wie z. B. *Chandelier* von Sia oder *Duality* von Slip Knot) covert.

Obwohl sich der Künstler ursprünglich durch seine Herangehensweise an Musik hervorheben wollte, wurde letztendlich seine Art und Weise, Texte zu schreiben, zu seinem Charakteristikum, welches von vielen Fans hochgeschätzt wird, wie etliche Kommentare in den sozialen Medien verlauten lassen. Er ist sich dessen bewusst, wie er in einem Interview über den Stilwechsel durch sein neuestes Album berichtet.

Denn die [Fans] wissen, dass das, was mich als Musiker ausmacht, nicht das Soundbild ist, mit dem ich ankomme und nicht die Art, wie ich singe oder schreie, sondern vor allem die Art, wie ich Texte schreibe und wie ich meine Bühnenshows kreierte. (Dürkop 2024)

5.3 Songtext-Auswahl

Seit dem Jahr 2006 ist Alligatoah als Musiker aktiv. Seine Diskografie als Solokünstler beinhaltet sieben Studioalben, fünf Mixtapes, fünf EPs, elf Cover-Songs, sechs (nicht in den Alben enthaltene) Singles sowie elf Features (Gastbeiträge) bei anderen Interpret:innen. Darüber hinaus war er von 2011 bis 2019 beim deutschen Hip-Hop-Musiklabel „Trailerpark“ als Bandmitglied tätig, in welchem er weitere Songs (mit)schrieb. In der vorliegenden Arbeit werden ausschließlich Songs ohne Features von anderen Interpret:innen berücksichtigt. Selbstverständlich ist es unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit eine vollständige Untersuchung aller Songs durchzuführen. Um den vorgegebenen Rahmen nicht zu überschreiten, werden die Übersetzungen von vier Songs analysiert.

Es werden die englischen Übersetzungen der folgenden Songs untersucht: *Abgestochen* (Album: *Schlaftabletten, Rotwein III* 2011), *Du bist schön* (Album: *Musik ist keine Lösung* 2015), *Meinungsfrei* (Album: *Schlaftabletten, Rotwein V* 2018) und *NIEMAND* (Album: *off* 2024). Bei der Auswahl der Lieder wurde darauf geachtet, Songs aus verschiedenen Alben, mit verschiedenen Themen und mit jeweils unterschiedlichen Übersetzer:innen zu integrieren. *Abgestochen* (übersetzt von „RealAchampnator“) ist eine satirische Aufbereitung von klassischem Battle-Rap und spricht keine ernsten Themen an. *Du bist schön* (übersetzt von „mistakes and humiliation“) übt mithilfe eines überspitzt gezeichneten Charakters Kritik an der Schönheitsindustrie aus. *Meinungsfrei* (übersetzt von „baer“) zeichnet das Bild einer Person, die sich nicht zu gewissen Themen positionieren möchte oder kann. Das letzte Lied der Analyse ist *NIEMAND* (übersetzt von „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“), in welchem sich das lyrische Ich zu seinem Glauben – oder eher Nicht-Glauben – äußert.

Im nachfolgenden Unterkapitel werden die Übersetzer:innen dieser Songs kurz vorgestellt, bevor dann die Analyse der Übersetzungen folgt.

5.4 Übersetzer:innenprofile

In diesem Unterkapitel werden die Profile der Übersetzer:innen, deren Übersetzungen in dieser Arbeit behandelt werden, kurz vorgestellt. Da nicht alle Angaben verpflichtend im Profil einzutragen sind, sind auch nicht von allen Profilen dieselben Angaben einsehbar. Es besteht beispielsweise keine Verpflichtung zur Angabe von Rufnamen und Sprachkenntnissen. In der Konsequenz können diese Angaben in manchen Profilen fehlen.

5.4.1 „RealAchampnator“

Der erste Song, der in den Analysen behandelt wird, ist „Abgestochen“ und wurde von „RealAchampnator“ übersetzt. Die Anzeige des vollständigen Profils der Übersetzerin/des Übersetzers ist nicht möglich, da es sich bei dem betreffenden Profil um einen „Banned User“ handelt. Die in Abbildung 12 dargestellte Information wurde demnach aus der Seitenanzeige der Songübersetzung selbst entnommen. Es konnte kein Grund für den Ausschluss der:des User:in aus der Community ermittelt werden. Des Weiteren besteht keine Möglichkeit, in Erfahrung zu bringen, ob die Sperrung des Profils dauerhaft oder lediglich temporär erfolgt ist.

„Achampnator“ ist ein deutscher YouTuber, der sich in seinen Videos mit den Themen Gaming und Musik befasst. Auf der Social-Media-Plattform Instagram ist dieser YouTuber unter dem Benutzernamen @real.achampnator registriert. Das Profilbild von „RealAchampnator“ auf LyricsTranslate zeigt das Logo des YouTubers vor einem neongrünen Hintergrund. Möglicherweise hat die:der Benutzer:in auf LyricsTranslate vorgegeben, dieser YouTuber zu sein, und wurde deswegen gesperrt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass auf zahlreichen Plattformen die Verwendung der Identität einer anderen, real existierenden Person nicht gestattet ist. Es besteht die Möglichkeit, dass sie:er gegen andere Richtlinien der Webseite verstoßen hat und aus diesem Grund gesperrt wurde. Da der



Abb. 12: Benutzerprofil „RealAchampnator“ (LyricsTranslate.com 2026)

Grund des Ausschlusses aus der Community von der Webseite selbst nicht angegeben ist, lassen sich darüber nur Mutmaßungen anstellen.

Auf der Plattform LyricsTranslate zeigte sich die:der Nutzer:in „RealAchamptor“ als sehr aktive:r Teilnehmer:in. Die Anzahl der von ihr:ihm vorgenommenen Übersetzungen beläuft sich auf 3.258, die der Lieder auf 4.647 und die der Künstler:innen auf 528. Darüber hinaus hat er:sie 1.557 Übersetzungsanfragen erfüllt und 162 Lieder transkribiert. Es wurden 18 Übersetzungen von der:dem Benutzer:in selbst angefragt und 1.662 Kommentare hinterlassen. Darüber hinaus wurden von ihr:ihm 278 Transliterationen und 10 Idiome hinzugefügt. Für die verschiedenen Beiträge wurde ihr:ihm insgesamt 12.275-mal von anderen User:innen gedankt. Aufgrund der Beschränkung der Angaben zu „RealAchamptor“ auf die Kurzbeschreibung ist es nicht möglich, die konkreten Lieder oder Übersetzungen zu identifizieren, die von diese:r User:in hinzugefügt wurden. Gemäß den Angaben der:des Nutzer:in ist Deutsch ihre:seine Muttersprache, wobei Englisch, Japanisch und Spanisch auf Mittelstufe beherrscht werden.

5.4.2 „mistakes and humiliation“

„mistakes and humiliation“ registrierte sich am 6. Dezember 2016 auf der Webseite und hat mit 96 Punkten den Rang Junior-Mitglied erreicht. Sie:er fügte von vier Songs die Lyrics zur Webseite hinzu und übersetzte neun Songs, alle von Deutsch auf Englisch, darunter zwei Alligatoah-Songs. Für diese Leistung wurde sie:er von anderen User:innen insgesamt 87-mal mit Dank bedacht, wovon 39 auf die englische Übersetzung von *Du bist schön* (2015) zurückzuführen sind. Das Profil enthält keine Angaben zu einem Rufnamen oder zu Sprachkenntnissen der betreffenden Person. Ebenfalls findet sich keine Angabe zur Wortmacht. Es ist anzunehmen, dass diese erst ab einer gewissen Anzahl an Punkten oder Übersetzungen berechnet wird¹³. Das Profilbild zeigt ein Gesicht, das möglicherweise das der:des Übersetzer:in selbst ist (vgl. Abb. 13).

¹³ Da die Wortmacht-Funktion erst vor Kurzem eingeführt wurde, ist in den FAQs noch nicht viel darüber – beispielsweise ab welcher Punkt- oder Wortzahl diese berechnet wird – ersichtlich (Stand: 14.03.2026).

mistakes and humiliation

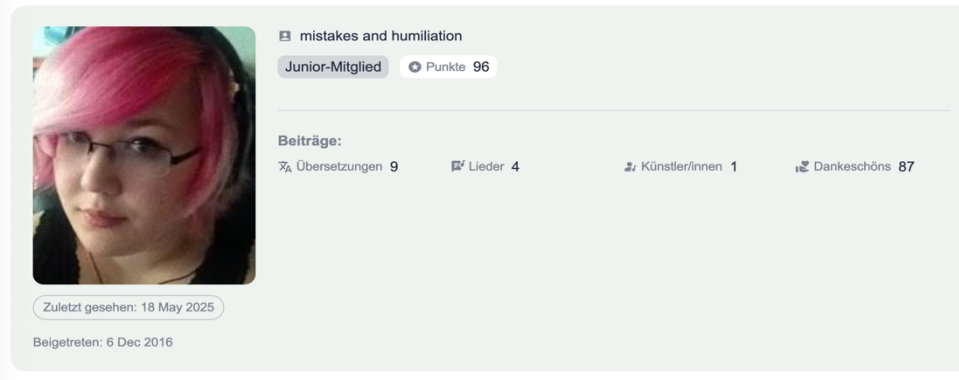


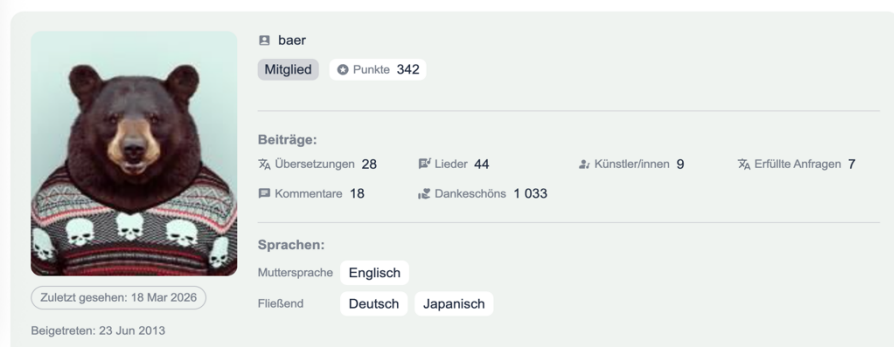
Abb. 13: Benutzerprofil „mistakes and humiliation“ (LyricsTranslate.com 2026)

5.4.3 „baer“

„baer“ registrierte sich am 23. Juni 2013 und ist die:der Übersetzer:in von *Meinungsfrei*. Des Weiteren wurde seitens der Person der Liedtext des Liedes *Du bist schön* beigesteuert. Insgesamt wurden von dieser Person 28 Übersetzungen, 44 Liedtexte, 9 Künstler:innen und 18 Kommentare hinzugefügt. Alle Übersetzungen diese:r User:in wurden von Deutsch auf Englisch angefertigt und umfassen Werke von Künstler:innen wie beispielsweise Cro, Sido, K.I.Z., Marteria oder Fettes Brot. Des Weiteren erfüllte sie:er sieben Übersetzungsanfragen und erhielt insgesamt 1.033 Dankesbekundungen von anderen User:innen. Gemäß den Angaben der:des Künst-

ler:in ist „baers“ Muttersprache Englisch, wobei sie:er weiters fließend Japanisch und Deutsch beherrscht. Die ermittelte Word Power beträgt 2.006 Punkte für Englisch. Das Profilbild zeigt einen amerikani-

baer



Word power ⓘ

Englisch 2 006

schen Schwarzbären, der einen gemusterten Pullover trägt (vgl. Abb. 14). Das Bild wurde ursprünglich vom spanischen Fotografen und Illustrator Yago Partals geschaffen.

5.4.4 „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem”

User:in Charlie (Username: „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“) steuerte die englische Übersetzung von *NIEMAND* (2024) bei. Laut eigenen Angaben beherrscht Charlie Deutsch auf Muttersprachler:innenniveau, Englisch fließend und Spanisch auf „Mittelstufe“. Charlie trat der Community am 8. August 2019 bei und hat mit insgesamt mehr als 1.800 Punkten die Rolle „Super-Mitglied“ erreicht. Sie:er steuerte die Lyrics für 103 Lieder sowie 183 Übersetzungen bei, wofür ihr:ihm insgesamt 862-mal von anderen User:innen gedankt wurde. Charlies Wortmacht (vgl. Kapitel 5.1) liegt für Deutsch bei 2.651 und für Englisch bei 868. Als Profilbild wurde von Charlie ein Foto eines Gebäudes im Stil des Eco-Brutalismus gewählt (vgl. Abb. 15).

icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem

Charlie
Super-Mitglied Punkte 1 838

Charlie

Beiträge:

Übersetzungen	183	Lieder	103	Künstler:innen	9	Erfüllte Anfragen	2
Transcription requests fulfilled	4	Übersetzungsanfragen	1	Kommentare	24	Sammlungen	1
Anmerkungen	5	Dankeschöns	862				

Zuletzt gesehen: 21 Feb 2026

Beigetreten: 8 Aug 2019

Sprachen:

Muttersprache	Deutsch
Fließend	Englisch
Mittelstufe	Spanisch

Word power ⓘ

Deutsch 2 651 Englisch 868

Abb. 15: Benutzerprofil „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“ (LyricsTranslate.com 2026)

6 Analysen

In diesem Kapitel werden die Textanalysen gemäß Nords Analysemodell der übersetzungsrelevanten Textanalyse durchgeführt. Es werden folgende Songs analysiert:

- *Abgestochen* aus dem Album *Schlaftabletten, Rotwein III* (2011) übersetzt von „RealAchampnator“
- *Du bist schön* aus dem Album *Musik ist keine Lösung* (2015) übersetzt von „mistakes and humiliation“
- *Meinungsfrei* aus dem Album *Schlaftabletten, Rotwein V* (2018) übersetzt von „baer“
- *NIEMAND* aus dem Album *off* (2024) übersetzt von „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“

Da die textexternen Elemente aller vier Analysebeispiele beinahe deckungsgleich sind, wird im ersten Unterkapitel kollektiv auf die textexternen Elemente aller vier Zieltexte eingegangen. Die nachfolgenden Unterkapitel sind nach Songs geordnet und beinhalten folgende Elemente: Erläuterungen zur Kontextualisierung der analysierten Lieder, eine Gegenüberstellung des Ausgangs- und des Zieltextes, Beitragskommentare (falls vorhanden). Abschließend erfolgt die Analyse der textinternen Elemente. Die Übersetzer:innenprofile wurden bereits im fünften Kapitel dargelegt und werden daher an dieser Stelle nicht erneut präsentiert. Eine abschließende Diskussion dieser Analyseergebnisse findet sich in Kapitel 6.6.

Des Weiteren sei an dieser Stelle das Thema „Interpunktionsfehler im Ausgangstext“ kurz zu erwähnen. Gemäß der von Baßler (2003: 278) vertretenen Auffassung, dass der Text eines (Pop-)Songs lediglich „seine Aufnahme und nur diese“ darstellt, ist die Existenz von Fehlern, die nicht in der Aufnahme erkennbar sind, im Ausgangstext ausgeschlossen. Satzzeichen wie Beistriche entsprechen zwar oft kleinen Pausen in der Satzmelodie, diese beiden Elemente sind dennoch nicht gleichzusetzen. Aus dieser Perspektive ist es demnach unmöglich, dass in der gesprochenen Sprache Beistrichfehler auftreten. Fehler in den originalen Songtexten auf LyricsTranslate werden demnach nicht als „Fehler im Ausgangstext“ angesehen, sondern als Fehler in der Transkription des Ausgangstextes. Letztere stellt eine Vorstufe bzw. die Voraussetzung für die Übersetzung selbst dar.

6.1 Textexterne Elemente

Im Falle der in dieser Arbeit untersuchten Texte sind Zieltextproduzent:innen und -sender:innen ident. Die Intention der Sender:innen besteht darin, eine Verständnishilfe zu schaffen, die es dem nicht-deutschsprachigen bzw. englischsprachigen Publikum ermöglicht, den Song zu verstehen. Die Sender:innen verfolgen demnach keine Appellintention, da sie die Textrezipient:innen nicht zu gewissen Handlungen auffordern wollen. Die phatische Intention kann der Webseite, die unter anderem durch sozialen Austausch funktioniert, nicht vollständig abgesprochen werden. Auch wenn es nicht die Hauptabsicht der Textproduzent:innen ist, den Kontakt zu den Rezipient:innen herzustellen oder zu optimieren (Nord 2009:53), ist diese Intention dennoch nicht gänzlich auszuschließen. Die Ausdrucksintention ist ebenfalls nur bedingt gegeben. Zwar ist in jeder Übersetzung eine Information über die Übersetzer:innen enthalten, jedoch ist nicht die Intention der Übersetzer:innen von Songtexten, Informationen über sich selbst oder ihre Einstellungen zu den Dingen zu vermitteln. Da in den Kommentaren zur Übersetzung auch Meinungen zu übersetzungsirrelevanten Angelegenheiten geäußert werden können, ist diese Intention allerdings nicht gänzlich auszuschließen. Bei den Zieltexten dieser Untersuchung unterscheidet sich die Sender:innenintention von der der Ausgangstexte. Während der Künstler mit seinen Liedern die Intention der Ausdrucks- und manchmal auch Appellvermittlung verfolgt, dienen die Übersetzungen als Information über diese Inhalte im Zieltext. Dementsprechend wäre bei den Übersetzer:innen wohl die Darstellungsintention die passendste, da sie über einen Sachverhalt (nämlich, was der Ausgangstextproduzent in seinem Song mitteilen will) informieren und nicht primär die Einstellungen und Ansichten der übersetzenden Person transportiert werden sollen.

In diesen Fällen entspricht die Sender:innenintention folglich auch der Textfunktion. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die:der Ausgangstextproduzent:in die Lyrics nicht nur für ein nicht-deutschsprachiges Publikum zur Verfügung gestellt hat, sondern dass sie:er den Text auch mit der Intention verfasst hat, an den eigenen Sprach- und Übersetzungsfertigkeiten zu arbeiten. Es ist nicht selten, dass Fan-Übersetzer:innen diesen Nebeneffekt mit ihren Kontributionen erzielen wollen (O'Hagan 2008: 160).

Es ist davon auszugehen, dass die intendierten und die tatsächlichen Empfänger:innen übereinstimmen, da es eher unwahrscheinlich ist, zufällig auf diese Texte zu stoßen, sondern man diese gezielt sucht. Es kann jedoch nicht vollständig ausgeschlossen werden, dass Personen, die auf der Webseite aktiv sind, zufällig auf diese spezifischen Übersetzungen gestoßen

sind. Wenn jemand beispielsweise aufgrund einer anderen Übersetzung auf das Profil der:des Übersetzer:in klickt und sich durch die weiteren Übersetzungen dieser Person geklickt hat, ist es möglich, dass sich jemand eine Übersetzung zu einem ihr:ihm unbekannten Lied ansieht. Da die Wahrscheinlichkeit einer derartigen Korrelation jedoch als gering einzustufen ist, ist von einer Übereinstimmung der tatsächlichen Empfänger:innen mit den intendierten Empfängern auszugehen. Dies sind demnach Personen, die kaum oder nicht Deutsch sprechen, Alligatoah respektive Deutsch-Rap hören und die Bedeutung dieser konkreten Songs verstehen möchten. Hierbei gibt es keine speziellen demographischen Merkmale wie Geschlecht, Alter, soziale Schicht, Wohnort etc., auf die der Text abzielt; allerdings wird von den Empfänger:innen vorausgesetzt, Zugriff zum World Wide Web zu haben und zumindest fortgeschrittene Englischkenntnisse zu besitzen. Der signifikanteste Unterschied zwischen den Empfänger:innen des Ausgangs- und des Zieltextes ist das Ausmaß der Deutschkenntnisse, da das Zielpublikum von Alligatoah hauptsächlich aus Personen im DACH-Raum besteht, die Deutsch auf Muttersprachler:innenniveau sprechen. Aber auch die gesellschaftlichen und kulturellen Normen und Konventionen können sich von den Rezipient:innen des Ausgangstextes und jenen des Zieltextes unterscheiden, wie beispielsweise der gesellschaftliche Status der Schönheitsindustrie (vgl. *Du bist schön*) oder die Möglichkeit der freien Meinungsäußerung (vgl. *Meinungsfrei*).

Manche Interpret:innen vermarkten ihre Musik an ein internationales Publikum und andere verorten ihr Zielpublikum innerhalb ihrer eigenen geografischen Region. Ein signifikanter Anteil von Deutsch-Rap-Interpret:innen zählt zur zweiten Gruppe. Der Grund darin liegt nicht nur an der Vielzahl an Wortspielen, für deren Verständnis fundierte Sprachkenntnisse vonnöten sind, sondern auch an dem Vorwissen, das die:der Künstler:in vom Zielpublikum zum Verständnis des Textes voraussetzt. Wie bereits in Kapitel 2.1 erläutert, hat Populärkultur einen signifikanten Gegenwartsbezug. Das gilt auch für deutschsprachigen Rap- bzw. Hip-Hop, der oft Begebenheiten aus der geografischen Region thematisiert. Rapper:innen thematisieren in ihren Songs häufig (öffentlich gewordene) Konflikte oder Skandale aus ihrem eigenen Leben. Für ein Verständnis des Textes ist es essenziell zu wissen, in welchem sozialen Kontext diese Ereignisse stattgefunden haben.¹⁴

¹⁴ Ein Beispiel dafür findet sich auch in Alligatoahs Diskographie: Als die rechtspopulistische Partei NPD Alligatoahs Video zu *Willst du* (2013) in den Sozialen Medien teilte und andeutete, dieselben Ansichten wie der Künstler zu besitzen, nahm er in *Musik ist keine Lösung* (2015) Bezug darauf und sang: „Zweifelhafte Leute aus der falschen Ecke werden für die nächste Single klatschen; zum Beispiel Anzug-getarnte,

Das Medium ist die Webseite LyricsTranslate, die nur durch Zugriff auf das Internet aufgerufen werden kann. Der Ausgangstext wird zwar mündlich vorgetragen, der Zieltext ist hingegen nicht zur mündlichen Aufführung vorgesehen. Er ist ausschließlich in digital-schriftlicher Form verfügbar. Das Trägermedium kann ebenfalls Aufschluss über die Empfänger:innengruppe und die Sender:innenintention geben. Dies lässt sich am Beispiel des Namens LyricsTranslate veranschaulichen, der bereits einen Hinweis auf diese beiden Faktoren gibt. Beim ersten Einlesen der Webseite wird deutlich, welche Funktion die Seite und die dort erschienenen Texte haben.

Da die Texte im Internet publiziert werden und jede:r mit Internetverbindung darauf zugreifen kann, existiert kein faktischer Erscheinungsort für diese Übersetzungen. Auf der Webseite finden sich keine Angaben, die auf einen bestimmten Entstehungsort verweisen könnten. Aufgrund des Sprachenpaars Deutsch-Englisch ist es naheliegend, dass sich der Entstehungsort im europäischen oder nordamerikanischen Raum befindet. Da keine näheren Angaben gemacht wurden, ist eine genauere Lokalisierung nicht möglich. Auszuschließen sind jene Länder, in denen der Zugriff auf das Internet aufgrund von Zensur oder generellen Zugangseinschränkungen, wie sie beispielsweise in Nordkorea bestehen, verhindert wird.

Die Bestimmung der Entstehungszeit der Texte ist im Vergleich zur Ortspragmatik deutlich unkomplizierter, da die Übersetzungen zwangsläufig innerhalb des Zeitraums zwischen dem Erscheinungsdatum der jeweiligen Songs (ED) und den Upload-Daten der LyricsTranslate-Beiträge (UD) angefertigt worden sein müssen.

- *Abgestochen* 18.02.2011 (ED); 21.06.2017 (UD)
- *Du bist schön* 27.11.2015 (ED); 28.01.2017 (UD)
- *Meinungsfrei* 14.09.2018 (ED); 15.09.2018 (UD)
- *NIEMAND* 22.03.2024 (ED); 03.08.2025 (UD)

Daraus resultiert ein möglicher Entstehungsrahmen von 6 Jahren und rund 4 Monaten für die Übersetzung von *Abgestochen*, zirka 14 Monaten für *Du bist schön*, und etwas unter 1,5 Jahre für *NIEMAND*. Die Übersetzung von *Meinungsfrei* erschien einen Tag nach Veröffentlichung des Albums, somit wurde die Übersetzung noch am selben und/oder nächsten Tag angefertigt.

rechtsextrem gesinnte Spasten, die dein Video posten, weil sie kalkulierte Jagd auf jugendliche Wählerstimmen machen“.

Der Anlass der Übersetzungen ist nicht eindeutig ersichtlich, jedoch scheint er, wie bereits erwähnt, in Zusammenhang mit der persönlichen Wertschätzung der Übersetzer:innen für die jeweiligen Songs zu stehen. Eine Übersetzungsanfrage seitens einer anderen Person könnte theoretisch ebenfalls einen Anlass für eine Übersetzung darstellen. In diesem Fall lässt sich jedoch anhand der Übersetzer:innenprofile rasch feststellen, dass dies in den Fällen von *Du bist schön*, *Meinungsfrei* und *NIEMAND* nicht der Fall war. In den Benutzerprofilen lässt sich in der Kategorie „Erfüllte Anfragen“ nachvollziehen, welche Songs auf Grundlage von Übersetzungsanfragen übersetzt wurden. Die einzige Unklarheit bleibt bei *Abgestochen*, da aufgrund der Sperre der:des Übersetzer:in das Profil nicht aufrufbar und somit auch die Kategorie „Erfüllte Anfragen“ nicht einsehbar ist. Demnach sind in mindestens drei Fällen Initiator:in, Textproduzent:in und Sender:in ident. Die Textauswahl erfolgte, betrachtet man die Konventionen der Webseite, höchstwahrscheinlich nach der persönlichen Präferenz der Übersetzer:innen. Die spezifischen Entscheidungskriterien für die persönliche Selektion, wie beispielsweise die Einfachheit der Texte oder die subjektive Bewertung der Musik, können ohne weitere Untersuchungen, wie beispielsweise Interviews, nicht determiniert werden.

Auch teilen sich die Analysebeispiele – sowohl alle Ausgangs- als auch alle Zieltexte – Texttyp und -sorte. Gemäß der Klassifikation von Reiß (vgl. Kapitel 3.1.1) werden diese Texte als expressive Texte bezeichnet, da in diesen Texten die kreative Setzung und künstlerische Gestaltung eindeutig im Vordergrund stehen. Der Künstler kreiert seine Redegegenstände selbst und bestimmt die Verbalisierungsweise autonom. Durch die expressiven und assoziativen Möglichkeiten der Sprache artikuliert er sich künstlerisch-kreativ (Reiß 1977: 98). Die Textsorte ist als Lyrics einzuordnen, welche von zahlreichen Forscher:innen als Teilbereich der Lyrik betrachtet wird (vgl. Einleitung). Des Weiteren sind alle vier Texte als dokumentarische Übersetzungen einzuordnen. Die Rezipient:innen sind sich der Tatsache, dass es sich um Übersetzungen handelt, nicht nur bewusst, sondern haben diese gezielt aufgesucht. Im Fall von LyricsTranslate ist das Vorhandensein eines Ausgangstextes eine unabdingbare Voraussetzung für die Generierung eines Zieltextes. Somit ist es kaum möglich, Übersetzer:innen oder Ausgangstexte unsichtbar zu machen, da ohne diese beiden Komponenten der Zweck der Webseite nicht erfüllbar ist.

6.2 *Abgestochen (Schlaftabletten, Rotwein III 2011)*

Abgestochen ist der elfte Track des dritten Mixtapes¹⁵ *Schlaftabletten, Rotwein III* (kurz: STRW III) und erschien am 18. Februar 2011. Das Mixtape ist die letzte Veröffentlichung Alligatoahs unter dem Label „rappers.in“, da er danach zum Label „Trailerpark“ wechselte, und besitzt kein in Zusammenhang stehendes Bonus-Album. Im Gegensatz zu anderen Veröffentlichungen – wie *In Gottes Namen* (2008) – ist dieses Mixtape nicht durch ein übergeordnetes Konzept gekennzeichnet. Im Vergleich zu anderen Alligatoah-Alben enthält *STRW III* signifikant weniger gesellschaftskritische Inhalte und dafür mehr rein humoristische Songs (z. B. *Unten ohne*, *Unvergleichlich*, *Badewanne*, *Geschäftsmann*, *Schwamm drüber* etc.), die Geschichten oder Begebenheiten erzählen und hinter denen keine ernsthafte Thematik steht. Der damals 21-Jährige äußert sich zu der STRW-Reihe wie folgt:

Es ist einfach nur meine Alben-Reihe, auf der ich nicht wie auf den anderen Alben mit einem roten Faden ein Thema behandle, sondern auf der ich in alle Richtungen schieße, sowohl ernste, schwere Themen als auch leichte, süffisante und alberne Themen vermische, mich einfach in alle Richtungen austoben kann und auch musikalisch neue Ufer erschließe. (Lippe 2018)

Abgestochen erzählt die Geschichte eines Mannes, dessen Freund von einem anfangs undefinierten Antagonisten „abgestochen“ wurde. Der Protagonist erinnert sich an das Ereignis, schwört Rache und beleidigt seinen Gegenspieler in klassischem Battle-Rap-Stil („[46] Mit 'ner Lupe such ich deinen Penis [47] doch ich such vergebens“). Dieser Song lässt sich nicht nur einer der von Peter aufgestellten Kategorien zuordnen, sondern ist vielmehr als ein Beispiel sowohl des Battle-Raps als auch des Storytellings zu verstehen. Am Ende des Songs wird offenbart, dass es sich bei seinem Gegenspieler nicht – wie der Text bis dorthin vermuten ließ – um einen Menschen mit einem Messer oder ähnlicher Stichwaffe handelt, sondern um eine Biene oder Wespe, die den Freund des Protagonisten gestochen hat. Das Lied enthält wiederholt Anspielungen auf Bienen bzw. Wespen, die jedoch erst als solche erkennbar werden, wenn man weiß, dass der vermeintliche Antagonist eine Biene oder Wespe ist („[70] Es gelüstet mir danach, meine Glock zu hol'n [71] und mich zu erkundigen, in welchem Stock du wohnst“ oder „[73] Doch ihr Ketzer seid nicht christlich, sondern in Sekten“). Der Song prä-

¹⁵ Die Bedeutung des Begriffs „Mixtape“ hat sich im Laufe der Jahre geändert; heutzutage ist der größte Unterschied zwischen einem Studioalbum und einem Mixtape das Ziel: Während Studioalben darauf ausgelegt sind, Profite zu erzielen, dienen Mixtapes eher dazu, die Karriere der:des Interpret:in anzufeuern (Friedmann 2016).

sentiert sich als satirische Aufarbeitung klassischen Battle-Raps, der sich durch eine provokante und humoristische Herangehensweise auszeichnet. Die Konstruktion des scheinbar gefährlichen Gegners wird dabei als rhetorische Spielfigur genutzt, die in Wirklichkeit ein kleines, beinahe harmloses Insekt repräsentiert.

[Intro]

- (1) Eey, kennst du mich noch? Ist lange her 'wa? Aber ich hab nicht vergessen was passiert ist, das ist die Abrechnung
- (2) Du, du ...

[Part 1]

- (3) ..du Missgeburt! Das hast du nun davon
- (4) Das wird ein Blutbad, ich packe all' mein' Hass in diesen Song
- (5) Es ist dein Untergang, ich öffne dir die Pforte zum Himmel
- (6) Das ist zu - emotional, lass mich von vorne beginnen
- (7) Es war ein Sommertag
- (8) Ich chillte mit mein'm Kumpel - lässig
- (9) Und du kamst vorbei, hast uns belästigt
- (10) Hast rumgestresst, ich
- (11) Gab dir 'ne Backpfeife du Lusche
- (12) Wie ein Mädchen fängst du an das Weite zu suchen
- (13) Wir ha'mn gesiegt, fühlten uns pudelwohl
- (14) Doch du Hurensohn hast deine Crew geholt
- (15) Wir ha'mn den Scheiß nicht ernst genommen
- (16) Und darüber gelacht, doch wurden
- (17) Überrascht, von einer
- (18) Übermacht!
- (19) WAS? Weil wir nicht euer Revier erkannten
- (20) Oder weil wir eure Bitches heiße Bienen nannten?
- (21) Ich floh ins Haus, hab alles dicht gemacht
- (22) Ich war sicher, doch mein Kumpel hat es nicht geschafft ..

[Hook]

- (23) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (24) Dass wir uns nie wieder sehen
- (25) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (26) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (27) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen
- (28) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (29) Dass wir uns nie wieder sehen
- (30) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (31) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (32) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

[Part 2]

- (33) Was glaubst du wer du bist?
- (34) Ich schwör auf mein Leben, du Gaylord!
- (35) Ich box dich bis dir hören und sehen vergeht yoa
- (36) Ich zünd dein Haus an vor blinder Wut
- (37) Gegen mich bist du klein wie ein Fingerhut
- (38) Ich bin immer gut zu jedem gewesen
- (39) Ich war friedlich
- (40) Ich wollte diesen Beef nich'
- (41) Doch jetzt raste ich tierisch aus!
- (42) Opfer, jetzt wird in den Wunden gebohrt
- (43) Dein Sound is für mich nur ein Summen im Ohr
- (44) Ich fickkede fuck dich ab ich niggede nötige dich
- (45) Heißt hier nich', dass deine Mama 'ne Königin ist
- (46) Mit 'ner Lupe such ich deinen Penis
- (47) Doch ich such' vergebens
- (48) Du bist mir zu strange
- (49) Du hast ein' Blumenfetisch
- (50) Eyyo, du bist nicht trendy-tide
- (51) Du Troll trägst schwarz-gelb
- (52) Acte nicht auf hart
- (53) Du bist kein Wolf im Schaafspelz
- (54) Du hast mich schon verstanden:
- (55) Ich lache dich aus

[Intro]

- (1) Eey do you still know me? Long time ago huh? But i don't forgot what happened that is the accounting l
- (2) You, you...

[Part 1]

- (3) ...you freak Thats what you got from it
- (4) That will be a bloodbath i put all my hate in this song
- (5) Its your doom i open the gate to heaven
- (6) Thats too - emotionally let me restart
- (7) It was a summer day
- (8) I was chilling with my buddy - casual
- (9) And you came to us and molested us
- (10) Stressed us, i
- (11) Gave you a slap on the face you Loser
- (12) Like a girl you decamp
- (13) We won was feeling good
- (14) But you Son of a bitch took your Crew with yourself
- (15) We did not take the shit seriously
- (16) And laughed about it, but we
- (17) Was surprised from an
- (18) Predominance!
- (19) WHAT? Cause we don't recognized your territory
- (20) Or because we called your Bitches hot chicks?
- (21) I flew in the house locked everything
- (22) I was safe but my buddy don't made it...

[Hook]

- (23) The wind is getting cold, prayed to god
- (24) That we never more see each other
- (25) Otherwise, you will experience the shock of your life
- (26) You fool i promised you something
- (27) Thats the last time you stabbed someone
- (28) The wind is getting cold, prayed to god
- (29) That we never more see each other
- (30) Otherwise, you will experience the shock of your life
- (31) You fool i promised you something
- (32) Thats the last time you stabbed someone

[Part 2]

- (33) What do you think who you are
- (34) I swear for my life you Gaylord!
- (35) I'll box you until you stop hearing and seeing yoa
- (36) I'll light up your house with blind rage
- (37) Against me you are small like a thimble
- (38) I always was good to everyone
- (39) I was peaceful
- (40) I don't wanted this Beef
- (41) But now I'm running wild
- (42) Faggot, now it is drilled in the wounds
- (43) Your sound is just a humming in my ear
- (44) I fuck you off I urge you
- (45) Don't mean your mother is a queen
- (46) With an magnifying glass i search for your Penis
- (47) But i search in vain
- (48) Yor are to strange for me
- (49) You have a flower fetish
- (50) Eyyo you are not trendy-tide
- (51) You troll wear black-yellow
- (52) Don't act hard
- (53) You are not a wolf in sheep's clothing
- (54) You understood me
- (55) I laugh about you

(56) Deine Freundin heißt Maja
(57) Und ist nackt im TV! Haha!

[Hook]

(58) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(59) Dass wir uns nie wieder sehen
(60) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
(61) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
(62) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen
(63) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(64) Dass wir uns nie wieder sehen
(65) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
(66) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
(67) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

[Part 3]

(68) Du weisst nicht was es heißt einen Homie zu entbehren
(69) Fick dein' Honig ey, für mich bist du ein Honigkuchenpferd
(70) Es gelüstet mir danach meine Glock zu hol'n
(71) Und mich zu erkundigen in welchem Stock du wohnst
(72) Bete zu Gott, dass er dich rettet so wie Schwimmwesten
(73) Doch ihr Ketzer seid nicht christlich, sondern in Sekten
(74) Mit der Fliegenklatsche schlag ich deine Kids zu Brei
(75) Ich bin Kaliba, ich bin der der dich fickt du scheiß..
(76) Biene!
(77) Oder Wespe oder was für'n scheiß verfucktes Stück
Nazilebensform du auch immer bist man
(78) Ich fick dich, ich fick dich!
(79) Du hast doch keine Ahnung wie sehr so'n Wespenstich
wehtut man
(80) Mein Kumpel hatte fünf Stück gehabt und die Haut war eine
Woche lang, du hast richtig gehört man:
(81) Eine scheiß verfuckte Woche danach immer noch gereizt,
Alter dafür wirst du sterben..
(82) Aber du kommst ja nicht alleine
(83) Versteck dich ruhig hinter deinem Schwarm von Atzen, die
genau so 'ne behinderten Bastardkinder sind wie du
(84) Man ihr seht doch alle gleich aus..
(85) Aber ich schwör dir, ich werde jeden abgefückten
Bienenstock und jedes Wespennest absuchen
(86) Und wenn ich dich finde, dann, wenn ich dich finde
(87) Dann werd' ich dir deine kleinen Beinchen einzeln
rausreißen und dann kannste die in der Hölle auf'n Grill
packen
(88) Weil du diesen Winter eh verrecken wirst, du Opfer
(89) Rechne ich mit diesem Song damit ab was du meinem
Freund angetan hast, friss Dreck!

[Hook]

(90) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(91) Dass wir uns nie wieder sehen
(92) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
(93) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
(94) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

(95) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(96) Dass wir uns nie wieder sehen
(97) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
(98) Du Schmock, ich hab' dir 'was versprochen
(99) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

(56) Your girlfriend is called Maja
(57) And is naked in TV! Haha!

[Hook]

(58) The wind is getting cold, prayed to god
(59) That we never more see each other
(60) Otherwise, you will experience the shock of your life
(61) You fool i promised you something
(62) Thats the last time you stabbed someone
(63) The wind is getting cold, prayed to god
(64) That we never more see each other
(65) Otherwise, you will experience the shock of your life
(66) You fool i promised you something
(67) Thats the last time you stabbed someone

[Part 3]

(68) You don't know what it means to spare a Homie
(69) Fuck your honey ey, for me you are a Cheshire cat
(70) It lusted me to take my Glock
(71) To inquire in what floor you live
(72) Pray to God that he will rescue you with life jackets
(73) You heretic aren't christian but in sects
(74) With the fly swatter i punch your kids to mash
(75) I'm Kaliba i'm the one who is fucking you you shit
(76) Bee!
(77) Or wasp or what kind of shit fucking piece of nazi life form
you are
(78) I fuck you, i fuck you!
(79) You don't have a clue how much such a wasp sting is
hurting man
(80) My buddy had them five times and his skin was a week
long, you heard me correctly man
(81) A fucking shit week after that still irritated. Man for that you
will die..
(82) But you don't come alone
(83) Just hide behind your swarm of Atzen that are exactly like
you are bastard children.
(84) Man you all looking the same
(85) But i swear you. I will search every fucking beehive and
wasp's nest
(86) And when i find you then, when i find you
(87) Then i will rip off your little legs one by one then you can
put them in hell on the grill

(88) Cause you will peg out in this winter you faggot
(89) I will settle up in this song what you did to my friend eat
dirt!

[Hook]

(90) The wind is getting cold, prayed to god
(91) That we never more see each other
(92) Otherwise, you will experience the shock of your life
(93) You fool i promised you something
(94) Thats the last time you stabbed someone

(95) The wind is getting cold, prayed to god
(96) That we never more see each other
(97) Otherwise, you will experience the shock of your life
(98) You fool i promised you something
(99) Thats the last time you stabbed someone

Eine Analyse des Zieltextes ergibt eine Übereinstimmung der Thematik und des Inhalts mit dem Ausgangstext. Die Hauptthemen beider Texte sind Rache und Hassgefühle. Der Protagonist erinnert sich an den Tag, an dem sein Freund „abgestochen“ wurde, und nimmt sich zum Ziel, Rache zu üben. Der Versuch, den Gegner durch verbale Angriffe zu diskreditieren, ist ein wiederkehrendes Merkmal seiner Strategie.

Auch der Aufbau des Zieltextes gleicht dem des Ausgangstextes; Auslassungen, Hinzufügungen oder Neureihungen von Abschnitten sind nicht zu verzeichnen. Zwar ist das Design der Webseite so konzipiert, dass Ausgangs- und Zieltext Line¹⁶ für Line nebeneinander angezeigt werden, dennoch kann dadurch nicht garantiert werden, dass die Übersetzer:innen sich an dieses Muster halten. Bei *Abgestochen* fällt auf, dass die einzelnen Teile des Songs beschriftet sind. Während bei *Du bist schön* und *NIEMAND* Leerzeilen eine ungefähre Einteilung des Songs suggerieren, erfolgt bei *Abgestochen* sowohl im originalen Songtext als auch in der Übersetzung oberhalb der jeweiligen Textteile eine Angabe der Textabschnitte: Intro, Part 1, Hook, Part 2 und Part 3 werden in eckigen Klammern und dicker Schriftart eingeblen-det. Line (1) und (2) bilden das Intro, Line (3) bis (22) Part 1, Line (33) bis (57) Part 2, Line (68) bis (89) Part 3, und die anderen Lines die insgesamt dreimal vorkommende Hook.

Hinsichtlich der Lexik zeigen sich im Zieltext einige Auffälligkeiten. Die Analyse beginnt mit der altbekannten Biene Maja, die im Ausgangstext ebenfalls mit J geschrieben wurde. In der englischen Sprache wird die TV- und Romanfigur jedoch mit Y geschrieben; der englische Titel des Buches lautet *The Adventures of Maya, The Bee* (Waldemar Bonsels 1922). Die:der Übersetzer:in scheint entweder nicht über die Kenntnis verfügt zu haben, dass es sich um einen intertextuellen Bezug zu einer Romanfigur handelt, oder sie:er war sich der Möglichkeit, dass die Schreibweise des Namens im Englischen abweichen könnte, nicht bewusst. „Atze“ ist zwar kein Eigenname, aber ein deutscher Slangbegriff. Der Begriff „Atze“ entstammt der Berliner Umgangssprache und kann dort als Synonym für „Freund“, „Kumpel“ oder „Bruder“ verstanden werden. Die außerhalb Berlins verbreitete Verwendung des Begriffs ist auf das Rapper-Duo Frauenarzt und Manny Marc zurückzuführen, das sich im Jahr 2008 unter dem Namen „Die Atzen“ formierte, um gemeinsam Musik zu produzieren. Seitdem wird der Begriff in einem erweiterten Sinne verwendet, der über die ursprüngliche Bezeichnung für „Freund“ hinausgeht. Nun wird der Begriff oft mit Feiern oder Partys assoziiert. Im Zieltext wurde „Atze“ nicht übersetzt und auch keine erläuternde Fußnote hinzugefügt. Bei Personen, die über keine hinreichenden Kenntnisse der deutschen Sprache verfügen, um den Songtext zu verstehen und daher eine Übersetzung zu benötigen, kann nicht davon ausgegangen werden, mit dem Begriff „Atze“ in Berührung gekommen zu sein. An dieser Stelle

¹⁶ „Line“ (im Rap auch oft „Bar“ genannt) bedeutet (Song-) Zeile. In dieser Arbeit wird „Line“ für die zusammengehörigen semantischen Einheiten eines Songs verwendet, während „Zeile“ die horizontale Ausrichtung von Text beschreibt. Die im Hip-Hop bzw. Rap übliche Terminologie kann beispielsweise unter <https://de.wiktionary.org/wiki/Verzeichnis:Deutsch/Hip-Hop> oder <https://aggro-sektenmuzik.de/tl/Rap-W.oerterbuch.htm> nachgeschlagen werden.

wäre eine Erklärung in den Kommentaren funktionaler, wenn das Wort im Zieltext unübersetzt belassen wird. Eine weitere Übersetzungsentscheidung, deren Nachvollziehbarkeit als gering einzustufen ist, betrifft die Übersetzung des Begriffs „Opfer“. Dieser wurde mit „faggot“ übersetzt. Der Begriff „Opfer“ ist in der deutschen Umgangssprache zwar von einer beleidigenden Konnotation geprägt, kann jedoch nicht als besonders scharfes Schimpfwort betrachtet werden. Die Wahl der:des Übersetzer:in fiel nicht nur auf einen deutlich abwertenden Begriff, sondern auch auf einen homophoben und politisch inkorrekten Ausdruck. Es besteht die Möglichkeit, dass die:der Übersetzer:in sich der Nuance des Begriffs nicht bewusst war. Es ist denkbar, dass derartige Übersetzungsentscheidungen zur Sperrung des Profils dieser Person beigetragen haben.

Der Text ist durch eine hohe Anzahl sehr wörtlicher Übersetzungen gekennzeichnet, die in der Zielsprache eine unnatürliche Klangwirkung entfalten und zudem aus grammatikalischer Perspektive als „falsch“ zu bewerten sind. In vielen Fällen wäre eine idiomatische Übersetzung der betreffenden Stellen möglich, ohne dass die Funktionsgerechtigkeit beeinträchtigt würde. Dies ist beispielsweise bei den Sätzen „(1) that is the accounting“, „(24) we never more see each other“, „(33) What do you think you are“ und „(42) now it is drilled in the wounds“ der Fall. Auch Tippfehler lassen sich im Zieltext finden, wie beispielsweise „(48) Yor“ statt „you“ oder „(48) to“ statt „too“ – wobei letzteres auch als Kompetenzfehler interpretiert werden könnte, da manche Menschen Schwierigkeiten haben, „to“, „two“ und „too“ richtig einzusetzen. Diese beiden Instanzen beeinflussen Bedeutung oder Verständnis der Sätze jedoch kaum; die Änderung von „(80) fünf Stück“ auf „(80) five times“ hat schon größere Auswirkungen auf die Bedeutung des Textes. Denn es ist nicht dasselbe, ob man „fünfmal einen Wespenstich“ oder „fünf Wespenstiche“ hat(te). Fünf Insektenstiche pro Lebenszeit gelten gemeinhin nicht als gravierend, wohingegen fünf Insektenstiche desselben Insekts als hohe Anzahl wahrgenommen wird. Im Lied wird eine Attacke von Wespen oder Bienen thematisiert, die durch die Verwendung der Zahl „fünf Stück“ impliziert wird. Die Verwendung der Zahl „fünfmal“ würde eine andere Implikation nahelegen.

In der Syntax des Zieltextes lassen sich ebenfalls einige kompetenzabhängige Schwierigkeiten der:des Übersetzer:in erkennen. An einigen Stellen wurden inkorrekte Präpositionen verwendet, wie beispielsweise „(17) surprised from“ statt „by“ oder „(57) in TV“ statt „on TV“. Der Zieltext legt nahe, dass die:der Übersetzer:in Schwierigkeiten mit der Verwendung von Verben hat. So werden an einigen Stellen grammatikalisch inkorrekte Verbformen verwendet, beispielsweise bei der Formulierung „Don't mean your mama is a queen“. Darüber

hinaus lassen sich Tempusfehler finden, etwa bei der Formulierung „I don't wanted“ oder „I don't forgot“. Schließlich werden auch Verben ausgelassen, wie beispielsweise bei der Formulierung „You all looking the same“. An zwei Stellen wird „was“ in der Mehrzahl verwendet (z. B. „[13] We won was feeling good“ oder „[17] We was surprised“), was zwar in manchen Dialekten bzw. Soziolekten durchaus vorkommt, in diesem Fall aufgrund der anderen Auffälligkeiten jedoch eher unwahrscheinlich von der:dem Übersetzer:in intendiert ist. Darüber hinaus scheint die:der Übersetzer:in bei der Unterscheidung von Adjektiven und Adverbien zu Schwierigkeiten zu haben. In Zeile 6 wird das Adjektiv „emotional“ im Ausgangstext durch das Adverb „emotionally“ ersetzt und in Zeile 8 das Adverb „lässig“ durch das Adjektiv „casual“.

Bei der Zeichensetzung wurde eine starke Orientierung am Transkript des Ausgangstextes vorgenommen. So wurden beispielsweise in den Lines (6) und (8) die Gedankenstriche beibehalten und in den Lines (34) und (57) die Ausrufezeichen erhalten. In Übereinstimmung mit dem „WAS“ im Transkript des Ausgangstextes wurde auch das „WHAT“ in Line (19) in Großbuchstaben geschrieben. Im Zieltext fehlen allerdings einige Beistriche, und zwar auch solche, die syntaktisch nötig wären (z. B. nach „[13] we won“, „[11] You loser“ oder „[89] eat dirt“). In der dritten Zeile wurde das Satzzeichen zwischen den Wörtern „freak“ und „Thats“ nicht gesetzt, sodass die beiden Satzteile im Zieltext nicht voneinander getrennt sind. Des Weiteren wurden an einigen Stellen Apostrophe bzw. Hochkommata bei Kontraktionen wie „It's“ oder „That's“ nicht gesetzt. Weder im Transkript des Ausgangstextes noch im Zieltext lässt sich eine einheitliche Verwendung von Auslassungspunkten beobachten, da in beiden Texten Auslassungspunkte teilweise mit zwei Punkten (AT: [3], [22], [75], [81], [84] ZT: [81]) und teilweise mit drei Punkten (AT: [2] ZT: [2], [22]) verwendet. An manchen Stellen wird ein Leerzeichen zwischen den Punkten und dem angrenzenden Wort gesetzt (AT: [2], [22]), während an anderen Stellen kein Leerzeichen gesetzt wird (AT: [3], [75], [81], [84] ZT: [2], [3], [22], [83]).

Im Transkript des Ausgangstextes findet sich ein kleiner Rechtschreibfehler, da das Wort „Schaf“ in Line (53) mit zwei A geschrieben wurde. Der Songtext wurde von der Benutzerin „niederschlagswahrscheinlichkeit“ hochgeladen. Gemäß der Profilbeschreibung ist ihre:seine Muttersprache Englisch und sie:er beherrscht Deutsch auf Anfängerniveau. Auswirkungen auf die Übersetzung hatte das (im Gegensatz zu einer Stelle in *Du bist schön*, vgl. Kapitel 6.3) in diesem Fall nicht.

Eine weitere Auffälligkeit ist die Großschreibung im Zieltext. Es werden verschiedene Nomen großgeschrieben, die man zwar im Deutschen, nicht aber im Englischen großschreibt (z. B. „Loser“, „Crew“, „Son“, „Bitch“, „Gaylord“, „Penis“, „Glock“, „Homie“). Im Gegensatz dazu wird das englische Wort für „ich“, „I“, im Zieltext durchgehend kleingeschrieben. Bei der Groß- und Kleinschreibung im Zieltext macht sich der Einfluss der Deutschen Groß- und Kleinschreibregeln auf die:den Übersetzer:in stark bemerkbar.

Bei LyricsTranslate kann das Thumbnail des verlinkten YouTube-Videos als nonverbales Element angeführt werden. In der Regel wird unter den Songtexten, jedoch über den Userkommentaren, ein YouTube-Video verlinkt. Im Falle eines existierenden Musikvideos zu dem betreffenden Song (beispielsweise *Du bist schön*) wird eine Verlinkung zu diesem bereitgestellt. Bei Songs ohne Musikvideo wird meist ein Video mit der Tonspur und dem jeweiligen Albumcover als Standbild (vgl. Abb. 16) verlinkt.

Dieses YouTube-Video ist eines der beiden nonverbalen Elemente, die – abgesehen von Songtext und Übersetzung selbst – spezifisch für den ausgewählten Song und dessen Übersetzung sind. Das zweite Element stellt eine Kurzbeschreibung des Profils dar, welche sich rechts neben der Übersetzung befindet. Die Kurzbeschreibung beinhaltet das Profilbild, den Usernamen, die Rollenbezeichnung, eine Auflistung der Beiträge sowie einen Hyperlink zum vollständigen Profil (vgl. Abb. 12). Da die Profile bereits in Kapitel 5.4 behandelt wurden, werden sie an dieser Stelle nicht erneut erläutert.



Abb. 16: Albumcover
Schlaf, Rotwein III
(Alligatoah 2011)

Das Albumcover zeigt ein abstraktes Gemälde, welches ein Gesicht darstellt. Der Mund sowie zwei blaue Augen des Gesichts sind auf dem Bild sichtbar. Das Bild ist in Orange-Braun-Tönen gehalten und trägt den Albumtitel *Schlaf, Rotwein (Teil) III* in weißen Großbuchstaben im Bereich über und unter den Augen. Im rechten unteren Quadranten ist ein weißes A zu sehen, welches den Künstler(namen) Alligatoah repräsentiert.

Aufgrund der Tatsache, dass die Andeutungen auf Bienen und Wespen in diesem Song von zentraler Bedeutung sind, ist es von besonderem Interesse, zu untersuchen, welche Vergleiche im Zieltext funktionieren und welche nicht. Die Lines (14), (19), (36), (37), (43), (45), (49), (51), (56), (57) und (74) sind auch in der englischen Version auf Bienen bzw. Wespen anwendbar und stellen somit eine funktionsgerechte Übersetzung dar. In diesem Text soll

insbesondere auf den Wortwitz in Line (73) aufmerksam gemacht werden, der nur durch das spezifische Sprachenpaar ermöglicht wird und wie folgt lautet: „Ihr Ketzer seid nicht christlich, sondern in Sekten (Insekten)“. Obwohl im Englischen die Bezeichnung „cult“ für „Sekte“ häufiger verwendet wird, ist auch die Bezeichnung „sect“ existent. Somit funktioniert das Wortspiel ebenso im Englischen wie im Deutschen. Die Frage, ob die Andeutung der Biene Maja von den Zielrezipient:innen verstanden wird, lässt sich nicht verallgemeinern und ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Dies hängt beispielsweise davon ab, ob die:der Rezipient:in die Serie oder den Film bereits kennt oder ob sie:er die Biene Maja lediglich im Kontext des Romans kennt. Sofern lediglich der Roman bekannt ist, kann keine Parallele gezogen werden, wenn darauf hingewiesen wird, dass Maja „nackt im TV“ zu finden ist. Des Weiteren ist zu untersuchen, ob die englischsprachigen Zielrezipient:innen den Namen „Maja“ mit der berühmten Biene assoziieren, wenn er mit J anstelle von Y geschrieben wird.

Die in den Lines (20), (69) und (71) vorgenommenen Vergleiche und Andeutungen lassen sich in der vorliegenden Übersetzung nicht ohne Weiteres mit Bienen in Verbindung bringen. Die Doppeldeutigkeit des Titels „abgestochen“ geht im Zieltext ebenfalls verloren, da im Englischen zwei verschiedene Begriffe für das Deutsche „stechen“ verwendet werden: „stab“ für den Messerstich und „sting“ für den Bienenstich. Nicht-deutschsprachigen Personen scheint das Erlebnis, den Song zu hören, am Ende den Plottwist zu entdecken und mit diesem Wissen den Song aus einer anderen Perspektive zu hören, verwehrt zu sein. Um die Anspielungen und Vergleiche mit Bienen und Wespen in der englischen Übersetzung nachvollziehen zu können, sind an einigen Stellen Erklärungen erforderlich, die den Plottwist am Ende vorwegnehmen. Es scheint dennoch zielführend zu sein, die im Zieltext nicht erkennbaren Vergleiche in einer Fußnote zu erklären, um die Pointe des Songs adäquat zu vermitteln.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bei dieser Übersetzung keine einheitliche Übersetzungsstrategie erkennbar ist. An einigen Stellen wurde eine verfremdende Übersetzung vorgenommen, wie beispielsweise bei der Passage „[42] drilled in the wounds“. An anderen Stellen wurde eine idiomatische und somit domestizierende Übersetzung gewählt, wie zum Beispiel bei der Passage „[69] Cheshire cat“. Die:der Übersetzer:in orientierte bei der Übersetzung in Bezug auf Syntax und Lexik stark am Ausgangstext. Dies resultiert in einigen unnatürlich klingenden Stellen. Der Zieltext weist darüber hinaus einige Fehler in Grammatik und Zeichensetzung auf. In Verbindung mit der Verwendung bestimmter Ausdrücke, wie beispielsweise „accounting“ für „Rechnung“, lassen sich diese auf ein sprachliches Niveau zurückführen, das unter dem von professionellen Übersetzer:innen liegt. Die humoristische

Pointe des Songs geht an einigen Stellen verloren, da die:der Übersetzer:in keine Anmerkungen und Erklärungen zu den Bienen-Vergleichen liefern. Für nicht-deutschsprachige Rezipient:innen sind diese Vergleiche an diesen Stellen somit nicht erkennbar. Nach zweimaligem Durchlesen des deutschen Textes könnte die Frage „Was ist das Besondere an diesem Text?“ präzise und kurz beantwortet werden. Es ist jedoch fraglich, ob die Rezipient:innen des Zieltextes diese Besonderheit mit derselben Leichtigkeit erkennen und festhalten könnten. Die Wirkung des Zieltextes ist somit im Gesamten eher als „intentionsgemäß“ zu bezeichnen, wobei die Intention an den Stellen, an denen die Anspielungen auf Bienen bzw. Wespen verloren gehen (z. B. [20], [69], [71]), verfehlt wird. Die genannten Anspielungen stellen einen integralen Bestandteil des Ausgangstextes dar und sind für dessen Originalität von essenzieller Bedeutung. Infolgedessen wird der Zieltext in Bezug auf den Wirkungstyp „Originalität“ erheblich beeinträchtigt. In Bezug auf die Pole „kulturelle Distanz“ und „Zéro-Distanz“ tendiert der Zieltext eher zur „Zéro-Distanz“, da sowohl Battle-Rap als auch Wespen- bzw. Bienenstiche in vielen Kulturen gängig sind. Im Zieltext lassen sich lediglich zwei Stellen feststellen, die die kulturelle Distanz erhöhen. Einerseits wurde das Wort „Atze“ weder übersetzt noch erklärt. Die zweite Instanz ist die Anspielung auf die Anime-Serie „Die Biene Maja“. Ob Zielrezipient:innen aus anderen Ländern den Namen „Maja“ in Verbindung mit Fernsehen automatisch mit dieser Serie assoziieren, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Serie wurde nach ihrem Erscheinen zwar ebenfalls in den USA, Frankreich, Spanien, Italien, Jugoslawien, den Niederlanden, Polen, den Philippinen und Portugal ausgestrahlt, dennoch bleibt offen, ob diese Assoziation von den Zieltextrezipient:innen in den genannten Ländern ebenso eindeutig erfolgt wie im DACH-Raum. Dies ist insbesondere deshalb von Relevanz, da die Zieltextrezipient:innen nicht nur aus Ländern mit Englisch als Landessprache, sondern aus Ländern der ganzen Welt bestehen.

6.3 *Du bist schön (Musik ist keine Lösung 2015)*

Du bist schön ist der elfte Track des vierten Studioalbums namens *Musik ist keine Lösung*, das am 27. November 2015 unter dem Label „Trailerpark“ veröffentlicht wurde. Zusammen mit dem dritten Studioalbum *Triebwerke* (2013) zählt dieses Album zu den bekanntesten Werken von Alligatoah. Das Album zeichnet sich durch eine humoristische Vermittlung gesellschaftskritischer Inhalte sowie durch eine überzeichnete Darstellung von Protagonist:innen und Antagonist:innen aus. Der zum Erscheinungszeitpunkt 26-jährige Künstler widmet sich in die-

sem Album einer Vielzahl globaler Krisenherde und wurde dafür mit mehr als 100.000 verkauften Einheiten mit der Goldenen Schallplatte ausgezeichnet (Lindemann 2016). Die in dem Album thematisierten Inhalte umfassen eine Vielzahl von Themen, darunter Umweltzerstörung (*Lass liegen*), Krebs (*Comeback des Jahres*), Xenophobie (*Teamgeist*) sowie die mediale Inszenierung von Personen des öffentlichen Lebens (*Denk an die Kinder*). Gemeinsam mit dem Album veröffentlichte Alligatoah das Bonus-Album *Straßenmusik ist auch keine Lösung*, auf dem er mit verschiedenen Straßenmusiker:innen aus Berlin die Lieder des Albums neuvertont.

Du bist schön behandelt zwei zentrale Themen: Einerseits das Streben nach äußerlicher Schönheit, andererseits die dadurch entstehende Ausbeutung anderer Personengruppen, welche nicht in der wirtschaftlichen Lage sind, ihre Freizeit und ihr Einkommen in ihr Äußeres zu investieren („[35] doch die Leute, die die Kleider machen [36] leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken“). Der Protagonist beschreibt, mit welchen Mitteln er versucht, sein Äußeres zu „verbessern“ (beispielsweise mit Botox, Beautyprodukten, Hungern für eine schlanke Figur etc.). Dabei impliziert er die Oberflächlichkeit, die mitschwingt, wenn man ausschließlich auf äußere und nicht auf innere Werte – wie Intelligenz oder das Wohlbefinden anderer Menschen – Wert legt („[29] 99 % reduziert... auf mein Äußeres“). Dieser Song kann in Peters Kategorie des „Message-Raps“ eingeordnet werden. In einigen Kommentaren zum Musikvideo auf YouTube wird suggeriert, das Lied den Teilnehmer:innen und Produzent:innen der deutschen Casting Show „Germanys Next Topmodel“ näherzubringen. Mehr als zehntausend registrierte User:innen zeigten ihre Zustimmung durch ein „Gefällt mir“ (vgl. Abb. 17).



Abb. 17: Kommentarsektion unter dem offiziellen Musikvideo auf YouTube.com (2026)

Das Musikvideo zeigt den Künstler in diversen von Volksmärchen inspirierten Szenerien. Darunter beispielsweise Schauplätze aus den Märchen „Schneewittchen“, „Rapunzel“ oder „Des Kaisers neue Kleider“. Alligatoah ist dabei jeweils als Märchenfigur verkleidet und bewegt sich mit einem Selfie-Stick durch die Märchenszenen. In anderen Sequenzen ist der Protagonist im Schlafgewand zu sehen, der mit einer Schlafmaske ausgestattet durch einen Raum tanzt. In diesem Raum sitzen mehrere junge Frauen und Kinder an Nähmaschinen, die die Arbeitskräfte hinter der modernen Kleidungsindustrie verbildlichen sollen. Am Ende nimmt der Protagonist die Schlafmaske ab und sieht die ausgebeuteten Arbeitskräfte. Um dies nicht zu sehen müssen, steckt er seinen Kopf hastig in ein (Märchen-) Buch.

Die Tatsache, dass der Song auch bei internationalem Publikum auf große Zustimmung stößt, lässt sich anhand der knapp 50 Millionen Aufrufe auf YouTube (Stand: 20.03.2026) sowie der Übersetzungen auf LyricsTranslate verifizieren. Während es für die meisten seiner Werke im Durchschnitt ein bis drei Übersetzungen gibt, sind für diesen Song neun Übersetzungen in sieben verschiedenen Sprachen (Englisch, Französisch, Russisch, Schwedisch, Spanisch, Türkisch und Ungarisch) verfügbar. Für diese Arbeit wurde sich für die erste Variante (#1) entschieden, da sie eine größere Anzahl an Übersetzer:innen-Kommentaren aufweist. Derzeit liegen keine User:innenkommentare zu dieser Übersetzung vor (Stand: 13.03.2026).

(1) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu	(1) Show me a smart book, I'll close my eyes
(2) Schönheitsschlaf	(2) Beauty sleep
(3) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu	(3) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes
(4) Schönheitsschlaf	(4) Beauty sleep
(5) DJ Deagle	(5) DJ Deagle
(6) Guten Morgen, der feine Herr Gatoah	(6) Good morning, the fine Sir Gatoah
(7) Ich bin ein Phänomen, ich bin 10 von 10	(7) I'm a phenomenon, I am 10 out of 10
(8) Geometrisch perfekt, wie ein LEGO-Face	(8) Geometrically perfect, like a LEGO face
(9) Ich hab' den YouTuber-Look, wie im Buch und gedruckt ¹⁷	(9) I got that Youtuber-Look by the book and printed
(10) Jeden Tag fress' ich ein neues Beautyprodukt	(10) Every day I gobble down a new beauty product
(11) Ich schütze mich, denn ich lese nie die Preisschilder	(11) I protect myself, because I never read price tags
(12) Sie dulden keine negativen Weibsbilder	(12) They don't tolerate negative female images*
(13) Und sie dulden keine Gesichtsfalten	(13) And they don't tolerate facial wrinkles
(14) Michael Jackson Style, ich muss Schritt halten	(14) Michael Jackson Style, I gotta keep up**
(15) Also trag' ich noch mehr Schichten auf	(15) So I apply even more layers
(16) Wer will schon 'ne ehrliche Haut?	(16) Who wants an honest skin?
(17) Mein Lieblingsrohstoff (eyyy) Botox	(17) My favorite resource? (eyyy) Botox
(18) Ich hole alle Preise, sie nennen mich Hohlkopf	(18) I get all those prices, they call me an idiot
(19) Ey yo, Spieglein, Spieglein im Handy, sag mir: Bin ich der King?	(19) Ey yo, mirror mirror in the phone, tell me: Am I the King?
(20) Der Spiegel zögert verlegen, dann beginnt er zu singen	(20) The mirror hesitates awkwardly, then it begins to sing
(21) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts	(21) You're beautiful, but in exchange, you have no skills***
(22) Weder lesen, noch schreiben, noch was anderes	(22) Not reading, not writing nor anything else
(23) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts	(23) You're beautiful, but that's not your fault
(24) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts	(24) That's not even your fault, it's not your fault

¹⁷ Transkriptionsfehler; der Text lautet eigentlich: „wie im Buche gedruckt“.

- | | |
|--|---|
| (25) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein." | (25) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful."**** |
| (26) Das versteh' ich nicht... | (26) I don't get it... |
| (27) Dabei geb' ich mir doch Mühe, jede Luxus-Modemesse gibt mir Komplimente | (27) But I put so much effort into this, every luxury fashion convention makes me compliments |
| (28) Schöne Benutzeroberfläche! Und sie machen mir ein Angebot, das Freude weckt | (28) Nice user interface! And they make me an offer |
| (29) 99% reduziert... auf mein Äußeres | (29) that makes me happy 99% off... on my looks |
| (30) Ich muss in die Sachen passen, hab' ich Hunger, gibt es Kochwäsche | (30) I have to fit into these clothes, if I'm hungry, I'll have boiled laundry |
| (31) Manche tragen nur dieselben Schrottfetzen | (31) Some people only wear the same trashy shreds |
| (32) Ich trag' jeden Tag was Anderes - Stoffwechsel | (32) I wear something different every day - fabric change***** |
| (33) Frag nicht, wie alt die sind, die meine Kleider näh'n | (33) Don't ask how old the ones who sew my clothes are |
| (34) Auf einer Skala von eins bis zehn | (34) On a scale of 1 to 10 |
| (35) Tja, denn Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen, | (35) Welp, clothes make people, but the people that make the clothes |
| (36) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken | (36) to this day, can't afford too many designer jackets |
| (37) Ich schweife ab - Spieglein im Handy: Bin ich der King? | (37) I'm losing my train of thought - mirror in the phone: Am I the king? |
| (38) (Come on) Der Spiegel zögert verlegen, dann beginnt er zu singen | (38) (Come on) The mirror hesitates awkwardly, then it begins to sing |
| (39) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts | (39) You're beautiful, but in exchange, you have no skills*** |
| (40) Weder lesen, noch schreiben, noch was Anderes | (40) Not reading, not writing nor anything else |
| (41) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts | (41) You're beautiful, but that's not your fault |
| (42) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts | (42) That's not even your fault, it's not your fault |
| (43) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein." | (43) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful." |
| (44) Ich hab' mich wohl verhört, wie bitte? | (44) I must've misheard, what was that? |
| (45) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts | (45) You're beautiful, but in exchange, you have no skills*** |
| (46) Weder lesen, noch schreiben, noch was Anderes | (46) Not reading, not writing nor anything else |
| (47) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts | (47) You're beautiful, but that's not your fault |
| (48) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts | (48) That's not even your fault, it's not your fault |
| (49) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein." | (49) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful." |
| (50) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu | (50) Show me a smart book, I'll close my eyes |
| (51) Schönheitsschlaf | (51) Beauty sleep |
| (52) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu | (52) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes |
| (53) Schönheitsschlaf | (53) Beauty sleep |
| (54) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu | (54) Show me a smart book, I'll close my eyes |
| (55) Schönheitsschlaf | (55) Beauty sleep |
| (56) (Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen, | (56) (clothes make people, but the people that make the clothes |
| (57) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken) | (57) to this day, can't afford too many designer jackets) |
| (58) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu | (58) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes |
| (59) Schönheitsschlaf | (59) Beauty sleep |
| (60) (Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen, | |
| (61) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken) | (61) (to this day, can't afford too many designer jackets) |

Anmerkungen der:des Übersetzer:in:

*Weibsbilder literally translates to "women's picture", though the word for 'woman' used is a very rude one. It's kind of a rude way to say woman, like a very oldfashioned 'bitch'. The double meaning is that women who are negative are just as annoying to society as women who don't make a pretty picture, as in ugly women.

**Schritt means 'step' in German, but it can also mean 'crotch' - so he says both 'I have to keep up', and 'I have to hold my crotch', which is the connection to Michael Jackson.

***Oh boy. Dafür kannst du nichts, very literally translated, would be "For that, you can nothing". It's used both to say 'you couldn't have changed it' and 'it's not your fault', but it can also mean that 'in exchange, you have no skills/you can do nothing'.

ing". In other words, he's saying "You're beautiful, but it's not your fault that you are", which sounds rather comforting, but also "You're beautiful, but there's nothing you can do well" as evidenced by him listing things they can't do in the next line.

****A play on the saying "Who wants to be beautiful has to suffer", meaning that beauty is achieved by being in pain (think plucking your eyebrows)

*****Stoffwechsel literally means fabric change, but since Stoff can mean absolutely everything that is some form of material, it's also the scientific term for metabolism.

Der Aufbau der Übersetzung gleicht beinahe dem Ausgangstext: Intro (Lines [1] bis [6]) Part 1 ([7] bis [18]), Pre-Hook ([19] bis [20]), Hook ([21] bis [24]), Post-Hook ([25]), Part 2 ([26] bis [36]), Pre-Hook ([37] bis [38]), Hook ([39] bis [42]), Post-Hook ([43]), Bridge ([44]), Hook ([45] bis [48]), Post-Hook ([49]) und Outro ([50] bis [61]). Der Text des Outros wird zweimal gesungen, in der Transkription des Ausgangstextes und im Zieltext wird er jedoch nur einmal angeführt. Da es sich dabei aber nur um eine Textwiederholung handelt, gehen dadurch keine Informationen verloren. Im Zieltext fehlt darüber hinaus aus unbekannten Gründen die Line (61) – allerdings gilt auch hier, dass es sich nur um eine Textwiederholung handelt und damit auch hier keine wesentlichen Informationen verloren gehen. Im Gegensatz zu *Abgestochen* und *Meinungsfrei* werden Ausgangs- und Zieltext optisch nur mithilfe von Absätzen bzw. Leerzeilen markiert und die Textteile (z. B. Intro, Hook etc.) nicht separat beschriftet.

Die:der Übersetzer:in gab dem Titel *Du bist schön* mit *You're beautiful* eine recht wörtliche Übersetzung. Die Kontraktion („you're“ statt „you are“) gibt dem Titel einen ungezwungenen Eindruck, der gut zum Lied passt. Der Titel gibt – sowohl im Deutschen als auch im Englischen – einen kleinen Hinweis auf die Textthematik, allerdings würde man aus Erfahrungswerten von anderen Songs nur aufgrund des Titels wohl eher ein Liebeslied erwarten. Die Hauptthematik ist, wie bereits oben näher ausgeführt, das Streben nach äußerlicher Schönheit, und das Unterthema ist die Ausbeutung anderer durch die Schönheitsindustrie. Das vom Künstler von der Zielgruppe erwartete Wissen über die außersprachliche Wirklichkeit wird auch von der:dem Übersetzer:in vom nicht-deutschsprachigen Zielpublikum vorausgesetzt, da sich in den Anmerkungen keine Erklärungen zu den im Song behandelten Themen selbst finden lassen. Es wird von den Rezipient:innen des Zieltextes also erwartet, über die Schönheitsindustrie und die dahinterstehenden Mechaniken und Problematiken Bescheid zu wissen.

Die Lines „(12) Sie dulden keine negativen Weibsbilder“, beziehungsweise das letzte Wort darin, trägt in diesem Kontext eine negative Konnotation. Dies stellt ein sprachenpaar-

bezogenes Übersetzungsproblem dar, da es im Englischen keine Entsprechung für dieses Wort gibt. Oft wird „Weibsbild“ mit „woman“ übersetzt; wenn diese negative Konnotation allerdings im Englischen ausgedrückt werden will, werden Wörter wie „bitch“ oder „hussy“ verwendet. Die:der Übersetzer:in entschied sich für einen Kommentar, in welchem sie:er einerseits das schwer übersetzbare Wort und andererseits das darin enthaltene Wortspiel erklärt. Interessanterweise baut „mistakes and humiliation“ an einer anderen Stelle im Zieltext ein Wort mit bestimmter Konnotation ein, welches im Ausgangstext sehr neutral ist: „welp“ für „tja“. Obwohl es „welp“ länger gibt als das Internet, wird es doch häufig mit Internet(sprache) bzw. Jugendsprache und Slang assoziiert. Hätte man die Neutralität des deutschen Begriffes beibehalten wollen, wäre „well“ wohl die naheliegendere Übersetzung. Diese drei Lines sind besonders interessant, weil sie zwei weitere erwähnenswerte Instanzen beinhalten:

- | | |
|--|---|
| (35) Tja, denn Kleider machen Leute,
doch die Leute, die die Kleider machen
(36) Leisten sich bis heute leider weniger
Designerjacken | Welp, clothes make people
but the people that make the clothes
to this day, can't afford too many
designer jackets |
|--|---|

Im Englischen sind die Phrasen „clothes make the man“ oder auch „fine feathers make fine birds“ gängig. Die Redewendung „Kleider machen Leute“ wurde hier auf Kosten der Natürlichkeit in der Zielsprache wörtlich übersetzt, um das Wortspiel mit „but the people, that make the clothes“ beizubehalten. Die letzte Line wurde mit „to this day, can't afford too many designer jackets“ übersetzt. Zwar bedeutet „weniger“ in seiner Grundbedeutung nicht „nichts“, in diesem Kontext wird jedoch impliziert, dass sich die Leute (die die Kleider machen) *keine* Designerjacken leisten können. Eine weitere Instanz, die darauf hinweist, dass die Muttersprache der:des Übersetzer:in nicht Deutsch ist, ist die Übersetzung der 9. Line. Der Ausgangstext wurde von user:in „baer“ eingetragen. Laut eigenen Angaben ist „baers“ Muttersprache Englisch, was das hier entstandene Missverständnis erklären kann, denn der Fehler liegt in der Transkription des Ausgangstextes. Anstelle von „(9) Ich hab' den YouTuber-Look wie im Buche gedruckt“ wurde „(9) wie im Buch und gedruckt“ als Songtext hinterlegt, was eine falsche Übersetzung („[9] by the book and printed“) zur Folge hat. Wenn die:der Übersetzer:in Deutsch auf Muttersprachniveau beherrschen würde, wäre ihr:ihm dieser Fehler mit hoher Wahrscheinlichkeit aufgefallen. Ebenfalls wurde die Doppelbedeutung von „(16) Wer will schon 'ne ehrliche Haut?“ scheinbar nicht erkannt, da eine Erklärung in den Kommentaren fehlt. Einerseits ist damit die Redewendung „ehrliche Haut“ zur Beschreibung einer auf-

richtigen, integren Person gemeint; andererseits auch eine (Gesichts-) Haut, die nicht mit Botox, Fillern oder einer Gesichtsstraffung behandelt wurde.

Die:der Übersetzer:in hat sich bei der Übersetzung auf lexikalischer Ebene stark am Ausgangstext orientiert, wie es in diesem Fall auch funktionsgerecht ist. In „(30) Hab‘ ich Hunger, gibt es Kochwäsche“ wurde die „Kochwäsche“ wörtlich mit „boiled laundry“ übersetzt. Hier stellt sich die Frage, ob der Wortwitz mit „Hunger haben“ verloren geht oder ob die Rezipient:innen „boiled laundry“ mit beispielsweise „boiled eggs“ assoziieren und somit der Bezug zu Essen hergestellt werden kann. Ebenfalls lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die Rezipient:innen bei der übernächsten Line „(32) I wear something different every day – fabric change“ verstehen, dass sich „Stoffwechsel“ bzw. „fabric change“ auf häufiges Umziehen von Kleidung bezieht. Zwar wurde in den Anmerkungen erklärt, dass es ein Wortspiel im Zusammenhang mit dem biologischen Stoffwechsel ist, aber dass die andere Bedeutung das häufige Kleidungswechseln – und nicht das, wie die Übersetzung nahelegt, Wechseln von Stoffarten – ist, wurde nicht erwähnt. Auch die Erklärung der Line „(25) Wer nicht leiden will, muss schön sein“ ist nicht ganz vollständig. Die:der Übersetzer:in gab an, dass die Bedeutung dahinter ist, dass man Schönheit erlangt, wenn man (körperlichen) Schmerz erleidet – wie beispielsweise das Zupfen von Augenbrauen. Es stimmt zwar, dass die Line eine Anspielung an das Sprichwort „Wer schön sein will, muss leiden“ ist, allerdings in dem Sinne, dass Menschen, die von der Gesellschaft nicht als konventionell schön angesehen werden, oft einen geringeren Status in der Gesellschaft haben¹⁸. Eine weitere interessante Wortwahl der:des Übersetzer:in ist die Formulierung „(21) You’re beautiful, but in exchange, you have no skills“ für den Refrain „(21) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts“. Meist wird dieses „dafür“ mit „but“ oder „on the other hand“ übersetzt. Bei „in exchange“ schwingt ein anderer Unterton mit; es legt nahe, dass A nur wegen B so ist. „On the other hand“ oder „but“ besitzen nicht diese Konnotation einer Korrelation von A und B. Die Doppeldeutigkeit von „aber dafür kannst du nichts“ wurde in den Anmerkungen erklärt, allerdings enthält die Formulierung in den Anmerkungen nur „but“: „[...] but it’s not your fault that you are“ bzw. „[...] but there’s nothing you can do well“.

Wie die Lexik lehnt sich auch die Syntax des Zieltextes stark an den Ausgangstext an und weist kaum Abweichungen vor. Dabei wurde sich an die Grammatikregeln der englischen Sprache gehalten und eine so getreue Nachbildung der originalen Syntax ist der nahen Ver-

¹⁸ Dieses Phänomen wird aktuell im gesellschaftlichen Diskurs als „pretty privilege“ bezeichnet und häufig in den sozialen Medien in verschiedensten Zusammenhängen thematisiert.

wandtschaft des Sprachenpaares zu verdanken. Allerdings leidet an einer Stelle die Natürlichkeit des Ausgangstext aufgrund der Beibehaltung der Syntax: Die Lines „(20) Der Spiegel zögert verlegen, dann beginnt er zu sing‘n“ wurden übersetzt mit „(20) The mirror hesitates awkwardly, then it begins to sing“. Während der zweite Teil die Syntax des Ausgangstextes nachbildet, so scheint „it“ im Zieltext etwas redundant, da das Subjekt des Satzes in der Line zuvor genannt wurde und eine erneute Nennung somit nicht nötig ist.

Unterhalb des Songtextes und der Übersetzung wurde das Musikvideo auf YouTube verlinkt. Wenn es kein Musikvideo gibt, ist der auf der Webseite angezeigte Thumbnail meist das Albumcover (wie bei den anderen Analysebeispielen). Da es für diesen Song ein Musikvideo gibt, wird im Thumbnail ein Ausschnitt aus dem Musikvideo gezeigt (vgl. Abb. 18). Es zeigt eine Szene aus



Abb. 18: Thumbnail Musikvideo *Du bist schön* auf YouTube.com (2016)

dem Video, in der der Protagonist in einem hellgrauen Kleid und brauner Langhaarperücke mit einer Krone obendrauf sitzt und theatralisch den Handrücken zur Stirn hebt. Im Hintergrund sieht man eine grüne Plastikpflanze vor dunkelrotem, nicht näher definierbarem Grund. In der unteren linken Ecke steht eines der Alligatoah-Logos in weißer Schrift. Der in diesem Thumbnail gezeigte Schriftzug entspricht dem des Albumcovers von *Musik ist keine Lösung*. Das A in diesem Schriftzug unterscheidet sich sowohl in Größe als auch Schriftart deutlich von den anderen Buchstaben. Die Buchstaben sind, besonders im Vergleich zum Schriftzug des ersten Albums, deutlich lesbar, in Druckschrift und besitzen einen leicht handschriftlichen Stil.

Im rechten oberen Seitenabschnitt der Webseite wird wieder das Kurzprofil der:des Übersetzer:in mit den Elementen Username, Rollenbezeichnung, Auflistung der Beiträge sowie einen weiterführenden Hyperlink zum vollständigen Profil angezeigt. Wie auch beim vorigen Beispiel gibt es keine weiteren non-verbalen Elemente, die spezifisch für den Song oder die Übersetzung sind.

Die erklärenden Übersetzer:innenkommentare sorgen für eine intentionsgemäße Wirkung des Ausgangstextes, auch wenn man diese Wirkung durch weitere und genauere Erklärung noch etwas mehr Richtung des Pols „intentionsgemäß“ verschieben könnte. Aufgrund

der Übersetzungsform, der dokumentarischen Übersetzung, verliert der Zieltext an Originalität, während die für diese Kunstform konventionellen Elemente erhalten bleiben. Die behandelten Themen Schönheitswahn und Arbeitskraftausbeutung sind zwar unterschiedlich ausgeprägte, jedoch in den meisten Kulturen relevante Themen. Da auch – abgesehen von dem weltweit bekannten Michael Jackson – nicht auf kulturspezifische Personen oder Ereignisse Bezug genommen wird, kann man bei diesem Zieltext von einer Zéro-Distanz ausgehen.

6.4 *Meinungsfrei (STRW V 2018)*

Meinungsfrei erschien am 14. September 2018 als achter Track des fünften Mixtapes *Schlaftabletten, Rotwein V* unter dem Label „Trailerpark“. In diesem Album behandelt der zum Erscheinungszeitpunkt 28-jährige Strobel diverse Stereotypen, unter anderen Kaufrausch bzw. Materialismus (*Wo kann man das kaufen*), Tourismus und Selbstfindung (*Wie Zuhause*), Polyamorie (*Freie Liebe*) oder auch die sogenannte *road rage* (*Hass*). Wie immer sind die Themen humoristisch aufbereitet und sprechen teilweise ernste Themen an, teilweise sind die Songs wieder ohne tieferen Hintergrund und erzählen fiktive Geschichten (*Die grüne Regenrinne I-III*). Gemeinsam mit dem Album veröffentlichte er sein Cover-Album *Fremde Zungen* als Bonus-Album, in welchem er Songs von verschiedenen Interpret:innen covert.

In *Meinungsfrei* erzählt das lyrische Ich von seinen Schwierigkeiten bzw. Unwillen, sich eine eigene Meinung zu bilden und diese zu vertreten. Dabei werden verschiedene Metaphern verwendet, um zu zeigen, dass sich das lyrische Ich auf keiner Seite zugehörig fühlt (z. B. „[39] Radikalisiert in einem Kompromisten-Camp [40] Ich bin so hart in der Mitte, ich trage XXM“). Natürlich fehlen auch in diesem Song nicht die Wortwitze zum Thema („[41] Gratis Geschenk an die Extremistenspinner [42] nicht den rechten, nicht den linken, nein, den Mittelfinger“). In einem Interview zum Album beschreibt Alligatoah, wie er mit dem Song – und generell dem ganzen Album – auch Selbstkritik ausübt:

Ich bin selbst manchmal unsicher in meiner Positionierung, was Meinungen angeht. Ich stehe selbst oft zwischen den Stühlen und treibe das dann beispielsweise in Songs wie „Meinungsfrei“ auf die Spitze. Das heißt, dieses Album setzt sich, obwohl es auch so ein albernes und verrücktes Album ist, sehr kritisch mit mir selbst auseinander. (Lippe 2018)

Wie *Du bist schön* gehört dieser Song in Peters Kategorie des „Message-Raps“. Aufgrund der Lines (16) bis (19) und (43) bis (47), die in sehr schnellem Sprechtempo vorgetragen werden, könnte man auch die Kategorie „Stream of Consciousness“ in Betracht ziehen; da die Message des Songs allerdings im Vordergrund steht, ist er vorrangig als „Message-Rap“ zu betrachten.

Aktuell gibt es keine Übersetzer:innenkommentare und auch keine Kommentare von anderen Benutzer:innen (Stand: 25.03.2026). Allerdings wurden von Moderator:in „Fairy“ drei Idiome zum Songtext hinzugefügt (Stand: 06.05.2026).

Zwei Idiome („Farbe bekennen“ und „keine Umstände!“ beziehen sich auf den Ausgangstext und ein Idiom („pros and cons“) auf den Zieltext. Diese Idiome werden von User:innen mit Berechtigung (z. B. Moderator:innen) hinzugefügt und lassen sich einzeln anklicken. Klickt man auf ein Idiom, wird man auf eine Seite geführt, auf welcher idiomatische Übersetzungen sowie Bedeutungserklärungen in diversen Sprachen zu dem jeweiligen Idiom angeführt werden (können). Da diese Idiome, wie bereits erwähnt, von User:innen selbst hinzugefügt werden, gibt es kein einheitliches Muster, in welchen Sprachen oder wie viele idiomatische Übersetzungen oder Bedeutungserklärungen es gibt. Klickt man beispielsweise auf das Idiom „Farbe bekennen“, so gibt es dafür aktuell 24 idiomatische Übersetzungen in 10 verschiedenen Sprachen – zum Beispiel Englisch, Französisch, Russisch, Persisch etc. – sowie drei Bedeutungserklärungen in drei verschiedenen Sprachen (Englisch, Französisch, Deutsch, vgl. Abb. 19). Bei den idiomatischen Übersetzungen wird kein:e User:in hinterlegt, bei dem Idiom selbst sowie bei den Bedeutungserklärungen hingegen werden User:in und Uploaddatum angegeben. Unter den Bedeutungserklärungen werden Songtexte verlinkt, welche das Idiom beinhalten. Da es sich um UGC handelt, sind die Angaben zu den Idiomen mit Vorsicht zu genießen und gegebenenfalls in geeigneten Nachschlagwerken wie beispielsweise dem Duden (*Das große Buch der Zitate und Redewendungen* 2002) zu überprüfen.

Bedeutungen von „Farbe bekennen“

Englisch	when someone shows what they are really like, their true side comes out. i.e. "The priest showed his true colors when he met the beautiful young woman." Also, to take a stand, assume a position. i.e. "The union took a stand against the management's pay cuts."	jim78 on Fr, 30 Jan 2015, 00:19	👍	💬
Französisch	dire la vérité à un moment où ça compte, même s'il est difficile avouer/ confesser qch.	Carmen Cologne on Fr, 27 Nov 2020, 15:33	👍	💬
Deutsch	seinen Standpunkt preisgeben; die Wahrheit sagen, etw. zugeben z.B.: "Nach monatelangen Therapie-Stunden war er endlich in der Lage, seinem Vater gegenüber Farbe zu bekennen und ihm zu sagen, was er von dem Thema hält." Es bedeutet aber NICHT: "auf seinem Standpunkt zu verharren" oder "bei seiner Meinung zu bleiben" - diese deutschen Erklärungen/ Synonyme zu diesem Ausdruck sind FALSCH !!!	Carmen Cologne on Fr, 27 Nov 2020, 15:13	👍 1	💬

Abb. 19: Bedeutungserklärungen zu „Farbe bekennen“ auf LyricsTranslate.com (2026)

[Intro]
 (1) Nach den Riesenerfolgen Linksrock: „Scheiß Staat!“
 (2) Und Rechtsrock: „Heimat!“
 (3) Jetzt neu: Mittelrock!

[Hook]
 (4) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (5) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
 (6) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (7) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Part 1]
 (8) Schon damals als mein Alkivater mich von meinem Dreirad schlug
 (9) Sagte ich nüchtern, „Es gehören immer zwei dazu“
 (10) Ein Löwe möchte Fleischragout vom Streifengnu
 (11) Ich geh' dazwischen und forder' etwas Streitkultur
 (12) Mein Wunsch nach Frieden gilt auch für Bundesligen (Peace)
 (13) Am meisten freu' ich mich über ein Unentschieden
 (14) Denn ich bin unentschlossen, Achtung Schenkelklopfer
 (15) Ich geh' nicht in die Wahlkabine ohne Campingkocher
 (16) Denn ob Ei oder Huhn, Fleisch oder Blumen
 (17) Polizei oder Hooligan, Wein oder Fusel
 (18) Arznei oder Husten, Geschrei oder Ruhe
 (19) Türkei oder Putin, Masai oder Touri
 (20) Partei zu ergreifen ist nice
 (21) Doch Entscheidung ist leider nicht einfach, es bleibt ein Versuch
 (22) Hin und wieder denk ich mir die Schweine ham's gut in 'ner Scheiß-Diktatur
 (23) Ich bin ein wechselhafter Typ mit dem Konvertiten-Swag
 (24) Direkt nach dem ersten Bier wird das Konterbier geext
 (25) Ich leg' mich erst nach vielem Pro und Contra Wiegen fest
 (26) Hast du auch so Bock auf langwierigen, komplizierten Sex, heh?

[Pre-Hook]
 (27) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
 (28) „Keine Umstände wegen mir“
 (29) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
 (30) „Keine Umstände wegen mir“ (nei-i-ein)

[Hook]
 (31) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (32) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
 (33) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (34) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Part 2]
 (35) Ich setz' mich ein für die Rechte von Sexuellen
 (36) Ich will den Opfern und Verbrechern helfen
 (37) Deshalb stell' ich mich für Meinungsfreiheit auf die Straße
 (38) Brülle wie ein Hulk-Verschnitt: „Ich enthalte mich!“
 (39) Radikalisiert in einem Kompromisten-Camp
 (40) Ich bin so hart in der Mitte, ich trage XXM
 (41) Gratis Geschenk an die Extremistenspinner
 (42) Nicht den rechten, nicht den linken, nein, den Mittelfinger
 (43) Denn ob Krebs oder Arzt, Gewehr oder Hase
 (44) DC oder Marvel, Komet oder Krater
 (45) Ich kann beide Seiten versteh'n – Stereoanlage
 (46) Bel Air oder Harlem, Kommerz oder Marx
 (47) Herz oder Vernunft, Militär oder Kunst
 (48) Wieder nerven sie rum, ich soll Farbe bekennen
 (49) Doch so oder so, diese Erde wird bunt
 (50) Guck, wie ich jeden Kommentar verweiger'
 (51) „Yeah, endlich sagt's mal keiner!“ (tschuldigung)
 (52) Schlusssatz: Du willst Krieg, aber wen juckt das (niemand)
 (53) Wir tolerieren, was uns kaputt macht

[Intro]
 (1) After the smash hit leftwing rock: "fuck the state!"
 (2) And rightwing rock: "Homeland!"
 (3) New: centrist rock!

[Hook]
 (4) I can understand both sides, I can understand both sides
 (5) Finally free from opinion
 (6) I can understand both sides, I can understand both sides
 (7) Because decisions are uncomfortable (uncomfortable)

[Part 1]
 (8) Even back in the day when my alcoholic dad hit me off my tricycle
 (9) I soberly said "It always takes two"
 (10) A lion wants blue wildebeest ragout
 (11) I intervene and demand something of a culture of debate
 (12) My desire for peace also applies to football leagues (Peace)
 (13) I'm most looking forward to a tie
 (14) Because I'm undecided, watch out thigh-slappers
 (15) I'm not going to the polling booth without a camping stove
 (16) Because whether egg or chicken, meat or flowers
 (17) Police or hooligan, wine or liquor
 (18) Remedy or cough, screaming or tranquility
 (19) Turkey or Putin, Masai or Touri
 (20) To take sides is nice
 (21) But decision is not easy, it remains an attempt
 (22) Now and then I think the pigs have it good in a shitty dictatorship
 (23) I'm a inconsistent guy with the convert swag
 (24) Immediately after the first beer, the counter beer is chugged
 (25) I commit myself after weighing many pros and cons
 (26) Do you also want such long-awaited, complicated sex, heh?

[Pre-Hook]
 (27) Write on my sign when I demonstrate during riots:
 (28) "Don't go out of your way because of me"
 (29) When I draw on BMWs with washable paint:
 (30) "Don't go out of your way because of me" (no-o-o-o)

[Hook]
 (31) I can understand both sides, I can understand both sides
 (32) Finally free from opinion
 (33) I can understand both sides, I can understand both sides
 (34) Because decisions remain uncomfortable (uncomfortable)

[Part 2]
 (35) I am fighting for the rights of sexual beings
 (36) I want to help the victims and sex offenders
 (37) That's why I take to the street for freedom of expression
 (38) Scream like a Hulk: "I abstain!"
 (39) Radicalized in a compromise camp
 (40) I am so hard in the middle, I wear XXM
 (41) Free gift to the extremist nutjobs
 (42) Not the right, not the left, no, the middle finger
 (43) Because whether cancer or doctor, rifle or hare
 (44) DC or Marvel, comet or crater
 (45) I can understand both sides - stereo system
 (46) Bel Air or Harlem, Commerce or Marx
 (47) Heart or reason, military or art
 (48) Again they are annoying, I should pick a side
 (49) Either way, this earth will be diverse
 (50) Look, as I decline to comment
 (51) "Yeah, finally nobody says it!" (Sorry)
 (52) Final sentence: You want war, but who cares (nobody)
 (53) We tolerate what breaks us down

[Pre-Hook]
 (54) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
 (55) „Keine Umstände wegen mir“
 (56) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
 (57) „Keine Umstände wegen mir“ (no-o-o-oh)

[Hook]
 (58) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (59) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
 (60) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
 (61) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Outro]
 (62) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
 (63) „Keine Umstände wegen mir“
 (64) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
 (65) „Keine Umstände wegen mir“
 (66) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
 (67) „Keine Umstände wegen mir“
 (68) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
 (69) „Keine Umstände wegen mir“
 (70) Peace!

[Pre-Hook]
 (54) Write on my sign when I demonstrate during riots:
 (55) "Don't go out of your way because of me"
 (56) When I draw on BMWs with washable paint:
 (57) "Don't go out of your way because of me" (no-o-o-o)

[Hook]
 (58) I can understand both sides, I can understand both sides
 (59) Finally free from opinion
 (60) I can understand both sides, I can understand both sides
 (61) Because decisions remain uncomfortable (uncomfortable)

[Outro]
 (62) Write on my sign when I demonstrate during riots:
 (63) "Don't go out of your way because of me"
 (64) When I draw on BMWs with washable paint:
 (65) "Don't go out of your way because of me"
 (66) Write on my sign when I demonstrate during riots:
 (67) "Don't go out of your way because of me"
 (68) When I draw on BMWs with washable paint:
 (69) "Don't go out of your way because of me"
 (70) Peace!

Die Textthematik des Zieltextes ist die Positionierung der – aus Sicht des lyrischen Ichs – eigenen Meinung. Das lyrische Ich beschreibt seine Unfähigkeit und seinen Unwillen, sich zu gesellschaftlichen Themen zu positionieren und diese Meinung zu äußern. Es wird keine zusammenhängende Handlung oder Geschichte erzählt, sondern durch zusammenhanglose Einzelaussagen ein Bild von einer (fiktiven) Person gezeichnet.

Das im Titel verwendete und für den Song ausschlaggebende Wort ist dabei „meinungsfrei“; eine Wortneuschaffung des Künstlers, da sich das Wort in keinem Nachschlagewerk (z. B. Duden oder DWDS) finden lässt und bezeichnet den Zustand, zu etwas keine Meinung zu haben. Es ist eine Anspielung auf „Meinungsfreiheit“, welche grundsätzlich in der Gesellschaft als erstrebenswert angesehen wird, und genauso erstrebenswert sieht das lyrische Ich seine Interpretation von Meinungsfrei(heit) oder stellt diese zumindest so dar. Die:der Übersetzer:in entschied sich im englischen Zieltext für die Formulierung „free from opinion“, was – abgesehen von der veränderten Proposition – beinahe gleich funktioniert wie das originale Wortspiel, da nur das „-heit“ bzw. „-dom“ fehlt.

Wie auch beim Song *Abgestochen* werden hier die Textteile im Ausgangs- und Zieltext beschriftet; der Song wird unterteilt in Intro (Lines [1] bis [3]), Hook ([4] bis [7]) Part 1 ([8] bis [26]), Pre-Hook ([27] bis [30]), Hook ([31] bis [34]), Part 2 ([35] bis [53]), Pre-Hook ([54] bis [57]), Hook ([58] bis [61]), Outro ([62] bis [70]), wobei zu erwähnen ist, dass das Outro denselben Text wie die Pre-Hook hat. Diese in eckige Klammer gesetzte Bezeichnung

gen werden im Zieltext nicht übersetzt, da es sich bereits um englischsprachige Wörter handelt. In anderen Sprachen (z. B. Französisch oder Ungarisch) werden diese Abschnittsbezeichnungen grundsätzlich in die Zielsprache mitübersetzt. Der Aufbau des Zieltextes gleicht wieder dem des Ausgangstextes, die Lines können nebeneinander eingeblendet werden; links der Ausgangs- und rechts der Zieltext. Allerdings ergibt sich auf der Webseite eine gewisse Verschiebung der Zeilen, da der deutsche Text teilweise länger ist als der englische. Beispielsweise erstrecken sich die Lines (4) und (6) im Ausgangstext über zwei Zeilen und im Zieltext nur über eine einzige. Dadurch stehen nicht alle Lines auf exakt selber Höhe nebeneinander; fährt man mit dem Mauszeiger über eine Line, so wird die entsprechende Line aus dem anderen Text ebenfalls hervorgehoben, damit derartige Höheunterschiede nicht für Verwechslungen sorgen (vgl. Abb. 20).

[Hook]	[Hook]
Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n	I can understand both sides, I can understand both sides
Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)	Finally free from opinion
Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n	I can understand both sides, I can understand both sides
Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)	Because decisions remain uncomfortable (uncomfortable) 34

Abb. 20: Ausschnitt Höhenunterschiede einzelner Zeilen (LyricsTranslate.com 2026)

Im Gegensatz zu den anderen drei Analysebeispielen wurde zu *Meinungsfrei* kein YouTube-Video verlinkt. Somit gibt es kein für den Text spezielles nonverbales Textelement abgesehen vom Profilbild der:des Übersetzer:in in der Kurzbeschreibung des Profils im rechten oberen Bereich der Seite.

Die im Ausgangstext vorkommenden Eigennamen werden auch – im Vergleich zu Maja/Maya (vgl. Kapitel 6.2) – im Englischen gleich geschrieben wie im Deutschen, somit sind diese im Ausgangs- und Zieltext deckungsgleich (z. B. Putin, BMW, Hulk, DC, Marvel, Marx). Allerdings finden sich auf lexikalischer Ebene einige Stellen, bei denen es zu leichten Nuanceänderungen im Zieltext gekommen ist: So wird beispielsweise der „Fusel“ mit „Liquor“ übersetzt. Unter „Fusel“ versteht man umgangssprachlich minderwertige Spirituosen, im Zieltext geht diese Konnotation verloren, da das recht neutrale Wort „Liquor“ keinen Aufschluss über die Qualität des Alkohols gibt. Bei Line (21) „Doch Entscheidung ist leider nicht einfach“ findet sich das „leider“ im Zieltext nicht wieder, es fehlt also die persönliche Ansicht

(nämlich das Bedauern) des literarischen Ichs dieser Aussage. Was in sich etwas ironisch ist, da es in dem Lied darum geht, dass der Protagonist keine Meinung hat, und die Andeutung von einer Meinung, die in dem Lied dann ausgedrückt wird, wird in der englischen Übersetzung dadurch unterschlagen. Das Fehlen des Ausdrucks „erst“ in der Englischen Übersetzung der Line (25) „Ich leg mich erst nach vielem Pro und Contra-Wiegen fest“ führt ebenfalls zu einer kleinen Änderung der Nuance, wirkt sich aber kaum auf die Bedeutung oder das Verständnis des Satzes aus. Eine erheblichere Bedeutungsänderung lässt sich in Line (36) finden: Da entschied sich die:der Übersetzer:in für den Ausdruck „sex offenders“, während im Ausgangstext nur „Verbrecher“ ohne nähere Spezifikation steht. Möglicherweise bezog sich die:der Übersetzer:in auf die Line davor („Ich setz mich ein für die Rechte von Sexuellen“), wobei nicht eindeutig klar ist, ob mit „Rechte von Sexuellen“ eben Opfer und Täter von Sexualdelikten gemeint sind oder der Künstler damit auf Trans- oder Homosexuelle und deren Rechte anspielen möchte. Auch lässt sich ein im Sinne des Skopos Übersetzungsfehler auf lexikalischer Ebene finden: In Line (26) wurde „langwierig“ mit „long-awaited“ übersetzt. Diese beiden Worte unterscheiden sich deutlich in ihrer Bedeutung; während der Ausgangstext damit eine komplizierte, unangenehm lang andauernde Handlung beschreibt, wurde im Zieltext lange auf komplizierten Sex gewartet.

Die Syntax des Zieltextes bildet die des Ausgangstextes recht getreu nach; nur in der ersten Hook wurde in Line (7) „bleibt“ zu „are“/„ist“. In der zweiten und dritten Hook wurde allerdings „remains“ verwendet; wodurch die Inkonsistenz zustande kam, ist nicht klar.

Auch die Satzzeichen – Rufzeichen, Anführungszeichen, Gedankenstriche, Doppelpunkte – wurden gleich wie im Ausgangstext gesetzt. (Hoch-) Kommata wurden im Zieltext dort gesetzt, wo es die Interpunktionsregeln des Englischen erfordern. Auch die in Klammern gesetzten Hintergrundgesangsphrasen wurden beibehalten, mit Ausnahme der zweiten Line der Hook. In der Übersetzung wurde auf das Wort „unterwegs“ oder einer ähnlichen Entsprechung verzichtet, und anstatt das letzte Wort der Line („opinion“) dem Muster entsprechend nochmal in Klammer gesetzt zu schreiben, wurde dies in dieser Line ausgelassen.

Das Sprichwort „Es gehören immer zwei dazu“ in Line (9) wurde mit einer Mischung aus einem idiomatischen Gegenstück („It takes two to tango“) und einer wörtlichen Wiedergabe übersetzt, da „immer“ bzw. „always“ beibehalten, dafür aber auf „to tango“ verzichtet wurde. Die Redewendung „Farbe bekennen“ hingegen wurde gänzlich durch eine sinnngemäße Übersetzung („I should pick a side“) ersetzt. Das hat zur Folge, dass der Bezug zur darauffol-

genden Line „[...] diese Erde wird bunt“ verloren geht. Auch an dieser Stelle entschied sich die:der Übersetzer:in für eine idiomatische („diverse“ für „bunt“) Übersetzung.

Somit lässt sich festhalten, dass sich auf lexikalischer und syntaktischer Ebene wieder stark am Ausgangstext orientiert wurde, im Gegensatz zu *Abgestochen* der Zieltext keine größeren Grammatik- oder Rechtschreibfehler enthält. Die Zeichensetzung ist ebenfalls konsistent und die meisten Wortwitze funktionieren in diesem speziellen Sprachenpaar auch ohne anmerkende Kommentare (z. B. in Line [40] und [42]) – mit Ausnahme des Begriffs „Konterbier“, der im Zieltext wörtlich mit „counter beer“ übersetzt wurde, dieser Ausdruck mit der Bedeutung wie im Deutschen auf Englisch aber nicht existiert. Hier wäre die idiomatische Entsprechung „hair of the dog“ oder ein erklärender Kommentar funktionsgerechter als eine wörtliche Übersetzung allein. An manchen Stellen führen lexikale Übersetzungsentscheidungen zu leichten Nuancenverschiebungen, welche sich aber nicht entscheidend auf das Grundverständnis des Textes auswirken. Somit ist die Wirkung des Zieltextes recht intentionsgemäß und tendiert aufgrund der universellen Thematik und Nennung von weltweit bekannten Eigennamen (Hulk, BMW, Putin etc.) zum Pol „Zéro-Distanz“. Durch die Diskrepanz zwischen dem Auftreten des Protagonisten und seiner „Message“ wirkt der Text trotz vieler konventionellen Textelemente trotzdem originell.

6.5 *NIEMAND (off 2024)*

NIEMAND erschien am 22. März 2024 als zweiter Track des Albums *off*. Das Album erschien unter dem Independent-Label „Groove Attack“. Auch, wenn das Album Alligatoahs steilsten (musikalischen) Stilwechsel markiert, so ist die textliche Aufbereitung der Songs sehr charakteristisch für Strobel. Das Album enthält wieder viel in Humor verpackte Gesellschaftskritik – es werden unter anderem die Themen Selbsthass (*WER LACHT JETZT*), Hypochondrie (*ES KRATZT*) oder auch Arroganz und Selbstüberschätzung (*ICH ICH ICH*) satirisch aufbereitet. Der zum Erscheinungsdatum 34-jährige Alligatoah bezeichnet das Album als Hybrid aus Metal und Rap mit „Werkzeugen, die man heutzutage dazu hat“ (Dürkop 2024). Zu diesem Album wurde kein Bonus-Album veröffentlicht.

In *NIEMAND* erzählt das lyrische Ich von seinem Verhältnis zu (implizierter christlicher) Religion und drückt aus, dass er Religion und dessen Gott nicht braucht und auch nicht daran glaubt. Auch dieser Song lässt sich als „Message-Rap“ einordnen. Der Track enthält einige auf Gott, Glauben und Religion bezogene Redewendungen, in welchen er allerdings

„Gott“ durch „Niemand“, „Kirche“ durch „Kneipe“ und „Teufel“ mit „Mensch“ austauscht. Wie bereits das 2008 erschienene Album *In Gottes Namen* kritisiert *NIEMAND* den Umgang mancher Menschen mit Glauben und Religion („[20] Komm, wir zieh'n in den Krieg für [21] Niemand“). Während allerdings *In Gottes Namen* hauptsächlich Kritik an den Menschen und weniger an den Religionen an sich ausübt, so liegt der Fokus in *NIEMAND* bei der persönlichen Einstellung des Protagonisten zu Religion. In einem Interview antwortete Alligatoah auf die Frage, ob die Religionskritik in seinen Songs Ironie oder sein echtes Ich sei:

Es ist weder reine Ironie noch meine Persönlichkeit. Ich kann das ziemlich klar sagen: Ich bin kein religiöser oder gläubiger Mensch. [...] Bei „Niemand“ fand ich aber einfach nur den Gedanken spannend, dass es viele Leute gibt, die mit stolzgeschwellter Brust ihre Religion nach außen tragen, aber es gibt wenige, die mit stolzgeschwellter Brust ihre Nicht-Religion nach außen tragen. Das hat mich inspiriert. (Siems 2024)

(1) Lass uns spazieren auf den Feldwegen	(1) Let's go for a walk on the fields
(2) Und über Niemand und die Welt reden	(2) And talk about nobody and the world ¹
(3) Wird unser Gespräch nach einer Stunde tiefer	(3) When our conversation gets deeper after an hour
(4) Philosophier ich wie ein junger Niemand, oh	(4) I'm philosophizing like a young nobody ² , oh
(5) Würde ich sagen: "Ich kenne die Wahrheit", würde ich lügen	(5) If I claimed to know the truth, I would be lying
(6) Aber zweitausend Jahre nach igend'nem Typen	(6) But two thousand years after some random dude
(7) Traf mich bis heute immer noch kein Blitzschlag beim Wachsen	(7) I've still never been hit by a lightning when masturbating
(8) Also fick auf die Geschichten, nur ein Richter kann mich richten, ey	(8) So fuck the stories, only a judge can judge me, ey
(9) Für Zuflucht brauch ich keine riesigen Gebäude	(9) For refuge I don't need giant buildings
(10) Niemand ist mein Zeuge	(10) Nobody is my witness
(11) Ja, auch für mich gibt es ein'n heiligen Ort	(11) Yes, I too have a sacred place
(12) Aber lassen wir die Kneipe im Dorf, ey, ey, ey	(12) But let's keep the pub in the village ³ , ey, ey, ey
(13) Manchen lauf ich auf den Schlips	(13) I'm stepping on some people's toes
(14) Und die Konflikte brechen aus	(14) And then the situation escalates
(15) Du sagst: "Was glaubst du, wer du bist?"	(15) You say: "Who do you believe you are?"
(16) Ich sag: "Wer bist du, dass du glaubst?"	(16) I say: "Who are you that you believe?"
(17) Ich rufe Niemand zum Gruß	(17) I call greeting to nobody ⁴
(18) So wie niemand mich schuf	(18) Just like nobody created me
(19) Ich bin ein Niemand, mir ist das genug	(19) I am a nobody, that's enough for me
(20) Komm, wir zieh'n in den Krieg für	(20) Let's go to war for
(21) Niemand	(21) Nobody
(22) Oh, Niemand	(22) Oh, nobody
(23) Niemand	(23) Nobody
(24) Oh, mein Niemand	(24) Oh, my nobody
(25) Niemand	(25) Nobody
(26) Oh, Niemand	(26) Oh, nobody
(27) Niemand	(27) Nobody
(28) Oh, mein Niemand	(28) Oh, my nobody
(29) Ja, ey, ich kann mich von jedem Gebot frei machen	(29) yeah, I can free myself from every commandment
(30) Und die liebe Wissenschaft 'ne gute Person sein lassen	(30) And let dear science be a good person
(31) Für Moral brauch ich keine Anleitung lesen	(31) For morals I don't need a manual
(32) Die mir verbietet, wie niemand in Frankreich zu leben	(32) That tells me not to live like nobody in France
(33) Ich mach Wein zu Pisse, warum ich keine Angst habe?	(33) I turn wine to piss, why I'm not afraid?
(34) Weil ich nicht den Menschen an die Wand male	(34) Because I'm not painting the human on the wall ⁵
(35) Dann hab ich immerhin gefeiert wie ein Fußballstar	(35) At least I will have celebrated like star soccer player
(36) Trifft mich irgendwann ein Zufallsschlag, dann ist klar	(36) When eventually fate strikes me, then for certain

(37) Ich komm in die Erde, ich werd eingegraben
 (38) Dann ist Feierabend, da ist keiner da
 (39) Sie fragen: "Willst du für den Himmel keine Eintrittskarten?"
 (40) Nein und Amen, ey, ey, ey

(41) Manchmal traurig, dieses Nichts
 (42) Doch ich kann nicht aus meiner Haut
 (43) Du sagst: "Was glaubst du, wer du bist?"
 (44) Ich sag: "Wer bist du, dass du glaubst?"

(45) Ich rufe Niemand zum Gruß
 (46) So wie niemand mich schuf
 (47) Ich bin ein Niemand, mir ist das genug
 (48) Komm, wir zieh'n in den Krieg für

(49) Niemand
 (50) Oh, Niemand
 (51) Niemand
 (52) Oh, mein Niemand

(53) Niemand
 (54) Oh, Niemand
 (55) Niemand
 (56) Oh, mein Niemand

(37) I will go into earth, I will be buried
 (38) Then it's over, no one will be there
 (39) They're asking: "Don't you want entrance tickets to heaven?"

(40) No and amen⁶, ey, ey, ey

(41) Sometimes sad, the nothingness
 (42) But I can't get out of my skin
 (43) You say: "Who do you believe you are?"
 (44) I say: "Who are you that you believe?"

(45) I call greeting to nobody
 (46) Just like nobody created me
 (47) I am a nobody, that's enough for me
 (48) Let's go to war for

(49) Nobody
 (50) Oh, nobody
 (51) Nobody
 (52) Oh, my nobody

(53) Nobody
 (54) Oh, nobody
 (55) Nobody
 (56) Oh, my nobody

Anmerkungen der:des Übersetzer:in:

the song is referencing common phrases and saying that are derived from Christian believes and traditions, but replacing the words; I'll skip the phrases that exist in English (and the ones I don't know/understand):

¹: "über Gott und die Welt reden" ("talking about God and the world") is a common phrase that means having a deep conversation, but without any expectations or pressure

²: "wie ein junger Gott" ("like a young God") means someone is extremely good at something

³: "lassen wir die Kirche im Dorf" (lit. "let's keep the church in the village") is a phrase to say that you don't want to go into a topic.

⁴: "Gott zum Gruß" is an archaic greeting. like "Grüß Gott, only more archaic and potentially being used in different geographical places.

⁵: "den Teufel an die Wand malen" (lit. "painting the devil on the wall") is a phrase that means you're imagine the worst case. usually the sentence goes "man muss doch nicht gleich den Teufel an die Wand malen" in which case it means "let's not assume the worst"

⁶: this time the normal phrase is "ja und amen" ("yes and amen") meaning someone is accepting something without questioning and refusing to hear other people question it as well

Anmerkungen Editor:in:

Niemand und die Welt reden: Redensart: Über Gott und die Welt reden

wie ein junger Niemand: Redensart: Wie ein junger Gott

riesigen Gebäude: meint: Kirchen, Kathedralen

Niemand ist mein Zeuge: Redensart: Gott ist mein Zeuge

lassen wir die Kneipe im Dorf: Redensart: Die Kirche im Dorf lassen

lauf ich auf den Schlips: Redensart: Jemanden auf den Schlips treten

Niemand zum Gruß: Redensart: Gott zum Gruß!

So wie niemand mich schuf: Redensart: So wie Gott ihn schuf

Oh, mein Niemand: Redensart: "Oh mein Gott!"

Wissenschaft 'ne gute Person sein lassen: Redensart: Gott einen guten Mann sein lassen

niemand in Frankreich zu leben: Redensart: Leben wie Gott in Frankreich

Wein zu Pisse: Jesus machte Wasser zu Wein

den Menschen an die Wand male: Redensart: Den Teufel an die Wand malen

Das Thema des Lieds ist Religion, genauer gesagt das Verhältnis des lyrischen Ichs zu Religion. Es gibt Hinweise darauf, dass damit die im deutschen Sprachraum dominierende christliche Religion gemeint ist, dies wird aber nicht explizit formuliert. Der Aufbau des Zieltextes gleicht wieder dem des Ausgangstextes. Wenn man auf der Webseite den Originaltext einblendet, erscheint er wieder Line für Line rechts neben der Übersetzung. Der Aufbau des Songs ist wie folgt: Part 1 (Line [1] bis [12]), Bridge 1 ([13] bis [16]), Pre-Hook ([17] bis [20]), Hook ([21] bis [28]), Part 2 ([29] bis [40]), Bridge 2 ([41] bis [44]), Pre-Hook ([45] bis [48]), Hook ([49] bis [56]).

Das lyrische Ich spricht sich eindeutig gegen einen persönlichen Glauben an einen Gott aus. Im Gegensatz zu vielen anderen Alligatoah-Tracks ist der Textinhalt keine zusammenhängende Erzählung, sondern eine generelle Meinungsäußerung bzw. Sichtweisenbeschreibung. Das lyrische Ich äußert dies mit Hilfe einiger deutschsprachiger Redewendungen, die mit Glauben und Religion zu tun oder ihren Ursprung darin haben, welche teilweise keine Entsprechung in der Zielsprache haben. Das betrifft die Lines (2), (4), (12), (17), (18), (30), (34) und (40). Diese Wortspiele mit den Redewendungen sind also ein sprachenpaarbezogenes Übersetzungsproblem. Für die Redewendungen in den Lines (2), (4), (12), (17), (34) und (40) hat die:der Übersetzer:in Fußnoten verwendet, um die Redewendungen zu erklären. Das bedeutet, dass die Wortspiele in den Lines (18) und (30) im Zieltext nicht erklärt werden, obwohl zum Verständnis der Pointe eine Erklärung nötig wäre. In den Fußnoten vermerkt Charlie:

the song is referencing common phrases and saying that are derived from Christian believes and traditions, but replacing the words; I'll skip the phrases that exist in English (and the ones I don't know/understand). (icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem 2025)

Somit hat Charlie die Redewendungen „so wie Gott xyz schuf“ und „den lieben Gott einen guten Mann sein lassen“ entweder nicht als Redewendungen erkannt oder ging davon aus, dass diese im Englischen ebenfalls existieren. Die fehlenden Erklärungen bzw. der fehlende Austausch mit in der Zielsprache gängigen Idiomen lässt sich somit als kompetenzabhängige Übersetzungsschwierigkeit kategorisieren. User:in „_elise_in_wonderland_“ kommentierte den Beitrag und wies auf diese Redewendung hin. Dieser Kommentar wurde von User:in „Freigeist“ aufgegriffen und durch weitere Erläuterungen ergänzt.

Your Footnote 1:

¹: "über Gott und die Welt reden" ("talking about God and the world") is a common phrase that means having a deep conversation, but without any expectations or pressure."

IMO as a German native the phrase means nothing but "talking 'bout all kinds of stuff"

FN2:

³: "lassen wir die Kirche im Dorf" (lit. "let's keep the church in the village") is a phrase to say that you don't want to go into a topic." It serves as a reminder not to resort to exaggeration in argumentation during a debate.

Elise in Wonderland schrieb:

Kleine Anmerkungen für die Übersetzerin/den Übersetzerin: "Und die liebe Wissenschaft 'ne gute Person sein lassen" bezieht sich auf die Redewendung "den lieben Gott einen guten Mann sein lassen", falls du das noch als Fußnote einfügen möchtest.

This means not wanting to slavishly adhere to rules. (Not wanting to punish rule violations down to the last detail)

Abb. 21: Beitragskommentare zu *NIEMAND/NOBODY* (LyricsTranslate.com 2026)

„Freigeist“ ist Editor:in und besitzt somit die Berechtigung, Anmerkungen zu Übersetzungen bzw. Songtexten zu hinterlegen. Abgesehen von den Beitragskommentaren in Abb. 21 fügte „Freigeist“ noch die nach Ende des Songtextes angeführten Anmerkungen zur Seite hinzu. In diesen Anmerkungen setzt „Freigeist“ die Ausdrücke aus dem Song mit den Redensarten, auf denen sie basieren, in Beziehung. Insgesamt dreizehn Redewendungen führt sie:er auf, allerdings, ohne diese zu erklären. Es wird nur die betreffende Line zitiert und daneben die originale Redewendung geschrieben, eine Erklärung der Redewendungen oder nach welchem Muster diese im Songtext verändert werden, bleibt aus. Auch wurde die Line „(8) nur ein Richter kann mich richten“ in den Editor:innen-Anmerkungen nicht mit der entsprechenden Redensart „Nur Gott kann mich richten“ angeführt; diese Stelle scheint entweder übersehen oder nicht verstanden worden zu sein. Diese Editor:innen-Anmerkungen sind immer auf der Seite ersichtlich, unabhängig davon, ob/welche Übersetzung man daneben eingeblendet hat. Übersetzer:innenkommentare hingegen erscheinen nur, wenn auch die dazugehörige Übersetzung ausgewählt wurde. Da sich die Editor:innen-Anmerkungen eben mehr auf den Ausgangs- als den Zieltext beziehen, wurden die Anmerkungen auch auf Deutsch verfasst.

Das Sprichwort in Line (13) „jemanden auf den Schlips treten“ wurde von Charlie mit der englischen Redewendung „to step on someone's toes“ mit einer bedeutungsgleichen Redewendung übertragen. Zwei Redewendungen hingegen lassen sich problemlos wörtlich ins

Englische übertragen, nämlich: (8) „nur ein Richter kann mich richten“ -> (8) „only a judge can judge me“ mit den Originalredewendungen „Nur Gott kann mich richten“ bzw. „Only God can judge me“. Auch die Anspielung auf die Redewendung „Gott ist mein Zeuge“/„God is my witness“ lässt sich wörtlich ohne zusätzliche Erklärungen übertragen, was die:der Übersetzer:in auch tat. Aus (10) „Niemand ist mein Zeuge“ wurde somit (10) „Nobody is my witness“ in der englischen Übersetzung.

Als non-verbales Element kann wieder das Thumbnail des verlinkten YouTube-Videos genannt werden (vgl. Abb. 22). Das Thumbnail enthält das Albumcover und wird unterhalb des Songtextes auf der linken Seite eingeblendet. Das Cover zeigt ein schwarzes Quadrat mit einem kleineren rechteckigen Bild in der Mitte. Das Bild zeigt in der oberen Hälfte die Erde aus der Perspektive des Mondes, in der unteren Bildhälfte streckt jemand – mit hoher Wahrscheinlichkeit Alligatoah selbst – die den Mittelfinger hochhaltende rechte Hand der Erdkugel entgegen. Über dem Bild steht der Name des Albums, *off*, in Kleinbuchstaben, unter dem Bild

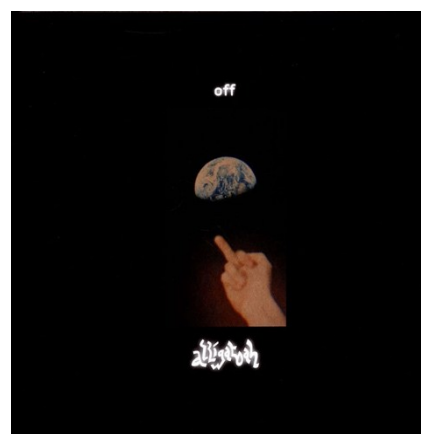


Abb. 22: Albumcover *off*
(Alligatoah 2024)

ist der Künstlername des Musikers angeführt. Hier sieht man eine weitere Variante des Alligatoah-Logos. Der Anfangsbuchstabe sieht dem von *Musik ist keine Lösung* sehr ähnlich, allerdings haben in dieser Logoversion alle Buchstaben ungefähr dieselbe Größe. Dass der Anfangsbuchstabe anderen Logos ähneln soll, wird deutlich, wenn man die beiden anderen A ansieht, die sich deutlich vom ersten A unterscheiden. Die Schriftart zeichnet sich dadurch aus, keine wirklich geraden Linien zu benutzen und stattdessen Kurven und Krakel einzubauen. Dazu bildet die Schriftart des Albumnamens mit der nüchternen, an im Internet verwendete Schriftarten erinnernde Druckschrift einen starken Kontrast. Rechts neben der Übersetzung findet man wieder eine Kurzangabe des Übersetzer:innenprofils mit Profilbild, Usernamen, Rufnamen, Rolle, Beiträgen, Sprachen und dem Hyperlink zum vollständigen Profil.

Zur Lexik ist anzumerken, dass der Ausgangstext in bundesdeutschem Standarddeutsch verfasst wurde. Dies erkennt man an Worten wie „Kneipen“ oder „Schlips“. Es kommen keine österreichischen oder schweizerdeutsche Begriffe vor. In der englischen Übersetzung hingegen werden die britische und die amerikanische Sprachvariation parallel verwendet. Beispielsweise wird die amerikanische Schreibweise für „philosophizing“ verwendet und „Fußball“ wird mit dem im amerikanischen Raum üblichen Begriff „soccer“ übersetzt. Ande-

rerseits wird der typisch britische Ausdruck „pub“ anstelle von „bar“ für die Übersetzung von „Kneipe“ verwendet.

Es gibt kaum Unterschiede bezüglich der Syntax zwischen Ausgangs- und Zieltext. Die Reihenfolge von Haupt- und Nebensätzen wurde beibehalten, und es wurden in der Übersetzung keine Sätze von der:dem Übersetzer:in getrennt oder verbunden. Die einzige Abweichung vom Ausgangstext ist, dass in Line (5) die direkte Rede durch einen Konditionalsatz ersetzt wurde.

Abgesehen vom Titel gibt es in diesem Textbeispiel keine besonderen suprasegmentalen Merkmale. Mit *off* bedient sich der Künstler erstmalig an Großbuchstaben in den Tracktiteln, jeder Track des Albums wird in Großbuchstaben geschrieben. Die:der Übersetzer:in übernahm dies im Zieltext und aus dem Originaltitel *NIEMAND* wurde in der englischen Übersetzung *NOBODY*. Reime wurden im Zieltext nicht berücksichtigt, da diese für den Skopos in dem Fall nicht von großer Relevanz sind.

Die Übersetzung orientiert sich insgesamt stark am Ausgangstext und gibt diesen im Hinblick auf Syntax und Wortwahl so ähnlich zum Original wie möglich wieder. Trotzdem wird darauf geachtet, die Grammatikregeln in der Zielsprache einzuhalten. Die:der Übersetzer:in verwendet keine eigenen Formulierungen, um die Übersetzung flüssiger oder natürlicher klingen zu lassen, und tauscht nur eine Redewendung mit einer sinngleichen in der Zielsprache aus. Dafür verwendet sie:er Fußnoten, um den Empfänger:innen unnatürlich klingende Textteile zu erklären und ihnen dadurch die intendierte Botschaft des Interpreten näherzubringen. Es ist recht eindeutig, dass es sich dabei um eine dokumentarische Übersetzung handelt, nicht zuletzt wegen der Übersetzer:innenkommentare, die die:den Übersetzer:in deutlich sichtbar machen. Durch unter anderem diese Kommentare ist der Zieltext intentionsgemäß, da sie die Pointe des Songs erkennbar machen. Dadurch wird die Originalität des Ausgangstextes funktionsgerecht vermittelt. Die kulturelle Distanz ist in diesem Fall nicht pauschal zu verorten, da sich die Zieltext:empfänger:innen theoretisch überall auf der Welt befinden könnten und Religionen je nach Land und Region stark unterschiedlich praktiziert werden.

6.6 Diskussion der Analyseergebnisse

In den vorangegangenen Unterkapiteln wurden die translatorischen Entscheidungen von vier verschiedenen Übersetzer:innen präsentiert und veranschaulicht. Wie bereits in Kapitel 2.1 erläutert, bestimmt bei der funktionalen Übersetzung die Funktion des Textes die Überset-

zungsstrategie. Die Funktion der hier untersuchten Zieltexte ist die Ermöglichung des semantischen Verständnisses der Ausgangstexte. Im Gegensatz zu sangbaren Liedübersetzungen, wie beispielsweise Synchronfassungen von Musical-Filmen, unterscheidet sich die Funktion der Zieltexte somit von der Funktion der Ausgangstexte. Der Fokus liegt demnach nicht länger auf der musikalisch-ästhetischen Aufarbeitung von Texten und Themen, sondern auf der Ermöglichung des Verständnisses von Bedeutung und Kontext der im Text vermittelten Informationen. Dabei wird nicht allein die syntaktische Struktur der Texte berücksichtigt, sondern es wird ein besonderes Augenmerk auf die Erfassung der zentralen Fragen nach dem „Warum“ und dem „Worüber“ gelegt. Die Signifikanz dieser beiden Aspekte manifestiert sich insbesondere in deutschsprachigen Hip-Hop-Texten. Die Frage, *warum* manche Textstellen humoristisch sind, ist von essenzieller Bedeutung, da Alligatoahs Texte durch Humor und Wortspiele charakterisiert sind.

Eine Analyse der Zieltexte ergibt, dass sich Dyer-Bennets Prinzipien (vgl. Kapitel 3.1.3) für Musikübersetzungen nicht auf nicht-sangbare Übersetzungen übertragen lassen. Es konnte festgestellt werden, dass die von Dyer-Bennet angeführten Prinzipien von den Übersetzer:innen nicht realisiert wurden. Die vorliegenden Übersetzungen sind nicht sangbar und es wurden keine Reimschemata berücksichtigt, um den einzelnen Textzeilen eine gewisse Form zu verleihen. Die Übersetzer:innen orientierten sich sowohl lexikalisch als auch syntaktisch stark am Ausgangstext und versuchten dadurch, dessen wörtliche Bedeutung beizubehalten. Dies resultiert teilweise in Formulierungen, die in der Zielsprache unnatürlich wirken, da es sich bei diesen Textstellen häufig um Redewendungen handelt, die nur im Deutschen geläufig sind. Im Rahmen der Übersetzung von Redewendungen wurden verschiedene Herangehensweisen beobachtet: An einigen Stellen wurde eine sinnngemäße Übersetzung vorgenommen, während an anderen Stellen eine idiomatische Übersetzung gewählt wurde. Es ist festzustellen, dass manche Redewendungen auch wörtlich übertragen wurden; manche wörtliche Übertragungen wurden dabei mit einem erklärenden Kommentar versehen und manche nicht.

Auch Lows Penthalon-Prinzip, das ebenfalls auf sangbare Übersetzungen ausgelegt ist, erwies sich nicht als zielführend bei semantischen Übersetzungen: Die Kriterien *singability*, *rhythm* und *rhyme* wurden seitens der Übersetzer:innen an keiner Stelle berücksichtigt. Wie bereits dargelegt, resultierten Einbußen im Bereich Naturalness aus der signifikanten Orientierung an der Lexik und Syntaktik des Ausgangstextes. In der vorliegenden Untersuchung wurde das Element *sense* funktionsgerecht von den Übersetzer:innen verstärkt berücksichtigt. Obwohl einige Übersetzer:innen erklärende und ergänzende Kommentare für nicht notwendig

erachteten, wurden abgesehen von einem Transkriptionsfehler in *Du bist schön* keine signifikanten Bedeutungsänderungen in den Zieltexten festgestellt. Die von Lows vertretene Idee, eine ausgewogene Balance aus mehreren Kategorien anzustreben, findet sich ebenfalls nicht in den Zieltexten wieder. Das Element *sense* wurde priorisiert, während das Element *naturalness* nur partiell berücksichtigt wurde. Die weiteren Elemente wurden vollständig außer Acht gelassen. Gemäß der Funktion der Zieltexte wäre ein Kompromiss zugunsten anderer Elemente und auf Kosten des Elements *sense* für eine semantische Übersetzung zur Verständnishilfe allerdings nicht zielführend gewesen.

Die Relevanz von Kellys Übersetzungsratschlägen für semantische Songtext-Übersetzungen übersteigt die Bedeutung der Lows und Dyer-Bennets Strategien, auch, wenn nicht alle Kategorien berücksichtigt wurden. Die Kategorien „respect the rhythms“, „respect the rhymes“ und „respect the sound“ erwiesen sich für alle Übersetzer:innen als irrelevant. Der Fokus der Übersetzer:innen lag, in Kellys Kategorien ausgedrückt, auf „find and respect the meaning“ bzw. „respect the original“. Die Kategorie „respect your choice of intended listeners“ erweist sich als besonders interessant, da sie das einzige Element außerhalb des Textes ist und bei den anderen beiden Herangehensweisen nicht vorkommt. Die Übersetzer:innen, die erklärende Kommentare zu den Übersetzungen hinzugefügt haben, hatten sich offenbar Gedanken über die intendierten Zielrezipient:innen und deren Hintergrundwissen gemacht.

Die Zieltexte wirken überwiegend intentionsgemäß; je mehr außerhalb des Textes erklärt wird, umso intentionsgemäßer wirkt der Text. Die Erwähnung spezifischer Ereignisse oder Persönlichkeiten, wie beispielsweise Biene Maja, Marvel oder Marx, kann potentiell eine kulturelle Distanz erzeugen. Diese kann jedoch durch erläuternde Kommentare überwunden werden. Die breiteren Überthemen (Schönheitsindustrie, Meinungspositionierung, Atheismus etc.) sind in vielen Kulturen ähnlich relevant wie in der Ausgangskultur, wobei sich das genaue Ausmaß der Relevanz stark nach der – insbesondere geographischen – Verordnung der Zielrezipient:innen richtet. Da die Zielrezipient:innen dieser Texte nicht nur Personen sind, die im englischsprachigen Raum wohnen oder aufgewachsen sind, sondern sich auf der ganzen Welt befinden, ist die Einordnung des Wirkungstyp II nicht pauschal beantwortbar. Infolge der dokumentarischen Übersetzungsweise und der Funktion der Zieltexte sind die Zieltexte weniger originell als der jeweilige Ausgangstext.

Da sich weder Lows, noch Kellys oder Dyer-Bennets Strategien ganzheitlich sinnvoll auf eine semantische Songtext-Übersetzung anwenden lassen, wäre eine Ausarbeitung einer Übersetzungsstrategie in dieser Hinsicht bestimmt sinnvoll. Anhand der vier in dieser Arbeit

untersuchten Beispiele und der Herangehensweisen der Übersetzer:innen lassen sich unterschiedliche Ausmaße der Funktionsgerechtigkeit feststellen. Dies ist selbstverständlich auch dem Umstand geschuldet, dass es sich hierbei um Übersetzungen handelt, die außerhalb des Kontextes von translatorischer Expertise angefertigt wurden. Auch die Organisation und Struktur der Webseite LyricsTranslate, die sich von großen Fansub-Communities wie beispielsweise ViKi¹⁹ unterscheidet, spielt eine entscheidende Rolle in der Qualität der Übersetzungen. Aufgrund dessen, dass bei Filmen und Serien ein signifikant höheres Textvolumen zu übersetzen ist als bei einzelnen Songs, agieren Fansubber:innen in der Regel in Teams aus mehreren Personen. Eine oder mehrere Personen sind für die Übersetzung verantwortlich (*translators*), es gibt Verantwortliche für das Lektorat (*editors*) und nochmal ein separates Team, das sich um die technische Umsetzsetzung, also das Hinzufügen und Design (*typesetters*) und richtige Timing der Untertitel (*timers*), kümmern (Wilcock 2013: 53). Innerhalb von Fansub-Communities existieren spezifische Strukturen, die darauf abzielen, effiziente Übersetzungen zu ermöglichen. Diese Übersetzungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie schnell, aber dennoch für das Zielpublikum qualitativ hochwertig sind. Im Gegensatz dazu werden die Übersetzungen auf LyricsTranslate von einer einzigen Person angefertigt und es findet kein Qualitätscheck durch eine andere Person statt, bevor die Übersetzung auf der Webseite publiziert wird. Infolgedessen werden Feedback und Korrekturen durch die Rezipient:innen selbst vorgenommen, sofern diese sich entschließen, Kommentare zu den Übersetzungen zu verfassen. Obwohl die Ränge und Rollen auf LyricsTranslate ein gewisses innerstrukturelles Organisationssystem etablieren, ist der Einfluss dieses Organisationssystems auf das Endprodukt vergleichsweise gering. Diese Faktoren beeinflussen die Qualität der Übersetzungen erheblich, wobei diese von Song zu Song signifikant variieren kann.

Obwohl LyricsTranslate im Vergleich zu großen Fansub-Communities eine eher geringe Größe aufweist, lässt sich dennoch eindeutig feststellen, dass es einen Bedarf an Songtext-Übersetzungen zur Ermöglichung des Textverständnisses gibt. Diese Feststellung trifft nicht ausschließlich auf Interpret:innen zu, die ihre Musik global vermarkten, sondern auch auf (beispielsweise Deutsch-Rap-) Interpret:innen, die ihre Musik an einen geografisch und demografisch kleineren Personenkreis richten. Dieser Anstieg lässt sich durch die rapide voranschreitende und umfassende Vernetzung, die durch das Internet in den vergangenen Jahrzehnten ermöglicht wurde, erklären. So hat sich der Konsum internationaler Medien wie Serien, Filme, Bücher oder auch Musik (beispielsweise K-Pop, Anime) deutlich erhöht. Von den

¹⁹ Näheres zur ViKi-Community findet sich in Dwyer (2012).

nahezu hundert Alligatoah-Songs, deren Texte auf LyricsTranslate erfasst sind, sind lediglich zwölf bislang nicht übersetzt worden. Die übrigen Texte wurden bereits von Fans in eine oder mehrere Sprachen – wie Englisch, Japanisch, Spanisch, Französisch, Russisch etc. – übersetzt. Auch in den Kommentaren, Anfragen oder Gefällt-Mir-Angaben von Übersetzungen manifestiert sich dieser Bedarf. In diesem Kontext ist eine deutliche Präsenz der Übersetzer:innen zu vermerken, die ihre Beteiligung am Text durch das Medium selbst (beispielsweise die Webseite LyricsTranslate) sowie durch Anmerkungen zu den Übersetzungen (wie in *Du bist schön* und *NIEMAND*) sichtbar machen.

7 Conclusio

Die Analyse der Songtexte von Alligatoah ergibt, dass diese einige Herausforderungen für Fan-Übersetzer:innen darstellen. Aufgrund kultureller Referenzen, Doppeldeutigkeiten und der damit verbundenen Wortspiele stellen seine Texte viele pragmatische Übersetzungsprobleme dar. Zwar lassen sich diese aufgrund des konkret gewählten Sprachenpaars teilweise in die Zielsprache übertragen, oft jedoch auch nicht. Bei Sprachenpaaren, die sich nicht in demselben Ausmaß ähneln wie das Deutsche und das Englische, manifestieren sich zusätzliche Probleme, die spezifisch für diese Sprachenpaare sind. Sofern keine Entsprechung in der Zielsprache vorliegt, empfiehlt sich aus funktionaler Perspektive eine Erklärung der entsprechenden Stelle in den Fußnoten, um den Rezipient:innen den Text und die damit verbundene Intention des Künstlers möglichst verständlich zu machen. Es ist jedoch festzustellen, dass nicht alle Übersetzer:innen diese Vorgehensweise angewandt haben. Von den in dieser Arbeit untersuchten vier Übersetzer:innen fügten lediglich zwei erklärende Anmerkungen hinzu. Selbst bei den mit Anmerkungen versehenen Zieltexten fehlen gelegentlich Erläuterungen zu Wortspielen oder Aussagen im Text, die von den Übersetzer:innen entweder als nicht relevant genug erachtet oder auch von ihnen nicht verstanden wurden (z. B. Lines [18] und [30] in *NIE-MAND*).

Die Analyseergebnisse weisen darauf hin, dass einige Übersetzer:innen trotz einer hohen Anzahl an Übersetzungen möglicherweise nicht über fundierte translatorische Kompetenzen verfügen. Dies wird durch das Fehlen einheitlicher Übersetzungsstrategien und das Vorhandensein kompetenzabhängiger Schwierigkeiten deutlich. Die Analyse ergibt eine Grundtendenz zu einer verfremdeten Übersetzung. Dabei wird die Lexik und die Syntax des Ausgangstextes so weit wie möglich erhalten. Es werden jedoch an manchen Stellen auch domestizierende Techniken eingesetzt, wie beispielsweise idiomatische Übersetzungen bei Redewendungen. Die Tatsache, dass die Übersetzer:innen nicht über die erforderliche fachliche Expertise verfügten, war zwar zu erwarten, jedoch waren die deutlich unterschiedlichen Sprachkompetenzen der Übersetzer:innen im Vergleich zu manchen Fansub-Communities überraschend. Insbesondere bei der:dem Übersetzer:in von *Abgestochen* konnten signifikante Probleme bezüglich ihrer:seiner Sprachkompetenzen festgestellt werden.

LyricsTranslate ist eine der international führenden Humanübersetzungswebseiten²⁰ und kann daher als Anhaltspunkt für die aktuelle Lage der von Fans übersetzten Songtexten betrachtet werden. Diese Arbeit kann selbstverständlich nicht als repräsentativ für die Untersuchung von Fan-Übersetzungen von Songtexten angesehen werden. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Untersuchung nur vier Lieder eines einzigen Künstlers umfasst und somit lediglich einen geringen Teil des Gesamtkontextes abbildet. Um ein umfassenderes Bild zu erhalten, wäre es erforderlich, eine größere Anzahl von Liedern einer breiteren Palette von Interpret:innen zu untersuchen, auch in anderen Sprachpaaren.

Es ist jedoch zu untersuchen, welche Auswirkungen die zahlreichen KI-basierten Übersetzungsprogramme, die derzeit im Internet verfügbar sind, auf die Musik- und generell die Fan-Übersetzungs-Community haben werden. Es ist anzunehmen, dass durch das Angebot dieser Programme manche Communities und Webseiten verdrängt werden, jedoch ist ein vollständiges Verschwinden dieser nicht zu erwarten. Der Austausch selbst – in Form von Foren oder Kommentaren – ist ein wichtiger Faktor, der nicht durch künstliche Intelligenz ersetzbar ist. Obgleich der gesellschaftliche Aspekt bei LyricsTranslate im Vergleich zu anderen Fansub-Communities eine untergeordnete Rolle spielt, kann er nicht gänzlich vernachlässigt werden. Auch der Wunsch, Song- oder andere Texte selbst zu übersetzen, wird durch KI nicht verschwinden. Das Verhältnis von Übersetzungen ohne Anfrage und jenen, die auf Anfrage eines anderen Mitglieds erstellt wurden, legt nahe, dass es sich beim Eigenantrieb der Übersetzer:innen um einen signifikanten Aspekt handelt. Gemäß den Angaben auf der Webseite beläuft sich die Anzahl der auf Anfrage angefertigten Übersetzungen aktuell auf 470.000 (Stand: März 2026), während die übrigen Übersetzungen von den Übersetzer:innen selbst initiiert wurden (vgl. Kapitel 5.1). Dies lässt darauf schließen, dass ein signifikanter Anteil der Übersetzungen auf Eigeninitiative der Übersetzer:innen zurückzuführen ist.

Da im Bereich der Fan-Übersetzungen von Songtexten noch kaum Untersuchungen zu den Endprodukten existieren, wären weitere Untersuchungen in diesem Bereich wünschenswert. Das Thema „Lyrics“ wurde in der Translationswissenschaft bislang nur unzureichend behandelt. Dies betrifft insbesondere die Beschäftigung mit den von Fans angefertigten Translationen selbst anstatt mit den Akteur:innen oder den gesellschaftlichen Prozessen, die mit der Erstellung der Translationen in Verbindung stehen. Xie (2021: 283) plädiert für die Durchfüh-

²⁰ Sucht man heutzutage nach Songtext-Übersetzungen im Internet, werden überwiegend KI-basierte Anwendungen (wie Systransoft.com oder LyricsLingua.com) vorgeschlagen und Webseiten für Humanübersetzungen stark in den Hintergrund gedrängt.

rung empirischer Studien sowie die Realisierung von Studien, die verschiedene theoretische Rahmenbedingungen umfassen. Die Untersuchungen von größeren Untersuchungskorpora sollen laut seiner Forderung mittels quantitativer Methoden erfolgen. Im Allgemeinen sollte dem Themengebiet der nicht-singbaren Musiktextübersetzungen eine verstärkte Aufmerksamkeit zuteilwerden, da es sich hierbei um einen Bereich handelt, der durch das Internet mittlerweile eine beachtliche Größe erreicht hat. Dies betrifft sowohl die Übersetzung durch Menschen als auch die maschinelle Übersetzung.

„Bildung für alle,
Bildung für alle,
Bildung für –
danke, ich hab' schon“

ICH ICH ICH (2024)

Bibliographie

Primärliteratur

Alligatoah (2008). *Im Namen des Gesetzes*. Album: *In Gottes Namen*. Label: rappers.in.

Alligatoah (2011). *Abgestochen*. Album: *Schlaftabletten, Rotwein III*. Label: rappers.in.

Alligatoah (2015). *Doktor spielen*. Album: *Musik ist keine Lösung*. Label: Trailerpark.

Alligatoah (2015). *Du bist schön*. Album: *Musik ist keine Lösung*. Label: Trailerpark.

Alligatoah (2018). *Meinungsfrei*. Album: *Schlaftabletten, Rotwein V*. Label: Trailerpark.

Alligatoah (2024). *NIEMAND*. Album: *off*. Label: Alligatoah/Groove Attack.

Alligatoah (2025). *Der gestichelte Kater: Kapitel 3 & 5*. EP: *Der gestichelte Kater*. Label: Alligatoah/Groove Attack.

Chefkuru.com (2024). Onigiri. *人気のおにぎりランキング!好きな具材を理由と共に紹介*. <https://chefkuru.jp/media/useful/learn-food/2474/> (Stand: 02.01.2026).

DeepL SE (2026). DeepL Write. Überprüfung von Rechtschreibung, Grammatik, Interpunktion, wissenschaftlichem Stil („Styles: Academic“). <https://www.deepl.com/en/write> (Durchführung: 20.-24.06.2026).

Empirio.ai (2026). GoThesis KI-Lektorat & Korrektur. Überprüfung von Rechtschreibung, Grammatik, Interpunktion. <https://www.gothesis.de/ki/lektorat> (Durchführung: 20.06.2026).

Genius.com (2026). Bearbeitungsverlauf & Beteiligungen an der englischen Übersetzung von *Du bist schön* (2013). <https://genius.com/Genius-english-translations-alligatoah-du-bist-schon-english-translation-lyrics> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2015). Englische Übersetzung von *Du bist schön* (Alligatoah 2015). Von User:in „mistakes and humiliation“. <https://lyricstranslate.com/de/du-bist-sch%C3%B6n-youre-beautiful.html> (Stand: 13.03.2026).

LyricsTranslate.com (2017). Englische Übersetzung von *Abgestochen* (Alligatoah 2011). Von User:in „RealAchampnator“. <https://lyricstranslate.com/de/abgestochen-stabbed.html> (Stand: 13.03.2026).

LyricsTranslate.com (2018). Englische Übersetzung von *Meinungsfrei* (Alligatoah 2018). Von User:in „baer“. <https://lyricstranslate.com/de/meinungsfrei-freedom-opinion.html> (Stand: 20.03.2026).

LyricsTranslate.com (2025). Englische Übersetzung von *NIEMAND* (Alligatoah 2024). Von User:in „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem”. <https://lyricstranslate.com/de/alligatoah-niemand-english> (Stand: 27.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Bedeutungen von „Farbe bekennen”. <https://lyricstranslate.com/de/idiom/farbe-bekennen> (Stand: 06.05.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Benutzerprofil „Alberto Scotti”. <https://lyricstranslate.com/de/translator/alberto-scotti> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Benutzerprofil „baer”. <https://lyricstranslate.com/de/translator/baer> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Benutzerprofil „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem”. <https://lyricstranslate.com/de/translator/icky-wriggly-hairy-ugly-spider-natsukis-poem> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Benutzerprofil „mistakes and humiliation”. <https://lyricstranslate.com/de/translator/mistakes-and-humiliation> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). Benutzerprofil „RealAchampnator”. <https://lyricstranslate.com/de/abgestochen-stabbed.html> (Stand: 24.03.2026).

LyricsTranslate.com (2026). *Gesetze*. <https://lyricstranslate.com/de/lt-site-rules> (Stand: 28.01.2026).

Pokémon (JP 1997 / EN 1998). Episode: *Primape Goes Bananas*, Staffel: Indigo League [03‘25“].

Passport Two (2025). *German Celebrity #58 (Famous Germans only Germans know about: Part 55)*. <https://vm.tiktok.com/ZNR6wkFEs/> (Stand: 01.01.2026).

Realrosenrosi (2025). *Alligatoahs traurige Wahrheit*. <https://vm.tiktok.com/ZNR6wCFEe/> (Stand: 01.01.2026).

Wetzel, Janis (2024). Portrait Lukas Strobel.

YouTube.com (2016). Musikvideo & Kommentarspalte *Du bist schön*. https://www.youtube.com/watch?v=dlvStoOyEzE&list=RDdlvStoOyEzE&start_radio=1 (Stand: 13.03.2026)

Sekundärliteratur

- Ammann, Margret (1989). *Grundlagen der modernen Translationstheorie: Ein Leitfaden für Studierende*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen.
- Baßler, Moritz (2003). »Watch out for the American subtitles!« Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. *TEXT + KRITIK* 3, 279-292.
- Baßler, Moritz & Schumacher, Eckhard (2019). *Einleitung*. In: Baßler, Moritz (Hg.) *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: de Gruyter, 1-30.
- Black, Max (1973). Presuppositions and implication. In: Petöfi, János Sándor et al. (Hg.) *Presuppositionen in Philosophie und Linguistik*. Frankfurt am Main: Athenäum, 55-70.
- Castilo, Sheila et al. (2018). Approaches to Human and Machine Translation Quality Assessment. In: Moorkens, Joss et al. (Hg.) *Translation Quality Assessment: From Principles to Practice*. Cham: Springer, 9-38.
- Cherubim, Dieter (1980). Abweichung und Sprachwandel. In: Cherubim, Dieter (Hg.) *Fehlerlinguistik. Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung*, Tübingen: Niemeyer, 124-152.
- Crystal, David & Davy, Derek (1969). *Investigating English Style*, London: Longman.
- Denis (2011). *Alligatoah. – Schlaftabletten, Rotwein III: Intelligent, aber chaotisch*. <https://web.archive.org/web/20131017003939/http://rap.de/reviews/2090> (Stand: 03.04.2026).
- Denison, Rayna (2011). Anime fandom and the liminal space between fan creativity and piracy. *International Journal of Cultural Studies* 14 (5), 449-466.
- Desblache, Lucile (2019). Music. In: Washbourne, Kelly & Ben Van Wyke (Hg.) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Taylor and Francis, 282-297.
- Deuze, Mark (2006). Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society: An International Journal* 22 (2), 63-75.
- Diederichsen, Diedrich (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Drugan, Joanna (2013). *Quality in professional translation: assessment and improvement*. London: Bloomsbury.
- Dürkop, Jacky (2024). *Crossover-Hybrid zwischen Rap und Nu Metall: Alligatoah im Interview über neues Album „off“*. <https://frontstage-magazine.de/2024/05/06/crossover->

- hybrid-zwischen-rap-und-nu-metall-alligatoah-im-interview-ueber-neues-album-off/
(Stand: 21.03.2026)
- Dwyer, Tessa (2012). Fansub Dreaming on WiKi. *The Translator* 18 (2), 217-243.
- Dwyer, Tessa (2019). Audiovisual Translation and Fandom. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 436-452.
- Eagleton, Terry (2012). *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Ebert, Karen (1973). Präsuppositionen im Sprechakt. In: Abraham P. ten Cate et al. (Hg.) *Linguistische Perspektiven*, Berlin: de Gruyter, 421-440.
- Eggs, Ekkehard (1979). Eine Form des „uneigentlichen“ Sprechens: die Ironie. *Folia Linguistica* 13, 413-435.
- Ellis, John M. (1974). *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Emmons, Shirley & Sonntag, Stanley (1979). *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer.
- Franzon, J (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. In: Proto, Teresa et al. (Hg.) *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Bern: Peter Lang AG, 333-346.
- Friedman, Skinny (2016). *Der wahre Unterschied zwischen einem Mixtape und einem Album*. <https://www.vice.com/de/article/der-wahre-unterschied-zwischen-einem-mixtape-und-einem-album/> (Stand: 21.03.2026)
- Frith, Simon (2009). Why do Songs have Words? *Contemporary Music Review* 5 (1), 77-96.
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary et al. (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen 1–5 May*. Saarbrücken: Universität Saarland, 91-98.
- Green, Lucy (1999). Ideology. In: Horner, Bruce & Swiss, Thomas (Hg.) *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell, 5-17.
- Groeben, Norbert & Schelle, Brigitte (1984). *Produktion und Rezeption von Ironie* 1. Tübingen: Narr.
- Hallenstein, Octavius (2025). *Trotz Comeback – Alligatoah ist aus Trailerpark ausgetreten*. <https://raptastisch.net/2025/06/21/trotz-comeback-alligatoah-ist-aus-trailerpark-ausgetreten/> (Stand: 20.05.2026).

- He, Tianxiang (2016). *Copyright, Fan Generated Contents, and Open Society in China: Towards an Open Innovation Mechanism of Copyrighted Contents with Fans*. Maastricht: Maastricht University.
- Heinze, Anna (2019). „Ich war ein lieber kleiner junge vom Dorf“ – Alligatoah im Interview. <https://www.urbanite.net/leipzig/artikel/ich-war-ein-lieber-kleiner-junge-vom-dorf-alligatoah-im-interview/> (Stand: 04.03.2026).
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1996). Evolutionäre Translationstheorie. In: Delpos, Manuela & Riedl, Rupert (Hg.) *Die evolutionäre Erkenntnistheorie im Spiegel der Wissenschaften*. Wien: Wiener Universitätsverlag, 306-332.
- Hundt, Anne (2014). *Es ist normal, hin und wieder nackt zu sein*. <https://www.kreiszeitung.de/laeuft/alligatoah-interview-auftritt-bremen-ueber-sein-album-3324827.html> (Stand: 04.03.2026).
- Jenkins, Henry (1992). Strangers No More, We Sing: Filking and the social construction of the science fiction fan community. In: Lewis, Lisa A. (Hg.) *The Adoring Audience: Fan culture and popular media*. London: Routledge, 208-236.
- Kaindl, Klaus (2005a). Kreativität in der Übersetzung von Populärmusik. *Lebende Sprachen* (50), 119-124.
- Kaindl, Klaus (2005b). The Plurisemitotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice, and Image. In: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 235-262.
- Kaindl, Klaus (2012). Die Übersetzung französischer Chansons: Am Beispiel von Barbara. *Lied und populäre Kultur* 57, 207-217.
- Kaindl, Klaus (2013a). Multimodality and translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Taylor and Francis, 257-270.
- Kaindl, Klaus (2013b). From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German. In: Minors, Helen Julia (Hg.) *Music, text and translation*. New York: Bloomsbury, 12-20.
- Kaross, Luciana (2013). *The Amateur Translation of Song Lyrics: A study of Morrissey in Brazilian Media (1985-2012)*. Dissertation, ProQuest Dissertation & Theses.

- Kelly, Andrew B. (1987). Translating French Song as a Language Learning Activity. *British Journal Of Language Teaching* 25 (1), 25-34.
- Klein, Markus Sebastian (2011). „Dies ist deutsche Literatur, nur ohne Komma und Punkt“ – *Entwicklung, Methodologie und Analyse von Deutschrap*. Masterarbeit, University of Waterloo.
- Kleiner, Marcus S. (2017). Populär und Pop. In: Hecken, Thomas (Hg.) *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler, 246-251.
- Klitgård, Ida (2018). Wordplay and translation. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Taylor and Francis, 233-248.
- Körte, Mona & Reulecke, Anne-Kathrin (2014). Einleitung: Intellektuelle Korrespondenzen. In: Körte, Mona (Hg.) *Mythen des Alltags – Mythologies*. Berlin: Kadmos, 7-22.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.
- laut.de (2026). *Alligatoah – Porträt*. <https://laut.de/Alligatoah> (Stand: 21.05.2026).
- Leonard, Sean (2015). Progress against the law: Anime and fandom, with the key to the globalization of culture. *International Journal of Cultural Studies* 8 (3), 281-305.
- Lindemann, Jonas (2016). *Alligatoah knackt erneut magische Verkaufsmarke*. <https://hiphop.de/magazin/news/alligatoah-knackt-erneut-magische-verkaufsmarke-290598> (Stand: 13.03.2026).
- Lippe, Dominik (2018). *Zocken ist auch schön*. <https://laut.de/Alligatoah/Interviews/Zocken-ist-auch-schoen-10-09-2018-1611> (Stand: 21.03.2026).
- Low, Peter (2003). Singable Translation of Songs. Perspectives: *Studies in Translatology* 11 (2), 87-103.
- Low, Peter (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Gorlée, Dinda L. (Hg.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 185-212.
- Low, Peter (2008). Translating Songs That Rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology* 16 (1), 1-20.
- Low, Peter (2022). Translating the Texts of Songs and Other Vocal Music. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Cambridge Handbook of Translation*. Cambridge: University Press, 499-518.

- Lührmann, Romana (2023). *Lyrics und Lyrik: Deutschsprachige Popsongs als Gegenstand literaturwissenschaftlicher und interdisziplinärer Analyse*. Masterarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz.
- Nord, Christiane (1989). Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3). Berlin/New York: de Gruyter, 100-105.
- Nord, Christiane (1988/2009). *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos.
- Nord, Christiane (2011). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.
- Nord, Christiane (1997/2018). *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- O'Hagan, Minako (2008). Fan Translation Networks: An Accidental Translator Training Environment?. In: Kearns, John (Hg.) *Translator and Interpreter Training: Issues, Methods and Debates*. London: Continuum, 158-183.
- O'Hagan, Minako (2012). From fan translation to crowdsourcing: Consequences of Web 2.0 user empowerment in audiovisual translation. In: Remael, Aline; Orero, Pilar & Carroll, Mary (Hg.) *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for all 3 (Approaches to Translation Studies 36)*. Amsterdam/New York: Rodopi, 25–41.
- Oomen, Ursula (1983). Ironische Äußerungen: Syntax, Semantik, Pragmatik. *Zeitschrift für Germanische Linguistik* 11, 22-38.
- Orrego-Carmona, David & Lee, Ivonne (Hg.) (2017). *Non-professional subtitling*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Paepcke, Fritz (1971/1981). Sprach-, text- und sachgemäßes Übersetzen, In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*, 112-119.
- Pérez-González, Luis & Susam-Saraeva, Şebnem (2012). Non-professionals Translating and Interpreting: Participatory and Engaged Perspectives. *Translator (Manchester, England)* (18), Abingdon: Routledge, 149-165.
- Pérez-González, Luis (2012) Amateur Subtitling and the Pragmatics of Spectatorial Subjectivity. *Language and Intercultural Communication* 12 (4), 335-352.
- Peters, Severin (2002). *Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck „progressiver Universalpoesie“ (F. Schlegel): ein Vergleich*. Siegen: Universität Siegen.

- von Petersdorff, Dirk (2019). *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein.
- Petersen, Søren M. (2008). Loser Generated Content: From Participation to Exploitation. *First Monday* 13 (3). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2141/1948> (Stand: 03.01.2026).
- Probst, Volker (2013). *Die Triebwerke des Alligatoah*. <https://www.n-tv.de/leute/film/Die-Triebwerke-des-Alligatoah-article11208406.html> (Stand: 04.03.2026).
- Prunč, Erich (1997). Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *TextConText* 11=Nf1, 99-127.
- Prunč, Erich (2013). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Assymetrien der Sprachen zu den Assymetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Rehbein, Jochen (1981). Die Wiedergabe intonatorischer, nonverbaler und aktionaler Phänomene im Verfahren HIAT. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.) *Zeichenkonstitution. Akten des 2. Semiotischen Kolloquiums Regensburg 1987*. Berlin: de Gruyter, 522-534.
- Reiß, Katharina (1977). Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen. *Lebende Sprachen* 22 (1), 97-100.
- Reiß, Katharina (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Heidelberg: Groos.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Risku, Hanna (1999). Translatorisches Handeln. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 107-111.
- Risku, Hanna (2004). *Translationsmanagement. Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter*. Tübingen: Narr.
- Scherner, Maximilian (1984). *Sprache als Text*. Berlin: de Gruyter.
- Schleiermacher, Friedrich (1963/1813). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. *Akademievorträge* 2002 (11). Berlin: De Gruyter, 65-94.
- Scholz, Trebor (2008). Market Ideology and the Myths of Web 2.0. *First Monday* 13 (3). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2138/1945> (Stand: 03.01.2026).
- Schwarz Copp, Silas (2024). *Alligatoah gründet eigenen Musikverlag oah! Publishing*. <https://musikwoche.de/recorded-publishing/alligatoah-gruendet-eigenen-musikverlag-oah-publishing-a775ebcbf564ff36a1f03745683b617b/> (Stand: 22.05.2026).

- Shuttleworth, Mark (2018). Language and translation on the Web. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Taylor and Francis, 357-374.
- Siems, Raphael (2024). *Alligatoah wagt kompletten Stilbruch – "positive Kommentare nerven mich"*. <https://www.watson.de/unterhaltung/interview/848224487-interview-alligatoah-wagt-kompletten-stilbruch-und-reagiert-auf-hass-kommentare> (Stand: 21.03.2026).
- Siever, Holger (2008). *Übersetzen und Interpretation: die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum im Zeitraum von 1960 bis 2000*. Habilitationsschrift, Philologische Fakultät der Universität Leipzig.
- Snell-Hornby, Mary (2004). Venutis "foreignization": Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft? In: Müller, Ina (Hg.) *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West; Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt/Wien: Lang, 333-344.
- Stenzel, Jürgen (1966). *Zeichensetzung: Stiluntersuchung an deutscher Prosadichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lévi-Strauss, Claude (1966). *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tercedor Sánchez, Maribel (2010). Translating web multimodalities: Towards inclusive web localization. *Revista Tradumàtica* 8, 1-8.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen* 23 (3), 99-102.
- Vermeer, Hans J. (2000). Skopos And Commission in Translational Action. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 221-232.
- Wehn, Jan (2015). *Bei Liebe und Sehnsucht hört es für Alligatoah auf*. <https://www.vice.com/de/article/alligatoah-am-anfang-war-die-gitarre-interview-716/> (Stand: 04.03.2026).

- Weinrich, Harald (1960). Interpretation eines Chansons und seiner Gattung. *Die Neueren Sprachen* 59:4, 153-167.
- Weinrich, Harald (1966). *Linguistik der Lüge: Kann Sprache die Gedanken verbergen?*. Heidelberg: Schneider.
- Wicke, Peter (2001). Sound-Technologie und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Wicke, Peter (Hg.) *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* (8). Bremen: Laaber, 11-60.
- Wilcock, Simone (2013). *A comparative Analysis of Fransubbing and professional DVD Subtitling*. Masterarbeit, University of Johannesburg.
- Xie, Ruijie (2021). *Amateur Translation and Pop Music Fandom: A Study of the Role of Translation in the Fan Communities within the Chinese Fandom of AKB48 Based on Communities of Practice Theory*. Dissertation, ProQuest Dissertation & Theses.
- Wilss, Wolfram (1977). Textanalyse und Übersetzen. *Imago Linguae, Beiträge zu Sprache, Deutung und Übersetzen, Festschrift zum 60. Geburtstag von Fritz Paepcke*, 625-651.
- Zwischenberger, Cornelia (2021). Online collaborative translation: Its ethical, social, and conceptual conditions, and consequences. *Perspectives* 30 (1), 1-18.
- Zymner, Rüdiger (2009). *Lyrik: Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis.

Anhänge

Ausgangstexte

Die hier angeführten Ausgangstexte wurden genau wie auf LyricsTranslate.com erschienen übernommen. Wie in Kapitel 6 erläutert können im Ausgangstext per se keine „Fehler“ bezüglich Rechtschreibung und Satzzeichen vorkommen; hier erscheinende Abweichungen von der Standarddeutschen Norm sind als Transkriptionsfehler und nicht als Fehler im Ausgangstext zu verstehen. Bedeutungsverändernde Abweichungen von Transkript und Ausgangstext werden in einer Fußnote erläutert.

Abgestochen (Schlaftabletten, Rotwein III 2011)

[Intro]

- (1) Eey, kennst du mich noch? Ist lange her 'wa? Aber ich hab nicht vergessen was passiert ist, das ist die Abrechnung
- (2) Du, du ...

[Part 1]

- (3) ..du Missgeburt! Das hast du nun davon
- (4) Das wird ein Blutbad, ich packe all' mein' Hass in diesen Song
- (5) Es ist dein Untergang, ich öffne dir die Pforte zum Himmel
- (6) Das ist zu - emotional, lass mich von vorne beginnen
- (7) Es war ein Sommertag
- (8) Ich chillte mit mein'm Kumpel - lässig
- (9) Und du kamst vorbei, hast uns belästigt
- (10) Hast rumgestresst, ich
- (11) Gab dir 'ne Backpfeife du Lusche
- (12) Wie ein Mädchen fängst du an das Weite zu suchen
- (13) Wir ha'mn gesiegt, fühlten uns pudelwohl
- (14) Doch du Hurensohn hast deine Crew geholt
- (15) Wir ha'mn den Scheiß nicht ernst genommen

- (16) Und darüber gelacht, doch wurden
- (17) Überrascht, von einer
- (18) Übermacht!
- (19) WAS? Weil wir nicht euer Revier erkannten
- (20) Oder weil wir eure Bitches heiße Bienen nannten?
- (21) Ich floh ins Haus, hab alles dicht gemacht
- (22) Ich war sicher, doch mein Kumpel hat es nicht geschafft ..

[Hook]

- (23) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (24) Dass wir uns nie wieder sehen
- (25) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (26) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (27) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen
- (28) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (29) Dass wir uns nie wieder sehen
- (30) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (31) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (32) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

[Part 2]

- (33) Was glaubst du wer du bist?
- (34) Ich schwör auf mein Leben, du Gaylord!
- (35) Ich box dich bis dir hören und sehen vergeht yo
- (36) Ich zünd dein Haus an vor blinder Wut
- (37) Gegen mich bist du klein wie ein Fingerhut
- (38) Ich bin immer gut zu jedem gewesen
- (39) Ich war friedlich
- (40) Ich wollte diesen Beef nich'
- (41) Doch jetzt raste ich tierisch aus!
- (42) Opfer, jetzt wird in den Wunden gebohrt
- (43) Dein Sound is für mich nur ein Summen im Ohr
- (44) Ich fickkede fuck dich ab ich niggede nötige dich

- (45) Heißt hier nich', dass deine Mama 'ne Königin ist
- (46) Mit 'ner Lupe such ich deinen Penis
- (47) Doch ich such' vergebens
- (48) Du bist mir zu strange
- (49) Du hast ein' Blumenfetisch
- (50) Eyyo, du bist nicht trendy-tide
- (51) Du Troll trägst schwarz-gelb
- (52) Acte nicht auf hart
- (53) Du bist kein Wolf im Schaafspelz
- (54) Du hast mich schon verstanden:
- (55) Ich lache dich aus
- (56) Deine Freundin heißt Maja
- (57) Und ist nackt im TV! Haha!

[Hook]

- (58) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (59) Dass wir uns nie wieder sehen
- (60) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (61) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (62) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen
- (63) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
- (64) Dass wir uns nie wieder sehen
- (65) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
- (66) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
- (67) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

[Part 3]

- (68) Du weißt nicht was es heißt einen Homie zu entbehr'n
- (69) Fick dein' Honig ey, für mich bist du ein Honigkuchenpferd
- (70) Es gelüstet mir danach meine Glock zu hol'n
- (71) Und mich zu erkundigen in welchem Stock du wohnst
- (72) Bete zu Gott, dass er dich rettet so wie Schwimmwesten
- (73) Doch ihr Ketzer seid nicht christlich, sondern in Sekten

- (74) Mit der Fliegenklatsche schlag ich deine Kids zu Brei
(75) Ich bin Kaliba, ich bin der der dich fickt du scheiß..
(76) Biene!
(77) Oder Wespe oder was für'n scheiß verfucktes Stück Nazilebensform du auch immer bist man
(78) Ich fick dich, ich fick dich!
(79) Du hast doch keine Ahnung wie sehr so'n Wespenstich wehtut man
(80) Mein Kumpel hatte fünf Stück gehabt und die Haut war eine Woche lang, du hast richtig gehört man:
(81) Eine scheiß verfuckte Woche danach immer noch gereizt, Alter dafür wirst du sterben..
(82) Aber du kommst ja nicht alleine
(83) Versteck dich ruhig hinter deinem Schwarm von Atzen, die genau so 'ne behinderten Bastardkinder sind wie du
(84) Man ihr seht doch alle gleich aus..
(85) Aber ich schwör dir, ich werde jeden abgefuckten Bienenstock und jedes Wespennest absuchen
(86) Und wenn ich dich finde, dann, wenn ich dich finde
(87) Dann werd' ich dir deine kleinen Beinchen einzeln rausreißen und dann kannst du die in der Hölle auf'n Grill packen
(88) Weil du diesen Winter eh verrecken wirst, du Opfer
(89) Rechne ich mit diesem Song damit ab was du meinem Freund angetan hast, friss Dreck!

[Hook]

- (90) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(91) Dass wir uns nie wieder sehen
(92) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens
(93) Du Schmock, ich hab dir 'was versprochen
(94) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

(95) Der Wind wird kalt, bete zu Gott
(96) Dass wir uns nie wieder sehen
(97) Sonst erlebst du den Schock deines Lebens

- (98) Du Schmock, ich hab' dir 'was versprochen
- (99) Du hast zum letzten Mal jemand' abgestochen

Du bist schön (Musik ist keine Lösung 2015)

- (1) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu
- (2) Schönheitsschlaf
- (3) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu
- (4) Schönheitsschlaf
- (5) DJ Deagle
- (6) Guten Morgen, der feine Herr Gatoah

- (7) Ich bin ein Phänomen, ich bin 10 von 10
- (8) Geometrisch perfekt, wie ein LEGO-Face
- (9) Ich hab' den YouTuber-Look, wie im Buch und gedruckt²¹
- (10) Jeden Tag fress' ich ein neues Beautyprodukt
- (11) Ich schütze mich, denn ich lese nie die Preisschilder
- (12) Sie dulden keine negativen Weibsbilder
- (13) Und sie dulden keine Gesichtsfalten
- (14) Michael Jackson Style, ich muss Schritt halten
- (15) Also trag' ich noch mehr Schichten auf
- (16) Wer will schon 'ne ehrliche Haut?
- (17) Mein Lieblingsrohstoff (eyyy) Botox
- (18) Ich hole alle Preise, sie nennen mich Hohlkopf
- (19) Ey yo, Spieglein, Spieglein im Handy, sag mir: Bin ich der King?
- (20) Der Spiegel zögert verlegen, dann beginnt er zu singen

- (21) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (22) Weder lesen, noch schreiben, noch was anderes
- (23) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (24) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts

²¹ Transkriptionsfehler; der Text lautet eigentlich: „wie im Buche gedruckt“.

- (25) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein."
- (26) Das versteh' ich nicht...
- (27) Dabei geb' ich mir doch Mühe, jede Luxus-Modemesse gibt mir Komplimente
- (28) Schöne Benutzeroberfläche! Und sie machen mir ein Angebot, das Freude weckt
- (29) 99% reduziert... auf mein Äußeres
- (30) Ich muss in die Sachen passen, hab' ich Hunger, gibt es Kochwäsche
- (31) Manche tragen nur dieselben Schrottfetzen
- (32) Ich trag' jeden Tag was Anderes - Stoffwechsel
- (33) Frag nicht, wie alt die sind, die meine Kleider näh'n
- (34) Auf einer Skala von eins bis zehn
- (35) Tja, denn Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen,
- (36) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken
- (37) Ich schweife ab - Spieglein im Handy: Bin ich der King?
- (38) (Come on) Der Spiegel zögert verlegen, dann beginnt er zu singen
- (39) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (40) Weder lesen, noch schreiben, noch was Anderes
- (41) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (42) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts
- (43) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein."
- (44) Ich hab' mich wohl verhört, wie bitte?
- (45) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (46) Weder lesen, noch schreiben, noch was Anderes
- (47) Du bist schön, aber dafür kannst du nichts
- (48) Du kannst nicht mal was dafür, dafür kannst du nichts
- (49) Im Frühling denkt das Röslein: "Wer nicht leiden will, muss schön sein."

- (50) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu
- (51) Schönheitsschlaf
- (52) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu
- (53) Schönheitsschlaf

- (54) Gib mir ein schlaues Buch, ich mach' die Augen zu
- (55) Schönheitsschlaf
- (56) (Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen,
- (57) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken)
- (58) Zeig mir den Staub im Flur, ich mach' die Augen zu
- (59) Schönheitsschlaf
- (60) (Kleider machen Leute, doch die Leute, die die Kleider machen,
- (61) Leisten sich bis heute leider weniger Designerjacken)

Meinungsfrei (Schlaftabletten, Rotwein V 2018)

[Intro]

- (1) Nach den Riesenerfolgen Linksrock: „Scheiß Staat!“
- (2) Und Rechtsrock: „Heimat!“
- (3) Jetzt neu: Mittelrock!

[Hook]

- (4) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (5) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
- (6) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (7) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Part 1]

- (8) Schon damals als mein Alkivater mich von meinem Dreirad schlug
- (9) Sagte ich nüchtern, „Es gehören immer zwei dazu“
- (10) Ein Löwe möchte Fleischragout vom Streifengnu
- (11) Ich geh' dazwischen und forder' etwas Streitkultur

- (12) Mein Wunsch nach Frieden gilt auch für Bundesligen (Peace)
- (13) Am meisten freu' ich mich über ein Unentschieden
- (14) Denn ich bin unentschlossen, Achtung Schenkelklopfer
- (15) Ich geh' nicht in die Wahlkabine ohne Campingkocher
- (16) Denn ob Ei oder Huhn, Fleisch oder Blumen
- (17) Polizei oder Hooligan, Wein oder Fusel
- (18) Arznei oder Husten, Geschrei oder Ruhe
- (19) Türkei oder Putin, Masai oder Touri
- (20) Partei zu ergreifen ist nice
- (21) Doch Entscheidung ist leider nicht einfach, es bleibt ein Versuch
- (22) Hin und wieder denk ich mir die Schweine ham's gut in 'ner Scheiß-Diktatur
- (23) Ich bin ein wechselhafter Typ mit dem Konvertiten-Swag
- (24) Direkt nach dem ersten Bier wird das Konterbier geext
- (25) Ich leg' mich erst nach vielem Pro und Contra Wiegen fest
- (26) Hast du auch so Bock auf langwierigen, komplizierten Sex, heh?

[Pre-Hook]

- (27) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
- (28) „Keine Umstände wegen mir“
- (29) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
- (30) „Keine Umstände wegen mir“ (nei-i-ein)

[Hook]

- (31) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (32) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
- (33) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (34) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Part 2]

- (35) Ich setz' mich ein für die Rechte von Sexuellen
- (36) Ich will den Opfern und Verbrechern helfen
- (37) Deshalb stell' ich mich für Meinungsfreiheit auf die Straße
- (38) Brülle wie ein Hulk-Verschnitt: „Ich enthalte mich!“

- (39) Radikalisiert in einem Kompromisten-Camp
- (40) Ich bin so hart in der Mitte, ich trage XXM
- (41) Gratis Geschenk an die Extremistenspinner
- (42) Nicht den rechten, nicht den linken, nein, den Mittelfinger
- (43) Denn ob Krebs oder Arzt, Gewehr oder Hase
- (44) DC oder Marvel, Komet oder Krater
- (45) Ich kann beide Seiten versteh'n – Stereoanlage
- (46) Bel Air oder Harlem, Kommerz oder Marx
- (47) Herz oder Vernunft, Militär oder Kunst
- (48) Wieder nerven sie rum, ich soll Farbe bekennen
- (49) Doch so oder so, diese Erde wird bunt
- (50) Guck, wie ich jeden Kommentar verweiger'
- (51) „Yeah, endlich sagt's mal keiner!“ (tschuldigung)
- (52) Schlusssatz: Du willst Krieg, aber wen juckt das (niemand)
- (53) Wir tolerieren, was uns kaputt macht

[Pre-Hook]

- (54) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
- (55) „Keine Umstände wegen mir“
- (56) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
- (57) „Keine Umstände wegen mir“ (no-o-o-oh)

[Hook]

- (58) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (59) Endlich meinungsfrei unterwegs (unterwegs)
- (60) Ich kann beide Seiten versteh'n, ich kann beide Seiten versteh'n
- (61) Denn Entscheidung bleibt unbequem (unbequem)

[Outro]

- (62) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
- (63) „Keine Umstände wegen mir“
- (64) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
- (65) „Keine Umstände wegen mir“

- (66) Schreib auf mein Schild, wenn ich bei Aufständen demonstrier':
- (67) „Keine Umstände wegen mir“
- (68) Wenn ich mit abwaschbarer Farbe BMWs beschmier':
- (69) „Keine Umstände wegen mir“
- (70) Peace!

NIEMAND (off 2024)

- (1) Lass uns spazieren auf den Feldwegen
- (2) Und über Niemand und die Welt reden
- (3) Wird unser Gespräch nach einer Stunde tiefer
- (4) Philosophier ich wie ein junger Niemand, oh

- (5) Würde ich sagen: "Ich kenne die Wahrheit", würde ich lügen
- (6) Aber zweitausend Jahre nach igend'nem Typen
- (7) Traf mich bis heute immer noch kein Blitzeinschlag beim Wachsen
- (8) Also fick auf die Geschichten, nur ein Richter kann mich richten, ey

- (9) Für Zuflucht brauch ich keine riesigen Gebäude
- (10) Niemand ist mein Zeuge
- (11) Ja, auch für mich gibt es ein'n heiligen Ort
- (12) Aber lassen wir die Kneipe im Dorf, ey, ey, ey

- (13) Manchen lauf ich auf den Schlips
- (14) Und die Konflikte brechen aus
- (15) Du sagst: "Was glaubst du, wer du bist?"
- (16) Ich sag: "Wer bist du, dass du glaubst?"

- (17) Ich rufe Niemand zum Gruß
- (18) So wie niemand mich schuf
- (19) Ich bin ein Niemand, mir ist das genug
- (20) Komm, wir zieh'n in den Krieg für

- (21) Niemand
(22) Oh, Niemand
(23) Niemand
(24) Oh, mein Niemand
- (25) Niemand
(26) Oh, Niemand
(27) Niemand
(28) Oh, mein Niemand
- (29) Ja, ey, ich kann mich von jedem Gebot frei machen
(30) Und die liebe Wissenschaft 'ne gute Person sein lassen
(31) Für Moral brauch ich keine Anleitung lesen
(32) Die mir verbietet, wie niemand in Frankreich zu leben
- (33) Ich mach Wein zu Pisse, warum ich keine Angst habe?
(34) Weil ich nicht den Menschen an die Wand male
(35) Dann hab ich immerhin gefeiert wie ein Fußballstar
(36) Trifft mich irgendwann ein Zufallsschlag, dann ist klar
- (37) Ich komm in die Erde, ich werd eingegraben
(38) Dann ist Feierabend, da ist keiner da
(39) Sie fragen: "Willst du für den Himmel keine Eintrittskarten?"
(40) Nein und Amen, ey, ey, ey
- (41) Manchmal traurig, dieses Nichts
(42) Doch ich kann nicht aus meiner Haut
(43) Du sagst: "Was glaubst du, wer du bist?"
(44) Ich sag: "Wer bist du, dass du glaubst?"
- (45) Ich rufe Niemand zum Gruß
(46) So wie niemand mich schuf

(47) Ich bin ein Niemand, mir ist das genug

(48) Komm, wir zieh'n in den Krieg für

(49) Niemand

(50) Oh, Niemand

(51) Niemand

(52) Oh, mein Niemand

(53) Niemand

(54) Oh, Niemand

(55) Niemand

(56) Oh, mein Niemand

Zieltexte

Die hier angeführten Ausgangstexte wurden genau wie auf LyricsTranslate.com erschienen übernommen.

Abgestochen/Stabbed

Englische Übersetzung von Alligatoahs *Abgestochen* (*Schlaftabletten, Rotwein III* 2011) von „RealAchimprator“ auf LyricsTranslate.com (Stand: 27.03.26).

[Intro]

- (1) Eey do you still know me? Long time ago huh? But i don't forgot what happened that is the accounting1
- (2) You, you...

[Part 1]

- (3) ...you freak Thats what you got from it
- (4) That will be a bloodbath i put all my hate in this song
- (5) Its your doom i open the gate to heaven
- (6) Thats too - emotionally let me restart
- (7) It was a summer day
- (8) I was chilling with my buddy - casual
- (9) And you came to us and molested us
- (10) Stressed us, i
- (11) Gave you a slap on the face you Loser
- (12) Like a girl you decamp
- (13) We won was feeling good
- (14) But you Son of a bitch took your Crew with yourself
- (15) We did not take the shit seriously
- (16) And laughed about it, but we
- (17) Was surprised from an
- (18) Predominance!
- (19) WHAT? Cause we don't recognized your territory
- (20) Or because we called your Bitches hot chicks?

- (21) I flew in the house locked everything
(22) I was safe but my buddy don't made it...

[Hook]

- (23) The wind is getting cold, prayed to god
(24) That we never more see each other
(25) Otherwise, you will experience the shock of your life
(26) You fool i promised you something
(27) Thats the last time you stabbed someone
(28) The wind is getting cold, prayed to god
(29) That we never more see each other
(30) Otherwise, you will experience the shock of your life
(31) You fool i promised you something
(32) Thats the last time you stabbed someone

[Part 2]

- (33) What do you think who you are
(34) I swear for my life you Gaylord!
(35) I'll box you until you stop hearing and seeing yoa
(36) I'll light up your house with blind rage
(37) Against me you are small like a thimble
(38) I always was good to everyone
(39) I was peaceful
(40) I don't wanted this Beef
(41) But now I'm running wild
(42) Faggot, now it is drilled in the wounds
(43) Your sound is just a humming in my ear
(44) I fuck you off I urge you
(45) Don't mean your mother is a queen
(46) With an magnifying glass i search for your Penis
(47) But i search in vain
(48) Yor are to strange for me
(49) You have a flower fetish

- (50) Eyyo you are not trendy-tide
- (51) You troll wear black-yellow
- (52) Don't act hard
- (53) You are not a wolf in sheep's clothing
- (54) You understood me
- (55) I laugh about you
- (56) Your girlfriend is called Maja
- (57) And is naked in TV! Haha!

[Hook]

- (58) The wind is getting cold, prayed to god
- (59) That we never more see each other
- (60) Otherwise, you will experience the shock of your life
- (61) You fool i promised you something
- (62) Thats the last time you stabbed someone
- (63) The wind is getting cold, prayed to god
- (64) That we never more see each other
- (65) Otherwise, you will experience the shock of your life
- (66) You fool i promised you something
- (67) Thats the last time you stabbed someone

[Part 3]

- (68) You don't know what it means to spare a Homie
- (69) Fuck your honey ey, for me you are a Cheshire cat
- (70) It lusted me to take my Glock
- (71) To inquire in what floor you live
- (72) Pray to God that he will rescue you with life jackets
- (73) You heretic aren't christian but in sects
- (74) With the fly swatter i punch your kids to mash
- (75) I'm Kaliba i'm the one who is fucking you you shit
- (76) Bee!
- (77) Or wasp or what kind of shit fucking piece of nazi life form you are
- (78) I fuck you, i fuck you!

- (79) You don't have a clue how much such a wasp sting is hurting man
(80) My buddy had them five times and his skin was a week long, you heard me correctly
man
(81) A fucking shit week after that still irritated. Man for that you will die..
(82) But you don't come alone
(83) Just hide behind your swarm of Atzen that are exactly like you are bastard children.
(84) Man you all looking the same
(85) But i swear you. I will search every fucking beehive and wasp's nest
(86) And when i find you then, when i find you
(87) Then i will rip off your little legs one by one then you can put them in hell on the grill
(88) Cause you will peg out in this winter you faggot
(89) I will settle up in this song what you did to my friend eat dirt!

[Hook]

- (90) The wind is getting cold, prayed to god
(91) That we never more see each other
(92) Otherwise, you will experience the shock of your life
(93) You fool i promised you something
(94) Thats the last time you stabbed someone
(95) The wind is getting cold, prayed to god
(96) That we never more see each other
(97) Otherwise, you will experience the shock of your life
(98) You fool i promised you something
(99) Thats the last time you stabbed someone

Du bist schön/You're beautiful

Englische Übersetzung von Alligatoahs *Du bist schön* (*Musik ist keine Lösung* 2015) von „mistakes and humiliation“ auf LyricsTranslate.com (Stand: 13.03.2026).

- (1) Show me a smart book, I'll close my eyes
- (2) Beauty sleep
- (3) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes
- (4) Beauty sleep
- (5) DJ Deagle
- (6) Good morning, the fine Sir Gatoah

- (7) I'm a phenomenon, I am 10 out of 10
- (8) Geometrically perfect, like a LEGO face
- (9) I got that Youtuber-Look by the book and printed
- (10) Every day I gobble down a new beauty product
- (11) I protect myself, because I never read price tags
- (12) They don't tolerate negative female images*
- (13) And they don't tolerate facial wrinkles
- (14) Michael Jackson Style, I gotta keep up**
- (15) So I apply even more layers
- (16) Who wants an honest skin?
- (17) My favorite resource? (eyyy) Botox
- (18) I get all those prices, they call me an idiot
- (19) Ey yo, mirror mirror in the phone, tell me: Am I the King?
- (20) The mirror hesitates awkwardly, then it begins to sing

- (21) You're beautiful, but in exchange, you have no skills***
- (22) Not reading, not writing nor anything else
- (23) You're beautiful, but that's not your fault
- (24) That's not even your fault, it's not your fault

- (25) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful."****

- (26) I don't get it...
- (27) But I put so much effort into this, every luxury fashion convention makes me compliments
- (28) Nice user interface! And they make me an offer
- (29) that makes me happy 99% off... on my looks
- (30) I have to fit into these clothes, if I'm hungry, I'll have boiled laundry
- (31) Some people only wear the same trashy shreds
- (32) I wear something different every day - fabric change*****
- (33) Don't ask how old the ones who sew my clothes are
- (34) On a scale of 1 to 10
- (35) Welp, clothes make people, but the people that make the clothes
- (36) to this day, can't afford too many designer jackets
- (37) I'm losing my train of thought - mirror in the phone: Am I the king?
- (38) (Come on) The mirror hesitates awkwardly, then it begins to sing
- (39) You're beautiful, but in exchange, you have no skills***
- (40) Not reading, not writing nor anything else
- (41) You're beautiful, but that's not your fault
- (42) That's not even your fault, it's not your fault
- (43) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful."
- (44) I must've misheard, what was that?
- (45) You're beautiful, but in exchange, you have no skills***
- (46) Not reading, not writing nor anything else
- (47) You're beautiful, but that's not your fault
- (48) That's not even your fault, it's not your fault
- (49) In spring the little rose thinks: "Who doesn't want to suffer, has to be beautiful."
- (50) Show me a smart book, I'll close my eyes
- (51) Beauty sleep

- (52) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes
(53) Beauty sleep
- (54) Show me a smart book, I'll close my eyes
(55) Beauty sleep
(56) (clothes make people, but the people that make the clothes
(57) to this day, can't afford too many designer jackets)
(58) Show me the dust in the hallway, I'll close my eyes
(59) Beauty sleep
(61) (to this day, can't afford too many designer jackets)

Anmerkungen der:des Übersetzer:in:

*Weibsbilder literally translates to "women's picture", though the word for 'woman' used is a very rude one. It's kind of a rude way to say woman, like a very oldfashioned 'bitch'. The double meaning is that women who are negative are just as annoying to society as women who don't make a pretty picture, as in ugly women.

**Schritt means 'step' in German, but it can also means 'crotch' - so he says both 'I have to keep up', and 'I have to hold my crotch', which is the connection to Michael Jackson.

***Oh boy. Dafür kannst du nichts, very literally translated, would be "For that, you can nothing". It's used both to say 'you couldn't have changed it' and 'it's not your fault', but it can also mean that 'in exchange, you have no skills/you can do nothing'. In other words, he's saying "You're beautiful, but it's not your fault that you are", which sounds rather comforting, but also "You're beautiful, but there's nothing you can do well" as evidenced by him listing things they can't do in the next line.

****A play on the saying "Who wants to be beautiful has to suffer", meaning that beauty is achieved by being in pain (think plucking your eyebrows)

*****Stoffwechsel literally means fabric change, but since Stoff can mean absolutely everything that is some form of material, it's also the scientific term for metabolism.

Meinungsfrei/Freedom from Opinion

Englische Übersetzung von Alligatoahs *Meinungsfrei* (*Schlaftabletten, Rotwein V* 2018) von „baer“ auf LyricsTranslate.com (Stand: 27.03.2026).

[Intro]

- (1) After the smash hit leftwing rock: "fuck the state!"
- (2) And rightwing rock: "Homeland!"
- (3) New: centrist rock!

[Hook]

- (4) I can understand both sides, I can understand both sides
- (5) Finally free from opinion
- (6) I can understand both sides, I can understand both sides
- (7) Because decisions are uncomfortable (uncomfortable)

[Part 1]

- (8) Even back in the day when my alcoholic dad hit me off my tricycle
- (9) I soberly said "It always takes two"
- (10) A lion wants blue wildebeest ragout
- (11) I intervene and demand something of a culture of debate
- (12) My desire for peace also applies to football leagues (Peace)
- (13) I'm most looking forward to a tie
- (14) Because I'm undecided, watch out thigh-slappers
- (15) I'm not going to the polling booth without a camping stove
- (16) Because whether egg or chicken, meat or flowers
- (17) Police or hooligan, wine or liquor
- (18) Remedy or cough, screaming or tranquility
- (19) Turkey or Putin, Masai or Touri
- (20) To take sides is nice
- (21) But decision is not easy, it remains an attempt
- (22) Now and then I think the pigs have it good in a shitty dictatorship
- (23) I'm a inconsistent guy with the convert swag
- (24) Immediately after the first beer, the counter beer is chugged

- (25) I commit myself after weighing many pros and cons
(26) Do you also want such long-awaited, complicated sex, heh?

[Pre-Hook]

- (27) Write on my sign when I demonstrate during riots:
(28) "Don't go out of your way because of me"
(29) When I draw on BMWs with washable paint:
(30) "Don't go out of your way because of me" (no-o-o-o)

[Hook]

- (31) I can understand both sides, I can understand both sides
(32) Finally free from opinion
(33) I can understand both sides, I can understand both sides
(34) Because decisions remain uncomfortable (uncomfortable)

[Part 2]

- (35) I am fighting for the rights of sexual beings
(36) I want to help the victims and sex offenders
(37) That's why I take to the street for freedom of expression
(38) Scream like a Hulk: "I abstain!"
(39) Radicalized in a compromise camp
(40) I am so hard in the middle, I wear XXM
(41) Free gift to the extremist nutjobs
(42) Not the right, not the left, no, the middle finger
(43) Because whether cancer or doctor, rifle or hare
(44) DC or Marvel, comet or crater
(45) I can understand both sides - stereo system
(46) Bel Air or Harlem, Commerce or Marx
(47) Heart or reason, military or art
(48) Again they are annoying, I should pick a side
(49) Either way, this earth will be diverse
(50) Look, as I decline to comment
(51) "Yeah, finally nobody says it!" (Sorry)

- (52) Final sentence: You want war, but who cares (nobody)
(53) We tolerate what breaks us down

[Pre-Hook]

- (54) Write on my sign when I demonstrate during riots:
(55) "Don't go out of your way because of me"
(56) When I draw on BMWs with washable paint:
(57) "Don't go out of your way because of me" (no-o-o-o)

[Hook]

- (58) I can understand both sides, I can understand both sides
(59) Finally free from opinion
(60) I can understand both sides, I can understand both sides
(61) Because decisions remain uncomfortable (uncomfortable)

[Outro]

- (62) Write on my sign when I demonstrate during riots:
(63) "Don't go out of your way because of me"
(64) When I draw on BMWs with washable paint:
(65) "Don't go out of your way because of me"
(66) Write on my sign when I demonstrate during riots:
(67) "Don't go out of your way because of me"
(68) When I draw on BMWs with washable paint:
(69) "Don't go out of your way because of me"
(70) Peace!

NIEMAND/NOBODY

Englische Übersetzung von Alligatoahs *NIEMAND* (*off* 2024) von „icky wriggly hairy ugly spider from Natsuki's poem“ auf LyricsTranslate.com (Stand: 25.01.2026). Die Editoren-Anmerkungen stammen von „Freigeist“ (Stand: 27.03.2026).

- (1) Let's go for a walk on the fields
- (2) And talk about nobody and the world¹
- (3) When our conversation gets deeper after an hour
- (4) I'm philosophizing like a young nobody², oh
- (5) If I claimed to know the truth, I would be lying
- (6) But two thousand years after some random dude
- (7) I've still never been hit by a lightning when masturbating
- (8) So fuck the stories, only a judge can judge me, ey
- (9) For refuge I don't need giant buildings
- (10) Nobody is my witness
- (11) Yes, I too have a sacred place
- (12) But let's keep the pub in the village³, ey, ey, ey
- (13) I'm stepping on some people's toes
- (14) And then the situation escalates
- (15) You say: "Who do you believe you are?"
- (16) I say: "Who are you that you believe?"
- (17) I call greeting to nobody⁴
- (18) Just like nobody created me
- (19) I am a nobody, that's enough for me
- (20) Let's go to war for
- (21) Nobody
- (22) Oh, nobody
- (23) Nobody

- (24) Oh, my nobody
- (25) Nobody
- (26) Oh, nobody
- (27) Nobody
- (28) Oh, my nobody
- (29) yeah, I can free myself from every commandment
- (30) And let dear science be a good person
- (31) For morals I don't need a manual
- (32) That tells me not to live like nobody in France
- (33) I turn wine to piss, why I'm not afraid?
- (34) Because I'm not painting the human on the wall⁵
- (35) At least I will have celebrated like star soccer player
- (36) When eventually fate strikes me, then for certain
- (37) I will go into earth, I will be buried
- (38) Then it's over, no one will be there
- (39) They're asking: "Don't you want entrance tickets to heaven?"
- (40) No and amen⁶, ey, ey, ey
- (41) Sometimes sad, the nothingness
- (42) But I can't get out of my skin
- (43) You say: "Who do you believe you are?"
- (44) I say: "Who are you that you believe?"
- (45) I call greeting to nobody
- (46) Just like nobody created me
- (47) I am a nobody, that's enough for me
- (48) Let's go to war for
- (49) Nobody

- (50) Oh, nobody
- (51) Nobody
- (52) Oh, my nobody

- (53) Nobody
- (54) Oh, nobody
- (55) Nobody
- (56) Oh, my nobody

Anmerkungen Übersetzer:in:

the song is referencing common phrases and saying that are derived from Christian believes and traditions, but replacing the words; I'll skip the phrases that exist in English (and the ones I don't know/understand):

¹: "über Gott und die Welt reden" ("talking about God and the world") is a common phrase that means having a deep conversation, but without any expectations or pressure

²: "wie ein junger Gott" ("like a young God") means someone is extremely good at something

³: "lassen wir die Kirche im Dorf" (lit. "let's keep the church in the village") is a phrase to say that you don't want to go into a topic.

⁴: "Gott zum Gruß" is an archaic greeting. like "Grüß Gott, only more archaic and potentially being used in different geographical places.

⁵: "den Teufel an die Wand malen" (lit. "painting the devil on the wall") is a phrase that means you're imagine the worst case. usually the sentence goes "man muss doch nicht gleich den Teufel an die Wand malen" in which case it means "let's not assume the worst"

⁶: this time the normal phrase is "ja und amen" ("yes and amen") meaning someone is accepting something without questioning and refusing to hear other people question it as well

Anmerkungen Editor:in

Niemand und die Welt reden: Redensart: Über Gott und die Welt reden

wie ein junger Niemand,: Redensart: Wie ein junger Gott

riesigen Gebäude: meint: Kirchen, Kathedralen

Niemand ist mein Zeuge: Redensart: Gott ist mein Zeuge

lassen wir die Kneipe im Dorf: Redensart: Die Kirche im Dorf lassen

lauf ich auf den Schlips: Redensart: Jemanden auf den Schlips treten

Niemand zum Gruß: Redensart: Gott zum Gruß!

So wie niemand mich schuf: Redensart: So wie Gott ihn schuf

Oh, mein Niemand: Redensart: "Oh mein Gott!"

Wissenschaft 'ne gute Person sein lassen: Redensart: Gott einen guten Mann sein lassen

niemand in Frankreich zu leben: Redensart: Leben wie Gott in Frankreich

Wein zu Pisse: Jesus machte Wasser zu Wein

den Menschen an die Wand male: Redensart: Den Teufel an die Wand malen

Abstract

Abgesehen von den sangbaren Übersetzungen von Musiktexten, die zumeist zum musikalischen Vortrag angefertigt werden, existieren auch nicht-sangbare Übersetzungen. Deren Zielsetzung besteht beispielsweise in der Ermöglichung des semantischen Verständnisses von Liedtexten. Da die meisten Interpret:innen derartige Lyrics-Übersetzungen nicht anbieten, wird diese Aufgabe aktuell überwiegend von Fan-Übersetzer:innen übernommen. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Untersuchung englischer Fan-Übersetzungen von Liedtexten des deutschen Interpreten Alligatoah (bürgerlich Lukas Strobel), die auf der Webseite Lyrics-Translate.com publiziert wurden. Im Rahmen der Untersuchung werden die Herausforderungen analysiert, die sich bei der Übersetzung der Texte von Alligatoah für nicht-sangbare Übersetzungen ergeben. Zudem wird erörtert, auf welche Weise die Fan-Übersetzer:innen diese Herausforderungen bewältigen. Ziel ist es, herauszufinden, wie diese Texte internationalem Publikum zugänglich gemacht werden und ob dies funktionsgerecht geschieht. In der vorliegenden Untersuchung wird auf das Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse von Christiane Nord zurückgegriffen, um die Übersetzungsprobleme und -schwierigkeiten zu kategorisieren und daraufhin die englischen Übersetzungen deskriptiv zu analysieren. Die Auswertungen ergeben, dass Fan-Übersetzungen von Lyrics deutlich weniger strukturiert und Webseiten-intern reguliert sind als beispielsweise bei Fansub-Communities. Dies resultiert in deutlichen Differenzen und Schwankungen in der Qualität der Übersetzungen. Da der Eigenantrieb der Übersetzer:innen sowie der Gemeinschaftsaspekt im Translationsvorgang eine wichtige Rolle spielen, ist ein Verschwinden dieser nicht-professionellen Humanübersetzungen aufgrund von KI-Übersetzungsprogrammen vorerst nicht zu erwarten.