

Die Bedeutung der *stylistique comparée* für die Übersetzungsanalyse, dargestellt am Beispiel des Transfers musikgebundener Texte

Marco AGNETTA (Hildesheim)¹

Summary

The present contribution aims to explore the extent to which the concepts and terms of the research approaches which have come to be known as *stylistique comparée* (Vinay/Darbelnet²1968) are suitable as one of many methods for translation analysis. In particular, the question will be asked how the concepts and technical terms of this approach can shed new light on the translation of music-bound texts. It turns out that the findings of this method can not only complement existing approaches in translation studies, but that the *stylistique comparée* itself benefits from a preoccupation with the translation of form-based and polysemiotic texts.

Einführung

Zu den Sonderproblemen [sc. des literarischen Übersetzens] gehören ferner [...] die vielfältigen Übersetzungsprobleme bei Werken, die aus Wort und Musik eine Einheit bilden, bei Liedern, Chorwerken, Opern. Die oft gehörten Klagen über die mangelnde Qualität unserer Übersetzungen sind auf diesem Gebiet noch berechtigter als anderswo. (Störig 1969, XVII)

Es gehört, wie diese Aussage von Hans Joachim Störig andeutet, zu den vermeintlich „berechtigten“ Topoi der translatorischen Reflexion, die Übertragung musikgebundener Texte von einer Sprache in die andere bzw. von einem soziokulturellen Kontext in den anderen könne nur in einem normativen Licht betrachtet werden. Zahlreich und voller Emphase sind seit dem Beginn musikbezogener Übersetzungspraxis die Urteile der Kunstrichter über die Verfehlungen derjenigen, die sich den widrigen Bedingungen dieser translatorischen Tätigkeit zwar gestellt haben, nach Meinung der Kritiker allerdings kläglich gescheitert sind. In Vor- und Nachworten und selbst in wissenschaftlichen Publikationsorganen formulieren letztgenannte ihre „Klagen“, die dort noch am aufrichtigsten erscheinen, wo es keinen

eigenen Übersetzungsvorschlag vorzulegen und die Leistung seiner Vorgänger aus diesem Grund nicht zu schmälern gilt. Nicht umsonst wird die Translation musikgebundener Texte regelrecht als Krieg betrachtet (cf. Agnetta 2015): als Krieg wider die vielen Einschränkungen, die dem Übersetzer herkömmlicher Texte in diesem Ausmaße fremd sind, aber auch als Kampf der existierenden und in manchen Fällen gleichzeitig zirkulierenden zielsprachlichen Versionen ein und desselben originalen Text-Musik-Stücks gegeneinander.

Von dieser militanten Praxis unterscheiden sich neuere, im strengeren Sinne ‚wissenschaftlich‘ zu nennende Studien, die von schwarzweißmalerischen Wertungen absehen und rein deskriptiv an ihren Untersuchungsgegenstand herantreten.² In ihnen wird die heute im Verschwinden begriffene Praxis der Übersetzung musikgebundener Texte zum Zwecke ihrer gesanglichen Darbietung als hochkomplexe Tätigkeit angesehen, die einerseits von Natur aus zahlreichen Einschränkungen unterliegt und damit u.a. als „constrained translation“ (Mayoral et al. 1988) angesehen werden kann, andererseits aber auch äußerst kreative Übersetzungs- und Bearbeitungslösungen zutage fördert.³

Das Anliegen des vorliegenden Aufsatzes ist es nachzuvollziehen, inwiefern das Instrumentarium der um die Mitte des 20. Jahrhunderts im frankophonen Raum entstandenen *stylistique comparée* dem Ziel einer wissenschaftlichen Beschreibung musikbezogener Übersetzungsphänomene gerecht wird und ob es sich damit zu den in diesem Feld traditionell angewandten, z.T. unsystematischen Beschreibungsansätzen zu gesellen vermag. Nach einer Skizzierung der Entstehungshintergründe, Charakteristika und Ziele der *stylistique comparée* (Abschnitt 2) wird detailliert dem Nutzen ihrer Anwendung im Rahmen der Erforschung von Librettoübersetzungen nachgegangen (Abschnitt 3). Kernstück dieses Ansatzes ist die Unterscheidung verschiedener Verfahren, mit denen die sich beim Übersetzen ergebenden textlichen Änderungen auf unterschiedlichen Ebenen benannt werden können. Diese Verfahren werden auch im vorliegenden Beitrag aufgegriffen und an einem Korpus von sangbaren Übertragungen des 1762 von Ranieri de' Calzabigi verfassten und von Christoph Willibald Gluck in Musik gesetzten italienischen Librettos *Orfeo ed Euridice* (in der Folge *Orfeo*) veranschaulicht: Es handelt sich hierbei genauer um eine sangbare deutsche Übersetzung von Hermann Abert (1914; in der Folge *Orfeo_de_HA*), eine weitere sangbare deutsche Übersetzung von Hans Swarowsky (1962; in der Folge *Orfeo_de_HS*) sowie ferner um eine sangbare französische Bearbeitung von Pierre-Louis Moline (1774; in der Folge *Orphée*).

Was ist und bezweckt die *stylistique comparée*?

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden, stellt die *stylistique comparée* eine linguistische Schule dar, die ihren Ausgangspunkt von der strukturellen und funktionalen Asymmetrie der natürlichen Sprachen, den „divergences“ (Malblanc 1944, 5; Vinay/Darbelnet ²1968, 7) auf allen erdenklichen Stufen sprachwissenschaftlicher Beschreibung, nimmt. Sie interessiert sich für die Tendenzen in einer Sprachgemeinschaft, bestimmte Ausdrücke für die Bezeichnung

eines Stücks Realität bzw. für die Kommunikation in bestimmten Situationen zu verwenden, die sich von den in einer anderen Sprache priorisierten z.T. wesentlich unterscheiden. Diese sprachspezifischen Präferenzen nennen die Begründer des linguistischen Ansatzes „modes d'expression préférés par une langue“ (Malblanc 1944, 5), „tendances respectives des deux langues“ (Malblanc 1968, 1) bzw. *tout court* „démarche“ (Vinay/Darbelnet ²1968, 7). Während die an Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* (1916) inspirierte und durch dessen Herausgeber Charles Bally (*Traité de stylistique française*, 1909) ins Leben gerufene *stylistique* die Beschreibung des Gebrauchs einer Einzelsprache anstrebt, bezweckt die sich von dieser *stylistique interne* absetzende *stylistique comparée* (bzw. *externe*; cf. Vinay 1957, 145f.) eine sprachkontrastive Deskription. Eine ihrer grundlegenden Überzeugungen besteht darin, dass erst der Sprachvergleich zur fundierten Kenntnis eines Idioms führt (cf. z.B. Vinay 1957, 146; Malblanc 1968, 1; Vinay/Darbelnet ²1968, 25). Dieses Credo ist auf die genuin Saussuresche Empfehlung zurückzuführen, der Linguist möge so viele Sprachen wie möglich kennen, um seine Sensibilität für linguale Phänomene zu schulen: „ce qui nous est donné, ce sont les langues. Le linguiste est obligé d'en connaître le plus grand nombre possible, pour tirer de leur observation et de leur comparaison ce qu'il y a d'universel en elles“ (Saussure 2013, 96).

Die kontrastive Beschreibung sprachlicher Phänomene erfolgt aber keineswegs auf rein systemlinguistischer Ebene, sondern ist in mehrfacher Hinsicht textbezogen. Vinay wehrt sich in einem anlässlich des 25jährigen Bestehens der *stylistique comparée* verfassten Artikel denn auch vehement gegen die Auffassung, bei dem Ansatz würde es sich um eine rein kontrastive (System)Linguistik handeln (cf. 1983, 421). Dennoch profitiert von ihm sicher auch die Theoriebildung in der Kontrastlinguistik und ihren Teilgebieten (der kontrastiven Lexikologie, Morphologie, Syntax). Die *stylistique comparée* hat also eine außergewöhnliche Stellung zwischen einer Theorie der *langue* und einer Theorie der *parole* inne (cf. Stolze ⁴2005, 69). In ihr werden die beiden einst von Saussure zu heuristischen Zwecken getrennten Ebenen stets zusammengedacht. Wenn beispielsweise Vinay in einem ersten den Ansatz vorstellenden Artikel durchweg von den „*langues en présence*“ spricht (1957, 141 *et passim*; Hervorhebung im Original), so meint er mit dieser Wendung nicht nur das in einer Studie jeweils interessierende Sprachenpaar im Sinne der *langues données/considérées/rapprochées* (für den in Kanada tätigen Linguisten boten sich vor allem das Englische und das Französische an). Er bringt damit auch die untrennbar miteinander verschränkte Wirksamkeit von Kenntnissen auf der *langue*- und solchen auf der *parole*-Ebene bei der Translation zum Ausdruck: Im Übersetzungsakt sind zwei (oder mehr) Sprachen ‚présent‘.

Bei genauerem Hinsehen berücksichtigt die *stylistique comparée* nicht bzw. nicht vordergründig alles in einer Sprache Mögliche (*langue*), sondern in charakteristischer Weise die Interdependenzen zwischen der Textebene (*parole*) und jener von Coseriu zwischen Sprachsystem und textueller Okkurrenz zwischengeschalteten Dimension: die der Sprachgebrauchsnorm.⁴ Getrieben von dem primären Interesse an der kultur- und situationsgebundenen Sprachverwendung, ‚destillieren‘ die Vertreter der *stylistique comparée* aus Texten – und dabei sind für sie originale Texte zuverlässiger als übersetzte

(cf. Vinay/Darbelnet ²1968, 20) – diejenigen Formulierungskonventionen, die in einer Sprache angesichts prototypischer Situationen Gültigkeit beweisen (z.B. im Kontext der Straßenbeschilderung: engl. „slow“ [Adjektiv] vs. frz. „ralentir“ [Verb im imperativischen Infinitiv]). Aufbauend auf den ihr vorliegenden Texten, versucht die *stylistique comparée* also, Gesetze des Sprachgebrauchs („lois valables“; Vinay/Darbelnet ²1968, 20) in den jeweiligen Sprachen zunächst separat zu formulieren. Beim Vergleich der Gebrauchsnormen in der einen und einer anderen Sprache fallen dem kontrastiven Stilistiker sodann Unterschiede auf, die er anhand von ‚Übersetzungsverfahren‘ zu systematisieren versucht (cf. u.). Die *stylistique comparée* präsentiert sich somit einerseits als induktiver und retrospektiver Ansatz, welcher der (kontrastiven) Sprach sowie der Translationstheorie zugutekommt.

Ein zweites Ziel der *stylistique comparée* basiert unmittelbar auf diesen ‚herausgeschälten‘ sprachspezifischen Normen und besteht darin, dem Übersetzer die gewonnenen Erkenntnisse zur Verfügung zu stellen, damit dieser von ihnen profitieren und sie bei seiner eigenen Textproduktion berücksichtigen kann. Dies beschreibt seiner Natur nach eher ein deduktives und prospektives Vorgehen. Die *stylistique comparée* ist also auch als „méthode de traduction“ (Vinay/Darbelnet ²1968, Untertitel) zu verstehen, die von translationsdidaktischem Nutzen ist.⁵ Sie möchte ein Kompendium für Translatoren („précis de traduction“; Vinay/Darbelnet ²1968, 21) darstellen, die mit ihm die für ihre Tätigkeit erforderlichen Kompetenzen schulen mögen. Aus den in einem bilingualen Korpus beobachteten Übersetzungsverfahren werden nun lehrbare Übersetzungstechniken. Mit Blick auf die Übersetzungsdidaktik formuliert Vinay deshalb: Die Translation ist eine Anwendung der *stylistique comparée* (cf. Vinay 1957, 146).

Die beiden beschriebenen Zielsetzungen, die sich auch im Begriffspaar „intérêt–profit“ widerspiegeln, das Malblanc als doppelte Ambition seiner eigenen *Stylistique comparée du français et de l'allemand* (1944) inszeniert, stellen sich als gegenläufig und doch als komplementär dar:

Les démarches du traducteur et du stylisticien comparatif sont intimement liées, bien que de sens contraire. La stylistique comparée part de la traduction pour dégager ses lois ; le traducteur utilise les lois de la stylistique comparée pour bâtir sa traduction.
(Vinay/Darbelnet ²1968, 21)

Nur über Texte gelangt man zu belastbaren Aussagen auf den höheren Abstraktionsstufen der involvierten Sprachen, nämlich zu Sprachnorm und Sprachsystem, und umgekehrt sind nur auf der Basis möglichst umfassender Kenntnisse von Ziel- und Ausgangssprache – d.h. auf der Grundlage der ‚Kompetenz‘ im allgemeinen, aber auch im Chomskyschen Sinne – Textverarbeitung und Übersetzungspraxis überhaupt denkbar.

Stylistique wird dieser spezifische Umgang mit Texten und Sprachen deswegen genannt, weil hier gerade auch die Varianten einer Aussage interessieren, mit denen unterschiedliche Wirkungen erzielt werden können: „[E]lle [sc. la forme] nous touche personnellement, en tant

que lecteur du texte, elle nous fait réagir à la façon dont le sens a été exprimé. Cette réaction a reçu le nom d'*effet* et la science des effets, pour une langue donnée, s'appelle la *stylistique*" (Vinay 1957, 145; Hervorhebung im Original). ‚Stil‘ wird hier als eine kommunikativ-pragmatische Entität aufgefasst. Er resultiert aus der Auswahl von Sprachmitteln durch den Texturheber mit Blick auf – wie sprechakttheoretisch formuliert werden könnte – eine ganz bestimmte Illokution. Für die Translation, die einen neuen Sprechakt auf einem bereits existierenden aufbauen lässt, neue Sprachmittel und gar abweichende Intentionen berücksichtigen muss, kann eine komparative Stilistik nur von Nutzen sein. Erkenntnisse zu einem spezifischen Sprachenpaar erleichtern den Übersetzern den Zugang zu Formulierungsvarianten in Abhängigkeit von den mit dem Zieltext zu erzielenden Effekten, dem Charakter der involvierten Personen, dem mit dem Text bedienten Register, der von ihm repräsentierten literarischen Gattung und – von übergeordneter Relevanz – auch vom (fachlichen) situativen Kontext (cf. Vinay 1957, 145, 146).

Damit lässt sich zusammenfassen: Die *stylistique comparée* nimmt eine Stellung zwischen einem retrospektiv-deskriptiven Instrument für die Analyse von Texten mit kongruentem Situationsbezug und einer prospektiv-präskribierenden Handreichung für Sprachlerner und Übersetzer ein (cf. hierzu bereits Henschelmann 1993, 10). Die Letztgenannte manifestiert sich in der zuweilen auch implizit gehaltenen Aufforderung, es mögen in Translaten jene Sprachmittel verwendet werden, die in der Zielsprache und in der Situation ihres Einsatzes die üblichsten sind, auch wenn diese signifikant von den ursprünglich in der Ausgangssprache verwendeten Sprachmitteln abweichen.⁶ In den vorliegenden Überlegungen soll allerdings die erstgenannte Tendenz zum Tragen kommen. Von der Formulierung von Übersetzungsmaximen wird abgesehen.⁷ Es wird lediglich darum gehen, die Konzepte und Termini der *stylistique comparée* als heute weitgehend vernachlässigte Instrumente der übersetzungswissenschaftlichen Analyse wiederzuentdecken und aufzuzeigen, dass sie dort zu neuer Aussagekraft gelangen, wo sie nicht allein auf das in der Zielsprache Übliche abzielen, sondern wo sie auch zur Beschreibung individueller, entlegener, ‚kreativer‘ Übersetzungslösungen eingesetzt werden. Diese Umdeutung erweitert das ‚Einzugsgebiet‘ der *stylistique comparée* um das weite Feld der literarischen bzw. künstlerischen Übersetzung sowie der durch Nonverbalia beeinflussten Translation.⁸ Ihre Anwendung auf den Kontext ästhetischer und polysemiotischer Kommunikation bleibt umgekehrt auch für sie selbst nicht ohne Konsequenzen (cf. Abschnitt 4).

Welchen Nutzen hat die *stylistique comparée* für die Beschreibung der Übersetzung musikgebundener Texte?

Die *stylistique comparée* stellt, wie einer ihrer Urheber ausdrücklich formuliert, keine umfassende Translationstheorie dar, sondern erweist sich als ein eminent praxisnaher und textbezogener theoretischer Ansatz.⁹ Dessen Fokus liegt, wie die Einführung des

umfangreichen Begriffsapparats in mehrseitigen Glossaren (cf. Vinay/Darbelnet ²1968, 4–16) nahelegt, u.a. auf der exakten Benennung konkreter Kategorien und grundsätzlicher Transferverfahren, die auch nachfolgend von Interesse sein werden.

Eine wesentliche Leistung der *stylistique comparée* besteht in der Unterscheidung und Kategorisierung eines „Reservoir[s] von [Übersetzungs-]Prozeduren“ (Thome 2012, 230), genauer: von sieben „mikrostilistische[n] Kategorien“ (Stolze ⁴2005, 69): (1) *emprunt* oder Entlehnung, (2) *calque* oder Lehnübersetzung, (3) *traduction littérale* oder wörtliche Übersetzung als die drei Verfahren der sog. „traduction directe“ und (4) *transposition* oder Wortklassenänderung, (5) *modulation* oder Perspektivenwechsel, (6) *équivalence* oder situative Angemessenheit und (7) *adaptation* oder zielkulturelle Äquivalenz als die vier Verfahren der sog. „traduction oblique“. Es handelt sich hierbei um heuristisch getrennte Kategorien, mit denen Übersetzungsprozesse und bestimmte mit ihnen verbundene Invarianzen bzw. Varianzen beschrieben werden können. Bei einer konkreten Übersetzungsanalyse, genauer bei dem Vergleich des Translats mit dem Original, können die beobachteten Übersetzungsprozesse kombiniert oder gleich mehreren Verfahren zugeordnet werden („procédés [...] qui peuvent s’employer isolément ou à l’état combiné“; Vinay/Darbelnet ²1968, 46). Dabei gibt es Verfahren, die Affinitäten zueinander aufweisen: die Explizierung (cf. Punkt 13) einer Aussage tendiert beispielsweise zur Expansion (cf. Punkt 6) der hierfür verwendeten sprachlichen Mittel.

Bei der Übertragung einer Mitteilung von der einen Sprache in die andere kann es prinzipiell zu zwei Fällen kommen: Eine bestimmte Übersetzungseinheit („unité de traduction“; Vinay/Darbelnet ²1968, 16, 36–39) lässt sich nahezu wörtlich und daher problemlos in der Zielsprache übernehmen (*traduction directe*) oder sie muss in bestimmter Form abgewandelt werden, um in einer vergleichbaren Situation geäußert werden zu können (*traduction oblique*; cf. Vinay/Darbelnet ²1968, 46f.). Die *stylistique comparée* lässt dabei insbesondere jene Ausdrücke und Wendungen in den Vordergrund treten, die in den beiden Sprachen nicht übereinstimmen und auf die der Übersetzer nur begrenzt mithilfe von Wörterbüchern und Grammatiken stößt (cf. Malblanc 1944, 5). Die Vertreter dieses Ansatzes interessieren sich demnach vor allem für interlinguale Abweichungen (Vinay/Darbelnet ²1968, 43, 49) und nutzen die Mittel der *stylistique comparée* dazu, den Varianzbereich einer Übersetzung zu durchmessen. Ein zentraler Punkt der Übersetzungsanalyse ist die Einschätzung dessen, ob es sich hierbei um *obligatorische*, sprachsystembedingte oder um *fakultative*, stilistisch-ko(n)textuelle Abweichungen von der Form oder dem Inhalt des Originals handelt. Die obligatorischen Abänderungen bezeichnen Vinay/Darbelnet (²1968, 14, 31) als „servitudes“, die fakultativen als „options“ (12, 31).

Den nachfolgenden Abschnitten dient eine nach bestimmten Prinzipien modifizierte und systematisierte Form der *stylistique comparée* als Ausgangspunkt. Die Terminologie und die Systematik der mit ihr verbundenen Konzepte, von denen sich Vinay erhoffte, dass sie als „science nouvelle“ (Vinay 1957, 147) im besten Sinne ‚Schule machen‘ (Vinay 1957, 148), sind vielerorts übernommen, mehrfach aber auch modifiziert worden. Während Vinay

und Darbelnet die von ihnen behandelten Verfahren grob in die erwähnten zwei Klassen (*traduction directe* vs. *traduction oblique*) und nach zunehmendem Komplexitätsgrad sortieren („correspondant à des difficultés d'ordre croissant“; Vinay/Darbelnet ²1968, 46) – die Entlehnung (*emprunt*) ist vermeintlich unproblematischer als die zielkulturelle Anpassung (*adaptation*) –, bringt Schreiber das erweiterte Reservoir an Übersetzungsverfahren in seiner Dissertationsschrift von 1993 in eine grobe semiolinguistisch fundierte Ordnung, indem er sie auf der Ebene der Lexik, der Morphosyntax, der Semantik oder der Paratexte ansiedelt. Da Schreiber seine Ausführungen hierzu explizit als „Änderungsvorschläge“ (1993, 212) bzw. als „Änderungen, Präzisierungen und Ergänzungen (welche der Homogenität und der Vollständigkeit dienen sollen)“ (1993, 213) bezeichnet, kann seine neue Stoßrichtung dennoch weiterhin der *stylistique comparée* als einer allgemeinen Denkschule zugeordnet werden. Die von ihm konsequent verfolgte Einbettung der Beobachtungen zu den unterschiedlichen Übersetzungsverfahren in die Theorie translatorischer Invarianz ist dagegen neu. Wie Schreiber ausführt, richten sich interlinguale Ersetzungsverfahren nach den vom jeweiligen Akteur (Übersetzer oder Bearbeiter) explizit formulierten oder aber implizit vorausgesetzten Invarianz- bzw. Varianzforderungen, mit denen dieser an einen Text herantritt. Als Übersetzungsverfahren sind diese zu konzeptualisieren, wenn sie der Erhaltung eines ausgangstextlichen Charakteristikums verpflichtet sind. Dies bedeutet u.a., dass Varianzen immer dann in Kauf genommen werden, wenn sie letztlich einer ranghöheren Invarianzforderung entsprechen (cf. Schreiber 1993, 125–131). Weitere wichtige Ergänzungen zu den einzelnen nachfolgend beschriebenen Verfahren sind den detaillierten Studien von Thome (2012) entnommen. Bei ihr ist – anders als bei Schreiber – die Rede von „Übersetzungsprozedur[en]“ (cf. Thome 2012, 229).

Als Instrumente der Übersetzungsanalyse bleiben die Konzepte der *stylistique comparée* immer ausgangs- und zieltextbezogen, sie ‚entthronen‘ also weder das Original noch diskreditieren sie das Derivat. Struktur, Proposition und intendierte Wirkung des Originals bieten den Ausgangspunkt, an dem das Derivat gemessen wird. Die in der nachstehenden Tabelle angeführten Übersetzungsverfahren folgen größtenteils der erweiterten Liste von Schreiber (1993, 212ff.), allerdings wurden notwendige Präzisierungen an seinem Ansatz vorgenommen. Die sieben ursprünglichen Transferverfahren nach Vinay/Darbelnet (²1968) sind kursiviert. Dass hier über diese sieben Verfahren hinaus auch weitere genannt werden, heißt nicht, dass sich die *stylistique comparée* ihrer nicht angenommen hat; es kann durchaus sein, dass sie sie den sieben Hauptverfahren zuordnet.

Tabelle 1. Eigene Auflistung der Übersetzungsverfahren und Zuordnung zu bestimmten Vergleichskategorien

Vergleichsgrundlage / <i>tertium comparationis</i>	Übersetzungsverfahren
I. Grad der Beibehaltung	Entlehnung (<i>emprunt</i>) – (1)
	interlinguale Ersetzung – (2)
II. Syntaktische Dimension	Lehn- (<i>calque</i>) und Wort-für-Wort-Übersetzung – (3)
	Wörtliche Übersetzung (<i>traduction littérale</i>) – (4)
	Permutation – (5)
	Expansion/Reduktion – (6)
	Intrakategoriale Transformation – (7)
	Transposition (<i>transposition</i>) – (8)
	Syntaktische Transformation – (9)
	Kompensation – (10)
III. Semantische Dimension	Semantische Entlehnung – (11)
	Modulation (<i>modulation</i>) – (12)
	Explizierung/Implizierung – (13)
	Denotative Varianz – (14)
IV. Pragmatische Dimension	Situative Angemessenheit (<i>équivalence</i>) – (15)
	Zielkulturelle Äquivalenz (<i>adaptation</i>) – (16)

Konsequenter als bei Schreiber sind die Verfahren hier nach semiotischen Prinzipien sortiert. Die ersten beiden Verfahren (Entlehnung und Ersetzung) beschreiben den Grad der Beibehaltung einer gegebenen Übersetzungseinheit beim Übergang von der einen in die andere Sprache (cf. Tab. 1, I). Die Besonderheit bei dieser ersten Gruppe von Verfahren besteht darin, dass die Vergleichsgrundlage von ausgangs- und zielsprachlicher Wendung nicht eine dritte Entität, ein *tertium comparationis*, ist, sondern die originale Formulierung selbst. Die leitende Frage ist: Wenn ein ausgangssprachliches Zeichen im Zieltext eine Entsprechung findet, handelt es sich dabei um das gleiche oder ein zielsprachliches Zeichen? Die Entlehnung übernimmt die originale Wendung unverändert (z.B. als Fremdwort) oder in zielsprachlich assimilierter Form (z.B. als Lehnwort). Wird das ausgangstextliche Element durch ein zielsprachliches Pendant substituiert, kommt das zweite Verfahren zum Tragen. Da sowohl die Elemente unterhalb als auch oberhalb der Wortgrenzen als Übersetzungseinheiten angesehen werden können, ist Schreibers Zusammenfassung der

Verfahren ‚Entlehnung‘ und ‚Ersetzung‘ zur Kategorie „Wortschatz“ – dies zeigt der Autor durch den Zusatz ‚lexikalisch‘ an (cf. Schreiber 1993, 215 und 217) – zwar nachvollziehbar, aber m.E. zu eng gefasst. Vielmehr handelt es sich, wie die Urheber der *stylistique comparée* nicht zuletzt mit einer tabellarischen Zusammenfassung aller Übersetzungsverfahren beweisen (cf. Vinay/Darbanelnet ²1968, 55), um übergeordnete Prinzipien, die sich nicht nur auf die Wortebene, sondern auch auf die morphologische und syntagmatische Ebene beziehen können. Neben der Übernahme und der Substitution können auch die Hinzufügung (cf. Expansion), Tilgung (cf. Reduktion) und Umstellung (cf. Permutation) von Sprachmaterial als solche übergeordneten Prinzipien erachtet werden. Diese manifestieren sich allerdings in ihrem jeweiligen Kontext und werden nachfolgend vor allem unter syntaktischen Gesichtspunkten (cf. Tab. 1, II) betrachtet. Auf die syntaktische Dimension, d.h. auf die Präsenz und Disposition von Elementen in Ausgangs- und Zieltext, geht die zweite Gruppe von Übersetzungsverfahren ein. Aus der semantischen Perspektive (cf. Tab. 1, III) interessant sind die Verfahren der Modulation, der Explizierung/Implizierung sowie der denotativen Varianz. Die letzten beiden Verfahren, die von der *stylistique comparée* angeführt werden, streben Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext auf der pragmatischen Ebene an (cf. Tab. 1, IV), suchen diese also in textexternen Größen. Das Verfahren der *équivalence* richtet sich nach dem Gebrauch der Texte in kongruenten Situationen, während die *adaptation* Änderungen der ursprünglichen Textaussage akzeptiert, wenn diese die Gegebenheiten in einer Kultur berücksichtigen.

Die Terminologie der *stylistique comparée* ist meines Wissens nicht systematisch auf das Phänomen der Übersetzung musikgebundener Texte angewendet worden – erst recht nicht, wenn man sich von den das Interesse der Forschungsrichtung üblicherweise weckenden Sprachenpaaren Französisch↔Englisch, Französisch↔Deutsch entfernt. Jedes der im Folgenden detailliert ausgeführten Verfahren wird anhand von Beispielen aus dem oben erwähnten Korpus von Librettoübersetzungen und aus dem das Phänomen der Librettoübersetzung im Allgemeinen begleitenden Diskurs veranschaulicht. Die bei der Erstellung sangbarer Übersetzungen zum Tragen kommenden Übersetzungsverfahren sind in der Regel syntagmatisch motiviert. Eine der höchsten Invarianzforderungen ist, ähnlich wie bei der Übersetzung gebundener Rede (etwa der Lyrikübersetzung), die Erhaltung der Form, d.h. die Wahrung des Rhythmus, der Wort- und Satzbetonungen, der Reimschemata, der spezifischen Lauthäufungen etc. So viele Rücksichtnahmen stellen den Librettoübersetzer vor große Herausforderungen, die oft zu Abweichungen vom Original führen. Die Termini der *stylistique comparée* helfen dabei, die Erwägungen des Übersetzers bei der Abfassung seines Translats zu rekonstruieren und das Übersetzungsprodukt im Vergleich zum Original zu beschreiben. Dass sie sich als potentes Instrument für die Analyse von Librettoübersetzungen – und dabei nicht nur für den Vergleich von Original und Übersetzung, sondern auch von mehreren Derivaten – eignet, legt der Umstand nahe, dass nahezu alle Übersetzungsverfahren bereits im wenige Verse umfassenden, diesbezüglich also sehr dichten Einleitungsschor der hier interessierenden Oper vertreten sind. Dieser sei deswegen nachfolgend in seiner Gänze angeführt:

Tabelle 2. Anfangschor aus dem *Orfeo* bzw. seinen deutschen Derivaten

<i>Orfeo</i> I.1, T. 15–61 (de' Calzabigi / Gluck)	<i>Orfeo_de_HA</i> I.1, T. 15–61 (Hermann Abert)	<i>Orfeo_de_HS</i> I.1, T. 15–61 (Hans Swarowsky)
CORO: Ah! se intorno a quest'urna funesta, Euridice, ombra bella, t'aggiri!	CHOR: Wandelst Du mit leisem Schritte, Eurydike, holder Schatten, Noch durch diesen Hain,	CHOR: Wenn dein Geist deines Grabes Gefilde, Eurydike, holder Schat- ten, umschwebet,
ORFEO: Euridice!	ORPHEUS: Eurydike!	ORPHEUS: Eurydike!
CORO: Odi i pianti, i lamenti, i sospiri Che dolenti si spargon per te.	CHOR: Neige hold Dich unsrem Seh- nen, Hör die Seufzer, sich die Tränen, Die wir gramgebeugt dir weih'n.	CHOR: Hör' wie Klagen, bittres Weinen, wehes Seufzen leidvoll bebet zum Himmel empor.
ORFEO: Euridice!	ORPHEUS: Eurydike!	ORPHEUS: Eurydike!
CORO: Ed ascolta il tuo sposo infelice Che piangendo ti chiama e si lagna;	CHOR: Hör des Gatten gramvolle Klage, schluchzend und stöhnend bejammert der Ärmste dein teures Haupt!	CHOR: Neig dein Ohr deinem trostlosen Gatten, der dich an- ruft in Tränen, schmerzerbebend,
ORFEO: Euridice!	ORPHEUS: Eurydike!	ORPHEUS: Eurydike!
CORO: Come quando La dolce compagna Tortorella amorosa perdè.	CHOR: So klagt die Taube in sehnsücht- gem Liede den trauten Gefähr- ten, den ein feindlich Geschick ihr geraubt.	CHOR: Gleich der Taube, die heiter noch schwebend, die Gefährtin ihrer Liebe verlor.

Bei der Interpretation der Belege ist Folgendes zu beachten: „/“ markiert den Verswechsel oder Zeilenumbrüche in Zitaten. Die Quellenangabe folgt dem Muster „*Orfeo_de_HA* I.1, T.“ und ist folgendermaßen aufzuschlüsseln: Name des Originals, Sprache des Derivats, Kürzel des Übersetzers, Akt, Szene, Taktangabe. Sie richtet sich nach den zitierten Notenausgaben. Bei der Besprechung mehrerer Übersetzungen werden diese in der Regel chronologisch

sortiert. Aus Platzgründen beschränken sich die folgenden Ausführungen auf wenige und aussagekräftige Beispiele.

(1) Entlehnung (*emprunt*)

Insofern die *stylistique comparée* als Methode zur Translatanalyse konzipiert wird, tendiert sie eher zur *parole*-Ebene. Deutlich wird dies zum Beispiel beim Verfahren der Entlehnung. Als solche werden nämlich die Anteile des Zieltextes betrachtet, die unverändert aus dem Ausgangstext übernommen wurden, unabhängig davon, ob die ausgangssprachliche Wendung, auf das Sprachsystem bezogen und diachronisch betrachtet, bereits vorher eine Entlehnung aus dem nur in jenem gegebenen Fall als Zielsprache definierten Idiom darstellt. Wenn also beispielsweise ein französischer Übersetzer die ausgangstextliche Formulierung ‚Mann von Welt‘ durch den Ausdruck ‚homme du monde‘ überträgt, so spricht die *stylistique comparée* von einer Entlehnung, obwohl der nämliche Ausdruck seinerzeit eine Entlehnung aus dem Französischen darstellte (cf. Schreiber 1993, 225f.).

Wie beim herkömmlichen Übersetzen kommen Entlehnungen auch in der Librettoübersetzung nur sehr selten vor. Wenn man sie antrifft, dann offenbaren sie meistens ihre nicht zu unterschätzende Stärke: die Möglichkeit, im Zielkommunikat dieselbe Position einnehmen zu können wie die entsprechende ausgangssprachliche Wendung. Dies bedeutet im Kontext der Übersetzung musikgebundener Texte, dass das entlehnte Lexem oder gar Syntagma potenziell den ursprünglich gegebenen innigen Bezug zwischen Sprache und Musik aufrechterhalten kann. In dem hier betrachteten Opernkorpus ist eine punktuelle Entlehnung besonders auffällig, weil sie den Namen des Protagonisten der Gluckschen Oper betrifft. In seiner deutschen *Orfeo*-Übersetzung übernimmt Swarowsky lediglich an einer Stelle den Eigennamen des Protagonisten direkt aus dem Italienischen, während er an den übrigen Stellen seines Translats die deutsche Form des Eigennamens („Orpheus“) gebraucht. Er entscheidet sich also punktuell für die Entlehnung aus dem Italienischen und stellt diese der deutschen Form als Allonym zur Seite.

(lo disarmo)
(er entwaffnet ihn)

Or - fe - o, che fu - i?
Or - fe - o, wastust du?

Notenbeispiel 1: *Orfeo*_de_HS III.2, T. 1

Eine nähere Betrachtung der Gesangslinie (cf. Notenbeispiel 1) bestätigt die Vermutung, dass die unveränderte und daher verfremdend wirkende Übernahme der italienischen Namensform aus den Restriktionen des musikalischen Satzes hervorgeht. Aufgrund des unbetonten Auftakts ist eine zieltextliche Lösung mit Betonung auf der zweiten Silbe erforderlich. Da die eigentlich naheliegende, aber auf der ersten Silbe akzentuierte deutsche

Namensform „Orpheus“ dieser Forderung nicht entspricht, fiel Swarowskys Wahl an dieser Stelle auf die direkte Entlehnung des Namens. Verfechter translatorischer Konsistenz werden diese Übersetzungslösung kritisieren. Neben Swarowsky zeigt bereits Abert in seiner Übersetzung der entsprechenden Stelle (cf. Notenbeispiel 2), dass die deutsche Namensform nicht auf die Noten dieser durch die Pause eindeutig segmentierten und durch den zweimaligen Auftakt in der Betonung festgelegten musikalischen Wendung gesungen werden kann. Er tilgt den Namen gänzlich und ersetzt diesen durch die zweisilbige jambische Imperativformel „Halt[?] ein“:



Notenbeispiel 2: *Orfeo_de_HA* III.2, T. 1

Die Einfügung der deutschen Namensform hätte nur durch eine Notenänderung erwirkt werden können. Es wäre denkbar gewesen, den Auftakt zu tilgen und die Viertel auf der ersten, betonten Zählzeit (his⁴) in zwei Achteln zu unterteilen, um die Skansion von „Orpheus“ zu erlauben (zur Übersetzung von Eigennamen im Kontext der Librettoübersetzung cf. die detaillierte Analyse von Agnetta 2018). In den Quellen zur Librettoübersetzung sind Eingriffe in den Notentext allerdings sehr umstritten und in vielen Fällen verpönt (Honolka 1978, 81; ähnlich auch Bitter 1866, 336). Aus diesem Umstand ergibt sich ja erst die Prädeterminiertheit der prosodischen Struktur des Zieltextes. Die Lösungen beider hier betrachteten Übersetzungen zeugen – zumindest an dieser Stelle – von Vorbehalten gegenüber Eingriffen in die musikalische Struktur.

(2) Ersetzung

Die interlinguale Ersetzung ist als Normalfall der Übersetzung zu werten und ist wohl aus diesem Grund nicht eigens in die Systematik der *stylistique comparée* eingegangen. Sie findet, wie bereits erwähnt worden ist, auf allen Ebenen unterhalb und oberhalb der Wortebene statt (ähnlich auch bei Thome 2012, 245). Die Rede von der ‚interlingualen Synonymie‘, die auch im Kontext der Librettoübersetzung zu finden ist (cf. z.B. Brecher 1911, 12, 68; Honolka 1978, 30; Micke 1998, 4), betrifft vornehmlich Ersetzungsprozesse auf der lexematischen Ebene.

(3) Lehnübersetzung (*calque*) und Wort-für-Wortübersetzung

Von Lehnübersetzung (*calque*) spricht man, wenn alle Elemente einer mehrgliedrigen ausgangstextlichen Wendung im Zieltext durch interlinguale Ersetzung wiedergegeben werden (können). Sie ist das Ergebnis von Ersetzungen auf der morphologischen (dt.

„Bett|chen“ – ital. „lett|ino“), lexematischen (dt. „Fußball“ – engl. „football“) oder syntagmatischen Ebene (dt. „Furore machen“ – ital. „far furore“). Im letztgenannten Fall spricht man von der Wort-für-Wort-Übersetzung. In wörtlich übersetzten Textstellen eines Librettos finden sich zuweilen Passagen, die Wort für Wort übersetzt wurden (cf. Punkt 4).

(4) Wörtliche Übersetzung (*traduction littérale*)

In einigen wenigen Fällen und auch nur in einzelnen Versen oder Verssegmenten ereignet sich der für den Librettoübersetzer höchst glückliche Zufall, dass die wörtliche Übersetzung in Silbenzahl und Betonungsverlauf genau mit dem Ausgangstext zusammenfällt und daher unter die unverändert beizubehaltenden Noten gesetzt werden kann. Würde dies prinzipiell der Fall sein, würde das Librettoübersetzen nicht als jene aussichtslose und gar masochistische (cf. Finné 1982, 83) Tätigkeit gelten, als die sie über Jahrhunderte hinweg immer wieder beschrieben wurde. Noch seltener ereignet sich der Fall, dass zieltextliche Passagen als Wort-für-Wort-Übersetzung des Originals gelten können. Bei diesem Verfahren, das man aus Interlinearversionen von Autoritätstexten kennt und das in jenem Kontext eine übergreifende Übersetzungsmethode darstellt (cf. Schreiber 1993, 218), wird das Prinzip der Ersetzung auf die Spitze getrieben. Als translatorisches *Verfahren* ist die Wort-für-Wort-Übersetzung dort anzutreffen, wo sich im Zieltext (zufälligerweise) die gleiche Abfolge der Satzglieder ergibt wie im Ausgangstext. Dies ist an vielen Stellen des folgenden Passus aus dem *Orfeo* und Swarowskys Übersetzung der Fall:

Ba - sta, ba - sta, o com - pa - gni! Il vo - stro duo - lo ag - gra - va il
Schweigt, o schwei - get, mei - ne Freun - de! Ach, eu - er Kum - mer be - schwert den

mi - o! Spar - ge - te pur - pu - rei fio - ri,
mei - nen! Ver - streu - et die pur - pur - nen Blü - ten,

Notenbeispiel 3: *Orfeo_de_HS I.1, T. 62–66*

Der Auszug stammt aus Orfeos erstem Rezitativ, in dem er die seinen Verlust beklagende Trauergemeinde darum bittet, ihn alleine zu lassen. Er singt folgenden Text, in dem die gelegentlichen wortwörtlich übersetzten Passagen im Fettdruck hervorgehoben sind:

ORFEO:

Basta, basta, o compagni! / Il vostro duolo aggrava il mio! / Spargete purpurei fiori, /
inghirlandate il marmo, / partitevi da me!

ORPHEUS:

Schweigt, o schweiget, meine Freunde! / Ach, **euer Kummer beschwert den meinen!** /
Verstreuet purpurne Blüten, / behängt mit Kränzen den Marmor / und scheidet dann
 von hier!

Die mittlere Partie dieses Auszugs stellt nahezu eine wortwörtliche Übersetzung des Originals dar. Die wenigen Ausnahmen sind Rücksichtnahmen auf die grammatisch vorgegebenen Strukturen der Zielsprache (von den Vertretern der *stylistique comparée* als „servitudes“ bezeichnet; cf. Vinay/Darbelnet²1968, 14). Aus diesem Grund muss eher von einer wörtlichen (statt von einer Wort-für-Wort-)Übersetzung gesprochen werden.¹⁰ Der im Italienischen notwendige bestimmte Artikel vor dem Possessivadjektiv und dem Subjekt („il [vostro duolo]“) muss im Deutschen wegfallen und wird, da die frei gewordene Silbe textiert (oder die Note getilgt) werden muss, von Swarowsky durch eine einsilbige Interjektion („Ach“) ersetzt.

Die (wort)wörtliche Übersetzung ist zuweilen aber mit Notenänderungen ‚erkauf‘. Aufgrund des innigen Verhältnisses zwischen Text und vor allem dessen Prosodie imitieren wollender Musik wird (nur) in den Rezitativen den Librettoübersetzern seit jeher die Lizenz zu kleineren Abänderungen des Notentextes eingeräumt. Von diesen macht Swarowsky zweimaligen Gebrauch: zum einen bei „mei-nen“ (T. 65), wobei hier das italienische „mi[-]o“ – wie auch das Notenbild suggeriert – seinerseits als Synalöphe aufgefasst werden kann, und zum anderen bei „pur-pur-nen“ (T. 66). An beiden Stellen handelt es sich um die Aufspaltung eines längeren Notenwertes (einer Viertel- bzw. einer Achtelnote) zu kürzeren Notenwerten (zwei Achtel- bzw. zwei Sechzehntelnoten). Diese Notenaufspaltung ermöglicht die Anbringung einer zusätzlichen, vom zielsprachlichen Synonym erforderten Silbe im ersten und die Anpassung der sprachlichen an die musikalische Betonung (ital. „purpurei“ vs. dt. „púr-purnen“). Mit diesen Eingriffen kann der Librettoübersetzer zumindest über kurze Passagen hinweg eine wortwörtliche Übersetzung unter die Noten setzen. Neben den Notenänderungen stehen dem Übersetzer auch die unten erwähnten Metaplasmen zur Verfügung, etwa die Anbringung eines Fugenlauts, um im Zieltext eine Silbe hinzuzugewinnen (so geschehen bei „verstreuet“). Solche Metaplasmen sind dort am auffälligsten, wo die jeweiligen Alloformen in unmittelbarer Nähe auftreten, z.B. zu Beginn des zitierten Passus („Schweigt, o schweiget“).

(5) Permutation

Von Permutation als Übersetzungsverfahren spricht man dann, wenn die Glieder eines Satzes oder Satzsegments im Translat eine andere Ordnung aufweisen als noch im Original. Wie bei den meisten hier beobachteten Verfahren können obligatorische und fakultative Realisierungen unterschieden werden. Obligatorische Permutationen sind sprachenpaarabhängig, d.h. sie betreffen die hinsichtlich der syntaktischen Anordnung der Glieder existierenden Vorgaben in den verglichenen Sprachen. Ein Beispiel ist die Stellung

des Adjektivs nach dem Substantiv im Italienischen („ombra bella“) und vor demselben im Deutschen („holder Schatten“) in den unten besprochenen Notenbeispielen 6 und 7. Dort bleibt die Permutation weitgehend ohne Konsequenzen, da sowohl im Ausgangs- als auch im Zieltext das Substantiv und das Attribut gleichermaßen zweisilbig sind und die Betonung auf der ersten Silbe tragen. Überdies findet sich keine charakteristische Tonverbindung in der sie begleitenden Musik, die eine Übernahme der Wortfolge erforderlich machen würde. In anderen Fällen kann die Position des Adjektivs je nach den Erfordernissen der Musik variiert und zusätzlich auch die Flexionsendung getilgt werden. In folgendem Exempler kommt das aus der Barocklyrik hinreichend bekannte Vertextungsverfahren zum Einsatz, nach dem im Deutschen das Adjektiv in seiner unflektierten (und das bedeutet meistens: in einer silbenreduzierten) Form hinter das Substantiv gesetzt wird und somit die im Italienischen bereits ungewöhnlich antizipierten Attribute postponiert:

ORFEO:

Che **puro ciel**, che **chiaro sol** [acht Silben] (*Orfeo* II.2, T. 41–43)

ORPHEUS:

O Himmel **rein**, o Sonne **klar** [acht Silben] statt eigtl.: O **reiner** Himmel, o **klare** Sonne [zehn Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Permutationen ereignen sich in Librettoübersetzungen mit einer sehr hohen Frequenz. Dies bedeutet allerdings nicht, dass sie wahllos zum Einsatz kommen können. Wenn ein ausgangstextuelles Element eine charakteristische Vertonung erfahren hat, die dieses – musiktheoretisch gesprochen – ausdeutet, kommt eine Umstellung nicht infrage. Dies ist im folgenden Rezitativ der Fall, in dem der verzweifelte und von sich in der dritten Person sprechende Protagonist Götter- und Menschenwelt nach seiner angebeteten Eurydike fragt:

ORFEO:

Piange il tuo sposo, ti domanda **agli dèi**, **a' mortali** ti chiede (*Orfeo* I.1, T. 194–199)

ORPHEUS:

Sieh meine Zähren! Von den Menschen und den Göttern fordr' ich Dich zurück (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 194–199)

ORPHEUS:

Weinen sieh Orpheus, dich begehren von den Göttern, dich von Sterblichen fordern (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 194–199)

piange il tuo spo-so, ti do-man-da a - gli De - i, a' mor-ta - li ti chie - de
 Sieh meine Zeh-ren! Von den Men-schen und den Göt-tern fordr' ich Dich zu - rü-ck; doch

Notenbeispiel 4: *Orfeo_de_HA* I.1, T. 194–199

pian-ge il tuo spo - so, ti do - man - da a - gli De - i, a' mor - ta - li ti chie - de
 Wei - nen sieh Or - pheus, dich be - geh - ren von den Göt - tern, dich von Sterb - li - chen for - dern

Notenbeispiel 5: *Orfeo_de_HS* I.1, T. 194–199

Den Konventionen barocker musikalischer Symbolik folgend, ist die Wortgruppe „piange il tuo sposo“ (dt. „weint dein Gemahl“) mit charakteristischer Seufzermotivik ausgestattet. Die angesprochenen „dèi“ (dt. „Götter“) werden, der traditionellen Verortung im Himmel bzw. auf dem Olymp gemäß, durch eine in die Höhe ausschlagende großen Sexte (f–d“), die antagonistisch hierzu charakterisierten „mortali“ (dt. „Sterblichen“) durch das Zurückfallen der Melodielinie in die tiefere Lage (f–g‘–as“) ausgedeutet. Da nun in den meisten Fällen der (inhaltliche) Bezug des Ausdrucks und der mit ihm verbundenen musikalischen Wendung auch in der Übersetzung beibehalten werden soll, ist die Position der entsprechenden interlingualen Synonyme also von vornherein vorgegeben. Hinzu kommt, dass de' Calzabigi an dieser Stelle seines Librettos die Wortfolge in charakteristischer Weise gestaltet, nämlich als chiasmatische Gegenüberstellung („ti domanda agli dèi, a' mortali ti chiede“), die die meisten Übersetzer als erhaltenswert betrachten dürften. Textlich aufgegriffen wird der Gegensatz zwischen den Göttern und Sterblichen in beiden deutschen Translaten. Swarowskys Übersetzung bringt die entsprechenden Lexeme an dieselbe Stelle wie das Original und bildet – wenn er auch das Personalpronomen „dich“ in den beiden Satzsegmenten anaphorisch wiederaufgreift – die chiasmatische Konstruktion des Originals nach („dich begehren von den Göttern, dich von Sterblichen fordern“). Abert hingegen stellt in seiner translatorischen Lösung die den Gegensatz konstituierenden Glieder um („von den Menschen und den Göttern fordr' ich dich zurück“). Diese Permutation der Satzglieder ist deswegen möglich, weil die Melodielinie in einer tieferen Lage beginnt und nach Ausschlag in die Höhe wieder in diese zurückfällt. Trotz der Umstellung des Gegensatzpaares ermöglicht Abert dem Rezipienten, den ausgangstextlichen Chiasmus allerdings nicht aufgreifend, die synsemantische Inbezugsetzung von tiefen Tönen als Symbol für das Weltliche (f) und von hohen Tönen für das Göttliche (d“), das im *Orfeo* übrigens an mehreren Stellen wiederaufgegriffen wird.

Die Unverrückbarkeit der musikalisch ausgedeuteten Formulierungen ist, wie man an den Beispielen sieht, häufig der Grund für fakultative Permutationen der Satzglieder in ihrem unmittelbaren Umfeld („weinen sieh Orpheus“ statt „Sieh Orpheus weinen“; „[sieh ihn] dich begehren von den Göttern“ statt „er begehrt dich von den Göttern“; „dich von

Sterblichen fordern“ statt „von den Sterblichen fordert er dich“). Solche Inversionen sind in der italienischen und deutschen (Original-)Dichtung sowie in Librettoübersetzungen hochfrequent, werden von den meisten Kritikern von Librettoübersetzungen als „gezwungene Wortstellung“ (Anheißer 1938, 86) bzw. als „Wortverdrehung“ (Anheißer 1938, 174) allerdings oft auch angeprangert. Ein Zeugnis, das den rauhen Ton verdeutlicht, mit dem die Debatten rund ums Librettoübersetzen geführt werden, stammt von Honolka, der schreibt:

Zunächst gilt es, eine andere Frucht dieses Wahnes zu beleuchten, die zugleich äußerst charakteristisch ist für das klassische Operndeutsch. Das sind die sogenannten Inversionen: mehr oder weniger willkürliche, mehr oder weniger durch Autoren-Autorität gerechtfertigte, in der Oper aber das ästhetische Banner der poetischen Lizenz mißbrauchende Umstellungen der Syntax. Ein normaler Mensch sagt: / Soll ich so bald sterben? / Ein operndeutscher Mensch hingegen singt (mit den Worten der Frassini-Violetta): / ...so bald soll sterben ich? / Auf solche Weise sangen schon tausende entstellte Geschöpfe des Operndeutschs. [...] Eine parodistische Karikatur? Nicht in der Opernwelt. Dort ist dergleichen auf Operndeutsch gang und gäbe und längst noch nicht ausgerottet – daß Lächerlichkeit tötet, haben die sprachtauben Kammersänger und Kapellmeister, die letztlich die Opernszene dirigieren, bis heute nicht gemerkt, oder doch nur die Gescheitesten. (Honolka 1978, 88f.)

Invertierte Formulierungen, die bei den Kritikern selten auf positive Aufnahme stoßen dürften, finden sich auch in den deutschen Derivaten des *Orfeo*:

ORPHEUS:

Götter, grausame Götter Acherons! Und Du, des Hades unnahbarer Fürst, dessen Gemüt in unersättlicher Gier **Gnade nicht kennt**, noch Mitleid je gefühlt mit Schönheit und holder Jugend, Ihr stahl sie mir, meine traute Gefährtin, o welch ein schrecklicher Gedanke! in **des Lebens Blüte!** (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 291ff.)

ORPHEUS:

Götter, grausame Götter, du des Acherons und des Hades bleicher und unbarmherz'ger Herr, dessen Umarmung, gierig gereckt nach Toten, **nie noch entrann**, nimmermehr heil entkommen selbst **goldener Jugend Glanz**, euch fiel zum Raube meine schöne Eurydike, o Erinnerung voll Qual! in erster Blüte! Ich verlange sie wieder, furchtbare Götter! Auch ich bin mutig, ich hole auf den Spuren vieler unerschrock'ner Helden, aus nächtlichem Grauen meine Gattin, all mein Gut! (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 291ff.)

Insbesondere werden in der normativen Übersetzungskritik die vorangestellten Genitivattribute („des Lebens Blüte“, „goldner Jugend Glanz“) als „pseudopoetische“ (Honolka 1978, 150) Übersetzungslösungen stigmatisiert.

(6) Expansion/Reduktion

Bisher wurde davon ausgegangen, dass jedes Element des Ausgangstextes im Zieltext eine Entsprechung findet. Die Verfahren der Expansion (in der *stylistique comparée* „amplification“; Vinay/Darbelnet ²1968, 5) und Reduktion („économie“; Vinay/Darbelnet ²1968, 8) beschreiben hingegen Operationen, bei denen im Zieltext neue Elemente zu den bestehenden hinzutreten bzw. originale Elemente getilgt werden. Bezieht man die Kollerschen Entsprechungstypen auf die Textebene, könnte man die 0:1- oder die 1:vieler-Entsprechung als hinzufügende und die 1:0- bzw. vieler:1-Entsprechung syntaktisch als reduzierende Verfahren betrachten (cf. Koller ⁸2011, 230ff.). Während es den Vertretern der *stylistique comparée* prinzipiell um hinzutretende oder getilgte Lexeme geht, können in formbetonten Übersetzungen auch kleinere Spracheinheiten relevant werden. In der Librettoübersetzung ist z.B. die Silbe die alles bestimmende Grundeinheit.

Textliche Expansionen und Reduktionen fallen deswegen auf, weil mit Ihnen die Text-Musik-Passung verändert wird. Das Verfahren der Expansion findet man im Kontext der Librettoübersetzung entweder dort, wo ursprünglich nicht textierte Noten vom Übersetzer einen Text erhalten oder wo dieser dem originalen Notentext mindestens eine Note und damit auch mindestens eine Silbe hinzufügt. Eine Reduktion findet dagegen statt, wenn eine ursprünglich mit Text unterlegte Note im Translat untextiert bleibt oder wenn der Übersetzer mindestens eine Note und damit eine Silbe tilgt. Expansionen erfordern zusätzliches Notenmaterial, wenn sie nicht durch Reduktionen an anderer Stelle aufgewogen werden, und Reduktionen machen Tilgungen im Notentext notwendig, wenn sie nicht anderweitig durch Expansionen kompensiert werden.

Expansionen sind gerade dort auffällig, wo die Vertonung einer im Original gegebenen textuellen Wiederholung in der Übersetzung eine Neutextierung erfährt.

CORO:

Ah! se intorno a quest'urna funesta / Euridice, ||: **ombra bella**, :|| t'aggiri! (*Orfeo* I.1, T. 15–25)

CHOR:

Wandelst Du mit leisem Schritte, / Eurydike, **holder Schatten, noch durch** diesen [Ø]
Hain [Ø] [...]. (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 15–25)

CHOR:

Wenn dein Geist deines Grabes Gefilde, / Eurydike, ||: **holder Schatten**, :||umschwebet,
[...]. (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 15–25)

Werden die Wendungen „ombra bella“ im *Orfeo* und „holder Schatten“ in Swarowskys Translat wiederholt (hier anhand der musikalischen Wiederholungszeichen „||: :||“ wiedergegeben), so unterlegt Abert der hierfür vorgegebenen Musik einen neuen Text („noch

durch“) und gewinnt damit Raum für mehr Silben, um die Textaussage des zweiten Verses zu transportieren (dreizehn statt der elf im Original). Es stünden ihm allerdings noch zwei zusätzliche Silben zur Verfügung, da die eingesparte Textwiederholung („om|bra bel|la“) vier Silben aufweist. Diese benötigt Abert allerdings für seine Übersetzungslösung nicht; er unterlegt den letzten vier Noten der Phrase keine vier, sondern nur zwei Silben und bindet die jeweils untextiert gebliebenen Töne an den unmittelbar vorangegangenen Ton (im Zitat anhand von [Ø], im Notenbeispiel 6 durch Bindebögen „ $\underline{\quad}$ “ wiedergegeben).

om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag - gi - ri,
hol - der Schat - ten, noch durch die - fen - stain, -

Notenbeispiel 6: *Orfeo_de_HA* I.1, T. 21–25

Abert kombiniert also das Verfahren der Expansion mit dem der Reduktion, während Swarowsky der Silbenaufteilung des Originals treu bleibt.

om - bra bel - la, om - bra bel - la, t'ag - gi - ri,
hol - der Schat - ten, hol - der Schat - ten, um - schwe - bet,

Notenbeispiel 7: *Orfeo_de_HS* I.1, T. 21–25

Beachtenswert ist gerade im Rahmen eines auch die *langue*-Ebene mitberücksichtigenden Ansatzes, dass es Sprachen gibt, in denen auf kleinem Raum mehr Silben und damit mehr Inhalt untergebracht werden können als in anderen Sprachen. Was paradox anmutet, lässt sich am Sprachenpaar Italienisch-Deutsch sehr gut veranschaulichen. Aufgrund des Reichtums an Vokalen, deren Frequenz an den Worträndern lässt das Italienische, vor allem in der (Libretto)Dichtung, verstärkt Synalöphen zu – im obigen Beispiel etwa bei „se_intorno_a“, wo also fünf Silben (und damit potenziell fünf Morpheme) den Raum von drei Silben besetzen. Das Deutsche weist mit seinen in der Regel konsonantischen Wortgrenzen die Möglichkeiten zur Lautverschleifung nicht in gleichem Maße auf. Kompensieren kann der Übersetzer diesen Umstand punktuell durch Synkopen und Apokopen und andere Übersetzungsstrategien (cf. Punkt 10). Wo das italienische Original zwölf Silben auf die Töne verteilt („Ah! se_intorno_a quest'urna funesta“), kann Swarowsky nur zehn („Wenn dein Geist deines Grabes Gefilde“) unterbringen, gibt dafür aber auch die Interjektion nicht wieder, die das ganze Opernwerk einleitet und die von Theoretikern durchaus als erhaltenswert erachtet werden könnte (cf. z.B. Honolka 1978, 32, und Overbeck 2011, 199).

Translat diese Konstruktion ab: „Hör' wie Klagen, bittres Weinen, wehes Seufzen leidvoll bebet zum Himmel empor“ (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 26–37). Zwar behält er die Substantive, wenn auch in invertierter Reihenfolge (cf. Punkt 5), bei, macht sie aber zum Subjekt eines vom Imperativ abhängigen und mit der Subjunktion „wie“ eingeleiteten Modalsatzes. Der Hauptunterschied zum Original besteht allerdings im Genus- und Numeruswechsel, d.h. konkret darin, dass die Substantive nicht maskulin sind und im Plural stehen, sondern als Nominalisierungen von Infinitivformen sächlich sind und im Singular stehen (das „Klagen“, „Weinen“, „Seufzen“). Dies bezeugen die Adjektivattribute („bittres“, „wehes“) genauso wie das im Singular stehende Prädikat („bebet“). Während das erste der im ZIELTEXT angeführten Substantive noch in Akkusativobjektstellung und im Plural stehen könnte (das vs. die „Klagen“), trifft dies nicht für die übrigen Nomina zu. Da diese letzten beiden Substantive auch nicht drei-, sondern zweisilbig sind, werden sie um die im Original nicht existierenden zweisilbigen Adjektive erweitert (cf. Punkt 6), um auf die gewünschte und vom Motiv erforderte Silbenzahl zu kommen.

(8) Transposition (*transposition*)

Wird in Translaten bei der Referenz auf die gleichen Gegenstände und Sachverhalte die Wortart verändert, sprechen die Vertreter der *stylistique comparée* von Transposition. Auch dieses Übersetzungsverfahren findet sich häufig in Librettoübersetzungen – allerdings nicht so sehr in der obligatorischen bzw. sprachsystembedingten, sondern eher in der fakultativen Ausprägung. Die fortgeführte Anrede der Euridice im die Oper eröffnenden Trauerchor „Ed ascolta il tuo sposo infelice che piangendo ti chiama e si lagna“ (*Orfeo* I.1, T. 38–47) übersetzt Swarowsky folgendermaßen: „Neig dein Ohr deinem trostlosen Gatten, der dich anruft in Tränen, schmerzerbebend“ (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 38–47). Den einfachen Imperativ „ascolta“ (eigentlich „hör!“) gibt der Übersetzer mit einer poetischen Wendung wieder, die man technisch als Funktionsverbgefüge bezeichnen kann („Neig dein Ohr“). Als Transposition kann das Phrasem deswegen bezeichnet werden, weil es eine hinsichtlich der Semantik sekundäre Verbform mit einem Substantiv kombiniert, das nun die Kernaussage des Gefüges prägt. Eindeutig eine Transposition stellt die Wiedergabe des italienischen Gerundiums „piangendo“ durch das Modaladverbial „in Tränen“ dar. Immerhin findet sich die originale grammatische Form in dem nachfolgenden, jedoch kein Pendant im entsprechenden italienischen Vers aufweisenden Partizip („schmerzerbebend“) wieder.

(9) Syntaktische Transformation

Als syntaktische Transformation bezeichnet Schreiber (1993, 223) jede obligatorische oder fakultative „Änderung der syntaktischen Konstruktion in einer Übersetzung“. Mit diesem Verfahren sind alle vom Translator vorgenommenen Modifikationen im syntaktischen Bereich (d.h. hinsichtlich der Präsenz und Disposition der Elemente im Satz- und Textgefüge) angesprochen, die durch die bisher genannten Verfahren nicht abgedeckt sind.

(10) Kompensation

Im Rahmen der syntaktischen Verfahren sei zuletzt die Kompensation genannt, die abgesehen von den Urhebern der *stylistique comparée* im Kontext translationswissenschaftlicher Forschung zum ersten Mal von Thome systematisch beschrieben wird (cf. 2012, 261ff.). Sie kann als kombiniertes Verfahren verstanden werden, anhand dessen eine notwendige Reduktion an einer Stelle des Satzes bzw. Textes durch eine Expansion an anderer Stelle aufgewogen wird. Durch Kompensationen soll eine vollständige Wiedergabe denotativer und konnotativer Elemente im Zieltext gewährleistet werden. Wenn man sich die vielen Anforderungen an den Librettoübersetzer vergegenwärtigt, so erscheint die Beobachtung nur nachvollziehbar, dass dieser Verluste an einer Stelle seines Translats unentwegt durch Hinzufügungen an anderer Stelle aufzuwiegen versucht. Dies geschieht nicht allein der Erhaltung der Semantik wegen, wie die Vertreter der *stylistique comparée* etwa in folgender Definition andeuten:

COMPENSATION / Procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original. (Vinay/Darbelnet ²1968, 6)

Vielmehr erfolgen Kompensationen bei der Librettoübersetzung auch aus Rücksicht auf die Text-Musik-Passung und folglich auch primär mit Blick auf die formalen textuellen Gegebenheiten. Hierzu steht dem Übersetzer ein ganzes Arsenal an *Metaplasmen* auf der Wort- bzw. *Solözismen* auf der Satzebene zur Verfügung, das sich größtenteils nach den sprachlichen Mitteln der Originaldichtung in der Zielsprache richtet (cf. hierzu die Ausführungen von Agnetta 2019, 476–489). Beispielsweise können der Dichter und der Übersetzer lyrischer Texte nahezu jedes Partizip und andere Verbformen durch Hinzufügen eines interkonsonantischen ‚-e-‘ um eine unbetonte, aber hinsichtlich Rhythmus und Reimschema womöglich kostbare Silbe erweitern (z.B. ‚gestell~~e~~t‘ statt ‚gestell~~t~~‘, ‚nehmet~~e~~‘ statt ‚nehmt~~e~~‘ etc.).

Für das Übergewicht der fakultativen Varianz im Kontext formbetonter, d.h. auch musikgebundener Übersetzungen sorgt die Frequenz von Alloformen auf allen sprachwissenschaftlich beschreibbaren Ebenen (Allophone, Allomorphe, Allolexe/Synonyme). In Translaten – aber auch schon in den Originalen –, in denen es potenziell auf jede Klangdimension ankommt, findet man mit Blick auf den Gesamttext Passagen, in denen einmal eine Form und ein anderes Mal eine Alloform verwendet wird (augenfällig in Notenbeispiel 3: „Schweigt, o schweiget“). Auch wenn es von solchen poetischen Alloformen heißt, sie würden als Übersetzungslösung „eine Verschlechterung des Stils hin zum Gekünstelten und Geschraubten“ (Raab 1963, 699) bewirken und zu einer entsprechend defizitären Sprachvarietät – dem oft beschworenen Operndeutsch (cf. Agnetta 2016) – führen, sind sie doch unabdingbarer Teil der poetischen Sprache. Insofern die Möglichkeit zur Alloformbildung systembedingt ist, erweist sie sich für die Übersetzung

formbetonter Texte von immanent praktischem Nutzen. Dies widerspricht aber unmittelbar einer Aussage von Vinay/Darbelnet, die den systematischen Vergleich morphologischer Charakteristika größtenteils unberücksichtigt lässt, weil dieser für die Formulierung von Übersetzungskonventionen und maximen wenig aussagekräftig sei:

Ici, soulignons que nous ne nous arrêterons pas à des comparaisons morphologiques, qui seraient pourtant intéressantes, parce que le comportement formel des signifiants (par exemple, l'invariabilité de l'adjectif anglais), ne nous apprendrait rien sur le plan de la traduction. (Vinay/Darbelnet ²1968, 44)

Abschließend ist darauf zu verweisen, dass die Möglichkeit des Kommentars als ein kompensierendes Verfahren *par excellence* in der Librettoübersetzung weitgehend wegfällt bzw. nur in gedruckt vertriebenen Translaten genutzt werden kann, nicht aber in aufführbaren Versionen.

(11) Semantische Entlehnung

Den Begriff der semantischen Entlehnung führt Schreiber (1993, 224f.) für die (oft als Normalfall bzw. als Ideal betrachteten) Fälle ein, in denen „ein bestimmter Sachverhalt im ZS-Text so dargestellt wird, daß die gleichen Inhaltsmerkmale expliziert werden wie im AS-Text“. ¹¹ Es handelt sich hier also um die Ersetzung ausgangstextlicher Elemente durch semantisch gleichwertige zieltextliche Formulierungen. Für dieses Verfahren können all jene Textstellen aus den zum Teil schon angeführten Übersetzungen entstehen, in denen der Textsinn auf die gleiche Weise vermittelt wurde wie im Original. Von Interesse seien nachfolgend die Fälle, in denen sich der Blickwinkel auf das Gesagte in bestimmter Weise ändert. Die semantische Entlehnung lässt sich auf das oben (cf. Punkt 2) beschriebene allgemeine Prinzip der ‚Ersetzung‘ zurückführen.

(12) Modulation (*modulation*)

Die Modulation z.B. ist dort vorzufinden, wo in der Übersetzung eine konträre bzw. komplementäre Position zu der im Ausgangstext besetzten eingenommen wird. Das von den Vertretern der *stylistique comparée* oft bemühte Beispiel dt. „Lebensgefahr“ vs. frz. „danger de mort“ veranschaulicht dieses Verfahren sehr gut. Auch im hier untersuchten Opernkorpus kommt die Modulation zum Einsatz, und zwar in Aberts Übersetzung der letzten Verse des einleitenden Chors:

CORO:

Come quando la dolce compagna tortorella amorosa **perdè**. (*Orfeo* I.1, T. 48–61)

CHOR:

So klagt die Taube in sehnsüchtigem Liede, den trauten Gefährten, den ein feindlich
Geschick **ihr geraubt**. (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 48–61)

CHOR:

Gleich der Taube, die heiter noch schwebend, die Gefährtin ihrer Liebe **verlor**.
(*Orfeo_de_HS* I.1, T. 48–61)

Orfeo wird vom Chor mit einer Turteltaube verglichen, die nach dem Ableben ihrer Artgenossin einsam zurückbleibt. Von Belang sind hier nicht die Um- und Mehrfachtextierungen der deutschen Version Aberts (die unter Rekurs auf die syntaktischen Verfahren zu beschreiben wären), sondern vielmehr die Perspektivenverschiebung, die sich in seiner Übersetzungslösung offenbart: Während de' Calzabigi und analog auch Swarowsky den Tod der Gefährtin als Verlust („perdè“) charakterisieren, konzipiert Abert diesen als intentionalen Raub durch das personifizierte Schicksal („den ein feindlich Geschick ihr geraubt“).¹² Trotz des Perspektivenwechsels entstammen die beiden Bilder einer gemeinsamen Vorstellungswelt; sie aktivieren jedoch auch unterschiedliche Konnotationen.

(13) Explizierung/Implizierung

Nicht selten kommt es in Librettoübersetzungen vor, dass denotative Äquivalenz nur dann (teilweise) erhalten werden kann, wenn im Zieltext auf eine Formulierung rekurriert wird, die nicht völlig deckungsgleich mit der des Originals ist, sondern mehr, d.h. zusätzliche, oder weniger semantische Merkmale evoziert. Im ersten Fall sprechen wir von Explizierung und im zweiten von Implizierung. Bei Schreiber (1993, 228) heißt das Gegensatzpaar „Explikation vs. Implikation“. Die antike Rhetorik spricht in diesem Kontext von Synekdochen. Schreiber nimmt bei der Beschreibung dieser Übersetzungsverfahren eine wichtige Präzisierung vor:

Unter *Änderung des Explikationsgrades* fasse ich nur solche Fälle, in denen die denotative Äquivalenz (auf Textebene) unter bestimmten Umständen gewahrt bleibt. Bei der *Explikation* müssen die im ZS-Text ‚hinzugefügten‘, beziehungsrelevanten Informationen im AS-Text implizit enthalten, d.h. aus dem AS-Text erschließbar sein oder bei den AS-Text-Empfängern als ‚selbstverständlich‘ vorausgesetzt werden können – andernfalls handelt es sich um eine *Addition*. Bei der *Implikation* müssen dementsprechend die ‚weggelassenen‘ Informationen aus dem ZS-Text erschließbar sein oder bei den ZS-Text-Empfängern als ‚selbstverständlich‘ vorausgesetzt werden können – andernfalls handelt es sich um eine *Omission* [...]. (Schreiber 1993, 229)

Explizierungen und Implizierungen finden sich überall in Librettoübersetzungen: das erstgenannte Übersetzungsverfahren etwa in dem unter Punkt 12 näher ausgeführten

Beispiel, in dem Swarowsky die Tauben, von denen die Rede ist, „heiter noch“ (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 50–51) schweben lässt und damit eine noch glückliche Vergangenheit zeichnet, die im Ausgangstext nur implizit bleibt (man kann nur verlieren, was vorher existent war). Explizierungen manifestieren sich im Zieltext syntaktisch oft als Expansionen, Implizierungen als Reduktionen (cf. Punkt 6).¹³

Zur Darstellung des Transferverfahrens der Implizierung sei wieder auf die ersten Verse des einleitenden Chores verwiesen. Während im Original die Möglichkeit angesprochen wird, der Schatten Euridices könne sich noch in der Nähe der „urna funesta“ (dt. „Leid verursachenden Urne“; *Orfeo* I.1, T. 17–18) befinden, ist bei Swarowsky an entsprechender Stelle allgemeiner die Rede von „[des] Grabes Gefilde[n]“ (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 17–18). Der Übersetzer nimmt in seiner Fassung demnach eine Entmetonymisierung und damit in diesem Fall eine Implizierung vor. Abert geht in seinem Translat noch weiter und spricht nur von „diese[m] Hain“ (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 17–18) – eine Übersetzungslösung, die insofern ihre Berechtigung hat, als sie eine im Original wie auch in der Übersetzung im Nebentext angebrachte Ortsbestimmung („*boschetto*“ bzw. „Hain“) wiederaufgreift und damit Schreibers Kriterium der Erschließbarkeit des Implizierten aus anderen Textstellen (und in Opernaufführungen etwa auch aus dem Bühnenbild und anderen Bedeutungsträgern) einlöst.

(14) Denotative Varianz

Wenn in einer Übersetzung inhaltliche Merkmale nicht erhalten, moduliert oder expliziert bzw. impliziert werden, dann spricht Schreiber (1993, 232f.) von „denotativer Varianz“ und unterscheidet dabei drei Untertypen: die Omission, die Addition und die Ersetzung. Werden Referenzen im Zieltext getilgt, die im Ausgangstext noch existierten, ist die Rede von einer Omission; werden solche dem Zieltext hinzugefügt, von Addition. Werden im Ausgangstext vorhandene Referenzen durch neue ersetzt, wird eine Omission mit einer Addition kombiniert und man spricht von Ersetzung.

Wenn Swarowsky aufgrund der Silbenzahl und des Betonungsverlaufs die originale Passage „Ed ascolta il tuo sposo infelice che piangendo ti chiama e si lagna“ (*Orfeo* I.1, T. 38–47) mit „Neig dein Ohr deinem trostlosen Gatten, der dich anruft in Tränen, schmerzerbebend“ (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 38–47) wiedergibt, so lässt er die Referenz „e si lagna“ (dt. „er beklagt/beschwert sich“, „er (be)jammert“) aus und fügt das Partizip Präsens „schmerzerbebend“ hinzu. Die ersetzte Referenz führt dennoch die bestehenden Isotopien des Textes fort und passt zum Trauergestus des gesamten Chores.

(15) Situative Angemessenheit (*équivalence*)

Die *stylistique comparée* geht, wie die Rede vom kongruenten Situationsbezug zeigt, vom Normalfall der Funktionskonstanz aus, von dem Fall also, dass Ausgangs- und Zieltext in vergleichbaren Kontexten und als Ausdruck vergleichbarer Intentionen verwendet werden.

Die globale Situation ist auch bei Librettoübersetzungen immer die gleiche: Angestrebt wird mit dem Kommunikat Oper und seinen Derivaten eine abendfüllende Unterhaltung, die auf der kunstvollen Verbindung von Sprache, Musik und darstellenden bzw. performativen Künsten beruht. Zur Erreichung dieses Ziels sind natürlich auch verschiedene andere Kommunikate und verschiedene andere Künste denkbar. Die Kategorie der situativen Angemessenheit ist für die Analyse von Librettoübersetzungen deswegen aber nicht einfach zu ignorieren. Vielmehr kann sie mit der nachfolgenden Kategorie (cf. Punkt 15: Zielkulturelle Äquivalenz) zu den pragmatischen Erwägungen gerechnet werden, die die globale Übersetzungsstrategie bzw. methode bestimmen und aus denen sich die bis *dato* erwähnten Übersetzungsverfahren ableiten lassen (cf. unten).

(16) Zielkulturelle Äquivalenz (*adaptation*)

Wie bei den meisten der angeführten Übersetzungsverfahren können Änderungen gegenüber dem Ausgangstext entweder obligatorisch oder aber fakultativ sein und auf Entscheidungen des Übersetzers zurückgehen. Wie jeder Kulturtransfer muss auch jeder Export bzw. Import von Opern den Grad der Anpassung an die Gegebenheiten der Zielkultur abwägen (cf. Schneider et al. 2006, Schmusch 2009). Die grundsätzlich ‚erhaltende‘ Librettotranslation tritt zu anderen, in höherem Grad eingreifenden Formen der intertextuellen bzw. intermedialen Bezugnahme hinzu: die *Adaptation* als „Übertragung mit für die Empfängerkultur spezifischen Veränderungen“ und die *Transmutation* als völlige „Neuschöpfung [seitens] der Empfängerkultur auf der Basis eines fremden Ausgangstextes“ (Schmusch 2009, 34). Dabei scheinen oft ‚originalgetreuere‘, verfremdende Opernversionen erst dann Erfolg zu verbuchen, wenn ihnen der Weg über eher einbürgernde, bearbeitende Fassungen bereitet wurde (vgl. Agnetta 2019, 285f. und 296).

Für den Erforscher des Operntransfers stellt sich also die Frage, inwiefern und in welchem Ausmaß eine Oper um ihrer Akzeptanz in einer Zielkultur willen grundlegende strukturelle Veränderungen erfahren darf. Was beim Transfer von Fach- und Alltagskommunikaten eine Selbstverständlichkeit darstellt, nämlich dass sich diese vollkommen nach den Merkmalen der zielkulturell geltenden kommunikativen Konventionen richten und daher Veränderungen sowohl im verbalen als auch im nonverbalen Material zulassen, wird im Diskurs um den Transfer ästhetischer polysemiotischer Gebilde zu einem regelrechten Stein des Anstoßes. Prominent ist in den einschlägigen Texten zum Operntransfer z.B. die Diskussion darüber, ob Originale, die einer bestimmten Operngattung zugehören, so umgeformt werden dürfen, dass sie einem anderen zielkulturell bevorzugten Genre entsprechen. Wie die Textsorten sind auch Kommunikatsorte kulturspezifisch und können über Kulturgrenzen hinweg mitunter auffällig divergent sein. So beobachtet Schneider:

Bei den Übertragungen von Opéras comiques oder opere buffe im 18., aber vielfach auch von Opern im 19. Jh. wird der freie Umgang mit dem Original noch weitgehend praktiziert, d.h. die Stücke wurden an kulturelle und gattungsmäßige Voraussetzungen

angepaßt, um im Gastland mehr Chancen auf dauerhaften Erfolg zu haben. (Schneider 2008, 986f.)

Die Geschichte des Operntransfers liefert sowohl den Gegnern als auch den Befürwortern einer solchen Praxis etliche (Negativ-)Beispiele (cf. Schneider 2008, 991). Frühe Kritiker prangern solche einbürgernden Transferstrategien am Beispiel der Mozartübertragungen an. Aus den italienischen Opern Mozarts dürften, so wettert Anheißer (1938, XI) gegen vorhandene Übersetzungen, keine deutschen Singspiele werden. Er resümiert:

Dies Verfehlen des geistigen Stils ist [...] die Hauptquelle der Entstellung dieser Opern auf der deutschen Bühne.

Deutsches Singspiel und Opera buffa sind gesinnungsmäßig zwei Kunstgattungen, die kaum etwas gemein haben. (Anheißer 1938, 8)

Daß es Mozart so erging, war nicht etwa ein unglücklicher Zufall, ein Einzelfall, sondern diese Verflachung in den engen Kreis des kleinbürgerlichen Geschmacks war *Zeitgeschmack und Zeitmode*. Die Unbekümmertheit, mit der man damals mit fremdem Geistesgut umsprang, selbst wenn es sich noch um Lebende handelte, ja um gerade erst erschienene Werke, erleichterte das. Die Lebenden freilich konnten sich wehren und vor allem, soweit es sich um deutsches Schrifttum handelte, war es ohne weiteres möglich, daß sich die Öffentlichkeit zur Urschrift zurückfand. Aber Mozart war ja tot und nach dem italienischen Urtext krächte kein Hahn, *die elenden Übersetzungen wurden blindgläubig wie ein Evangelium hingenommen*. (Anheißer 1938, 11, Hervorhebung im Original)

Ähnlich pejorativ bewertet auch Wodnansky (1949, 16) die Einbürgerung der italienischen Opern als deutsches Singspiel mit folgenden Worten: „Die Übersetzer bemühten sich eifertig, Mozarts Buffoopern dem Volk noch mundgerechter zu machen – und verdarben so ihren geistigen Gehalt.“ Die Verschiedenheit der am Transfer beteiligten Kulturen und deren Operntraditionen wird von Anheißer und Wodnansky zwar nicht geleugnet. Anheißer schreibt:

So verschieden wie die Moral unserer beiden Kunstgattungen [sc. das deutsche Singspiel und die italienische *opera buffa*], sind – vom Unterschied der Völker ganz abgesehen – auch die Lebenskreise, für die sie, wenigstens in Deutschland, geschrieben wurden, dort Hof und Adel, hier Bürgertum. Beide Stände haben eben das Kunstwerk, das ihrer Moral entspricht und gewissermaßen aus ihr hervorgewachsen ist. (Anheißer 1938, 8)

Allerdings ist die Andersheit der durch den Kulturtransfer in Beziehung gebrachten Kollektive für die beiden Autoren kein Grund dafür, die italienischen Opern Mozarts den abweichenden zielkulturellen Konventionen anzupassen. Für Anheißer muss ein Kunstwerk auch nach dem

interkulturellen Transfer ein Repräsentant seiner ursprünglichen Kommunikatsorte bleiben. Ein Mozartsches Kunstwerk, konzipiert für den in der italienischen Sprache bewanderten (deutschen) Adel, dürfte demnach für ein deutsch-bürgerliches Publikum nicht konzeptuell verändert werden. Anheißer spricht sich mit diesem Postulat gegen eine „Verbürgerlichung“ (1938, 51) – und das bedeutet auch allgemein gegen eine Einbürgerung – von Opern aus. Schließlich geht es ihm ja darum, der zeitgenössischen deutschen Rezipientenschaft einen authentischen „deutschen Mozart“ (1938, X, 228), d.h. in seinem Fall einen originalen Mozart, aber in deutscher Sprache, zu liefern.

Dies mag für Übersetzer gelten, die sich nach dem Ableben des Komponisten der Überführung von Libretti in eine Zielsprache widmen, es wird allerdings von den Komponisten, die zeitlebens am Transfer ihrer Opern für eine andere Rezipientenschaft beteiligt waren, nicht als bindend erachtet – so auch nicht von Gluck. *Orfeo ed Euridice* wurde 1762 als „Azione teatrale per musica“ (Abert 1963, VII), *Orphée et Euridice* hingegen 1774 als „Tragédie Opéra“ (Finscher 1967, VII) bzw. „Drame héroïque“ (Finscher 1967, XII) aufgeführt. Diese Bezeichnungen weisen bereits darauf hin, dass Original und Derivat Repräsentanten unterschiedlicher lokaler Spielarten des ernsten Musiktheaters darstellen. Bei der Umgestaltung des *Orfeo* zum *Orphée* nehmen Gluck und Moline z.B. wesentliche Veränderungen an den Rezitativen vor. Gluck komponierte sie für die Pariser Aufführung sogar neu. Diese als Selbstverständlichkeit anmutende Freiheit konnte er sich freilich nur als musikalischer Bearbeiter seines eigenen Werkes herausnehmen. Sein französischer Übersetzer Pierre-Louis Moline war folglich nur in den geschlossenen Nummern (Arien und Chören) dazu angehalten, eine zielsprachliche Formulierung zu wählen, die der italienischen rhythmisch entsprechen sollte (cf. Agnetta 2019, 463ff.). Ansonsten lieferte er in der Regel Gluck neue Rezitativverse, die sich v.a. vom Inhalt her an ihrem ausgangssprachlichen Pendant orientierten. Aber nicht nur der Text, auch die anderen Konstituenten der Oper wie die Musik (Instrumentierung, Besetzung, Aufbau) und die Inszenierung können sich beim Operntransfer zugunsten einer günstigen Aufnahme in der Zielkultur nach den dort gültigen Kompositions- und Aufführungsmaximen richten (cf. Agnetta 2019, 372f.).

Welchen Nutzen hat die Übersetzung musikgebundener Texte für die *stylistique comparée*?

Die *stylistique comparée* ist, wie gezeigt wurde, ursprünglich mit dem Ziel entstanden, Übersetzern und Sprachlernern ein Kompendium für das richtige und situationsgerechte Übersetzen an die Hand zu geben. Der sprach- und textkontrastive Ansatz ist dabei primär inhalts- und verwendungsbezogen und gehört damit zu den Theorien, die vornehmlich Inhalts- und Wirkungsäquivalenz anstreben. Die *stylistique comparée* richtet ihr Augenmerk bisher nicht so sehr auf Übersetzungsprozesse, in denen grundsätzlich auch formale Invarianz angestrebt wird, etwa in der Lyrik- und Librettotranslation. Dass sie auch in diesen Kontexten ihre Aussagekraft behält, bleibt in der Sekundärliteratur zumeist nur eine Randnotiz:

„Verfahren wie die *Transposition* (Wortartänderung) werden jedoch in Übersetzungen nicht nur zugunsten von denotativer Äquivalenz und sprachlicher Korrektheit vorgenommen, sondern z.B. auch zugunsten der Erhaltung von Reim oder Metrum in der Gedichtübersetzung.“ (Schreiber 1993, 214) Leitend ist im vorliegenden Artikel die Überzeugung, dass sich die Konzepte der *stylistique comparée* prinzipiell auf jede Übersetzungsanalyse anwenden lassen – gerade auch bei der Beschreibung des Transfers formbetonter Texte und semiotisch komplexer Kommunikate. Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt werden konnte, können die Termini des linguistischen Ansatzes gewinnbringend an den Vergleich von originalem Libretto und seinen Derivaten herangetragen werden und eine Vorstellung von der Vielschichtigkeit und Komplexität des Librettoübersetzens vermitteln. Im Folgenden gilt es – ein Stück weit resümierend – auszuloten, welche Konsequenzen die Theorie und Praxis des Librettoübersetzens umgekehrt für die *stylistique comparée* haben kann.

Zum einen sei die Dichotomie von obligatorischen und fakultativen Eingriffen angesprochen, von *servitudes* und *options*. Es liegt bereits in der Natur formbetonter Texte begründet, dass bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleibt, welche vom Dichter in sein Werk integrierte Normabweichungen denn überhaupt notwendig und welche entbehrlich sind. Genauso wird in formbetonten Übersetzungen manchmal schwerlich zu entscheiden sein, welche vom Translator angebrachten Änderungen als obligatorisch und welche als fakultativ betrachtet werden müssen, weil obligatorische und stilistische Entscheidungen an der einen Stelle obligatorische oder stilistische Änderungen an der anderen bewirken. Die Geschichte der Translation musikgebundener Texte wird denn auch von heftigen Diskussionen begleitet, in denen sich die Übersetzer gegenseitig sprachgestalterische Willkür vorwerfen (cf. Agnetta 2015; 2019, 48ff.). Es ermöglicht höchstens ein Vergleich mehrerer Übersetzungen Rückschlüsse darüber, wie man eine ausgangstextliche Wendung noch hätte übersetzen können und wo die in dem Translat zu beobachtenden Abweichungen in einem anderen nicht zu verzeichnen sind bzw. anderweitig kompensiert wurden. Dennoch behalten Beobachtungen auf der Ebene des Sprachsystems und der Sprachnorm sicher auch für diese translatorische Tätigkeit ihre Geltung. Vinay/Darbelnet argumentieren, dass es selbst bei der literarischen, ästhetischen, formbetonten Übersetzung, die sich ihre Normbrüche erlaubt, dennoch einzelsprachspezifische Regeln gibt, die von den Übersetzern befolgt werden. Keine Übersetzung resultiert zu hundert Prozent aus sprachlichen Normabweichungen.

Zum anderen kann der Transfer musikgebundener Texte ein neues Licht auf die Definition der Übersetzungseinheit werfen, wie sie im Kontext der *stylistique comparée* diskutiert wird: „UNITÉ DE TRADUCTION / Le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément“ (Vinay/Darbelnet 1968, 16). Die oben angeführten Beispiele haben einerseits aufgezeigt, dass selbst die Einheiten unterhalb der Wortebene (Morpheme, Silben, Phoneme) im Translationsprozess als erhaltenswerte Größen erachtet werden können. Übersetzungsverfahren wie die Expansion, Reduktion, Permutation müssen sich in musikgebundenen Texten, in denen jeder Silbe ein Ton oder eine Tongruppe entspricht, unbedingt auch auf diese Ebene beziehen und nicht nur – wie bisher meistens der Fall – auf die Wortzahl eingehen. Da andererseits in

Librettoübersetzungen die Parallelität von Sprache und Musik angestrebt wird, sind diese kleinen Übersetzungseinheiten auch stets syntagmatisch motiviert und bedürfen daher eines translatologischen Blicks, der größere Einheiten erfasst: die sprachliche und musikalische Phrase. Überhaupt gilt es im Kontext der Librettoübersetzung zu spezifizieren, ob bei der Definition der Übersetzungseinheiten nur semantische Erwägungen ins Feld zu führen sind (cf. Vinay/Darbelnet ²1968, 37) oder ob es hierbei nicht gerade auch die Struktur der *signifiants* mit zu berücksichtigen gilt.

Auch kann sich die Translation musikgebundener Texte auf ein Kriterium berufen, das in nicht formbetonten Übersetzungen schwer zu fassen ist. Manche Übersetzungsverfahren, etwa die Kompensation (cf. Punkt 10), profitieren davon, genau zu definieren, an welcher Stelle im Satz eine Änderung herbeigeführt wird. In Texten aus strukturell sehr unterschiedlichen Sprachen lässt sich die Position einer Übersetzungseinheit manchmal nur unter Schwierigkeiten ermitteln. So resümiert denn Thome (2012, 268): „Der jeweilige räumliche Abstand des zielsprachlichen vom kompensierten ausgangssprachlichen Element erweist sich als ungeeignetes Typologisierungsmerkmal, da sich die unterschiedlichen Distanzen bei Heranziehung von Textmaterial überhaupt nicht systematisieren lassen“. Dieser Befund ändert sich beispielsweise in der Librettoübersetzung, da hier die Positionen der Übersetzungseinheiten aufgrund der Musik (wenn diese im Translat denn unverändert übernommen wird) exakt vorgegeben sind und man daher genau angeben kann, ob sich an der entsprechenden Stelle im Translat ein interlinguales Synonym der ausgangssprachlichen Wendung befindet oder eben nicht. Womöglich erweist sich die Position einer Übersetzungseinheit, gemessen an den den Text begleitenden Nonverbalia, sogar als Leitkategorie auch in anderen Bereichen des Transfers polysemiotischer Kommunikate.

Die durchgängige Verknüpfung des Ausgangstextes mit nonverbalen Elementen führt dazu, dass im zielsprachlichen System angelegte Möglichkeiten zur äquivalenten Wiedergabe der Mitteilung punktuell nicht genutzt werden können, weil die Signifikantenstruktur dies an der jeweiligen Textstelle nicht zulässt. Das Inventar der Zielsprache, aus dem z.B. eine musikgebundene Übersetzung schöpfen kann, sieht sich angesichts der formalen Anforderungen, etwa der durch die Musik prädeternierten prosodischen Struktur, radikal verkleinert. Der Übersetzer muss, in den Worten der *stylistique comparée*, bei seiner Arbeit mit größeren „lacunes“ (Vinay/Darbelnet ²1968, 10) rechnen als der Übersetzer herkömmlicher – d.h. in diesem Fall nicht formgebundener – Texte. Andererseits stehen, wie oben bereits ausgeführt worden ist, dem Übersetzer formbetonter Texte (und auch schon dem Dichter des Originals) seit jeher Lizenzen zur Modifikation sprachlicher Einheiten zur Verfügung, die von Translatoren nicht formgebundener Texte in der Regel nicht in Anspruch genommen werden können. Diese Lizenzen, die eine gewisse Flexibilität des Sprachmaterials gewährleisten, werden in der klassischen Rhetorik auf der Wortebene als *Metaplasmen* bzw. auf der Satzebene *Solözismen* bezeichnet und folgen mit der Zeit auch bestimmten Konventionen. Neuere Forschungsarbeiten zur *stylistique comparée* könnten sich also mit den Interdependenzen zwischen dem formbetonten Übersetzen und dem Stilmittelinventar (der klassischen Rhetorik) auseinandersetzen.

Man könnte der textzentrierten *stylistique comparée* aus heutiger Sicht vorwerfen, sie würde die historisch-situativen, institutionellen und kultursoziologischen – kurz: pragmatischen – Dimensionen von Übersetzungs- und Kulturtransferprozessen unbeachtet lassen. Dieser Kritikpunkt darf bei einer Wiederbelebung des Ansatzes, wie sie von der vorliegenden Studie angestrebt wird, nicht unberücksichtigt bleiben. Es gilt daher zu resümieren, was der linguistische Ansatz für die Theorie der Librettoübersetzung und des Operntransfers leisten will und wo er einer Ergänzung bedarf. Zu sagen, die *stylistique comparée* würde die pragmatische Ebene des Übersetzungsprozesses ignorieren, entspricht nicht ganz der Wahrheit, denn auch sie interessiert sich für situationsgerechte (cf. *équivalence*, Punkt 15) und zielkultursensible (cf. *adaptation*, Punkt 16) Formulierungen im Zieltext, ja formuliert ihre Theoreme gerade unter der Prämisse, dass der Ausgangstext in bestmöglicher Weise für seinen Einsatz in der Zielkultur übersetzt worden ist. Berechtigt ist der Einwand allerdings insofern, als die Kontextualisierung des Übersetzungsprozesses im Rahmen der *stylistique comparée* nur rudimentär erfolgt und die neue Einbettung des Zieltextes textintern gesucht wird – v. a. in den Formulierungen, die entschieden vom Original abweichen. Abgesehen von den Verfahren der *équivalence* und der *adaptation* befinden sich, wie nicht zuletzt die Auflistung in Tabelle 1 zeigt, tatsächlich weniger die pragmatischen als die syntaktischen und semantischen Dimensionen im Fokus des Ansatzes der *stylistique comparée* (cf. Punkte 3–14). Dass diese beiden Verfahren auf einer anderen Ebene anzusiedeln sind als die übrigen Übersetzungsverfahren, lässt sich daran ablesen, dass sie sich in der Regel syntaktisch als Expansionen/Reduktionen (cf. Punkt 6) und semantisch als denotative Varianz (cf. Punkt 14) beschreiben lassen.

Die Beantwortung der Frage danach, was die *stylistique comparée* leisten kann und welcher Ergänzungen sie bedarf, liegt meines Erachtens in der oben bereits implizit angesprochenen Unterscheidung von lokalen Übersetzungsverfahren und globalen Übersetzungsmethoden begründet, die auf Schreiber (1993, 54) zurückgeht: Unter *Übersetzungsverfahren* versteht Schreiber „speziellere ‚Techniken der Übersetzung‘ [...], die [...] vor allem vom Sprachenpaar abhängen und die meist nur kleine Textabschnitte, z.T. einzelne Wörter, betreffen“. Die im Übersetzungsprozess zur Anwendung kommenden Verfahren ergeben sich aus einer spezifischen Makrostrategie, der *Übersetzungsmethode*, welcher der Übersetzer mehr oder weniger bewusst folgt und die v.a. „vom Texttyp und vom Übersetzungszweck abhängt, aber immer auch historisch bedingt ist [...] und in der Regel innerhalb der Übersetzung eines Textes nicht (zumindest nicht ständig) geändert wird“ (Schreiber 1993, 54). Mit den Mitteln der *stylistique comparée* sind nun vor allem die spezifischen Übersetzungsverfahren benannt, die als Grundbausteine eines jeden Übersetzungsprozesses angesehen werden können (cf. Punkte 1–14). Die *stylistique comparée* liefert also vornehmlich die Instrumente für eine mikrostrukturelle Übersetzungsanalyse. Die historische, situative, institutionelle, kultursoziologische Kontextualisierung von Übersetzungs- und Kulturtransferphänomenen ist dagegen eher auf der übergeordneten Ebene der generellen Übersetzungsmethode anzusiedeln. Eine vollständige Analyse von Librettoübersetzungen bedarf Aussagen auf beiden Ebenen, denn die jeweilige Übersetzungsmethode bzw. -strategie bedingt die

Wahl der Übersetzungsverfahren; umgekehrt erlauben die zur Anwendung gekommenen Übersetzungsverfahren belastbare Rückschlüsse auf die meistens nicht explizit formulierte Methode, die also oft erst mit ihrer Hilfe inferiert werden muss.¹⁴ Wenn also die *stylistique comparée* (wie auch die vorliegende Studie) nur die Übersetzungsverfahren in den Fokus rückt, dann tut sie dies zu heuristischen Zwecken und im Bewusstsein dessen, dass mit den grundlegenden Verfahren noch keine oder nur wenige Aussagen über den globalen Transferprozess getroffen sind. Deswegen sind ihre Aussagen für eine Übersetzungsanalyse aber keineswegs obsolet und entbehrlich. Die Unterscheidung von Übersetzungsverfahren, mit deren Hilfe die Übersetzungsmethode und andere pragmatische Auswirkungen auf den Übersetzungsprozess überhaupt erst rekonstruiert werden können, bleibt das grundlegende Rüstzeug eines jeden Übersetzers, das mit Blick auf die gegenwärtige universitäre Lehre in Vergessenheit zu geraten droht. Dabei kann, wie der vorliegende Beitrag gezeigt hat, der (terminologische) Apparat der *stylistique comparée* nicht nur auf die herkömmliche Textübersetzung, sondern auch auf den Transfer polysemiotischer Kommunikate (cf. Agnetta 2019) angewendet werden.

Fazit

Der vorliegende Beitrag hat sich zum Ziel gesetzt auszuloten, inwiefern die Erkenntnisse der als *stylistique comparée* firmierenden Untersuchungsansätze die Reflexion über die Translation musikgebundener Texte in ein neues Licht rücken oder gar vorantreiben können. Die Unterscheidung und das Studium der hier gelisteten Übersetzungsverfahren stellen m.E. ein grundlegendes Propädeutikum für die linguistische Übersetzungsanalyse dar, die – dies haben die vorliegenden Ausführungen aufzeigen wollen – literarische und in einen polysemiotischen Komplex eingebettete Texte nicht zu scheuen braucht. Als Ergebnis ließe sich formulieren: Der Nutzen einer Anwendung der Erkenntnisse der *stylistique comparée* und deren Begriffsapparat auf die Übersetzung musikgebundener Texte verläuft in beide Richtungen. Wie die Forschung zum Übersetzen vertonter Texte von den Termini und den Konzepten der *stylistique comparée* profitiert, so sieht sich auch die letztgenannte durch die Erweiterung des Gegenstandes in der Lage, ihre Systematik nachzujustieren und weiter zu verfeinern. In konkreter Weise hat die vorliegende Studie darauf hingewiesen, dass die sieben Übersetzungsverfahren, wie sie die ersten Vertreter der *stylistique comparée* Malblanc und Vinay/Darbelnet geprägt haben – *emprunt, calque, traduction littérale, transposition, modulation, équivalence, adaptation* –, ergänzt und nach semiotischen Aspekten systematisiert werden können. Eben diese semiotische Ordnung legt nahe, dass es Übersetzungsprozesse immer sowohl in syntaktischer als auch in semantischer als auch in pragmatischer Hinsicht zu beschreiben gilt, will man ihrer komplexen Natur theoretisch beikommen. Festzuhalten gilt auch, dass punktuelle „Übersetzungsverfahren“ (Schreiber 1993, 54) bzw. „Übersetzungsprozeduren“ (Thome 2012, 229) nicht erst auf der lexematischen Ebene beginnen, um dann auch Auswirkungen auf der syntaktischen,

transphrastischen und gesamttextuellen Ebene zu verbuchen, sondern dass sie gerade in formbetonten Übersetzungen, in denen es u.U. auf jeden Buchstaben und jede Silbe ankommt, in Form von Metaplasmen schon auf der phonetischen und morphematischen Ebene zu Buche schlagen. Der Gebrauch von Alloformen auf allen sprachlichen Ebenen gehört zum Rüstwerkzeug eines Übersetzers gebundener und vertonter Rede. Diese und weitere aus der klassischen Rhetorik bekannte *Stilmittel* (man beachte den ersten Bestandteil des Kompositums) müssen in eine *stylistique comparée* Eingang finden, damit diese sich als potentes Werkzeug zur Beschreibung und Analyse der entsprechenden Übersetzungsprozesse erweist.

Endnoten

- 1 Dr. Marco Agnetta ist Dozent für romanische Sprach- und Translationswissenschaft an der Stiftung Universität Hildesheim.
- 2 Zu einer Typologisierung der Theorie zur Librettoübersetzung cf. Agnetta (2019, 40–65).
- 3 Nonverbalia halten für den Übersetzer nicht nur Probleme bereit, sondern haben zuweilen auch eine translationsunterstützende Funktion und führen den Urheber der Übersetzung zu kreativen sprachlichen Lösungen (Agnetta 2019, 270–272, 353f., 512).
- 4 Gerzymisch-Arbogast (2001, 167f.) rechnet hingegen den sprachenpaarbezogenen Ansatz der *stylistique comparée* zu den systemlinguistischen Zugängen, obwohl schon Vinays und Darbelnets Unterscheidungen von „servitude“ und „option“ bzw. „traduction directe“ und „traduction oblique“ (1968, 31 und 46f.) diesbezüglich ein durchaus differenzierteres Bild zulassen (cf. u.). Auch andere kontrastive Ansätze in der Translationswissenschaft dürften von einer klaren Benennung der Untersuchungsebene profitieren – so auch die Entsprechungstypen von Koller (2011, 230ff.), die dieser auf der *langue*-Ebene untersucht, die aber ebenso auf der Textebene beschrieben werden können.
- 5 Die Übersetzungsdidaktik ist dabei keine reine Sprachdidaktik, sondern geht über diese hinaus: Hier geht es um die Weitergabe und Erlernung von Übersetzungskompetenzen („*connaissance de techniques de la traduction*“; Vinay 1957, 141; Hervorhebung im Original).
- 6 In dieser Hinsicht nimmt die *stylistique comparée* Theoreme vorweg, die zwei bis drei Jahrzehnte später von Handlungs- und Skopostheoretikern aufgegriffen werden und im Übersetzungsdiskurs ab den 1980er Jahren zu Prominenz gelangen.
- 7 Z.B. will Zimmer (1990, 61–63) die Transposition (den Wortartenwechsel) nur dann als Übersetzungsverfahren angewandt wissen, wenn die wörtliche Übersetzung nicht möglich ist. Immerhin führt er an, dass der Übersetzer mit diesem Verfahren über einen „beträchtlichen schöpferischen Spielraum“ verfügt (61).
- 8 Zur Übersetzung von polysemiotischen, multimodalen bzw. intermedialen Kommunikaten cf. die Studie von Agnetta (2019).
- 9 Vinay (1983, 419) beschreibt, dass die Konzeption des Ansatzes auf die als fehlend empfundene Systematik in der Translationsdidaktik und auf die mangelhafte Veranschaulichung von

- Übersetzungsproblemen anhand quantitativ wie qualitativ angemessener Beispiele antwortet.
- 10 Die Grenze zwischen wörtlicher und Wort-für-Wort-Übersetzung zieht Thome (2012, 247) folgendermaßen: Während die Wort-für-Wort-Übersetzung eindeutig auf den Ausgangstext bezogen bleibt und die Übersetzung von im Zieltext entbehrlichen oder unbekanntem Partikeln sowie Markern liefert, richtet sich der wörtlich Übersetzende „hinsichtlich der Anordnung der Satzglieder nach den zielsprachlichen Syntaxregeln [...]. Die einzelnen Satzelemente selbst lässt er in der Regel vollzählig und gleichartig, d.h. mit gleicher syntaktischer Funktion, gleicher Wortklassenzugehörigkeit und möglichst gleichem semantischem Wert in der zielsprachlichen Produktion wiederkehren“. Permutationen (cf. u.) sind in der wörtlichen Übersetzung durchaus zulässig.
 - 11 AS = Ausgangssprache, ZS = Zielsprache.
 - 12 Das von Abert angeführte Bild des Raubs kann vor eventuellen Kritikern dadurch geschützt werden, dass es sich selbst in der Originaloper an anderer wiederfindet („Voi mi rapiste la mia bella Euridice“; cf. Orfeo_de_HA I.1, T. 300–301).
 - 13 Die Sonderfälle einer Explizierung durch Expansion bzw. einer Implizierung durch Reduktion nennen Thome (2012, 235) und Kengne Fokoua (2009, 169–190) „Explizitation“ resp. „Implizitation“.
 - 14 Außerdem können Übersetzungsverfahren punktuell von der allgemeinen Übersetzungsmethode abweichen, wenn dies dem Übersetzer an ebenjener Stelle angebracht erscheint.

Bibliographie

- Abert, Anna A.: „Vorwort“. In: Gluck, Christoph Willibald / Calzabigi, Raniero de': *Orfeo ed Euridice. (Orpheus und Eurydike). Azione teatrale per musica in drei Akten. Wiener Fassung von 1762*. Hg. Anna A. Abert / Ludwig Finscher (Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, Abteilung I: Musikdramen, Bd. 1). Kassel/Basel u.a.: Bärenreiter, 1963, VII-XIV.
- Agnetta, Marco: „Kriegs- und Gewaltszenarien als Metapher in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Librettoübersetzen“. In: Gil, Alberto / Kirstein, Robert (Hg.): *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffes*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2015, 193-218.
- Agnetta, Marco: „Operndeutsch – Opernfranzösisch. Zwei Sprachvarietäten im Spiegel normativ-präskriptiver Übersetzungskritik“. In: Ossenkop, Christina / Veldre-Gerner, Georgia (Hg.): *Zwischen den Texten – Die Übersetzung an der Schnittstelle von Sprach- und Kulturwissenschaft*. Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2016, 137-154.
- Agnetta, Marco: „Zum translatorischen Umgang mit Eigennamen im Kontext der Librettoübersetzung“. In: Agnetta, Marco (Hg.): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018, 207–252, DOI: 10.18442/017.
- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2019, DOI: 10.18442/025.

- Anheißer, Siegfried: *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um die gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis an das deutsche Volk.* Emsdetten in Westfalen: Verlagsanstalt Lechte, 1938.
- Bally, Charles: *Traité de stylistique française.* Heidelberg: C. Winter, 1909.
- Bitter, Carl H.: *Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen.* Berlin: Ferdinand Schneider, 1866.
- Brecher, Gustav: *Oper-Übersetzungen.* Leipzig: Otto Junne, 1911.
- Collombat, Isabelle: „La *Stylistique comparée* du français et de l'anglais : la théorie au service de la pratique “. In: *Meta* 48,3 (2003), 421-428, DOI: 10.7202/007602ar.
- Finné, Jacques: *Opéra sans musique.* Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, 1982.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun: „Translation und Stil“. In: Jakobs, Eva-Maria / Rothkegel, Anneli (Hg.): *Perspektiven auf Stil.* Tübingen: Niemeyer, 2001, 165-186.
- Gluck, Christoph Willibald / Calzabigi, Raniero de': *Orfeo ed Euridice. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762.* Hg. Hermann Abert (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Serie II, Christoph Willibald Gluck, Werke, Bd. I). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1914.
- Gluck, Christoph Willibald / Calzabigi, Raniero de': *Orfeo ed Euridice. (Orpheus und Eurydike). Azione teatrale per musica in drei Akten. Wiener Fassung von 1762.* Hg. Anna A. Abert / Ludwig Finscher (Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, Abteilung I: Musikdramen, Bd. 1). Kassel/Basel u.a.: Bärenreiter, 1963.
- Gluck, Christoph Willibald / Calzabigi, Raniero de': *Orphée et Euridice (Orpheus und Eurydike). Tragédie-opéra (Drame héroïque) in drei Akten. Pariser Fassung von 1774.* Hg. Ludwig Finscher (Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, Abteilung I: Musikdramen, Bd. 6). Kassel/Basel u. a.: Bärenreiter, 1967.
- Henschelmann, Käthe: *Zur Beschreibung und Klassifizierung von Übersetzungsverfahren.* Lausanne: Centre de Traduction Littéraire, 1993.
- Honolka, Kurt: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.
- Kengne Fokoua, Magloire: *Methodische Probleme der Übersetzung. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungsprozeduren.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2009.
- Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft.* Tübingen/Basel: A. Francke, 2011.
- Malblanc, Alfred: *Pour une stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée.* Paris: Didier, 1944.
- Malblanc, Alfred: „Avertissement“. In: Vinay, Jean-Paul / Darbelnet, Jean: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction.* Paris: Didier, 1968, 1-2.
- Mayoral, Roberto / Kelly, Dorothy / Gallardo, Natividad: „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation“. In: *Meta: Journal des traducteurs* 33,3 (1988), 356-367.
- Micke, Arthur: *La Traviata. Verführt? Verirrt? Oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche.* Mannheim: AMS, 1998.
- Overbeck, Anja: *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil.* Berlin/Boston: de Gruyter, 2011.

- Raab, Harald: „Über das Inhalt-Form-Problem in der Versübersetzung“. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 12 (1963), 693-700.
- Saussure, Ferdinand de: „Cours de linguistique générale [1916]“. In: Wunderli, Peter (Hg.): *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2013, 60-440.
- Schmusch, Rainer: „Zur Einführung: Libretto-Übersetzung und Kulturtransfer – Genese einer Forschungsperspektive“. In: Schneider, Herbert / Schmusch, Rainer (Hg.): *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim/Zürich u.a.: Georg Olms Verlag, 2009, 13-34.
- Schneider, Herbert: „Übersetzung“. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Supplementband. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 2008, 983-994.
- Schneider, Herbert / Béhar, Pierre / Schmusch, Rainer: „Librettoübersetzung und Kulturtransfer – ein Forschungsprojekt“. In: Schneider, Herbert / Schmusch, Rainer (Hg.): *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes. Rückblicke, Perspektiven und eine Bibliographie*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes, 2006, 27-35.
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.
- Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005.
- Störig, Hans J.: „Einleitung“. In: Störig, Hans J. (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, VII-XXXIII.
- Thome, Gisela: *Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung*. Berlin: Frank & Timme, 2012.
- Vinay, Jean-Paul: „Peut-on enseigner la traduction ? ou Naissance de la Stylistique comparée“. In: *Meta* 2-4 (1957), 141-151.
- Vinay, Jean-Paul: „SCFA Revisited“. In: *Meta. Journal des traducteurs* 28,4 (1983), 417-431.
- Vinay, Jean-Paul / Darbelnet, Jean: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1968.
- Wodnansky, Wilhelm: *Die deutschen Übersetzungen der Mozart-Da-Ponte-Opern. Le nozze di Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte im Lichte text- und musikkritischer Betrachtung*. Dissertation. Universität Wien 1949.