

Der Freischütz als Hollywood-Spektakel – Übersetzungstheoretischer Blickwinkel auf die finnischen Neuinszenierungen in den Jahren 2006 und 2008

Mikko Kervinen
Institut für moderne Sprachen
Universität Helsinki

This article concentrates on the recent singable Finnish translation of Carl Maria von Weber's opera Der Freischütz, used in the stagings of the Nilsiä's Cava Opera Festival and in the Finnish National Opera in 2006 and 2008. In this article, a short introduction to opera in general and to Der Freischütz is given, and furthermore, opera translation is examined as an object of translation research, by taking a glance at previous research on opera translation in the work of such scholars as Kaindl, Dürr and Gorfée. In a short exemplary analysis, the new translation of Der Freischütz is examined from a translation theoretical point of view. Already at this stage, the analysis reveals that although this translation can, for the most part, be sung to the original melody and rhythm, there are other elements pertaining to opera translation, which are not taken into account in this translation. A further object of interest is to define later on, to which extent the older Finnish translation from 1924 was adapted or used directly for the new translation.

Schlüsselwörter: Übersetzungsforschung, Opernübersetzung, Oper, C. M. von Weber

1 Oper

1.1 Die Geschichte der Oper als schriftliche Vorlage

In den ersten Opern (um das Jahr 1600) hatte die Musik die Funktion, das Sprachliche zu unterstützen (Kaindl 1995: 44). Später wurde die Textqualität in Opernlibretti aber minderwertig, und Gesang und Szene behielten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts den Vorrang. Eine Oper bezog sich durch Betonung von Musik, Gesang und Szene eher auf die emotionale Wirkung (Kaindl 1995: 45 f.). Man könnte sich fragen, ob es bei Opernübersetzungen nur um das Sprachliche geht, denn die Musik wird nicht verändert. Da der sprachliche Teil der Oper aber so lange als „minderwertig“ angesehen wurde, müssen eigentlich auch andere Elemente dabei berücksichtigt werden.

1.2 Carl Maria von Webers *Der Freischütz*

Der Freischütz, uraufgeführt 1821, gehört zu den ersten und wichtigsten deutschsprachigen

Opern. Die Handlung dieser Oper ist kurz gefasst folgend: Der Jäger Max hat Angst, dass er bei einem Probeschuss scheitern wird. Beim Misslingen würde er seine Freundin, Agathe, nicht heiraten dürfen. Der mit dem Teufel paktierende Jägerbursche Kaspar überzeugt Max, dass Freikugeln mit Zauberkraften der Ausweg aus der schlimmen Lage sind. Bei dem Probeschuss trifft die letzte Kugel, die nach dem Plan des Teufels die Braut hätte treffen sollen, doch letztendlich den bösen Kaspar. Diese Oper ist nicht so nationalistisch ausgeprägt wie beispielsweise Wagners *Meistersinger*, aber wie Gorlée (2008: 364) feststellt, ist das Werk im Ausland weniger bekannt und kann daher dort befremdend wirken. In Finnland kennt man den *Freischütz* seit Jahrzehnten unter dem Namen *Taika-ampuja* (dt. etwa *Der Zauberschütze*), und somit ist die Entscheidung, auch den Werktitel erneut als *Paholaisen palkka-ampuja* (dt. etwa *Der Todesschütze des Teufels*) zu übersetzen, ausschlaggebend für die finnischen Neuinszenierungen 2006 und 2008. Dass *Der Freischütz* außerhalb des deutschsprachigen Kulturraums weniger bekannt ist, ermöglicht es, das Werk neu zu taufen. Beispielsweise wäre es in Finnland fast undenkbar, *Die Zauberflöte* anders als *Taikahuilu* zu nennen.

1.3 Sangbare Opernübersetzung – von der Praxis her gesehen

Als ab dem 19. Jahrhundert Opern berühmter Komponisten zunehmend im Ausland nachgespielt wurden, wurden „Opernübersetzungen in größerem Umfang notwendig“ (Dürr 2004: 1041), und Opern wurden bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts i. d. R. übersetzt. Ab 1870 und bis zum Anfang der 1990er Jahre wurden Opern in Finnland vorwiegend auf Finnisch aufgeführt (Lampila 1997: 51), was heutzutage bis auf gewisse Ausnahmen durch Übertitelungen ersetzt worden ist. In Bezug auf deutschsprachige Bühnen ging noch Honolka (1978: 19) davon aus, dass man in jedem Theater in der Volkssprache singt, während dies für Dürr (2004: 1043) eher eine Ausnahme ist.

1.4 Paholaisen palkka-ampuja

In den *Cava* Opernfestspielen (2000–2008) in Nilsjä, Finnland, wäre Übertitelung aufgrund der technischen Bedingungen nicht möglich gewesen. Deswegen wurden dort

entweder finnische Werke aufgeführt oder ausländische Werke sangbar übersetzt. Der übersetzte Bühnentext für *Paholaisen palkka-ampuja* (2006) bewegte sich in der Inszenierung auf zwei Ebenen: Zum einen auf der Ebene der eigentlichen Geschichte von *Der Freischütz*, die aber in dieser Inszenierung in einem imaginären Filmstudio in Hollywood als Film gedreht wurde. Das Ganze wurde also zum anderen durch eine zusätzliche Handlung bereichert, die während der Dreharbeiten stattfindet. 2008 wurde diese Nilsä-Produktion mit szenischen Veränderungen auf die Bühne der Finnischen Nationaloper gebracht. Die Dreharbeitthematik verschwindet am Ende der Neuinszenierung fast spurlos, was auch in der Zeitungskritik (u. a. Lampila 2008) notiert wurde. Dies führt zu einem Missverhältnis zwischen dem Anfang, wo die addierte Filmproduzentenfigur sich ständig in die eigentliche Opernhandlung einmischt, und dem Ende, wo das Bühnengeschehen wieder nur noch auf der Ebene der Originalgeschichte stattfindet.

In Finnland wurde *Der Freischütz* zum ersten Mal 1924 auf Finnisch aufgeführt. Damals war Wäinö Sola für die Übersetzung zuständig. Seine Übersetzung diente als Grundlage für die modernisierte Version von Juha Hemánus und Lasse Lehtinen. In einem Interview zur Übersetzung (Heiskanen 2006: 12) nimmt Lehtinen keinen genauen Bezug darauf, welche Textteile von ihm und welche von Sola stammen, er weist aber darauf hin, dass Hemánus für die Modernisierung der gesprochenen Textteile zuständig war. Lehtinen (2006) betont, die Thematik des Paktes mit dem Teufel sei uralt, und man versuche, den dazu gehörigen Aberglauben durch passende Hollywood-Verweise (Max als Tom Cruise, der Action-Held und Scientologe) zu betonen. Die Übersetzungen der vertonten Teile stammen wahrscheinlich von Sola. Ein Beweis dafür, dass Solas Übersetzung jedoch teilweise aktualisiert worden ist, sind die gelegentlichen Unterschiede im Sprachgebrauch, z. B. diachronische Unterschiede auf der lexikalischen Ebene und Verweise auf historische Ereignisse, die sich in den 1920er Jahren noch nicht ereignet hatten. Zu dieser Oper gehören auch gesprochene Dialogteile, die i. d. R. bei der Analyse mitberücksichtigt werden sollten, da sie für den Übersetzer ein kompensatorisches Verfahren sein können, in der Gesangsübersetzung abhanden gekommene Inhalte zu reproduzieren. Aus Platzgründen werden Dialoge in diesem Beitrag aber nicht berücksichtigt. Da die Opernfestspiele in Nilsä mittlerweile für insolvent erklärt wurden und

die Finnische Nationaloper von den Aufführungen von *Paholaisen palkka-ampuja* keinerlei Archivmaterial hat (persönliche Mitteilung 13.10.2010), hat Lehtinen mir das Analysematerial persönlich zur Verfügung gestellt.

2 Dieser Beitrag als Teil eines größeren Forschungsvorhabens

Die *Freischütz*-Übersetzungen aus dem Deutschen ins Finnische stellen einen Teil meines Dissertationsvorhabens dar, das Analyse und Vergleich von Opern- und Kunstliederübersetzungen aus dem Finnischen bzw. dem Schwedischen ins Deutsche sowie aus dem Deutschen ins Finnische umfasst, mit dem Ziel, Tendenzen und Strategien der Gesangsübersetzung zu ermitteln. Die in meiner Dissertation zu analysierenden Übersetzungen stammen aus verschiedenen Phasen der über hundertjährigen Tradition deutsch-finnischer Opernübersetzungen. Die Übersetzung der *Meistersinger von Nürnberg* stammt aus dem Jahr 1921, diejenige der *Zauberflöte* aus dem Anfang der 1970er Jahre und die *Freischütz*-Übersetzung aus dem Jahr 2006.

3 Zur Übersetzungsforschung

3.1 Übersetzungstheoretische Vorüberlegungen zu sangbaren Übersetzungen

Dürr (2004: 1036) definiert sangbare Übersetzungen als solche, „die sich ohne große Eingriffe in den Notentext zur Musik des Originals singen lassen“. Eine Oper, bestehend aus Libretto, Musik, Stimme und Szene, ist aber keineswegs mit nur linguistischem Instrumentarium erfassbar (Kaindl 1995: 2, 34). Kaindl zufolge haben Musik und gesangliche Leistungen statt der szenischen Elemente den Vorrang in der sogenannten Opernhierarchie, weil „nicht die Physis, sondern vor allem der Stimmtext“ (also der Ton des Sängers) entscheidend ist (ebd.: 131). Beim sangbaren Übersetzen ist also die Verbindung zwischen Musik und Wort oft prägnanter, während der Übersetzer von der zukünftigen szenischen Benutzung oft wenig Ahnung hat. Auch Kaindl räumt ein, dass er seine ganzheitliche Textauffassung der Oper (d. h. einschließlich der Szene) nur begrenzt berücksichtigen kann (ebd.: 41). Die szenischen Elemente werden in meinem Dissertationsvorhaben ausgeklammert, da darin sowohl Opern- als auch Liederübersetzungen behandelt werden. Bei Letzteren spielt die Szene eine kleinere

Rolle als bei den Erstgenannten, sodass es sich lohnt, über ein stimmiges Analyseinstrumentarium für beide zu verfügen. Schon die zwei hier zu behandelnden Inszenierungen von *Paholaisen palkka-ampuja* (2006 und 2008) teilen dasselbe sprachliche und musikalische Gerüst, haben aber nicht identische szenische Realisationen (Lampila 2008). Die Betrachtung dieser zwei Inszenierungen als eine Untersuchungsgröße setzt also die Auslassung der szenischen Elemente voraus. Bis auf Kaindl wird nur in wenigen Untersuchungen zu Gesangsübersetzung ein Platz für die szenischen Elemente eingeräumt. Gorlée (2002) versucht dies, aber die Verweise auf die szenischen Elemente bleiben spärlich. Dagegen hat Dürr (2004) Opern- und Kunstliederübersetzungen im Rahmen ein und desselben Beitrags behandelt.

3.2 Gesangsübersetzung als interkulturelle Übersetzung?

Aus dem Blickwinkel der Zielkultur wird das Fremde beim Übersetzen zum Bekannten semiotisiert (Kukkonen 2010: 3), und diese Ansicht von Übersetzung als kultureller Transfer wird auch durch nicht-semiotisch betonte Übersetzungstheorien vertreten (vgl. Vermeer 1986). Kaindl (1995: 54) ist aber der Meinung, dass in der Oper eine eigene dramatisch-fiktionale Welt entworfen wird. Somit sind die zielkulturellen Konventionen bei Opernübersetzungen wichtig, aber auch der multimediale Ausgangstext muss mit einbezogen werden (Kaindl 1995: 57 f.). Das Verstehen der Oper als komplexes Zeichen hat man mit unterschiedlichen Ansätzen zu Textfunktionen verdeutlichen wollen. Beispielsweise Gorlée (2008: 351 f.) geht von den Sprachfunktionen von Jakobson (1960: 357), vor allem von der poetischen Funktion, aus. Demzufolge basiert die Verbindung der Verbalkunst und der Musik auf der Vorherrschaft der poetischen Funktion über die referentielle Funktion der Sprache. Kaindl (1995: 122) erinnert aber daran, dass die gesungene Sprache nicht nur ein Klangkörper ist, sondern dass die Sänger auch ausgehend von sprachlich formulierten Situationen ihre Rollen gestalten. Kaindl (ebd.: 132) zufolge gehört zum Begriff der Sangbarkeit in einer Opernübersetzung, dass der ausgangstextliche Zusammenhang zwischen Musik und Text beachtet wird, der neue sprachliche Text in semantische Sprachelemente eingliedert wird und die Artikulation sowie Atembarkeit des neuen Textes berücksichtigt werden.

3.3 Ausgeklammerte Meinungen zur Gesangsübersetzung

Die Gesangsübersetzungsforschung mithilfe der Peirce'schen Semiotik, vertreten z. B. durch Gorrée (1997; 2002; 2008), wäre für den Rahmen dieses Beitrags theoretisch zu schwerfällig. Gorrée (2008: 351 f.) betrachtet vor allem Jakobsons intersemiotische Übersetzung (1966: 232 f.) als Ausgangspunkt für das Übersetzen, während Golomb (2005: 121) meint, dass *music-linked translation* nicht vergleichbar mit intersemiotischer Übersetzung, und sangbares Übersetzen in der Ära von Übertitelungen eine kontraproduktive Angelegenheit sei. Da sangbare Übersetzungen im Fall der Freischütz-Aufführungen von Nilsä wirklich benötigt wurden, kann diese Analyse sich nicht auf einen solchen Ansatz beziehen.

4 Kurze Beispielanalyse der Übersetzung von Paholaisen palkka-ampuja

Durch die Übersetzung des Terzetts zwischen Max, Kuno und Kaspar aus dem ersten Akt wird diese Opernübersetzung in Ansätzen demonstriert. Die ursprüngliche musikalische Form wird bewahrt und deswegen in den Beispielen ggf. auch gegen die finnische Sprache vertextet, um zu zeigen, dass diese Übersetzung nicht immer perfekt ist. Wiederholungen kommen oft in einem Operntext vor; daher wurden aus Platzgründen nur die Passagen gewählt, in denen eine Textphrase zum ersten Mal vorgestellt wird. Der Übersetzer verfügt über Möglichkeiten, den Gesamthalt des einzelnen Musikstückes (Arie, Terzett usw.) bei Bedarf durch Inhaltsverschiebungen nachzudichten, falls eine semantisch passende zielsprachliche Lösung z. B. aufgrund des vorgegebenen Rhythmus nicht an derselben Stelle wie im Original zu realisieren ist. Dabei muss natürlich der Bezug der Musik auf das Gesungene berücksichtigt werden.

Beispiel 1

The image shows a musical score for two tenors. The top staff is labeled 'Tenor' and the bottom staff is also labeled 'Tenor'. Both staves are in 3/4 time and G major. The music consists of a series of notes and rests. Below the top staff, the Finnish lyrics are written: 'O! Die - se Son-ne! Furcht - bar steigt si - e mir em - por!'. Below the bottom staff, the German translation is written: 'Voi huo - men - aa-mu! AI - ku ai - na - i - sen mur - heen!'. The number '8' is written below the first note of each staff.

Im Beispiel 1 beginnt Max mit *O diese Sonne! Furchtbar steigt sie mir empor!* an. Dies ist ins Finnische mit *Voi huomenaamu! Alku ainaisen murheen!* übersetzt worden. Eine Rückübersetzung aus dem Finnischen wäre etwa *O, morgen früh! Beginn der ewigen Trauer!*, d. h. dass der Inhalt vom Sonnenaufgang verloren geht. Die Silbenzahl der Übersetzung stimmt in beiden Versen mit dem Original überein. Die Vokalfarben des ersten Verses *O diese Sonne* sind im finnischen *Voi huomenaamu* relativ gut beibehalten, der [o]-Klang am Anfang der Phrase. Dem deutschen – und nicht dem finnischen – Sprachrhythmus folgend wird die zweite Silbe des Wortes *em'por* bzw. *mur'heen* beim ersten Schlag im letzten Takt des Beispiels betont¹.

Beispiel 2

Bariton

Leid o - de-r Won - ne; bei - des ruht in dei-nem Rohr!

Bariton

Mur - he va-i on - ni; tai - to yk - sin mää - rää sen!

Im Beispiel 2 unterliegt die Übersetzung durch den Melodierhythmus einigen untypischen Betonungen (z. B. Dehnung des Vokals [u] in *murhe*), aber die Silbenzahl passt. Ähnliche Lautstrukturen in Fällen wie *Wonne – onni* und *beide – taito* werden bewahrt. Eine Rückübersetzung aus dem Finnischen würde etwa *Trauer oder Glück, das wird durch Fähigkeit allein bestimmt* lauten, was als eine Verdeutlichung von *beides ruht in deinem Rohr* zu verstehen ist: Das Gelingen ist also auf den Umgang mit dem Gewehr angewiesen.

Beispiel 3

Tenor

Ach! ich muss ver - za - gen, dass der Schuss ge - lingt

Tenor

Ah - dis - taa nyt pel - ko har - ha - luo - din taas!

¹In diesem Beitrag wird der Wortakzent durch das Zeichen ' vor der betonten Silbe gekennzeichnet.

Auch im Beispiel 3 ist die Gesangslinie rhythmisch völlig vergleichbar mit dem Original. Vokal- und Lautfarben stimmen nur am Anfang der Phrase mit dem Original überein, wo Verwendung von *fi. ah-* gut dem deutschen *Ach!* entspricht. Das ursprüngliche Notenbild wurde hier übernommen, um zu zeigen, dass eine kleine rhythmische Veränderung eigentlich nötig wäre, da die Pause inmitten des Wortes *ahdistaa* unsinnig wäre. Trotz kleiner semantischer Abweichungen und gegenteiliger Begriffe (*Schuss gelingt – harhaluoti*), stimmt die Gesamtbedeutung der Übersetzung.

Beispiel 4

Bariton

Dann mus - st du ent - sa - gen;

Bariton/Var. 1

Voit si - t - ten lu - vut - taa;

Bariton/Var. 2

Voit sit - ten lu - o - vut - taa;

Violoncello

Detailed description: The image shows a musical score for Example 4. It consists of four staves. The top staff is for Baritone, with lyrics in German: 'Dann mus - st du ent - sa - gen;'. The second staff is for Baritone/Variant 1, with lyrics in Finnish: 'Voit si - t - ten lu - vut - taa;'. The third staff is for Baritone/Variant 2, with lyrics in Finnish: 'Voit sit - ten lu - o - vut - taa;'. The bottom staff is for Violoncello. All staves are in 3/4 time and G major. The melody is a simple, descending line of notes.

Inhaltlich ist die Antwort Kunos darauf (Beispiel 4) dem Original treu. Hier gäbe es eigentlich zwei Möglichkeiten, den Text dem Originalrhythmus anzupassen (Varianten 1 und 2). Wichtig ist aber, dass der Rhythmus nicht verändert wird, da die hier vorhandene Melodie nicht nur durch die Gesangslinie vorgetragen wird, sondern auch von der Instrumentenbegleitung gespielt wird.

Beispiel 5

Bariton

Nu - r ei - n ke - ck - es Wa - ge - n ist's, wa - s Glück er - ringt.

Bariton

Lö - y - ty - y temp - pu toi - mi - va - i - ne - en jo - ka hä - tään.

Violoncello

Detailed description: The image shows a musical score for Example 5. It consists of three staves. The top staff is for Baritone, with lyrics in German: 'Nu - r ei - n ke - ck - es Wa - ge - n ist's, wa - s Glück er - ringt.'. The middle staff is for Baritone, with lyrics in Finnish: 'Lö - y - ty - y temp - pu toi - mi - va - i - ne - en jo - ka hä - tään.'. The bottom staff is for Violoncello. All staves are in 3/4 time and G major. The melody is a simple, descending line of notes.

Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt wird im Beispiel 5 mit *Löytyy temp pu toimivainen joka häätään* sangbar übersetzt. Der erste Originalvers hat eine Silbe weniger als die Übersetzung. Im Falle einer solchen Gesangsfigur ist es nicht einfach, eine

Extrasilbe hinzuzufügen. Auch die Betonung von *hä'tään* (dt. etwa (*für jede*) *Not*) auf der letzten Silbe ist etwas merkwürdig. Inhaltlich wird Max im Originaltext ermuntert, durch Eigeninitiative aus seiner schlimmen Lage zu kommen, was im Finnischen verloren geht. Weiter ist zu bemerken, dass die vorige gesungene Replik von Max und diese Replik Kaspars ein reimendes Paar formen (Bsp. 3: *verzagen – gelingt*, Bsp. 4, 5: *Wagen – erringt*), aber diese Reime hat der Übersetzer im Finnischen nicht wiedergeben können.

Beispiel 6

Tenor

8 A - gat - hen ent - sag - en wie könnt ich's er - tra-gen. Doch mich ver-fol - get Miss - ge - schick!

Tenor

8 On - nen myös mor - siam-men tur - mel - la ma saa-tan Kyl - lä koh-te - lee nyt kal - toin

Im Beispiel 6 wurde der ursprüngliche Melodierhythmus beibehalten, um zu demonstrieren, wo es kleinere Problemfälle in der finnischen Übersetzung gibt. In der finnischen Übersetzung gibt es wieder eine Silbe zu viel (*entsagen – morsiammen* [sic]), und man müsste die Achtelnote in zwei Sechzehntelnoten teilen – kleinere Änderungen dieser Art kommen aber in Opernübersetzungen häufig vor. Aber auch andere Zeitwerte der Töne sind in diesem Beispiel unsinnig. In der Übersetzung für den Vers *Doch mich verfolgt Missgeschick* ist der erste Ton eine punktierte Halbnote, während der Vokal [y] im Wort *kyllä* (in diesem Kontext dt. *fürwahr, freilich*) kurz sein müsste. Der Sänger kann also entweder gegen den standardfinnischen Sprachklang das [y] lang singen oder dann die Tondauer teilweise auf den lateralen Konsonanten [l] verschieben. Beispielsweise bekommt auch das Wort *kaltoin* (fi. *kohdella kaltoin*, dt. *misshandeln*) eine eigenartige Betonung. Inhaltlich ist auch die Änderung des Blickwinkels in der Übersetzung wichtig: *Agathen entsagen, wie könnt ich's ertragen* betont eher den Eigennutz von Max, während er sich auf Finnisch altruistisch um seine Braut kümmert.

Beispiel 7

Two Tenor parts in 3/4 time. The top staff has German lyrics: "Un - sicht - bar - re Mäch - t - e grol - len, ban - g - e Ah - nung füllt die Brust". The bottom staff has Finnish lyrics: "Nä - ky - mä - tön kan - ta - a kau - naa, ja nyt aa - vis - tuk - sen an - taa". Both parts start with a fermata on the first note.

Die Übersetzung im Beispiel 7 ist rhythmisch passend, aber die Vokalfarben, deren Bewahrung meistens ein erwünschtes Plus ist, sind ganz anders als im Original. Problematisch ist auch, dass diese Phrasen mehrmals wiederholt werden, bevor Max etwas Neues singt. Dass Max eine „bange Ahnung“ hat, kommt im Finnischen also nicht deutlich zutage, der Übersetzer hat den deutlich negativen Inhalt auf den nächsten Vers verschoben, den der Zuschauer jedoch erst später hört.

Beispiel 8

Four vocal parts in 3/4 time. The top two staves are Tenors, the bottom two are Baritons. The German lyrics are: "Nim-mer trüg' ich den Ver - lu - st, nim-mer trüg' ich den Ver - lust. So's des Him - mels Mä - ch - t - e wol - len, dann trag' männ - lich den Ver - lust." The Finnish lyrics are: "tu - le - vas - ta tur - mas - ta - a, tu - le - vas - ta tur - mas - ta. Sen jos tai - vaan ma - h - t - i tah - too, mie - hen - mie - li kes - tää kyl - lä".

Der negative Inhalt in Max' Gesang taucht also erst einige Takte später auf (Beispiel 8) und ist als Übersetzung eigentlich keine inhaltliche Entsprechung (*Verlust – turma*). An dieser Stelle ist es wichtig, das Zusammenspiel zwischen den Partien zu betrachten. Die Gesangslinie von Kuno überlappt sich nämlich mit derjenigen von Max. Kunos Replik ist inhaltlich präzise im Vergleich zum Original, aber die Absicht des Komponisten, dass die zwei Sänger am Ende dieser Phrasen dieselben oder wenigstens ähnlich klingende Worte singen, wird hier leider völlig übersehen.

In der Übersetzung dieses Terzetts stimmen Silbenzahl und Rhythmus meistens, was schon in älteren Analysen zur Gesangsübersetzung (Honolka 1978: 59) die

Mindestanforderung war. Die Eigenschaften einer Oper als interdependente, multimediale Textgestalt (Kaindl 1995: 55, 58) erfüllt diese Übersetzung aber nicht. Dies wird schon in diesen Beispielen durch Verletzungen der Sangbarkeit und den fehlenden Bezug auf die Musik ersichtlich.

5 Erweiterungsmöglichkeiten für die Analyse von *Der Freischütz*

Der Zusammenhang zwischen den theoretischen Erörterungen und der eigentlichen Analyse wird im weiteren Laufe des Forschungsvorhabens verdeutlicht, was oft auch für erfahrenere Forscher von Gesangsübersetzungen eine Herausforderung darstellt. Wie in diesem Beitrag wird in der weiteren Analyse der Zusammenhang zwischen Musik und Text mit Notenbeispielen erhellt, was in der Forschungsliteratur nicht immer der Fall ist. Eine weitere Aufgabe besteht darin, genauer zu ermitteln, an welchen Stellen die ursprüngliche Übersetzung aus dem Jahre 1924 modifiziert wurde. Dafür gibt es teilweise eindeutige Beispiele. Im Beispiel 9 wird ganz kolloquial durch *Aatu* auf Hitler hingedeutet, was 1924 noch keinesfalls möglich gewesen wäre.

Beispiel 9. Ännchens Arie, Dritter Akt

...und denke nur, und (erschrick mir nur nicht), und (graust mir's doch) und der Geist war Nero der Kettenhund	...aatteles, mutt' älä naura ollenkaan, ei aavetta! Vaan se aave oli "Aatu", heidän Schäferinsä!
--	--

Im Beispiel 10 wird *ros'ger Hoffnung Licht* als die *Wonne des Ehebetts* ins Finnische übersetzt, was nicht ganz mit dem Sittlichkeitsgefühl der 1920er Jahre zusammenpasst.

Beispiel 10. Ännchens Arie, Dritter Akt

Lass in öden Mauern Büßerinnen trauern, dir winkt ros'ger Hoffnung Licht!	Nunnat luostarissa olkoot keskenänsä, vuoteen autuus sulle koittakoon!
---	--

Eine andere Richtung zur Erweiterung der Analyse dieser Opernübersetzung ist, das Verhältnis zwischen der sangbaren, sprachlich relativ altertümlichen Übersetzung und der gesprochenen Neudichtung, die zu Hemánus' Inszenierung gehört und deren Sprachgebrauch sehr umgangssprachlich ist, zu erforschen. In den Rezensionen zu diesen Inszenierungen wurde festgestellt, dass diese Produktionen kein Erfolg waren, aber

die Rolle der Übersetzung darin wurde kaum erörtert. Im Hinblick auf die immer mehr zurückgehende Tradition der sangbaren Opernübersetzung in Finnland bilden ausgerechnet Singspielwerke wie *Die Zauberflöte* und *Der Freischütz* die letzten Bastionen, deren Aufführungen man in der Volkssprache hat bewahren wollen. Aus diesem Grund ist die Erforschung gerade dieser Opernübersetzungen noch aktuell.

Literaturverzeichnis

- Dürr, Walther (2004). Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen. In: Harald Kittel et al. (Hrsg.). *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin & New York: de Gruyter. 1036–1047.
- Golomb, Harai (2005). Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas. Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. In: Dinda L. Gorfée (Hrsg.). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Approaches to Translation Studies, Vol. 25*. Amsterdam & New York: Rodopi. 121–161.
- Gorfée, Dinda L. (1997). Intercode Translation. Words and Music in Opera. *Target* 9, 2, 235–270.
- Gorfée, Dinda L. (2002). Grieg's swan songs. *Semiotica* 142:1/4, 153–210.
- Gorfée, Dinda L. (2008). Jakobson and Peirce: Translational intersemiosis and symbiosis in opera. *Sign Systems Studies* N:o 2/2008, 341–374.
- Heiskanen, Markku (2006). Lasse modernisoi oopperan. *Viikko-Savo* 3.6.2006, 12.
- Honolka, Kurt (1978). *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Jakobson, Roman (1960). Closing Statement. Linguistics and Poetics. In: Thomas A. Sebeok (Hrsg.). *Style in Language*. The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology. 350–377.
- Jakobson, Roman (1966 [1959]). On Linguistic Aspects of Translation. In: Reuben A. Brower (Hrsg.). *On Translation*. New York: Oxford University Press. 232–239.
- Kaindl, Klaus (1995). *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kukkonen, Pirjo (2010). *Semiotiken som metodologi – tecknens liv i språket, kulturen och samhället. Att översätta tecken och teckensystem* [online]. MikaEL. Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu 4. [Zuletzt überprüft am 31.8.2011]. Abrufbar unter: <http://www.sktl.net/MikaEL/vol4.php>
- Lampila, Hannu-Ilari (1997). *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Lampila, Hannu-Ilari (2008). Yleisö ei innostunut Kansallisoopperan pahalaisesta [online]. *Helsingin Sanomat* 21.9.2008. [Zuletzt überprüft am 31.8.2011]. Abrufbar unter: <http://www.hs.fi/tulosta/1135239600933>
- Lehtinen, Lasse (2006). Musiikki on sekä kulttuuria että elämysteollisuutta. *Savon Sanomat* 5.3.2006.
- Peirce, Charles Sanders (1931–1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 1–8*. Hrsg. Arthur Burke, Charles Hartshorne & Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press.
- Vermeer, Hans J. (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Mary Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 30–53.
- Weber, Carl Maria von & Friedrich Kind (1977 [1821]). *Der Freischütz*. In: Emil Vogel (Hrsg.). *Der Freischütz. Complete Vocal and Orchestral Score*. Dover: New York.
- Weber, Carl Maria von & Friedrich Kind (2006 [1821]). *Pahalaisen palkka-ampuja* (= *Der Freischütz*). (unveröffentlichte Übersetzung ins Finnische von Wäinö Sola, Juha Hemánus & Lasse Lehtinen).