

„Marguerite“ – Vom französischen Sonett zum deutschen Kinderlied

Sarah DEL GROSSO (Mainz/Germersheim)¹

Summary

After the fall of the Paris Commune, Eugène Pottier, author of the “Internationale”, wrote a sonnet for his young daughter, portraying her as a content child growing up in a world without religion. On the occasion of the 150th anniversary of the Paris Commune in 2021, the sonnet was transformed into a song by Pauline Flourey and Séverin Valière. Suli Puschban translated the song into German and performed it, too. In this contribution, we will examine this process, focusing on the transformation from sonnet to song, on the translation itself, and on the symbolic depiction of ‘spring’, ‘morning’ and the color red.

Einleitung

Eugène Pottier ist vor allem durch die Arbeiterhymne „L’Internationale“ bekannt geworden. In den *Chants révolutionnaires* (1887) hat er politische Lieder und Gedichte veröffentlicht, die das Elend der Arbeiter*innen beklagen, aber auch eine bessere Zeit besingen. Eines dieser Gedichte ist „Marguerite“, das er 1877 im Exil für seine Tochter geschrieben hat, die im Jahr nach der Pariser Commune geboren wurde. Das Sonett beschreibt Marguerite als Kind einer neuen Zeit, in der Kinder frei vom Glauben aufwachsen und durch Naturbeobachtung lernen können.

„Marguerite“ wurde 2021 anlässlich des 150. Jahrestags der Pariser Commune erstmalig von Suli Puschban in die deutsche Sprache übertragen. Puschban tritt als Sängerin und Kinderliedtexterin mit gesellschaftskritischen, „mal poetischen, mal lustigen, mal kämpferischen Kinderliedern“ (Lörzer 2020) in Erscheinung. Ihre Übersetzung folgt nicht Pottiers Sonett, sondern der französischen Bearbeitung von Pauline Flourey und Séverin Valière, die das Sonett in französischer Sprache vertont und es dafür einem Transferprozess unterzogen haben.

In diesem Beitrag soll der Weg vom französischen Sonett über das französische zum deutschen Lied und Musikvideo nachgezeichnet werden. An Vorbemerkungen zur

Übersetzung von Gedichten und Liedern schließen Überlegungen zum Begriff ‚Kinderlied‘ an. Nach einer Vorstellung des Sonetts betrachten wir die intralinguale Bearbeitung und die Übersetzung sowie die Vertonung der Lieder und abschließend die beiden Musikvideos. Neben Änderungen der Makrostruktur und Anpassungen, die mit dem Medienwechsel zu tun haben, werden dabei die Allegorien ‚Morgen‘ und ‚Frühling‘ sowie die Farbe Rot als Symbol über den ganzen Transformationsprozess hinweg beschrieben. Die Übersetzung des Lieds wird nach den Kriterien von Lows Pentathlon-Prinzip (Low 2005, 191-199) eingeordnet. In den Schlussbemerkungen werden die verschiedenen Aspekte zusammengeführt.

Vorüberlegungen

„Marguerite“ wurde im Rahmen eines Projekts zum 150. Jahrestag der Pariser Commune übersetzt (cf. *Die Tage der Kommune*). Einerseits soll damit an die Pariser Commune erinnert werden, andererseits soll dem deutschen Zielpublikum auf unterhaltsame Weise ein Einblick in die Ideen, die Lebenswelt und das kreative Schaffen der Zeit geboten werden. Die Übersetzung basiert auf der intralingualen Bearbeitung von Flourey/Valière und ist damit streng genommen eine übersetzte Bearbeitung (cf. Schreiber 1993, 118-119), die im weiteren Verlauf jedoch der Einfachheit halber als ‚Übersetzung‘ bezeichnet wird. In Bezug auf einen Gattungstransfer, wie er vom Sonett zum gesungenen Lied vollzogen wird, spricht Schreiber von Adaption (cf. Schreiber 1993, 98-100). Die Rezeptionssituation ändert sich nicht nur durch den zeitlichen Abstand, sondern auch durch den Gattungstransfer bzw. Medienwechsel, was sich auf die Wirkung des Texts und die Rolle der Rezipierenden auswirkt (cf. Kohl 2016, 93-94). Dabei wird ein doppelter Transferprozess durchlaufen: zunächst ein innerliterarischer vom Sonett zum Liedtext, dann ein transliterarischer zum gesungenen Lied, „wobei ersterer in der Regel durch Fragen der musikalischen Umsetzbarkeit, d. h. durch eine antizipatorische Berücksichtigung des zweiten Transferprozesses geprägt“ (Schmitz-Emans 2017, 132) ist. Dieser Transferprozess führt auch dazu, dass aus einem zunächst monomodalen Text ein multimodaler Text entsteht (cf. z. B. Schmitz 2016, 331-334).

Der vorliegende Beitrag folgt in den Grundsätzen den Überlegungen von Kelletat (2022, 129-143), der sich kritisch mit der Anwendung bestimmter u. a. übersetzungswissenschaftlicher Werkzeuge auf die Gedichtübersetzung (und somit auch deren Analyse) auseinandergesetzt hat. Er kommt dabei zu folgender Erkenntnis:

Kein Original-Lyriker würde sich einer derart restriktiv-normativen Produktionsästhetik unterwerfen, wie sie für das Übersetzen von Gedichten fortlaufend und in bisweilen beckmesserischem Ton propagiert wird. Das übersetzte Gedicht – so scheint es – gehört einer Person zumindest nicht: dem Übersetzer dieses Gedichts. (Kelletat 2022, 134)

Eine Diskussion über übersetzerische Treue soll in diesem Beitrag in den Hintergrund treten; neben der Beschreibung des Prozesses soll vor allem darauf geachtet werden, ob das Translat

in der Zielkultur in der spezifischen Situation seinen Zweck erfüllt, wobei dieser vom Ausgangstext abweichen kann (cf. Kelletat 2022, 137-138). In diesem Fall geht es darum, die Gedichte und Lieder der Commune einem historisch interessierten Publikum zugänglich zu machen. Kelletat bezieht sich u. a. auf die Skopos-Theorie (cf. Reiß/Vermeer ²1991), wie das auch Low in seinem Pentathlon-Prinzip (cf. Low 2005, 191-199) tut, auf das wir bei der Analyse der Adaption noch zurückkommen werden.² Laut Low dient die Übersetzung eines Lieds im Regelfall dazu, dass es gesungen werden kann (cf. Low 2005, 185-187).

Kinderlied

Die Vertonung des Sonetts und die vertonte Übersetzung werden in diesem Beitrag als ‚Kinderlied‘ bezeichnet. Dies folgt dem Präsignal im französischen Musikvideo (s. u.) und der Tatsache, dass die Übersetzerin Suli Puschban Kinderlieder textet und performt. Alle Versionen haben aber gemein, dass sie nicht in Kontexten herausgegeben wurden, die sich explizit an Kinder richten.³

Mit ‚Kinderlied‘ sind in diesem Beitrag nicht Kinderlieder im Sinne von Erzählreimen von Kindern für Kinder gemeint (cf. Gerstner-Hirzel 1973, 923-924). Das hier betrachtete Lied zeichnet sich durch eine Mehrfachadressierung aus (cf. Ewers 1990, 15), wie es in der Kinderliteratur oft der Fall ist. Gedicht und Lied stammen von Erwachsenen und sind potenziell an Kinder und Erwachsene gerichtet. Die Adressierung an Erwachsene steht im Kontext der CDs und des Projekts *Die Tage der Kommune* im Vordergrund. Eine Mit-Adressierung an Kinder ergibt sich neben der expliziten Angabe, dass es sich um ein Kinderlied handelt, auch durch weitere Elemente, auf die wir noch zurückkommen werden. Erwachsene können die Musik mit Kindern hören und für diese Kinder als Vermittler*innen fungieren (cf. Ewers 1990, 15, 19). Dies gilt auch für den Ausgangstext: In der Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts war es noch nicht üblich, dass Autor*innen „als Kind zu den Kindern sprechen“ (Ewers 1990, 17). Es kann sich bei der Adressierung an ein Kind aber auch um eine Pseudo-Adressierung handeln, da Kindern bestimmte Ebenen des Verstehens verschlossen bleiben (cf. Ewers 1990, 22-23). Wir werden im Folgenden sehen, dass „Marguerite“ zwar einem Kind gewidmet ist und dieses auch beschreibt, auf einer zweiten Bedeutungsebene aber die Hoffnung auf die Revolution thematisiert. Aus dieser Doppelsinnigkeit kann ein Überschneidungsbereich zwischen Kinder- und Allgemeinliteratur entstehen, in dem Kinder und Erwachsene bei der Lektüre dieselben Texte rezipieren und dabei, trotz unterschiedlicher Lesart, „ein Stück literarischer Gemeinsamkeit über die Altersgrenzen hinweg“ (Ewers 1990, 23) erleben. Das an sich ernste, politische Thema ist zudem kein Grund, dass es sich nicht um ein Lied für Kinder handeln kann: Häufig wird unterschätzt, was man von Kindern bei der Lektüre erwarten kann (cf. Stolt 1978, 135). Politische Kinderlieder waren schon im 19. Jahrhundert verbreitet (zu Deutschland cf. Freitag 2001, 26). Eine Adressierung auch an Kinder ist also schon beim Ausgangstext nicht auszuschließen.

Das Sonett

Marguerite

À ma fille M. P.

1. Marguerite a cinq ans et n'est pas baptisée,
2. La petite païenne ! Elle a le gai réveil
3. Des oiseaux gazouillant : Bonjour, mon beau soleil !
4. Et lui pose un baiser sur sa lèvre rosée.

5. C'est toute sa prière. Est-il *Credo* pareil ?
6. Elle admire le ciel, la flamme et la rosée :
7. Un nuage la tient une heure à la croisée ;
8. Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil !

9. Elle ignore l'Église ! et va voir le dimanche
10. Les fragiles bourgeons qui s'ouvrent sur la branche ;
11. La nature lui parle et forme son esprit.

12. Elle devine un sens à tout. Si l'on lui donne
13. Une pousse de chou que le printemps chiffonne :
14. Oh ! regardez ! dit-elle, on dirait qu'elle rit !

South-Boston, 1877.

(Pottier 1887, 11)⁴

Das Sonett „Marguerite“ wurde 1887 in den *Chants révolutionnaires* veröffentlicht. Eugène Pottier hat das Gedicht seiner Tochter gewidmet: „À ma fille M. P.“ steht rechtsbündig unter dem Titel. Die Abkürzung des Namens könnte dazu dienen, den Nachnamen des Kinds zu verschleiern: Marguerite Petit (nicht Pottier) entspringt der außerehelichen Beziehung mit Caroline Amélie Petit (cf. Brochon 1997, 196, 201), die mit ihren Töchtern aus erster Ehe und dem verheirateten Pottier ins Exil gegangen ist. Marguerite wurde am 8. Januar 1872 in England geboren. Die Widmung macht deutlich, dass der Dichter ein konkretes Kind, seine Tochter, meint. Unter dem Gedicht ist festgehalten, dass es 1877 in South Boston verfasst wurde; Marguerite war zu diesem Zeitpunkt fünf Jahre alt. Das Gedicht wurde im Exil in den USA geschrieben, wo Pottier ab 1873 an verschiedenen Orten gelebt hat; nachgewiesen ist sein Wohnort in South Boston nur für die Jahre 1874/75 (cf. Dommanget 1971, 58). Da aber nicht alle Wohnorte bis zur Amnestie 1880 nachgewiesen sind, heißt das nicht, dass er 1877 nicht in South Boston war. Die Lebenssituation im Exil wird durch die Versorgung der Kinder von Petit sowie der gemeinsamen Tochter Marguerite noch erschwert (cf. Péridier 1980, 27). Trotz der Lebensumstände haben Caroline Amélie Petit und Marguerite

einen positiven Einfluss auf Pottier: „elles lui ont inspiré des chansons douces, sentimentales et amoureuses, que ne renierait pas le plus passionné des poètes romantiques“ (Péridier 1980, 29). Auch das hier besprochene Sonett hebt sich von der oft von Hass geprägten politischen Lyrik Pottiers ab.

Die Quartette des Sonetts bestehen jeweils aus einem Blockreim (ABBA BAAB), die Terzette jeweils aus einem Schweifreim (CCD EED). Der Aufbau ist für das Französische im 19. Jahrhundert nicht untypisch, v. a. die Terzette CCD EED kommen in Frankreich häufig vor (cf. Jasinski 1903, 49, 235, 238).

Pottier verwendet in „Marguerite“ in allen Versen Alexandriner, die Zäsur liegt jeweils nach der sechsten Silbe. Im ersten Vers des letzten Terzetts wird durch die Zäsur vor „à tout“ Spannung aufgebaut: „Elle devine un sens | à tout. Si l'on lui donne“. Durch die Verwendung des Pronomens „l“ und durch ein Enjambement wird diese noch verstärkt:⁵

Elle devine un sens à tout. Si l'on lui donne
Une pousse de chou que le printemps chiffonne : (V. 12-13)

Auch im ersten Terzett gibt es ein Enjambement. Die Lesenden blicken mit Spannung darauf, was Marguerite sonntags wohl sehen mag:

Elle ignore l'Église ! et va voir le dimanche
Les fragiles bourgeons qui s'ouvrent sur la branche ; (V. 9-10)

Bei dem Sonett handelt es sich um ein Porträtgedicht, in dem das Mädchen Marguerite beim Spiel in der Natur dargestellt wird. Der Name erscheint im Titel und wird am Anfang des ersten Verses wieder aufgenommen, danach wird nur noch mit dem Personalpronomen „elle“ auf sie Bezug genommen. Ein explizites Ich gibt es in diesem Gedicht nicht; allerdings wird der Eindruck vermittelt, Vater Eugène würde die Szene als Betrachter – gemeinsam mit den Lesenden – verfolgen und schildern. Die Szene kann sich so zugetragen haben, es kann sich aber auch um eine Realitätsfiktion handeln, was auch erklären würde, warum der Dichter etwas über die Gefühle des Kinds weiß. Pottier ist gleichzeitig Autor des Gedichts, Betrachter und Erzähler der Szene. Die Lesenden sind Adressat*innen, aber auch Betrachter*innen. Im letzten Vers wendet sich Marguerite mit „Oh, regardez“ über den Betrachter bzw. Erzähler hinaus auch an die Lesenden und lässt diese an ihren Gedanken teilhaben.

Marguerite wächst frei von religiöser Prägung auf, beobachtet stattdessen die Natur, mit der sie sich am Ende des Sonetts in Form des personifizierten Kohlkopfs sogar verbrüdert. Neben der Ablehnung der Kirche ist v. a. der Hinweis auf die Rote Fahne der Pariser Commune wichtig, um auf die politische Bedeutungsebene zu gelangen. Pottier hat in „Marguerite“ seine Wünsche für alle Kinder fiktiv am Beispiel seiner Tochter ausformuliert. Durch die Einbindung des Gedichts in die *Chants révolutionnaires* ist diese Deutung im konkreten Kontext auch über den Text hinaus gegeben. In diesem größeren Kontext ist nicht nur von Bedeutung, was Pottier in „Marguerite“ beschreibt, sondern auch, was er – anders als in

seiner Darstellung von Kindern in anderen Gedichten des Bands – nicht beschreibt: Armut, Hunger und Verelendung. Marguerite ist das Kind einer neuen Zeit, in der die Revolution abgeschlossen, die Ungleichheit überwunden ist; sie kann sich sorglos dem Spiel widmen.

Aus Platzgründen sollen nur zwei Aspekte des Sonetts näher betrachtet werden, denen wir im weiteren Verlauf der Analyse noch begegnen werden: die Allegorien ‚Frühling‘ und ‚Morgen‘ sowie die Farbe Rot als Symbol.

Die erwünschten revolutionären Änderungen werden häufig mit Naturereignissen dargestellt, da diese Gesetzmäßigkeiten und Unaufhaltsamkeit symbolisieren; dabei wird u. a. auf das Sprach- und Formenrepertoire des Vormärz zurückgegriffen (cf. z. B. Bogdal 1996, 170; Jäger 1971, 12-20). Bei den Naturdarstellungen geht es nicht mehr um klassisch-romantische Naturlyrik, sondern um allegorische Darstellungen der politischen Perspektive (cf. Meyer 1979, 343; Bogdal 1996, 174-175). Die „Allegorisierung des Frühlings“ (Meyer 1979, 340) soll die Lesenden u. a. von der Unabwendbarkeit des Wandels überzeugen, dient aber auch dazu, den politischen Gegner*innen klarzumachen, dass ein Kampf gegen diesen Wandel vergeblich ist. Auch wichtige Ereignisse der internationalen Arbeiterbewegung, die März-Revolution 1848/49 oder der 1. Mai, liegen im Frühling (cf. Meyer 1979, 534).

Im letzten Terzett wird der Frühling explizit genannt, aber schon im ersten Terzett wird er durch „Les fragiles bourgeois qui s’ouvrent sur la branche“ (V. 10) angekündigt. Die sich öffnenden Knospen symbolisieren das Erwachen der Natur aus der Winterstarre (cf. Meyer 1979, 340) und in diesem Kontext wohl die Überwindung der Herrschaft von König und Kirche – zumal sie als Alternative für den sonntäglichen Kirchgang genannt werden: Marguerite schaut der Gesellschaft zu, wie sie sich aus den Fesseln der Kirche befreit. Der Himmel, den sie im zweiten Quartett betrachtet, ist ein Himmel ohne Gott. Der Kohlkopf, der im letzten Terzett direkt mit dem Frühling in Verbindung gebracht wird, wird von Marguerite personifiziert: „on dirait qu’elle rit!“ (V. 14)

In den Quartetten wird der Morgen dargestellt: Marguerite wacht fröhlich auf, während die Vögel singen und die Sonne aufgeht. Der Gesang der Vögel kann als Hinweis auf die uneingeschränkte Rede- und Pressefreiheit betrachtet werden (cf. Meyer 1979, 343). Der im zweiten Quartett erwähnte Tau („rosée“, V. 6) weist ebenfalls auf den Morgen hin – im ersten Quartett wird „rosée“ (V. 4) noch als Farbadjektiv verwendet. Das Bild des Sonnenaufgangs und des Morgens kommt auch in anderen Gedichten und Liedern Pottiers vor, etwa am Ende von „L’Internationale“:

Mais, si les corbeaux, les vautours,
Un de ces matins, disparaissent,
Le soleil brillera toujours ! (Pottier 1887, 15)

Im Sonett betrachten wir Pottiers Tochter Marguerite nicht nach der Niederschlagung der Commune, sondern nach der „lutte finale“ (Pottier 1887, 15), die in der Realitätsfiktion vom Volk erfolgreich gekämpft wurde. In „31 octobre“ verbindet Pottier die aufgehende Sonne mit der Farbe Rot:

Nommons une Commune rouge,
Rouge, comme un soleil levant ! (Pottier 1887, 60)

Die Farbe Rot spielt in der internationalen Arbeiterbewegung eine große Rolle (cf. Meyer 1979, 362), die Fahne der Pariser Commune ist rot und hat damit eine wichtige Bedeutung als Symbol des Widerstands und der Befreiung: „Das flammende Rot der Fahne spricht weniger den menschlichen Intellekt als die tieferen Schichten des Bewußtseins an und vereint in idealer Weise einen hohen emotionalen Appellwert mit formaler Einfachheit.“ (Meyer 1979, 364) Die Fahne wird im zweiten Quartett erwähnt („Elle aime ton drapeau, Commune“, V. 8), hier in Kombination mit dem Farbadjektiv „vermeil“, nicht wie üblich „rouge“. Die Liebe zur Roten Fahne steht *pars pro toto* für die Liebe zu den Ideen der Pariser Commune. Auch der Farbton von Marguerites Lippen („rosée“, V. 4) stellt eine Abstufung der Farbe Rot dar.

Das Kinderlied

Zunächst soll die textliche Ebene besprochen werden: die intralinguale Bearbeitung und die Übersetzung. In einem zweiten Schritt wird der Fokus auf der musikalischen Umsetzung liegen: Die Vertonung wird vergleichend für beide Sprachen am Beispiel des Rhythmus betrachtet. Darauf folgt eine Analyse der beiden Musikvideos, die nicht nur weitere Aussagen zur Sangbarkeit zulassen, sondern auch in ihrer Bildsprache auf das Sonett zurückgreifen. Als Abschluss wird die Übersetzung des Lieds unter Einbeziehung der musikalischen Umsetzung und der Musikvideos nach den Kriterien des Pentathlon-Prinzips (cf. Low 2005, 191-199) eingeordnet.

Text

Auf der Textebene werden für die intralinguale Bearbeitung und die Übersetzung die Booklets der CDs herangezogen (cf. Floury/Valière 2021, 12, und Various Artists 2021, 19). Auf sie beziehen sich alle Zitate im folgenden Unterkapitel.

Intralinguale Bearbeitung

In den Quartetten gibt es keine Anpassungen des Texts, nur der Struktur: Die ersten beiden Verse sind kursiv gesetzt und von den anderen beiden Versen des ersten Quartetts abgesetzt; aus ihnen wird der Refrain. Dieser wiederholt sich nach dem ersten Quartett und wird im Booklet durch ein kursiv gesetztes *Refrain* angedeutet:

*Marguerite a cinq ans et n'est pas baptisée,
La petite païenne ! Elle a le gai réveil
Des oiseaux gazouillant : Bonjour, mon beau soleil !
Et lui pose un baiser sur sa lèvre rosée. (im Sonett V. 1-4)*
Refrain

Das Enjambement zwischen dem zweiten und dritten Vers des Sonetts wird dabei nicht beachtet, es wird aber auch kein Punkt als Satzende nach „réveil“ gesetzt. Das zweite Quartett wird zur zweiten Strophe, der Refrain folgt jeweils auf die Strophen.

Aus den beiden Terzetten werden Quartette, indem der letzte Vers des zweiten Quartetts hinzugefügt wird. Dadurch wird in beiden Terzetten noch einmal der Bezug auf die Rote Fahne der Commune aufgenommen:

Elle ignore l'Église ! et va voir le dimanche
 Les fragiles bourgeons qui s'ouvrent sur la branche ;
 La nature lui parle et forme son esprit.
 Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil ! (im Sonett V. 9-11, 8)

In der letzten Strophe schafft die Hinzufügung dadurch, dass „elle“ sowohl auf Marguerite als auch auf den Kohlkopf referiert, eine gewisse Ambivalenz:

Oh ! regardez ! dit-elle, on dirait qu'elle rit !
 Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil ! (im Sonett V. 14, 8)

Nach den Terzetten folgt jeweils noch einmal der Refrain.

Im Vergleich zum Sonett werden also allein schon durch die musikalisch motivierten Textwiederholungen zwei Aspekte stärker betont: Der wiederkehrende Refrain, der den Namen des Kinds und die Tatsache, dass es nicht getauft ist, enthält, betont die Abkehr von der Kirche. Der Bezug auf die Rote Fahne der Commune, um die ‚fehlende‘ Zeile der Terzette zu ergänzen, betont die politische Ebene.

Übersetzung

Im Booklet der CD (cf. Various Artists 2021, 19) sowie im Musikvideo (cf. Tage der Kommune 2021b) ist Suli Puschban als Übersetzerin angegeben; sie stützt sich jedoch nicht auf das Sonett von Pottier als Ausgangstext, wie es dort vermerkt ist, sondern auf die Adaption von Flourey/Valière (s. u. unter *Musikalische Umsetzung*). Ein Hinweis auf die Adaption erfolgt nur durch die Angabe im Booklet: „Musik: Flourey/Valière“. So entsteht der Eindruck, Pottier habe kein Sonett, sondern einen Liedtext mit Strophen und Refrain geschrieben.

Die Strophen sind in der deutschen Übersetzung als Vierzeiler notiert; die einzige Abweichung davon ist vermutlich auf einen Satzfehler im Booklet zurückzuführen und für die Analyse nicht von Bedeutung.

Die Reihenfolge der Strophen wird übernommen, nach zwei Strophen wird jeweils der Refrain wiederholt. Das letzte Terzett wird gekürzt. Das Reimschema, bei dem sich jeweils die zweite und vierte Zeile einer Strophe reimen (xAxA xBxB usw.), lässt sich aus den ursprünglich bei Pottier verwendeten Alexandrinern erklären, die bei Puschban jeweils auf zwei Zeilen aufgeteilt wurden. Im Terzett, in dem das Reimschema bei Flourey/Valière durch die hinzugefügte Zeile gebrochen wird, setzt Puschban es, abweichend von der französi-

schen Bearbeitung, konsequent fort. In Bezug auf das Versmaß wird vom Alexandriner abgewichen: Entsprechend einem halben Alexandriner haben in der Übersetzung zwar viele Verse sechs Silben, was für die Vertonung noch eine Rolle spielen wird; die Anzahl der Silben schwankt aber zwischen fünf und sieben, in einem Fall sogar acht.

Die Übersetzung bleibt zunächst sehr nah am Ausgangstext:

Floury/Valière ⁶	Puschban
Marguerite a cinq ans et n'est pas baptisée, La petite païenne ! Elle a le gai réveil	Marguerite ist schon fünf und sie ist nicht getauft die kleine Heidin so fröhlich wacht sie auf
Des oiseaux gazouillant : Bonjour, mon beau soleil ! Et lui pose un baiser sur sa lèvre rosée.	Die Vögel sie zwitschern hallo du Sonnenschein darf es ein Küsschen auf deine Lippen sein?

Puschban verzichtet größtenteils auf Satzzeichen. Aus der Aussage in den letzten beiden Versen wird eine Frage, die durch ein Fragezeichen markiert wird. Das Duzen steht für eine kindliche Sprache, zu der auch das Diminutiv „Küsschen“ passt. Das „Küsschen“ wird nicht einfach gegeben, es wird danach gefragt, ob es gegeben werden „darf“. Der Rotton bei der Beschreibung der Lippen wird nicht explizit genannt, was aber an anderer Stelle kompensiert wird („roten Wangen“). Das Homonym „rosée“ (dt. Morgentau) entfällt ebenfalls; ab der nächsten Strophe wird Puschban in der Übersetzung insgesamt freier:

Floury/Valière	Puschban
C'est toute sa prière. Est-il Credo pareil ? Elle admire le ciel, la flamme et la rosée :	Woran mag sie glauben was ist ihr Gebet? sie liebt die Sterne und wie die Welt sich dreht
Un nuage la tient une heure à la croisée ; Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil !	Bewundert die Wolken und den roten Mohn auch die Flagge der „Commune“ hat diesen warmen Ton

Puschban beginnt die Strophe mit zwei Fragen statt einer und ersetzt den Himmel durch Sterne; durch die Erwähnung der Sterne wird das Bild der Nacht evoziert, das an sich eher mit reaktionären Kräften in Verbindung steht (siehe die Ausführungen zum ‚Morgen‘). Die

Farbe Rot und die Allegorie des Frühlings nimmt sie durch das Bild des roten Mohns auf, den Marguerite betrachtet. Den kräftigen Rotton „vermeil“ gibt sie als „warmen Ton“ wieder.

In der nächsten Strophe wird Puschban mit „na das fällt ihr gar nicht ein“ sehr umgangssprachlich, was zu einem Kinderlied passt.

Floury/Valière	Puschban
Elle ignore l'Église ! et va voir le dimanche Les fragiles bourgeons qui s'ouvrent sur la branche ;	Sonntags in die Kirche na das fällt ihr gar nicht ein Sie schaut auf die Knospen im Frühlingssonnenschein
La nature lui parle et forme son esprit. Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil !	„Bonjour!“, sagt die Natur „Komm und spiel mit mir spring ins Feld und lauf die roten Wangen stehen dir!“

Während im Ausgangstext die Natur das Kind erzieht, ist sie in der Übersetzung eher eine Spielkameradin; die Natur wird hier ebenfalls personifiziert, spricht das Mädchen mit direkter Rede an. Den Bezug zu Frankreich nimmt Puschban durch „Bonjour!“ auf, den Bezug zur Commune über die „roten Wangen“ – sie verzichtet darauf, wie in der Bearbeitung drei Mal auf die Commune hinzuweisen. Das Bild der Knospen übernimmt sie und betont mit „im Frühlingssonnenschein“ noch einmal den Frühling, der dafür im weiteren Verlauf nicht mehr explizit genannt wird.

Die letzten beiden Strophen werden in der Übersetzung zusammengelegt; die Commune und ihre Rote Fahne erwähnt Puschban nicht mehr und die Szene um den Kohlkopf stellt sie verkürzt dar. Die Anspielung auf den Frühling hat sie oben bereits untergebracht.

Floury/Valière	Puschban
Elle devine un sens à tout. Si l'on lui donne ⁷ Une pousse de chou que le printemps chiffonne :	Alles ist bedeutsam darauf ist sie stets bedacht „Schau“, sagt sie „der Kohlsproß sieht aus als ob er lacht!“
Oh ! regardez ! dit-elle, on dirait qu'elle rit ! Elle aime ton drapeau, Commune, il est vermeil !	

Dieser kleine Eingriff ändert nichts am Sinn, der Inhalt wird, trotz gewisser Einschränkungen durch textsortenspezifische Probleme bei der Übersetzung von Gedichten bzw. Liedern, vollständig wiedergegeben. Die Übersetzung ist insgesamt idiomatisch und in Teilen kindgerechter als der Ausgangstext – letzteres fällt allerdings primär dann auf, wenn man die Übersetzung als ‚Kinderlied‘ liest und bewusst darauf achtet. Im Vergleich zur intralingualen Bearbeitung wird die Commune deutlich weniger betont; möglicherweise ist das eine bewusste Anpassung an das deutsche Zielpublikum, ob es sich dabei nun um Erwachsene oder Kinder handeln mag. Sowohl die Allegorien als auch die Farbe Rot finden aber ihren Platz in der Übersetzung; neben dem Inhalt wird also auch die Bildsprache übernommen.

Musikalische Umsetzung

Auf der Ebene der musikalischen Umsetzung dienen die Musikvideos als Grundlage (cf. Tage der Kommune 2021a und 2021b).

Adaption/Vertonung

Einige *Chants* von Pottier wurden zwar vertont, für eine Vertonung von „Marguerite“ vor Floury/Valière liegen jedoch keine Hinweise vor. Es handelt sich bei der Vertonung durch Floury/Valière um ein einfaches Strophenlied, bei dem der Text im Vordergrund steht (im Gegensatz zu den komplexeren Sonett-Vertonungen, die z. B. von Martin 2012 besprochen werden). Bei der französischen Adaption gibt es eine grundlegende Anpassung der Makrostruktur: Die Abfolge von Refrain und Strophen unterscheidet sich vom Text im Booklet, denn ab dem zweiten Quartett folgt nach jeder Strophe zweimal der Refrain.

Wir haben bereits gesehen, dass Puschbans Übersetzung im Booklet abweichend vom Ausgangstext in kurzen Vierzeilern gedruckt ist. Das kann eine Anpassung an die Textsorte ‚Kinderlied‘ und entsprechende Hörgewohnheiten sein, aber auch daran liegen, dass in der Vertonung des französischen Lieds die Zäsur jeweils durch eine Pause markiert ist. Die Vertonung besteht aus geradtaktigen Einheiten, wie es für Lieder üblich ist.

Mit Hilfe von MuseScore habe ich den Rhythmus der Melodiestimme des ersten Quartetts, d. h. des Refrains und der verkürzten ersten Strophe, notiert, was hier exemplarisch betrachtet werden soll. In den weiteren Strophen der französischen Adaption gibt es mehrfach rhythmische Anpassungen an den Text, wie sie z. B. bei Apter/Herman beschrieben werden (cf. Apter/Herman 2016, 18). Auf eine Darstellung der Melodie wird aus pragmatischen Gründen verzichtet; sie ist einfach gehalten und hat einen geringen Tonumfang, der dem durch Kinder singbaren Stimmumfang entspricht (cf. Mohr 1997, 27-28).

Mar - gue - rite a cinq ans et n'est pas bap - ti - sée - ée,

5
la pe - tite pa - ien - ne elle a le gai ré - veil Des

10
oi - seaux ga - zouil - la - ant : Bon - jour, mon beau so - leil ! et

14
lui pose un bai - ser sur sa lè - ve ro - sée.

Abbildung 1. „Marguerite“ (FR)

Eine längere, taktwertige Pause gibt es in Takt 9 (mit Auftakt); diese trennt den Refrain von der ersten verkürzten Strophe. Beim Hören entsteht der Eindruck von vier kürzeren Zeilen im Refrain statt der für ein Kinderlied ungewöhnlichen zwei langen Zeilen.

Im Vergleich zur deutschen Übersetzung (Abb. 2) fällt auf, dass die ersten und letzten beiden Takte des Refrains (T. 1, T. 2, T. 7 mit Auftakt und T. 8) rhythmisch nicht verändert wurden. Im mittleren Teil wird die punktierte Umsetzung von „la petite païenne“ im Deutschen zwar anders, aber dennoch pointiert wiedergegeben: In T. 4 wird „getauft“ auf vier Silben gedehnt und die Achtelpause auf den ersten Schlag des folgenden Takts gelegt; damit wird in T. 5 das auftaktige Schema unterbrochen, die Zäsur aber beibehalten.

In der verkürzten Strophe gibt es im Deutschen durch die Zusammenfassung von zwei Achteln zu einem Viertel eine Betonung auf „Vö-“ (T. 10) sowie eine Abkehr vom Auftakt in T. 14, wodurch „Darf“ auf dem ersten Viertel betont wird. Die ersten und letzten beiden Takte (T. 10, T. 11, T. 16 mit Auftakt und T. 17) sind, abgesehen von der Viertelnote in T. 10, wieder identisch mit der französischen Adaption. Die punktierte Achtelnote in T. 12 liegt im Französischen auf dem zweiten, im Deutschen auf dem ersten Viertel.

Die Anpassungen lassen sich auch dadurch erklären, dass im Französischen und Deutschen unterschiedlich viele Silben pro Vers verwendet werden. Im Französischen sind an sich je sechs Silben in einer zweitaktigen Einheit untergebracht und meist syllabisch vertont, allerdings wird bei „baptisée“ und „gazouillant“ jeweils eine zusätzliche Silbe eingefügt. Puschban nutzt die rhythmisch abwechslungsreichere Variante in T. 5, um die fünf Silben

Mar-gue-rite ist schon fünf und sie ist nicht ge-ta-ha-haft

5 Die klei-ne Hei-din So fröh-lich wacht sie auf. Die

10 Vö-gel, sie zwit-schern: Hal-lo, du Son-nen-schein! Darf es ein

15 Küss-chen auf dei-ne Lip-pen sein?

Abbildung 2. „Marguerite“ (DE)

von „Die kleine Heidin“ unterzubringen (ähnlich T. 14, T. 15). Ein anderer Grund für diese Anpassungen ist der Versuch, Wort- und Satzbetonungen auf betonte Zählzeiten zu bringen.

Musikvideos

Die Musikvideos von Floury/Valière und Puschban wurden im Rahmen des Projekts *Die Tage der Kommune* online gestellt (cf. Tage der Kommune 2021a und 2021b). Beide Videos sind an sich nicht besonders komplex, dennoch wäre eine detaillierte Analyse zu umfangreich für diesen Beitrag.⁸ Die Musikvideos bieten weitere Ansatzpunkte für die abschließende Analyse nach dem Pentathlon-Prinzip. Außerdem zeigt sich, dass die Symbolsprache aus dem Sonett in den Videos aufgegriffen wird; darauf wird zusammenfassend im Fazit eingegangen. Ich spreche im Folgenden synonym von ‚Musikvideo‘ und ‚Video‘, um das Musik-Bild-Gefüge zu beschreiben (cf. Lilkeney 2017, 9-14, 17).

Durch den gemeinsamen Rahmen im o. g. Projekt haben die zwei Videos Gemeinsamkeiten, auf die im Folgenden eingegangen wird. Ihnen ist außerdem gemein, dass es sich durch die Darstellung einer Performance um „eine *Dokumentation der Aufführungspraxis bzw. gar um eine (zumindest das akustische) Medium erzeugende Handlungswiedergabe*“ (Jost/Neumann-Braun/Schmidt 2010, 473, Hervorhebung i. O.) handelt.

Das Video von Floury/Valière

Das Video von Floury/Valière beginnt mit einem Standbild, das einen Ast mit rosafarbenen Blüten zeigt (00:00-00:17); ein Filmführer-Countdown wird über das Bild gelegt (00:02-00:07). Darauf folgt von einer ornamentalen Vignette eingerahmt eine Einordnung des Liedes („In den ‚Revolutionären Gesängen‘ von Eugène Pottier steht auch ein Kinderlied für seine 5-jährige Tochter.“ (00:08-00:012)) sowie weitere Informationen:

Pauline Floury & Séverin Valière

Marguerite

Text: Eugène Pottier (Boston, 1877) (00:13-00:17)

Ein Hinweis auf die intralinguale Bearbeitung fehlt. Boston als Ortsangabe ist zwar nicht falsch, allerdings gibt Pottier South-Boston an.

Das Lied beginnt ab 00:18. Es handelt sich um die Aufzeichnung einer inszenierten Performance ohne Publikum oder einer Probe in einem Probenraum – für Letzteres spricht auch die Tatsache, dass Floury beim Singen nicht alle Töne trifft. In der ersten Einstellung sieht man Floury, die mit einer roten Blüte im Haar ein rotmarmoriertes Akkordeon spielt und als Vorspiel die Melodie pfeift (00:18-00:27). Mit dem Refrain am Anfang des Liedes werden Floury und Valière in der zweiten Einstellung eingeblendet. Valière singt die Strophen allein, den Refrain singen beide gemeinsam. Die Einstellung wechselt jeweils zwischen Strophe und Refrain, sodass in den Strophen nur Valière zu sehen ist, im Refrain dagegen beide Musiker*innen; bei dieser Komplettansicht befindet sich die Kamera links der Mitte. Die Musiker*innen schauen nicht frontal in die Kamera, die Zuschauer*innen haben das Gefühl, im Publikum zu sitzen. In den Einstellungen, in denen nur Valière gezeigt wird, ist die Kamera weiter seitlich positioniert, teilweise wird auf ihn zoomt. Beide Musiker*innen tragen Kleidung in gedeckten Farben, die sich uniformartig ähnelt, wodurch die individuelle Selbstdarstellung aufgehoben wird; auch die Bühne ist in gedeckten Farben dekoriert. Die Inszenierung verstärkt den Eindruck der Authentizität. Valière spielt nicht nur Gitarre, sondern nutzt während der Refrains die Schuhe als Percussion-Instrument. Am Ende der Strophen, die auf „Commune, il est vermeil“ enden, werden beide Musiker*innen gezeigt, da Floury diese Zeile an allen drei Stellen mitsingt (z. B. 01:17-01:19). Floury übernimmt auch Marguerites Stimme in der direkten Rede am Ende des Liedes (02:30-02:34). Im Video singt Floury „Oh regardez ! [...] on dirait qu'elle rit“, Valière ergänzt dazwischen: „dit-elle“. In der Version auf der CD spricht eine Kinderstimme nur „Oh, regardez !“, Valière singt „dit-elle, on dirait qu'elle rit“. Die Verwendung des Personalpronomens „elle“ kann hier potenziell zu unterschiedlichen Lesarten führen. Die Verwendung der Kinderstimme ist ein weiterer Hinweis, dass die Adaption sich (auch) an Kinder richtet. In der ganzen Performance nimmt Valière eine erzählende Rolle ein, Floury durch das fröhliche Pfeifen im Vorspiel, aber auch durch die Übernahme der direkten Rede, sowohl eine erzählende Rolle als auch die von Marguerite.

Am Ende des Videos gibt es einen Perspektivenwechsel, man sieht die Musiker*innen im Refrain von weit rechts, am Schluss wieder aus derselben Perspektive wie in den anderen Refrains. Nach dem Lied folgen Hinweise auf die CD von Flourey/Valière sowie auf die des Projekts *Die Tage der Kommune* (03:07-03:23); das Musikvideo ist also auch Werbung (aber kein Werbevideo, cf. Lilkendey 2017, 23). Das Video ist für das deutsche Publikum mit Untertiteln versehen; trotz kleiner Fehler ist die informative Übersetzung des Liedes insgesamt funktional.

Das Video von Puschban

Das Video von Puschban beginnt mit einem historischen Foto der Barrikaden der Pariser Commune als Standbild (00:00-00:07), über das ein Filmführer-Countdown gelegt wird (00:01-00:07). Darauf folgt von einer Vignette eingerahmt ein übersetztes Zitat:

„Was wäre denn das Leben wert[,] wenn die Kinder nicht mehr daraus machten als ihre Eltern?“

Gustave Courbet

Pariser Kommune 1871 (00:08-00:14)

Auf das Zitat folgen Informationen zum Lied:

Suli Puschban

Marguerite

Text: Eugène Pottier

dt. Text: Suli Puschban (00:15-00:22)

Das Lied beginnt bei 00:22 mit einem kurzen Vorspiel auf der Gitarre. Im Vordergrund sieht man Puschban mit Gitarre am Mikrofon sitzen, im Hintergrund ist über den ganzen Bildschirm dezent ein historisches Foto der Commune zu sehen. Es gibt nur eine Einstellung: Puschban sitzt in der linken Bildhälfte und schaut beim Singen immer wieder direkt in die Kamera; ihr Pullover ist schwarz-rot gestreift und nimmt die Farben der anarchistischen Bewegung auf. Im oberen rechten Teil des Bilds ist ein Bild-im-Bild zu sehen: In einem Bilderrahmen sieht man zunächst eine Wiese mit rotem Mohn, über die bei jedem Refrain langsam die Kamera schwebt (z. B. 00:22-00:36). Während der Strophen sieht man Puschban zusätzlich im Bild-im-Bild in verschiedenen Situationen hinter Sträuchern und Bäumen mit Blüten (z. B. 00:37-00:44) oder sie liegt lächelnd im Moos (z. B. 01:28-01:37); sie erkundet wie Marguerite die Natur. Am Ende des Lieds wiederholt Puschban die letzte Zeile „So fröhlich wacht sie auf“ zweimal; beim zweiten Mal sieht man sie im Bild-im-Bild wieder auf dem Moos liegen, mit ausgelassenem Lachen und zwei Hunden in ihrer Nähe (02:18-02:26). Puschban nimmt wie Flourey zwei Rollen ein: Als Sängerin erzählt sie die Geschichte, beim Erkunden der Natur im Bild-im-Bild nimmt sie die Rolle Marguerites ein.

Am Ende des Lieds folgt ebenfalls der Hinweis auf die CD des Projekts *Die Tage der Kommune* (02:27-02:40).

Pentathlon-Prinzip

Ausgehend davon, dass es der Zweck der Übersetzung ist, die Ideen der Commune und die Texte der Zeit einem historisch oder musikalisch interessierten Publikum zugänglich zu machen, wäre bei der Übersetzung eine Priorisierung der Kategorien ‚Sangbarkeit‘ (‚singability‘), ‚Sinn‘ (‚sense‘) und ‚Natürlichkeit‘ (‚naturalness‘) des Pentathlon-Prinzips (Low 2005, 191-199) sinnvoll, die Kategorien ‚Rhythmus‘ (‚rhythm‘) und ‚Reim‘ (‚rhyme‘) könnten dagegen eher Abstriche verkraften. Geht man von Kindern als Zielpublikum aus, würden Rhythmus und Reim einen höheren Stellenwert erhalten, die Übernahme des Inhalts (Sinns) wäre dagegen weniger hoch zu werten.

Vor allem die Kategorien ‚Sangbarkeit‘ und ‚Natürlichkeit‘ bleiben bei Low eher vage. In diesem Beitrag soll ‚Sangbarkeit‘ sich auf die Aufführbarkeit beziehen sowie, in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um ein Kinderlied handelt, die Möglichkeit von Laiensänger*innen und Kindern gesungen zu werden, d. h. die Angemessenheit des Stücks für deren Stimmlagen.⁹ Mit ‚Natürlichkeit‘ soll hier eine einfache, kindgerechte Sprache gemeint sein, die zur Textsorte ‚Kinderlied‘ passt.

Puschban kann mit ihrer Übersetzung, mit Abstrichen, allen Kategorien weitgehend gerecht werden. Trotz einiger Abweichungen im Text gibt sie den Sinn wieder, sowohl die Inhaltsebene des Porträtedichts als auch die Allegorien und Symbole, mit denen sie aber flexibel umgeht. Unter der Prämisse, dass es sich bei „Marguerite“ um ein Kinderlied handelt, ist die Ent-Symbolisierung der Bildsprache (Mohn als Frühlingspflanze, ohne historisch-literarische Bedeutungsebene) sicher gerechtfertigt. Das trifft auch auf kleine inhaltliche Abweichungen zu (cf. Parianou 2021, 339-340, die bei der Analyse von Kinderliedübersetzungen auf „Mary had a little lamb“ eingeht und die Texteingriffe im Rahmen von Lows Pentathlon-Prinzip damit rechtfertigt, dass abgesehen vom Sinn alle Prinzipien eingehalten werden).

Die Sprache erfüllt das Kriterium der Natürlichkeit, man merkt dem Lied die Übersetzung nicht an; auch umgangssprachliche Elemente tragen dazu bei. Die Übersetzung ist insgesamt idiomatisch. Das Kriterium der Sangbarkeit stellt die Übersetzerin bei der einfachen Melodie des Strophenlieds nicht vor große Probleme; das Lied bleibt singbar und ließe sich auch als Kinderlied von Kindern singen. Praktisch erfüllt wird die Sangbarkeit dadurch, dass das Lied aufführbar ist – allerdings hat Puschban das Lied transponiert, der Kapodaster sitzt bei Valière am zweiten Bund, Puschban spielt ohne Kapodaster. Abweichungen der Silbenzahl gleicht Puschban durch rhythmische Anpassungen aus, die zwar den Rhythmus der Singstimme stärker akzentuiert wirken lassen als in der französischen Adaption, aber durchaus auch auf diese zurückgeführt werden können, da bei der Performance von Flourey/Valière durch Synkopen im Schlagwerk bzw. den Einsatz des Schuhs als Percussion-Instrument ebenfalls eine Akzentuierung vorgenommen wird. Zudem gibt es auch in der französischen Adaption von Strophe zu Strophe durch den Text bedingte Anpassungen des

Rhythmus.¹⁰ Da die Melodie in Deutschland nicht bekannt ist, sind durch die Eingriffe keine Irritationen des Zielpublikums zu erwarten. Das Reimschema erhält Puschban und wendet es bei den ursprünglichen Terzetten sogar strenger an als Flourey/Valière.

Puschban ist damit eine Übersetzung gelungen, die an das deutsche Zielpublikum angepasst ist, sie kann von Erwachsenen wie von Kindern gehört werden. Auch wenn im deutschen Booklet der Verweis fehlt, dass die Übersetzung nicht auf dem Sonett Pottiers, sondern auf der Bearbeitung bzw. Adaption von Flourey/Valière beruht, bleibt sie beiden Ausgangstexten auf der inhaltlichen Ebene treu und Flourey/Valière auch in Bezug auf das von ihnen komponierte Lied.

Fazit

Bei Pottiers „Marguerite“ handelt es sich um ein Sonett, in dem einerseits eine Frühlingsszene mit einem Kind dargestellt wird, andererseits durch Pottier mit einer explikativen Allegorie aber auch bewusst eine politische Ebene evoziert wird. Bekannte Symbole des Neuanfangs (‘Frühling’, ‘Morgen’) werden mit der Farbe Rot verbunden, die Liebe zur Commune und die Ablehnung der Kirche ganz explizit erwähnt. Beschrieben wird Marguerite, das Kind einer neuen Zeit, das Religion durch Naturbeobachtung ersetzt und dem Leben selbst einen Sinn gibt. Die Fiktionalität der Darstellung wird durch die Zeitangabe unter dem Gedicht gebrochen – 1877 ist die Revolution bereits gescheitert. Die ‚echte‘ Marguerite ist im Exil in Armut aufgewachsen.

In der französischen Bearbeitung werden die Alexandriner beibehalten, aber die Strophen neu strukturiert. Zwischen Adaption und Übersetzung werden auch die Alexandriner aufgegeben, sodass die Übersetzung aus kurzen, vierzeiligen Strophen und Refrain besteht. Die einfache Struktur und Melodie des Lieds mit geringem Tonumfang, aber auch Elemente wie die imitierte Kinderstimme in der Adaption lassen Kinder als Zielpublikum der Vertonungen mitdenken.

Die Inhaltsebene bleibt in allen Stufen erhalten, Allegorien und Symbolik werden in der Adaption stärker betont, in der Übersetzung teilweise abgeschwächt, teilweise durch andere, passende Bilder ersetzt. Puschban verzichtet auf die wiederholte Nennung der Commune, findet mit dem Bild des roten Mohns aber Anknüpfungspunkte, die im Ausgangstext nicht vorkommen und sogar Frühlingallegorie und Farbsymbolik vereinen.

Legt man das Pentathlon-Prinzip als Maß an, so hat die Übersetzerin Puschban eine sangbare Übersetzung erstellt, in der Sinn und Natürlichkeit, aber auch Rhythmus und Reim nicht allzu weit vom französischen Lied abweichen, sondern durch ein pragmatisches Maß an Flexibilität zur Aufführbarkeit beitragen. Ihre Übersetzung hat eine eigene Note und könnte auch als Cover-Version betrachtet werden (cf. Susam-Saraeva 2021). Auch die unterschiedliche Instrumentalisierung bei der Performance im Video führt zu einem anderen Stil.

Durch eine etwas kindgerechtere Sprache versucht Puschban den Spagat zwischen einem jungen und erwachsenen Zielpublikum. Da sie über ihre Kinderlieder sagt, dass sie darin

„die sprachliche Latte immer schon hochgehängt“ (Bürger 2024, 03:22-03:25) hat, wird das keinen Widerspruch darstellen, denn sie macht „keine Kindermusik, die na-nana-nana ist, ja, die man irgendwie sofort als solche identifizieren kann“ (Bürger 2024, 28:09-28:14).

Die Musikvideos sind schlicht gehalten und stellen eine musikalische Performance dar; in beiden Videos werden bildsprachliche Elemente des Lieds auch z. B. über die Kleidung aufgegriffen. Durch das Bild-im-Bild ist Puschbans Video etwas vielschichtiger: Im Bilderahmen manifestiert sich nicht nur die Allegorie des Frühlings. Vor allem der Mohn, der den Frühling und die Farbe Rot verbindet, nimmt viel Raum ein, obwohl er bei Pottier nicht vorkommt. Erklären lässt sich die Präsenz des roten Mohns in ihrem Video durch den innerliterarischen Transferprozess im Französischen mit deutlicher Betonung der Farbe Rot.

Durch den Erscheinungszeitpunkt am Ende des ersten ‚Corona-Winters‘ erhält das deutsche Musikvideo eine weitere Bedeutungsebene: Nach dem langen, einsamen Winter beginnt ein neuer Frühling, es kann wieder gelacht werden. Damit wird die Hoffnung auf ein besseres Leben, die Pottier in „Marguerite“ zum Ausdruck gebracht hat, auf die Lage im Jahr 2021 übertragen. In einer Zeit, in der ein konfessionsloses Kind keinen Skandal mehr darstellt, der Text also eher historisch als subversiv ist, wird so eine Brücke zwischen 1871 und 2021 geschlagen.

Endnoten

- 1 Sarah Del Grosso ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (FTSK) Germersheim der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- 2 Das Pentathlon-Prinzip wird in diesem Beitrag als Rahmen genutzt, um die Übersetzung zusammenfassend einzuordnen, obwohl Low bei der Ausdifferenzierung der Kategorien mitunter recht vage bleibt; im Rahmen der Analyse wird daher kurz erläutert, wie die Kategorien in diesem Beitrag verstanden werden.
- 3 Für eine differenzierte Darstellung u. a. der Geschichte von Kinderliedern und der Themen, die Kindern zugetraut und zugemutet werden können, cf. Freitag 2001.
- 4 Aus Gründen der Übersichtlichkeit gebe ich hier und im weiteren Beitrag für die Primärquellen jeweils nur einmal die Quellenangabe an.
- 5 Im gesungenen Lied wird aus „Si l’on lui donne“, vermutlich, um durch die zusätzliche Silbe die gleichmäßigen Achtelnoten der anderen Strophen beibehalten zu können, „Si on le lui donne“. Flourey/Valière setzen im selben Vers die Zäsur nicht nach sechs Silben, sondern nach dem Punkt: „Elle devine un sens à tout. | Si on le lui donne“. Die Spannung, die sich durch die Zäsur nach der sechsten Silbe ergeben würde, geht verloren.
- 6 Zur besseren Vergleichbarkeit mit den deutschen Vierzeilern werden die französischen Alexandriner hier abweichend von der Darstellung im Booklet (Flourey/Valière 2021, 12) jeweils auf zwei Zeilen aufgeteilt.
- 7 Der Text folgt an dieser Stelle dem Booklet; zur Umsetzung im gesungenen Lied siehe Endnote 5.
- 8 Zur Komplexität der Analyse von Musikvideos cf. z. B. Jost/Neumann-Braun/Schmidt 2010.

- 9 Vgl. die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Sangbarkeit‘ unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Gattung ‚Oper‘ in Agnetta 2019, 342-353.
- 10 Dies bezieht sich auf den hier analysierten Anfang des Lieds; im weiteren Verlauf weicht Puschban in Bezug auf den Rhythmus stärker von Floury/Valière ab.

Bibliografie

- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2019.
- Apter, Ronnie / Herman, Mark: *Translating for Singing: The Theory and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury, 2016.
- Bogdal, Klaus-Michael: „Arbeiterbewegung und Literatur“. In: McInnes, Edward / Plumpe, Gerhard (Hg.): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit*. München: Hanser, 1996, 144-175.
- Brochon, Pierre: *Eugène Pottier, naissance de l'Internationale*. Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot, 1997.
- Bürger, Britta: „Im Gespräch. Suli Puschban: ‚Kindermusik ist mir zu männerdominiert‘“ (Podcast), Deutschlandfunk Kultur, 07.06.2024 (Wiederholung vom 02.01.2024), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kinderliedermacherin-suli-puschban-ich-will-nicht-paedagogisch-sein-dlf-kultur-cc207c4e-100.html> (Zugriff 27.06.2024).
- Die Tage der Kommune*, <https://tage-der-kommune.de/> (Zugriff 27.06.2024).
- Dommanget, Maurice: *Eugène Pottier, membre de la Commune et chanteur de l'Internationale*. Paris: EDI, 1971.
- Ewers, Hans-Heino: „Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur“. In: Grenz, Dagmar (Hg.): *Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München: Fink, 1990, 15-24.
- Freitag, Thomas: *Kinderlied – Von der Vielfalt einer musikalischen Gattung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2001.
- Gerstner-Hirzel, Emily: „Das Kinderlied“. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Handbuch des Volksliedes*. Bd. 1. München: Fink, 1973, 923-967.
- Jäger, Hans-Wolf: *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Jasinski, Max: *Histoire du sonnet en France* (1903). Genf: Slatkine, 1970.
- Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus / Schmidt, Axel: „Bild-Text-Ton-Analysen intermedial – am Beispiel von Musik(video)clips“. In: Deppermann, Arnulf / Linke, Angelika (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York: de Gruyter, 2010, 469-492.
- Kelletat, Andreas: *Wem gehört das übersetzte Gedicht? Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik*. Berlin: Frank & Timme, 2022.
- Kohl, Katrin: „Die Medialität der Lyrik“. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2016, 92-102.
- Lilkendey, Martin: *100 Jahre Musikvideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Lörzer, Eva-Lena: „Der Hausbesuch: Die Schnauze voll von Rosa“. In: *taz* (29.11.2020), <https://taz.de/Der-Hausbesuch/!5712759/> (Zugriff 27.06.2024).

- Low, Peter: „The Pentathlon Approach to Translating Songs“. In: Gorrée, Dinda L. (Hg.): *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005, 185-212.
- Martin, Christine: „Sonett-Vertonungen im 19. Jahrhundert und ihre Nachwirkungen in der Moderne“. In: Greber, Erika / Zemanek, Evi (Hg.): *Sonett-Künste: Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Dozwil: Signathur, 2012, 405-432.
- Meyer, Erika: *Die Herausbildung der Arbeiterklasse im Spiegel der zeitgenössischen Lyrik*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1979.
- Mohr, Andreas: *Handbuch der Kinderstimmgebung*. Mainz: Schott, 1997.
- Parianou, Anastasia: „Mary, Lisa und ihr kleines Lamm. Eine Gratwanderung zwischen Text und Musik in übersetzten Kinderliedern“. In: Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Context*. Berlin: Frank & Timme, 2021, 313-350.
- Péridier, Jean: *La Commune et les artistes : Pottier, Courbet, Vallès, J.-B. Clément*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1980.
- Pottier, Eugène: *Chants révolutionnaires*. Paris: Dentu, 1887.
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 2019.
- Schmitz, Ulrich: „Multimodale Texttypologie“. In: Klug, Nina-Maria / Stöckl, Hartmut (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, 327-347.
- Schmitz-Emans, Monika: „Medientransformationen und Formtransfers. Kunstvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen“. In: Gess, Nicola / Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, 131-158.
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr, 1993.
- Stolt, Birgit: „How Emil Becomes Michel – On the Translation of Children’s Books“. In: Klingberg, Göte (Hg.): *Children’s Books in Translation. The Situation and the Problem. Proceedings of the Third Symposium of the International Research Society for Children’s Literature, held at Södertälje, August 26-29, 1976*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978, 139-146.
- Susam-Saraeva, Şebnem: „Performance and Socio-cultural Context in Interlingual Cover Songs“. In: Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (Hg.): *Song Translation: Lyrics in Context*. Berlin: Frank & Timme, 2021, 177-197.
- Tage der Kommune: *Pauline Flourey & Séverin Valière: Marguerite*, 24.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=tYbA82CHudI> (Zugriff 27.06.2024). [=2021a]
- Tage der Kommune: *Suli Puschban: Marguerite*, 18.04.2021, https://www.youtube.com/watch?v=o_CBhRjrFck (Zugriff 27.06.2024). [=2021a]

Diskografie

- Flourey, Pauline / Valière, Séverin: *Les Femmes de la Commune de Paris*. EPM 987069, 2021 (CD).
- Various Artists: *Die Lieder der Commune*. Müller-Lüdenscheidt-Verlag 07726, 2021 (CD).