

BOB DYLAN AUF DEUTSCH

Vom Vertreter des amerikanischen Folk-Rock zum Schlagerstar?

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Dominik Delic

am Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft

Begutachterin: Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Nadja Grbić

Graz, 2023

Danksagung

Dank Selbstdisziplin und Willenskraft am Ziel angelangt!

Mithilfe der Unterstützung meiner engsten FreundInnen und meiner Familie durfte ich das obige Zitat in die Tat umsetzen. Aus diesem Grund möchte ich mich aus tiefstem Herzen bei euch bedanken. Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern und meiner Freundin, die während meiner gesamten Studienzeit an mich glaubten (selbst als ich es selbst nicht mehr tat) und mich motivierten, niemals aufzugeben, um mein Ziel zu erreichen. Danke für all die Jahre der Unterstützung jeglicher Art und für alles, was ihr mir in dieser Zeit ermöglicht habt.

Ich möchte mich auch bei meinen StudienkollegInnen und ProfessorInnen, mit denen ich eine großartige und unvergessliche Zeit am ITAT hatte, bedanken, da sie mich während des Entstehungsprozesses dieser Masterarbeit immer unterstützten und motivierten.

Weiters gilt ein besonderer Dank Nadja Grbić für die hilfreiche, unkomplizierte und exakte Betreuung, das schnelle Feedback sowie die zahlreichen Sprechstunden. Durch diese konnte ich im professionellen wie persönlichen Sinne wachsen.

Abschließend möchte ich mich bei allen bedanken, die an mich geglaubt haben, in jeglicher Hinsicht für mich da waren und mich in diesem Lebensabschnitt begleitet haben!

Inhaltsverzeichnis

1. Populärmusik	8
1.1. Entstehung von Populärmusik	9
1.2. Begriffserklärung und Abgrenzung	10
1.3. Sinn und Funktion der Populärmusik	12
1.4. Rezipieren von Populärmusik	14
2. Der Rock and Roll der 1960er-Jahre	15
2.1. Der Soundtrack einer Generation	15
2.2. Der Aufstieg des Rock and Roll zur populären Jugendmusik	16
2.3. Folkmusik und Protestkultur	18
2.4. Folkmusik in Deutschland	19
3. Bob Dylan	21
3.1. Poet, Prophet & Protestsänger	23
3.2. Dylan in der Übersetzung	24
4. Theoretische Grundlagen der Analyse und Forschungsstand	32
4.1. Musik & Übersetzung – Eine Arbeitsdefinition	32
4.2. Populärmusik als Text	37
4.3. Hermann Rauhes Komponenten der Populärmusik	40
5. Analysemodelle	41
5.1. Analysekomponenten nach Klaus Kaindl	41
5.1.1. Die musikalische Ebene	42
5.1.2. Der Gesang	42
5.1.3. Der sprachliche Text	42
5.1.4. Die visuelle Präsentation	43
5.2. Isabelle Marcs <i>transcultural flows</i> innerhalb der Populärmusik	43

5.2.1. Relationship between cultures & popular music	43
5.2.2. Travelling Music	45
5.2.2.1 Cultural Reception (Kulturelles Rezipieren).....	47
5.2.2.2 Musical Reprise (Musikalische Reprise).....	47
5.2.2.3 Translation and Adaptation (Translation und Adaption).....	48
5.2.2.4 Stylistic emulation (Stilistische Nachahmung).....	48
6. Song- und InterpretInnenanalyse.....	50
6.1 Methodische Vorgehensweise & Vorstellung der Analyse	50
6.2. Blowin‘ In The Wind.....	51
6.2.1. Songtext	51
6.2.2. Hintergrund.....	52
6.2.3. Interpretin: Marlene Dietrich	53
6.2.4. Analyse	54
6.3. The Times They Are A-Changin‘	58
6.3.1. Songtext	58
6.3.2. Hintergrund.....	59
6.3.3. Interpreten: Christopher & Michael.....	60
6.3.4. Analyse	61
6.4. Like A Rolling Stone	67
6.4.1. Songtext	67
6.4.2. Hintergrund.....	69
6.4.3. Interpret: Wolfgang Ambros.....	70
6.4.4. Analyse	71
7. Darstellung der Forschungsergebnisse	78
7.1. Analyse 1: Die Antwort weiß ganz allein der Wind	78
7.2. Analyse 2: Kommt her all ihr Leute	79

7.3. Analyse 3: Allan wie a Stan.....	79
8. Beantwortung der Forschungsfragen	81
9. Zusammenfassung.....	85
Literaturverzeichnis	86
Internetquellen	93
Hörbeispiele und Liedtexte (Quellen).....	95
Abbildungen.....	96

Einleitung

Die Musikrichtung Rock and Roll entwickelte sich in den 1950er- und 1960er-Jahren zu einer Ausdrucksform jugendlicher Rebellion gegen die elterlichen Vorstellungen von Moral und Disziplin. KünstlerInnen wie Chuck Berry, Jerry Lee Lewis und Elvis Presley verkörperten den Wunsch nach dem Widerstand gegen konservative Werte und Traditionen. Im Laufe der Zeit weitete sich der Protest auf das gesamtgesellschaftliche, politische und wirtschaftliche System aus, was sich in der Rockmusik der damaligen Zeit widerspiegelt (vgl. Fifka 2007:14).

Die vorliegende Masterarbeit setzt sich mit der Thematik eines spezifischen Zweigs des Rock and Roll, nämlich dem Folk-Rock im Rahmen der Übersetzungswissenschaft auseinander, wobei der Frage nachgegangen wird, wie der bekannteste Vertreter dieses Musikgenres, Bob Dylan, ins Deutsche übersetzt wird und inwiefern seine Protestlieder im Laufe dieses Prozesses verändert werden. Konkret wird untersucht, wann und von wem Dylans Lieder ins Deutsche übersetzt, welche inhaltlichen, textuellen und musikalischen Anpassungen der Originalversion beim Übertragen ins Deutsche vorgenommen und welche Ziele damit verfolgt werden. Des Weiteren wird die Frage behandelt, inwieweit die Protestbotschaft der englischen Originale in die deutschen Versionen übertragen und ob sie dabei verändert wird. Zum Schluss wird Dylans visuelles Erscheinungsbild näher untersucht, wobei der Frage nachgegangen wird, ob dieses von den deutschsprachigen InterpretInnen übernommen bzw. kopiert wird, oder ob Dylans äußere Erscheinung in der deutschen Zielkultur wenig Raum findet.

Zur Beantwortung der Fragen ist diese Masterarbeit in folgende Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Definition und Erläuterung von Popularmusik. Konkret erfolgt in diesem Kapitel eine Begriffserklärung, danach wird auf den Sinn sowie die Funktion und Rezeption von Popularmusik eingegangen. Im zweiten Kapitel wird ein kurzer Überblick über die wichtigsten Fakten des Rock and Roll der 1960er-Jahre gegeben. Zudem wird auf die allgemeine Entwicklung der Rock and Roll-Industrie, die Verbindung zwischen Folkmusik und Protestkultur und die schwierige Position der Folkmusik in Deutschland in den 1960ern eingegangen. Da die übersetzten Lieder von Bob Dylan bezüglich ihres Arrangements mitunter stark an das Genre Schlager erinnern, wird dieses ebenfalls genauer beleuchtet und es wird erläutert, warum der Schlager in Deutschland zum damaligen Zeitpunkt beliebter war als die Folkmusik bzw. der Folk-Rock.

Kapitel 3 untersucht die Person Bob Dylan und fragt danach, was ihn zu einem einzigartigen Musiker macht und wie er es schaffte, eine ganze Generation in seinen Bann zu ziehen. Da in

der späteren Analyse die englischen Originalversionen mit ihren deutschen Übersetzungen verglichen werden, wird in diesem Kapitel auch darauf eingegangen, wie Dylan in andere Sprachen (konkret Spanisch, Norwegisch, Dänisch und Französisch) übersetzt wurde. Zudem werden auch die bisherigen Forschungen zu dieser Thematik im deutschsprachigen Raum beleuchtet. Damit soll gezeigt werden, wie groß das Interesse am Übersetzen von Dylans Liedern weltweit ist.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit den theoretischen Grundlagen der später folgenden Analyse und dem bisherigen Forschungsstand zum Thema „Übersetzen von Populärmusik“. Des Weiteren wird auf die Populärmusik als Text sowie die Komponenten der Populärmusik nach Hermann Rauhe (1968) eingegangen. Kapitel 5 präsentiert das Analyseschema von Klaus Kaindl (2012) und den translationswissenschaftlichen Forschungsstand zur Thematik. Zudem werden als zweites Analyseschema die von der Kulturwissenschaftlerin Isabelle Marc (2015) aufgestellten transkulturellen Strömungen innerhalb der Populärmusik beleuchtet, da diese letztendlich auch in die Analyse einfließen. Diese zeigen auf, wie vielfältig und komplex der Bereich des Übersetzens von Populärmusik ist. Im sechsten Kapitel werden die theoretischen Ausführungen anhand von sechs Beispielen – drei Originalversionen und drei deutsche Übersetzungen – veranschaulicht.

Abschließend werden die Forschungsergebnisse zusammengefasst und Antworten auf die zu Anfang genannten Forschungsfragen gegeben. Die Masterarbeit schließt mit einer Schlussfolgerung und Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse.

1. Populärmusik

Als sich im Jahre 1976 die Phono-Akademie in Deutschland entschied, Schallplattenpreise für „Populäre Musik“ zu verleihen, kam sofort die Frage auf, was denn eigentlich unter „Populärer Musik“ zu verstehen sei. Man umging die terminologischen Formalitäten, indem man den Sammelbegriff mit konkreten Inhalten füllte, und Preise schuf für einzelne Kategorien wie Folklore, Operetten, Chansons, Kleinkunst, Jazz, Rock und Pop. Auf der Suche nach klaren Definitionen in der fachwissenschaftlichen Literatur geriet man sich schnell ins Netz unterschiedlichster Definitionen und Definitionsansätze, die mehr über musikalische Kenntnisse und kulturpolitische Interessen der AutorInnen aussagen als über das Thema per se (vgl. Rösing 1996:95). Bei den Begriffen „Populäre Musik“ und „Populärmusik“ handelt es sich, laut Webster's „New World Dictionary of the American Language“ um zwei Übersetzungsvarianten des englischsprachigen Begriffs „popular music“ (ibid.). Diese Definition wurde von Jost Hernand folgendermaßen erläutert: „Populäre Musik bzw., als Kürzel, Pop-Musik sei alles, was knallt, platzt, wohligh aufstößt, Freude macht, süß schmeckt, sich lutschen läßt, Pep hat, eingängig wirkt“ (Hernand 1971:13). Schon viel früher wurde „popular music“ bei Theodor W. Adorno zum Schlager, bei Joachim Ernst Berendt zur kommerziellen Musik und bei Siegfried Borris zu allem, was der „administrative Unverstand in diesen Topf geworfen hat: Von Jazz, über Blues, Soul & Rock 'n' Roll, bis hin zum Schlager - musikalische Sparten also, von denen es die meisten in sich haben, ihrer Definition zu entgleiten“ (vgl. Sack 1991:19).

In diesem ersten Kapitel dieser Masterarbeit wird der geschichtliche Hintergrund der Populärmusik dargelegt. Hierzu erfolgen ein Einblick in die Entstehung der Populärmusik, eine detaillierte Begriffsdefinition sowie eine Erläuterung ihres Sinns, ihrer Funktionen und dem damit verbundenen Rezeptionskontext. Das erste Kapitel fußt hauptsächlich auf dem Artikel „Was ist „Populäre Musik“? Überlegungen in eigener Sache“ von Helmut Rösing aus dem Jahre 1996. Das Unterkapitel 1.1 fußt vor allem auf dem Buch *Handbuch Populärmusik* des Autors Michael Schütz aus dem Jahre 2008 und auf dem Artikel „Populäre Musik als theoretisches Konzept“ von Peter Wicke aus dem Jahre 1992. Unterkapitel 1.2 bis 1.4 beruhen auf dem Werk *Vom Grapevine zum Fahrschein. Übersetzung in der deutschsprachigen Populärmusik am Beispiel der Lieder von Elvis Presley, Bob Dylan, Juanes und anderen* von Claudia Neudecker aus dem Jahre 2012.

1.1. Entstehung von Popularmusik

Die Entwicklungen der Musikformen, die in der heutigen Zeit mit Popularmusik in Verbindung gebracht werden, wurden durch die Spannungen zwischen *Arm* und *Reich*, *Jung* und *Alt*, *Stadt*- und *Landbevölkerung* und insbesondere zwischen den *People of color* und *weißen Menschen* stark beeinflusst, denn die soziologischen Prozesse und Phänomene hatten Auswirkungen auf den Stil des Genres (vgl. Schütz 2008:13). Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wurden populäre Musikformen zu einem unvermeidbaren Teil des täglichen Lebens und erreichten spätestens durch die Verbreitung über audio-visuelle Massenkommunikationsmittel einen globalen Charakter (vgl. Wicke 1992a:445). War ihre Entwicklung anfangs noch an regionale oder lokale Funktions- und Wirkungszusammenhänge gebunden, die sich in charakteristischen Musikformen und identifizierbaren musikalischen Idiomen wie dem Wiener Walzer niederschlugen, so entwickelten sich durch die Weiterentwicklung des modernen Industriekapitalismus, die Bindung der populären Musikformen an Massenmedien und die Entstehung einer komplexen, internationalisierten Musikindustrie, soziale, technologische und ökonomische Faktoren, die aus der populären Musik eine transnationale Musikpraxis schufen (Ibid.). Diese verband lokale und regionale Musiktraditionen aus aller Welt, etwa unterschiedliche Formen afroamerikanischer Musik, Ethno Pop und World Music (ibid.).

Inmitten dieser Entwicklungen entstanden zahlreiche neue Musikformen, die jegliche spezifische Bindung an nationale oder regionale Musik verloren. Die schon zuvor erwähnten Musikgenres Jazz, Rock und Pop sind wichtige, vor allem aber ausschlaggebende musikalische Erscheinungen dieses Prozesses, denn sie markieren die drei entscheidenden Entwicklungsstadien im Prozess der Herausbildung jenes transnationalen Zusammenhangs, der für die populäre Musik charakteristisch wurde (ibid.). Hinter Jazz, Rock und Pop verbirgt sich eine ganze Reihe verschiedener musikalischer Genres und Gattungen, die äußerst heterogen und kaum eindeutig definierbar sind (ibid.). Bezüglich einer eindeutigen Definierbarkeit von Popularmusik, Jazz, Rock und Pop schreibt Schütz (2008:7):

Popularmusik vollständig zu erfassen [...] ist ein paradoxes Unternehmen. Es gibt kein „richtig“ und kein „falsch“, alles ist möglich. Was gestern noch als ein popularmusikalisches Kriterium erkennbar war, trifft heute gerade in seiner Negation den eigentlichen Kern populärer Musik. Neben notengetreuer Präzision, virtuoser Spieltechnik und dem künstlerischen Streben nach Stiltreue haben wir es in Pop, Rock und Jazz auch zu tun mit einem nur individuell zu begreifenden Moment originären Tuns im Sinne einer unmittelbaren Lebensäußerung. Wir haben es auch zu tun mit einem aus sich selbst heraus wachsenden, spielerisch-kreativen Musikanthentum, und wir haben es zu tun mit der improvisatorisch-kommunikativen Exposition des Phänomens *Feeling*.

Was die Gattungs-, Genre- und Stilbezeichnungen in der populären Musik betrifft, so sind diese mit den wachsenden ökonomischen und kommerziellen Faktoren zunehmend zu Marketinginstrumenten geworden, was ihren eigentlichen Sinn dann entweder ausschöpfte oder ihn mit neuer Bedeutung erfüllte (Wicke 1992a:446). Abschließend zu dieser Einleitung soll an dieser Stelle kurz angeführt werden, was in den darauffolgenden Unterkapiteln konkreter behandelt wird, nämlich dass die Breite und Vielfalt der populären Musikpraxis kaum überschaubar sind. Hinzu kommt die erhebliche Unschärfe in der Terminologie, die Begriffen wie *Jazz*, *Rock* und *Popmusik* anhaftet.

1.2. Begriffserklärung und Abgrenzung

Der Begriff *Populärmusik* ist ein Überbegriff für mehrere Musikgenres, die ihre weite Verbreitung über verschiedene Rezeptionsgruppen gemeinsam haben. Populärmusik beschränkt sich dabei nicht auf ein Genre, sondern beinhaltet viele verschiedene Genres, z.B. Schlager, Folk-Rock oder Heavy Metal. Über die Elemente, die als Bindeglied zwischen den verschiedenen Musikgenres betrachtet werden können, wird seit Beginn der 1960er-Jahre diskutiert, was mit ein Grund ist, warum unter ForscherInnen aus den unterschiedlichsten Bereichen der Wissenschaft bis heute kein Konsens darüber besteht, wie man Populärmusik genau definieren kann (vgl. Helms 2002:95).

In der Musikwissenschaft und der Wirtschaft wird Musik in zwei unterschiedliche Kategorien eingeteilt, nämlich die der „Unterhaltungsmusik“, zu der die Populärmusik meist gezählt wird, und die der „Ernstes Musik“. Laut Neudecker (2012:4) wird aber bei einer genaueren Betrachtung klar, dass diese beiden Kategorien keinen objektiven Maßstab zur Einteilung von Musik darstellen. Laut Mechthild von Schoenebeck (1987:10), auf welche sich Neudecker bezieht und die unter anderem auch das Buch – *Was macht Musik populär?* – verfasste, sind die Begriffe Unterhaltungsmusik und Ernstes Musik nicht voneinander abzugrenzen und können daher nicht als Gegensätze präsentiert werden. Laut ihr zählen zur ernstes Musik nämlich auch unterhaltsame Formen wie Operetten und Menuette und populäre Musik könne ebenso wenig immer der Unterhaltungsmusik zugeordnet werden:

Sowohl populäre „Unterhaltungs-“ wie populäre „Ernstes“ Musik, ebenso unpopuläre „Unterhaltungs-“ wie unpopuläre „Ernstes“ Musik existiert, d.h. dass Popularität als spartenübergreifendes Kriterium gelten kann. (Ibid., zit. nach Neudecker 2012:5)

Auch Verwaltungsgesellschaften wie die österreichische Genossenschaft für Autoren, Komponisten und Musikverleger, kurz AKM, auf welche sich Neudecker (2012:6f.) bezieht, beschäftigen sich ebenfalls mit dieser Thematik. Laut dem von der AKM veröffentlichtem Regelwerk

aus dem Jahre 2020 gibt es einen sehr klaren Unterschied zwischen Unterhaltungsmusik und Ernster Musik. Die AKM orientiert sich bei der Einteilung in diese zwei Kategorien hauptsächlich an der Abrechnung und Auszahlung von Tantiemen, da prinzipiell im Bereich der Ersten Musik höhere Tantiemen ausbezahlt werden:

Die Einstufung richtet sich nach der Art des Werkes und bei Werken ernster Richtung sowie höher einzustufender Werke nicht ersten Charakters im Allgemeinen nach der Besetzung. Die Einstufung eines Werkes multipliziert mit der Aufführungsdauer ergibt eine Punkteanzahl, die für die Abrechnung herangezogen wird. (AKM 2020:11f.)

In der Unterhaltungsmusik gibt es neben vokalen und instrumentalen Werken der Popular- und Jazzmusik – auch Kategorie I.1.a) genannt – zwei weitere Kategorien:

Musik der Kategorie I.1.b) sind Werke der Popular- und Jazzmusik, die ihrer Faktur und Form nach über die einfache Unterhaltungsmusik hinausgehen und geeignet sind, in kulturell anspruchsvollem Rahmen, um ihrer selbst willen aufgeführt zu werden. Musik der Kategorie I.1.c) sind Werke der Popular- und Jazz Musik, die einen deutlich höheren Komplexitätsgrad (anspruchsvolle formale Gestaltung, Melodik, Harmonik, etc.) aufweisen und den Kriterien der Ersten Musik nicht entsprechen. Die Kompositionen sind in Form von Partituren der Kommission für musikalische Einstufung vorzulegen. Die Einstufungen erfolgen je nach Besetzung: 1-6 Stimmen „2“, ab 7 Stimmen „2.5“. (AKM 2020:12)

Es lässt sich ein Zwischenfazit ziehen: Die musikalische Komplexität, die Besetzung und der Aufführungsrahmen geben Ausschlag darüber, wie Musik bewertet wird. In der Kategorie der Ersten Musik wird grundsätzlich nach der Besetzung und der Dauer des Werkes abgerechnet, d.h. je mehr Stimmen in einem Werk vorkommen und je länger das Stück dauert, desto mehr Tantiemen werden ausbezahlt. Zudem kommt bei Aufführungen der erste Charakter zum Vorschein:

Erste Musik ist solche Musik, die in einem öffentlichen Konzert ersten Charakters aufführbar oder für künstlerische Sendungen ersten Charakters im Rundfunk bestimmt ist. Der hohe kulturelle Wert ist im Sinne des Verwertungsgesellschaftengesetzes (§ 34 Abs 1 2. Satz) des Werkes ist zu beachten. (AKM 2020:12)

Was hier auf den ersten Blick als übersichtlich und logisch erscheint, stellt sich, laut Neudecker (2012:7), für eine Einteilung auf wissenschaftlicher Basis als unbrauchbar heraus, da Kriterien wie „anspruchsvoller Rahmen“ und „erster Charakter“ nur sehr schwer objektiv bewertet werden können und sich somit nicht eindeutig klassifizieren lassen.

Ein weiterer Versuch, um die Populärmusik zu definieren, führt, laut Neudecker (ibid.), über die Aufzählung ihrer Eigenschaften, wobei dies in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen erfolgt. Mit ihren zahlreichen Methoden und Mitteln zeigen sie verschiedene Charakteristika auf, die der Populärmusik eventuell entsprechen, dennoch werden diese, um eine

allgemeine und fachübergreifende Definition zu erstellen, als unzureichend betrachtet (ibid.). Bezüglich dieser Problematik äußerte sich auch Helms folgendermaßen:

Musiktheorie, -soziologie, -psychologie und -ökonomie untersuchen nicht unterschiedliche Aspekte des einen Phänomens „Populäre Musik“, sondern völlig unterschiedliche Phänomene. Im Zentrum des Forschens existiert [...] kein Kern, der alle Forschungsfelder zusammenführt [...]. (Helms 2002:97, zit. nach Neudecker 2012:7)

Laut Helms (Ibid.98) gehen die meisten Definitionsversuche populärer Musik davon aus, dass ein gewisses Maß an Kategorien und Kriterien (musikalische, soziale usw.) erfüllt sein muss, damit ein Musikstück als „populär“ bezeichnet und damit der populären Musik angehören kann. Hier möchte ich nochmals auf Mechthild von Schoenebeck zurückkommen. Sie schrieb elf Jahre vor Helms, dass diese Thematik aus den verschiedensten Perspektiven betrachtet werden kann, und es werden musikalische, soziologische, historische und politische Aspekte beleuchtet, um herauszufinden, in welchem Verhältnis diese zueinanderstehen (Schoenebeck 1987:386f.).

Um eine Arbeitsdefinition von Populärmusik für diese Masterarbeit zu erstellen, wird die Definition von Bügler-Arnold herangezogen:

Populärmusik ist eine semiotisch komplexe Form ästhetischer Kommunikation, die als Teil der Populärkultur gesehen wird und aus sprachlichen, musikalischen und visuellen Elementen besteht, die durch eine interpretierende Person oder Gruppe entweder audio-visuell oder rein auditiv in Form von kurzen (meist einige Minuten langen) narrativ eigenständigen Stücken vermittelt wird. (Bügler-Arnold 1993:5, zit. nach Kaindl 2012:309)

1.3. Sinn und Funktion der Populärmusik

Neben der Begriffserläuterung spielen auch der Sinn und die Funktion von Populärmusik eine große Rolle. Laut dem Musikwissenschaftler Peter Wicke kann man Populärmusik als „ein Medium, welches zur Abwicklung kultureller Aneignungsprozesse verwendet wird“ (Wicke 1992b:18ff.), betrachten. Durch sie werden verschiedene sinn- und identitätsstiftende Symbole einer Gesellschaft von ZuhörerInnen zu komplexen Zusammenhängen verbunden. Dies ist mit ein Grund, warum sie als Resultat der zuvor erwähnten Prozesse angesehen wird. Des Weiteren nimmt ein populärmusikalisches Werk innerhalb dieser Prozesse je nach Rezeptionskontext eine kulturelle Gestalt an, die aus dem „kulturellen Gebrauch der Hörer“ entsteht und als eine „Art von Kodex, welche das kulturelle Verhalten strukturiert“ (ibid.:20) fungiert.

Populärmusik vereint mehrere soziale Funktionen. Wicke zufolge nimmt sie die Funktion des „Medium[s] für die Umsetzung sozialer Erfahrungen im persönlichen Sinne“ ein (ibid.: 21).

Ähnliche Funktionen wurden der Popularmusik bereits Anfang der 1930er-Jahre zugeschrieben: laut Mechthild von Schoenebeck konstatierte der bereits in Kapitel 1 erwähnte deutsche Soziologe, Komponist und Musikphilosoph Theodor W. Adorno 1932 den Warencharakter der Popularmusik (Schoenebeck 1987:99ff.). Sie dient demnach dazu, Träume „wahr werden zu lassen“ (ibid.). Ein weiterer essenzieller Punkt ist das Vergnügen, das durch Popularmusik erzeugt wird. Dieses wird von Firth folgendermaßen beschrieben:

Das Vergnügen, das Popularmusik erzeugt, ist ein Vergnügen der Identifikation. Der Rezipient identifiziert sich mit dem Künstler, deren Gleichgesinnten, aber auch mit dem durch Musik, Text und Interpretenimage erzeugten Gefühlen und Vorstellungen und glaubt so, direkt auf seine Situation angesprochen zu werden und sein Bedürfnis nach sozialer Zugehörigkeit dadurch zu befriedigen. Diese Identifikation kann bis zu Inbesitznahme der Musik, des Künstlers etc. gehen. Umgekehrt dient die vom Markt geförderte Herstellung von gesellschaftlichen Gruppen mit den gleichen musikalischen Genrepräferenzen der Verstärkung der Identität mit einer Gruppe. (Frith 1992:7ff.)

Der Musikmarkt orientiert sich stark an Zielgruppen und geltenden Kriterien bzw. Vorgaben verschiedener Genres. Gleichzeitig erreicht die Erschaffung einer Identität die „soziale Distinktion“, d.h. die Abgrenzung zu anderen Gruppen (ibid.). Laut Marek (2006:45) kann durch die „Identifikation“ und „Distinktion“ ein Individuum seinen Platz in der Gesellschaft finden. Diese Überlegungen sind auch relevant für das Übersetzen von Popularmusik, da man so, laut Neudecker (2012:20), die gewünschte Zielgruppe über die Elemente eines Genres erreichen und damit das Konstruieren von Verweisbeziehungen erleichtern kann.

Neudecker (ibid.) zieht aus dem zuvor gesagten die Schlussfolgerung, dass auf der einen Seite innerhalb der Popularmusik eine individuelle Komponente existiert, die in der Kombination mit Gefühlen und Reizen zu Identifikation führt, und auf der anderen Seite ist Musik an gewisse gesellschaftliche Konventionen geknüpft, auf die RezipientInnen keinen Einfluss haben. Laut Firth (1992:6) erzielt Musik auf diese Art und Weise eine Größe, die, laut Neudecker (2012:20), für die „kulturelle Position des Individuums in der Gesellschaft“ von Bedeutung ist.

Abschließend kann gesagt werden, dass die Funktion von Musik als Statussymbol ihre ökonomischen Charakteristiken mit dem Drang nach sozialer Abgrenzung vereint. Laut Neudecker (2012:20) verfügen Schallplatten, Konzertmitschnitte, offizielles Merchandise etc. über repräsentative Eigenschaften, die die Identifikation fördern. Zudem betont Marek (2006:61), dass aus der Perspektive der RezipientInnen Popularmusik sowohl unterhaltende als auch hedonistische Funktionen erfüllt weshalb sie sowohl der Unterhaltung und Entspannung als auch der Ablenkung und der „Flucht aus der Realität“ dienen kann. Laut Schoenebeck (1987:121) erfüllt Popularmusik, neben unterhaltenden und hedonistischen Funktionen, ökonomische Funktionen

in Form von Profit sowie ideologische Funktionen durch die Verbreitung von Moralvorstellungen. In den meisten Fällen wird, laut Firth, die erste Funktion als Hauptfunktion betrachtet, der andere Funktionen, die durch Distribution und Produktion, aber nicht durch Rezeption bedingt sind, untergeordnet werden (Frith 1992:4).

1.4. Rezipieren von Popularmusik

Der Rezeptionskontext von Popularmusik ist eng mit ihren zuvor genannten Funktionen verbunden, da gewisse Rezeptionsarten gewisse Funktionen bedienen, und spielt eine zentrale Rolle bei der Sinn- und Funktionsgebung, wie dieses Zitat zeigt:

Derselbe Song unter den Kopfhörern zu Hause gehört, als Bestandteil einer 90-minütigen Bühnenperformance erlebt oder aber im Club als Tanzvorlage genommen, ist nur dem Namen nach derselbe Song. (Wicke 2003:118, zit. nach Neudecker 2012:22)

Laut Hermann Rauhe (1972:355) gibt es drei Arten des Rezeptionsverhaltens: das motorisch-reflexive, das assoziativ-emotionale und das passiv-stimmungshafte. Die erste Rezeptionsart kann z.B. mit Tanz, „Unterhaltung“ und „Selbstgenuss“ assoziiert werden, während die zweite Rezeptionsart verstärkte Identifikation auslöst. Die dritte Rezeptionsart ist für Entspannung zuständig (ibid.). Auch visuelle Reize (z.B. Bühnenshows und Musikvideos) können Teil der Rezeption sein (ibid.).

Es lässt sich erkennen, dass einige Rezeptionsarten die musikalische Komponente zum Kern haben, während andere ihren Fokus auf die verbale Komponente richten, wie Kaindl zeigt:

Inwieweit die musikalische, verbale oder visuelle Dimension im Rezeptionsprozess fokussiert wird, hängt folglich von den medialen Zusammenhängen ab, in denen sich die verschiedenen Genres der Popularmusik konstruieren. (Kaindl 2004:182, zit. nach Neudecker 2012:22)

Letztlich muss auch das „situationsabhängige“ Rezeptionsverhalten erläutert werden. Hierzu nennt der Soziologe, Autor und Musiker Christoph Marek als Beispiel den Schlager „Aber bitte mit Sahne“ von Udo Jürgens (Marek 2006:42). Laut Marek (ibid.) wird dieser von StudentInnen zu „Öffnungszeiten der Universitätsbibliothek“ (d.h. während des Studierens) als eher fragwürdig gesehen, während er bei StudentInnenfesten durchaus positive Emotionen hervorruft und laut mitgegrölt wird. Die Rezeption und der Rezeptionskontext spielen auch in den späteren Analysebeispielen und deren Ergebnissen eine Rolle.

2. Der Rock and Roll der 1960er-Jahre

Mit dem Ende der 1950er-Jahre war die Popkultur in einer neuen Phase angelangt. Elvis Presley – auch „Der King“ genannt – hatte dem Rock and Roll eine weltweite Popularität verschafft, die bis dahin ihresgleichen suchte. Kaum ein Musikprojekt, das bei der Jugend Anklang finden wollte, konnte sich diesem Bann entziehen. So wurde beispielsweise Twist für einige Jahre zur dominierenden Tanzmusik. Das darauffolgende Jahrzehnt, die 1960er-Jahre, waren geprägt von Hippies, sexueller Befreiung und KünstlerInnen, die mit ihrer Musik die Massen zum Toben brachten. Schon am Kleidungsstil erkannte man die Fans der Rockmusik, des Motown und des Schlagers. Der Beginn des Vietnamkriegs diente vielen MusikerInnen als Inspiration für ihre Songs und einige der KünstlerInnen und Bands, die sich zu dieser Zeit formierten, sind heute noch aktiv – sie wurden regelrecht zu Legenden, deren Songs die ganze Welt kennt (vgl. Fifka 2007:10).

Dieses zweite Kapitel der Masterarbeit widmet sich kurz und präzise den wichtigsten Fakten der Entwicklung des Rock and Roll, den relevantesten InterpretInnen und Genres sowie der Erklärung, warum Rock and Roll eine ganze Generation in seinen Bann zog und zur populären Jugendmusik aufstieg. Zudem werden spezifisch eine Art des Rock and Roll – der Folk – sowie seine Bedeutung in den Protestbewegungen der USA der 1960er-Jahre beleuchtet. Neben den USA werden auch die politische Situation, die Protestbewegungen und die dominierenden Musikgenres der 1960er in Deutschland besprochen. Bezüglich des Unterkapitels 2.1. und 2.2. soll gesagt werden, dass diese größtenteils auf dem Buch *Rockmusik in den 50er und 60er Jahren: Von der jugendlichen Rebellion zum Protest einer Generation* des Autors Matthias S. Fifka aus dem Jahre 2007 fußen. Kapitel 2.3. fußt primär auf dem Artikel „Digital Culture: The Folk Process in the 21st Century“ von John Egenes aus dem Jahre 2010 und Kapitel 2.4. fußt primär auf dem Artikel „Studentenbewegung“ von Ines Carasco aus dem Jahre 2018.

2.1. Der Soundtrack einer Generation

1958 hatte der neu entstandene Musikstil Rock and Roll seinen Siegesmarsch in den USA längst angetreten. Bereits drei Jahre zuvor führte Bill Haleys „We‘re Gonna Rock Around the Clock“ für acht Wochen die Spitze der amerikanischen Charts an und legte so das Fundament für den kommerziellen Erfolg des Rock and Roll (Fifka 2007:11). In Deutschland rangierte Haley auf Platz zwei der Jahreshitparade 1956. Vor ihm in den Charts war nur Freddy Quinn mit dem Titel „Heimweh“ (Dawson 2005:100). Das Resultat von Haleys Erfolg war, dass Rock

and Roll auch in Deutschland junge HörerInnen gefunden und eine kommerzielle Bedeutung erlangt hatte.

Ungeachtet der Beliebtheit, der sich Rock and Roll bei jungen Leuten erfreute, standen ältere Generationen dem als „Radaumusik“ bezeichneten Genre äußerst ablehnend gegenüber. Im Westen Deutschlands wurde Haley gar als „Komet der Triebentfesselung“ und „Orgie amerikanischer Unkultur“ bezeichnet, wie in einem Zeitungsartikel ausgeführt wird (Kramar 2016). Auch in den USA gab es laute Gegenstimmen zum Rock and Roll. Dort zeigte sich die Ablehnung der neuen Musikrichtung in Auftrittsverboten von KünstlerInnen sowie in der Ausschließung von Liedern aus Radio- und Fernsehprogrammen (Fifka 2007:11).

Die Erwachsenen verstanden, dass die Liebe der jungen Generationen zum Rock and Roll ein Ausdruck der Rebellion gegen die damaligen Moral- und Sexualvorstellungen war, und lehnten ihn folglich ab. Laut Fifka waren Eltern von Jugendlichen Ende der 50er-Jahre dankbar, dass der Rock and Roll wieder in der Bedeutungslosigkeit zu verschwinden schien und durch „jugendfreie“ Popmusik ersetzt wurde, wie auch im folgenden Unterkapitel erläutert wird (vgl. Fifka 2007:12).

Diese Auszeit währte jedoch nicht lange, da der Rock and Roll 1964 mit ganzer Kraft zurückkehrte und sich schnell von einer Musikrichtung mit afroamerikanischen Wurzeln zum Werkzeug der Rebellion gegen elterliche Wertvorstellungen entwickelte. Der provokante Stil des Genres bot das ideale Fundament, um sich gegen die Bevormundung und Prinzipien der Eltern aufzulehnen (ibid.:13).

Wenige Zeit später stellte der Rock and Roll auch zum ersten Mal das gesellschaftliche und politische System in Frage. Er wurde zum wichtigsten Medium der Anti-Establishment-Bewegung, die die dominierenden sozialen, wirtschaftlichen und politischen Maxime der damaligen Gesellschaft ablehnte, und spielte somit eine entscheidende Rolle in der Definition und Demonstration einer neuen Weltanschauung. Er trug zudem aktiv zum Versuch bei, das damalige System zu ändern, und entwickelte sich zum Ausdruck des Protests gegen das System (ibid.).

2.2. Der Aufstieg des Rock and Roll zur populären Jugendmusik

Der Aufstieg des Rock and Roll zur populären Jugendmusik erfolgte äußerst rasch. Wann die neue Musikrichtung genau entstand, kann laut Fifka (2007:14) nicht exakt bestimmt werden, zumal es schwierig ist, festzulegen, welches Lied als der erste Rock and Roll-Song bezeichnet werden kann. In der engeren Auswahl sind Jackie Brenstons „Rocket 88“ aus dem Jahr 1951,

Bill Haleys Coverversion dieses Liedes aus dem gleichen Jahr sowie Haleys späterer Erfolg „Crazy Man Crazy“ von 1953 (ibid.). Weitere Anwarter sind Elvis Presleys „That’s All Right, Mama“ (1954) und Chuck Berrys „Maybellene“ (1955). Es kann grob festgehalten werden, dass sich der Rock and Roll ab 1956 zu einer eigenständigen Musikrichtung entwickelte, die sich deutlich von ihren Vorgängern abgrenzte (ibid.).

Nach den 50er-Jahren folgte Anfang der 60er-Jahre eine Phase der Kommerzialisierung des Rocks (ibid.). KünstlerInnen wie Chuck Berry, Elvis Presley und Jerry Lee Lewis räumten das Feld und machten Platz für PopkünstlerInnen wie *The Ronettes* und *The Shireless*. Diese wurden als „Teen Idols“ bezeichnet und ihre Musik enthielt nicht die klassisch „aggressiven Elemente“ des Rock and Roll, sondern war eher romantisch ausgerichtet (ibid.). 1964 begann die sogenannte „British Invasion“. Diese wurde vorerst von den ‚braven‘ *Beatles* angeführt, in deren Fußstapfen die *Rolling Stones* als „böse Buben des Rock and Roll“ folgten (ibid.:15). Die *Beatles*, die nicht nur in den USA eine wahre Hysterie auslösten, veränderten durch ihre musikalische Entwicklung die Rocklandschaft nachhaltiger als jede andere Band. Die *Rolling Stones* wiederum, deren Wurzeln im Rhythm and Blues (RnB) lagen, expandierten die Grenzen der Rockmusik, indem sie auf sehr direkte und provokante Art sexuelle Wünsche, Drogen und Gewalt in ihren Liedern thematisierten (ibid.:16).

Ebenfalls in den frühen Sechzigern hatten InterpretInnen wie Bob Dylan und die US-amerikanische Folk-Sängerin, Gitarristin, Pazifistin und Umweltaktivistin Joan Baez der Musikrichtung Folk zur größeren Bedeutung verholfen (N.N.¹ o.J.). Motiviert durch die *Beatles*, griffen immer mehr amerikanische Folk-MusikerInnen zur elektrischen Verstärkung. Diese war bis dahin Tabu unter den Folk-SängerInnen, da für sie der auf soziale und politische Themen ausgerichtete Text der wichtigste Bestandteil der Musik war. Laut Fifka schaffte es nur Bob Dylan, die Ernsthaftigkeit des Folk mit der Ausdruckskraft und Lautstärke des Rock and Roll zu verbinden, um ein jüngeres Publikum zu erreichen (Fifka 2007:16). Indem er sich in seinen Liedern mit sozialen und politischen Themen beschäftigte und 1965 auf dem *Newport Folk Festival* mit einem elektrisch verstärkten Instrumentarium aufwartete, um damit dem amerikanischen Folk die Richtung zum Rock zu zeigen, weckte er das Interesse der Jugendlichen (N.N.² 2010). Wenig überraschend kam es zu heftigen Kontroversen innerhalb der Folkgemeinde. Diese gingen sogar so weit, dass der bekannte Folk-Sänger Pete Seeger drohte, beim *Newport Folk Festival* mit einer Axt in den Händen die Stromkabel durchzuschlagen (Charlton 2003:40).

Doch Dylan war erst der Anfang. In San Francisco, dem Zentrum der Hippie-Bewegung, entstanden zahlreiche Bands wie z.B. *The Grateful Dead* und *Jefferson Airplane*, die gesellschaftliche und politische Themen zum Kern ihrer Musik machten (ibid.:16). Ebenfalls nicht ohne Einfluss auf diese pazifistisch orientierte Bewegung blieb der Free Jazz des Saxophonisten John Coltrane, dessen Werk „A Love Supreme“ schon 1964 wie ein Vorbote der Flower-Power wirkte (N.N.¹ o.J.). Seine späteren „esoterisch anmutenden Aufnahmen“ enthielten exzessive Solos, deren musikalische Radikalität keine Rockband der 1960er-Jahre übertreffen konnte. Nicht ohne Grund bezeichnete auch Jimi Hendrix den 1967 verstorbenen Coltrane als sein größtes Vorbild (ibid.).

2.3. Folkmusik und Protestkultur

Folk-Rock, der den Fokus dieser Arbeit bildet, ist eine in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in den USA entstandene Art der Rockmusik und geht auf die musikalische Tradition diverser Einwanderergruppen zurück, die Liedgut aus ihrer Heimat mit in die USA brachten (vgl. Fifka 2007:24). Sukzessive wurden Themen, die sich aus den veränderten Lebensumständen in der neuen Heimat ergaben, in die Lieder integriert und MusikerInnen setzten sich in ihren Liedern zunehmend mit Themen wie Sklaverei, Frauenrechte und Alkoholmissbrauch auseinander (ibid.).

Bevor näher auf die Beziehung zwischen Folk bzw. Folk-Rock und der Protestbewegung eingegangen werden kann, werden die Wurzeln und die Geschichte des Begriffes Folk erläutert. Zwei Begriffe sind dabei besonders hervorzuheben: *Folk Process* und *Folk music* (Washbourne 2013:456). MacDonald (2005) beschreibt den *Folk Process* mit folgenden Worten: „The process by which cultural artifacts are changed, whether minutely or in significant amounts, to form new cultural products“. Egnés (2010:1) schrieb dazu: „Folk Process is changing from gradual to immediate, from slow to rapid [...]“.

In Hinblick auf die Musik bedeutet dies, dass sich betreffende Lieder im Laufe der Zeit änderten:

People forget lyrics, chords or melodies and change them to suit themselves. A song is passed along and changed with each performance by a new singer. This works in the same way a joke changes to fit the teller's style and situation. (Egnés 2010:4)

Der Begriff *Folk music* wird von Maud Karpeles folgendermaßen definiert:

Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: continuity which links the present with the past; variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives. (Karpeles 1955:6)

Lieder aus diesem Genre greifen mannigfaltige Themenbereiche und Inhalte auf, wie aus der Aufzählung verschiedener Arten von Liedern des Folk ersichtlich wird:

[...] songs of hope and faith, protest songs, topical songs, agitational songs, freedom songs, message songs, movement songs, social conscience songs, solidarity songs, songs of resistance, spirituals of resistance, sorrow songs, songs of liberation, songs of dissent, the people's songs, and political folk music. (Washbourne 2013:456)

In der damaligen Woodstock-Generation sorgte auch der konsumorientierte Materialismus der Eisenhower-Ära für Misstrauen. Es war eine positive Aufbruchsstimmung entstanden, die das oben erwähnte Anti-Establishment ablehnte, jedoch durch die Ermordung John F. Kennedys ein jähes Ende fand. Als Amerika 1965 in den Vietnamkrieg eintrat, löste dies einen tiefen Einschnitt in der Bürgerrechtsbewegung aus. Es entstand eine Gegenkultur mit einer entpolitisierten Einstellung und einem moralisierenden Ethos, der auf Authentizität und Ehrlichkeit basierte (vgl. Florschütz o.J.). Die Teilnahme an Anti-Vietnam-Demonstrationen ermutigte die Menschen dazu, der Gesellschaft und den als verlogen geltenden PolitikerInnen den Rücken zu kehren (ibid.). Bob Dylan kritisierte die Entwicklungen und das Establishment der 1960er-Jahre besonders stark: Mit seiner gegen das Establishment gerichteten Musik zog er die Jugendlichen in seinen Bann, wurde zur Leitfigur der Woodstock-Generation und zum Gesicht des Folk-Rocks. Darauf wird in Kapitel 2 detaillierter eingegangen.

2.4. Folkmusik in Deutschland

Da in der späteren Analyse neben den englischen Originalversionen auch die deutschen Coverversionen von Bob Dylans Liedern untersucht werden, werden im Folgenden die politische Situation und die Folkmusik in Deutschland in den 1960er-Jahren beleuchtet. Zu dieser Zeit war die Lage in Deutschland aufgrund der Inflation und der steigenden Arbeitslosigkeit prekär. Der Traum der deutschen Freiheit war 1961 mit der Errichtung der Berliner Mauer geplatzt und in der Politik häuften sich die Skandale. Der deutsche Politiker Heinrich Lübke wurde trotz seiner Nazi-Vergangenheit zweimal von der CDU und CSU zum Bundespräsidenten gewählt und zur gleichen Zeit diskutierte man im Bundestag darüber, ob die Verbrechen des Nationalsozialismus nicht doch verjähren dürften (vgl. Carasco 2018). Hinzu kam 1962 die Spiegel-Affäre, bei der Rudolf Augstein, Chefredakteur des Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“, wegen einer kritischen Titelgeschichte über die Bundeswehr auf Anordnung des

Verteidigungsministers Franz Josef Strauß verhaftet wurde (ibid.). Auch an den Universitäten kam es zu Unruhen, denn die Studierendenvertretungen begannen, die alten Strukturen an den Hochschulen öffentlich scharf zu kritisieren und forderten zeitgemäße Lerninhalte, soziale Chancengleichheit im Bildungswesen, bessere Lernbedingungen und die Entlassung von Lehrkräften mit Nazi-Vergangenheit (ibid.). Zudem forderten die deutschen Studierenden ein Ende des Kriegs im Vietnam und einen Stopp der atomaren Aufrüstung. Die erlassenen Notstandsgesetze der damaligen Regierung verschärften aber die Unruhen der Studierenden weiter, denn sie befürchteten gravierende Einschränkungen ihrer Grundrechte (ibid.).

Was die Entwicklung der Folkmusik in Deutschland betrifft, so wurde diese durch die zwei Bands *Zupfgeigenhansel* und *Ougenweide* bekannt, die sich volkstümlicher Texte und Melodien bedienten und in den 1970er-Jahren in ihre Lieder einbauten (Rath 2017:242ff.). Doch der Folk hatte es nicht leicht, denn KünstlerInnen wollten mit ihren Folk-Liedern nicht dem Vorwurf des Nationalismus ausgesetzt sein und der Folk-Rock wurde von der Neuen Deutschen Welle überschwemmt (ibid.). Zudem rückte ein bereits existierendes Genre immer weiter ins Rampenlicht: der Schlager. Die Massenproduktion von Liedern dieser Art, die eine Dominanz der Musik über den Text, die Ausrichtung auf den ökonomischen Erfolg und – das Wichtigste – den Aspekt des Erfolges und die damit verbundene Kommerzialisierung gemein haben, führte schnell zu einem Ruhmeszug (Stölting 1975:18f.). Der Schlager war offen gegenüber anderen Musikformen, kombinierte verschiedene Genres und Trends und experimentierte mit Arrangements, Gesang und Text. Die Dominanz des Schlagers spiegelte sich auch in der Ökonomie der 1970er-Jahre wider, da ausschließlich deutsche Nummern die Top-Plätze der Charts belegten (Kaindl 2012:314). Dabei hatte der Schlager eine reine Unterhaltungsfunktion: seine Inhalte waren hauptsächlich romantisch ausgerichtet, d.h. frei von sexuellen und verbotenen Themen einer Liebesbeziehung – ganz anders als die Lieder des Rock and Roll. Kaindl schreibt dazu:

Je allgemeiner, situationsabstrahierender und universeller die geschilderten emotionalen Zustände und Gefühle formuliert werden, desto leichter lässt sich das Gesungene in die eigene Lebenswelt integrieren und auf die eigene emotionale Befindlichkeit umlegen. (Ibid.:315)

Da in diesem Kapitel die wichtigsten Fakten zur Entstehung des Rock and Roll und des Folk-Rocks, der als eine Unterkategorie des Rock and Roll betrachtet werden kann, aufgezeigt wurden, wird im folgenden Kapitel auf den Musiker Bob Dylan eingegangen, der als Inbegriff des Folk-Rocks betrachtet werden kann.

3. Bob Dylan

Dieses Kapitel zeigt auf, wer die Person Bob Dylan ist und warum er als Künstler und politische Figur sowohl in den 1960er-Jahren als auch in der heutigen Zeit so wichtig war bzw. ist. Dylan hat tatsächlich weltweite Präsenz, denn seine Werke erreichten abgesehen von den USA und Deutschland auch einen hohen Popularitätsgrad in Norwegen, Dänemark und Spanien. Abgesehen von seinem politischen Engagement ist Dylan eine Inspiration für viele andere KünstlerInnen und deren Werke. Einige übersetzten Dylans Werke, andere wiederum nutzten seinen Stil als Ausgangspunkt für ihre Eigenkreationen, wie sich im Lauf dieses Kapitels zeigen wird. Bezüglich der Literatur in diesem Kapitel soll gesagt werden, dass diese größtenteils auf dem Buch *Rockmusik in den 50er und 60er Jahren: Von der jugendlichen Rebellion zum Protest einer Generation* des Autors Matthias S. Fifka aus dem Jahre 2007 basiert. Unterkapitel 3.1. fußt primär auf dem Artikel „Bob Dylans geheime Botschaften“, der von Gottlieb Florschütz verfasst wurde.

Bob Dylan wurde am 24. Mai 1941 als Robert Allen Zimmerman in Duluth, Minnesota, einer industriell geprägten Kleinstadt Amerikas, geboren (Rogovoy 2009:xi). Seine Großeltern waren osteuropäische Juden, die Anfang des 20. Jahrhunderts aus den dem russischen Zarenreich angehörenden Ländern Lettland, Litauen und der Ukraine geflohen waren (Shelton 1986:27). Dylans Vater, Abraham Zimmerman, war Waschmaschinenhändler und seine Mutter Beatrice Hausfrau (ibid.).

Nach der Schule nahm Dylan ein Studium auf, das er jedoch bald abbrach, um sich auf eine Wanderschaft durch Minnesota, Kansas und Dakota zu begeben (Fifka 2007:174). In New York tauchte er bald in die beginnende Folk-Rock-Bewegung ein, zu deren führendem Vertreter er sich rasch entwickelte. Laut Fifka (ibid.) prägte außer den *Beatles* kein anderer Künstler die Rockmusik so stark wie Bob Dylan, denn es war er, der politische und sozialkritische Themen sowie philosophische und literarische Motive in die populäre Musik einbrachte. Aufgrund seiner Protestlieder wurde er daher zu einem Symbol für viele junge Menschen und zum Gesicht der schwarzen Bürgerrechtsbewegung (ibid.).

Dylans Erfolg wurde maßgeblich durch John Hammond, einer der wichtigsten US-amerikanischen Produzenten des 20. Jahrhunderts, ermöglicht (Fifka 2007:177). Hammond war der erste Produzent, der die Folkmusik einem breiteren Publikum zugänglich machen wollte. Laut Friedlander (Friedlander 1996:138), auf den sich Fifka (ibid.) bezieht, hatte er ein Auge für junge Talente und als er Dylan im Sommer 1961 auf einem kleinen Konzert hörte, sah er in ihm „den

protestierenden Barden, der die unzufriedene Stimmung unter den Jugendlichen verkörperte“ (Friedlander 1996:138).

Zu Beginn hatte Dylan kaum Referenzen vorzuweisen. Nach seiner Ankunft in New York im Jahre 1960 hatte er sich im Greenwich Village aufgehalten, um dort Kontakte zu Mitgliedern der Folk-Gemeinde, die in sich sehr geschlossen war, zu knüpfen. 1961 erhielt er seinen ersten Plattenvertrag und ein Jahr später erschien die LP „Bob Dylan“ (N.N.³ o.J.). Abgesehen von Protestinhalten beschäftigten sich seine Songs mit Drogen und der Gesellschaft an sich (Ibid.). Laut Woliver (1986:72f.), auf den sich Fifka (2007:177) bezieht, machte Dylan das kontinuierliche Streben nach Erfolg allerdings zunehmend skrupellos und es kursierten gar Gerüchte, dass er viele Menschen auf seinem Weg nur benutzte und ihnen weder Dank noch Anerkennung zuteilwerden ließ, nachdem ihm der Durchbruch gelungen war.

Dylan übte eine Faszination auf sein Publikum aus, die im konstruierten Image des Außenseiters, in seiner Stimme und den aggressiven Texten begründet lag. Laut Frith (1978:184), auf den sich Fifka (2007:177f.) bezieht, hatte Dylan erkannt, dass „das Herz des Folk im Protest lag“, denn er setzte sich das Ziel, nicht nur alte Folksongs neu zu interpretieren, sondern zeitgemäße Lieder zu schreiben, die die aktuelle gesellschaftliche und politische Situation widerspiegeln sollten.

Mit dem Album „The Freewheelin‘ Bob Dylan“ etablierte Dylan sich endgültig als Musiker und Songwriter im Bereich des Folk, genauer gesagt des Folk-Rock. Mit seinen Liedern erfasste er die Entwicklungen der 60er-Jahre nahezu perfekt und kritisierte das Establishment stark. Er galt als Träumer und Poet, als typischer Vertreter der Hippie-Bewegung und genau diese Eigenschaften machten ihn zu einer Leitfigur der liberalen Strömungen (vgl. Fifka 2007:180).

Einige seiner jüngsten Errungenschaften sind der Pulitzer-Sonderpreis für seine „lyrischen Kompositionen“ (N.N.³ o.J.). Für seine musikalischen Leistungen wurde er mit mehreren Grammys ausgezeichnet. Im Jahre 2012 erhielt er die *Presidential Medal of Freedom* und am 13. Oktober 2016 gab die Schwedische Akademie bekannt, dass Dylan als erster Singer-Songwriter den Nobelpreis für Literatur „für seine poetischen Neuschöpfungen in der großen amerikanischen Songtradition“ erhält (ibid.).

Bevor im nächsten Unterkapitel auf den Mythos Bob Dylan, seine Absichten und wieso er ungewollt zum Symbol der Protestbewegung wurde eingegangen wird, werden an dieser Stelle

Don Hibbard und Carol Kaleialoha zitiert, die auf eine sehr kunstvolle Art und Weise beschreiben, wie Dylan sich selbst ,entwarf“:

The most important thing that can be said about Bob Dylan [...] is that he arose out of some platonic conception of himself. He created himself, which is not unusual, but he was more extreme than most of us; he created himself, name and all, from scratch [...]. (Hibbard/Kaleialoha 1983:78, zit. nach Fifka 2007:180)

3.1. Poet, Prophet & Protestsänger

Bob Dylans Karriere basiert auf einem Mythos, den er wie kein anderer in die Tat umsetzen konnte. Er erschien in der Musikszene als ein Prophet, der „unverfälscht die Wahrheit verkündete“, bemühte sich nie aktiv darum, sich als Musiker zu kultivieren, sang absichtlich schief und spielte nur durchschnittlich gut Gitarre (vgl. Florschütz o.J.). Seine bescheidene Art, Schallplatten zu gestalten erzeugte eine völlig neue Musikästhetik, die sich über das Medium Schallplatte verbreitete (ibid.). Seine Lieder waren laut Florschütz „Sinnbilder eines geheimen Zeichensystems, dessen Bedeutung nur die Mitglieder der Protestbewegung verstanden. Sie dienten als eine Art Geheimcode, an dem man die Zugehörigkeit des Gegenübers zur Protestbewegung erkennen konnte“ (ibid.). Dylan schien es nicht auf Äußerlichkeiten anzukommen, sondern auf den Inhalt: Seine Schallplattenaufnahmen vermittelten daher einen Grad von Authentizität, welcher durch seine krächzende Stimme noch hervorgehoben wurde (ibid.).

Dylans Ziel war es, eine Botschaft an das Volk zu senden und mit seinen Liedern traf er den Zeitgeist der aufrührerischen Hippie- und Studierendenbewegung von 1968 (ibid.). Laut Florschütz kann man seine Songs als „Anti-Schlager“ bezeichnen, denn während der Schlager „für die vom Existenzkampf geprägte Arbeiterschaft ein illusionäres Gegengewicht schafft, das von der Kulturindustrie als Glückersatz zum Konsumieren angeboten wird“, bedient der Anti-Schlager „die Bedürfnisse der realitätsfernen SchülerInnen und StudentInnen nach illusionärem Realismus“ (ibid.).

Im Laufe der Zeit distanzierte sich Dylan immer mehr von seinem Image als Protestsänger. Er war der erste Star im Rock and Roll, der seinen Fans eine harte und klare Absage erteilte, als man ihn zur politischen und moralischen Leitfigur der Bewegung machen wollte (ibid.). Er war sich bewusst, dass seine Berühmtheit durch die Mythenbildung entstanden war und in Schallplatten um die Welt ging. Dylan war nicht der Protagonist der Protestsongs, sondern die Person, die die skeptische Stimmung der Jugend gegenüber dem Establishment aufzeigte (ibid.).

So erklärte er in einem Interview:

Songs wie 'Masters of War' waren leicht zu machen. Es gab Tausende und Abertausende, die Songs dieser Art hören wollten. Deshalb schrieb ich sie. Ich war ja fast ständig auf Tourneen, und ich wusste, was das Publikum wollte. Wenn man jede Nacht vor Leuten spielt, weiß man genau, was sie hören wollen. Es ist dann viel einfacher, Songs zu schreiben. (Dylan, zit. nach Flender/Rauhe 1989:106; übersetzt von Reinhard Flender und Hermann Rauhe)

Man sieht, Dylan begreift sich selbst in erster Linie als Songwriter, Poet und Performer, nicht aber als Protestsänger mit politischen oder moralisierenden Botschaften (Florschütz o.J.). Vielmehr wurde er von der Hippiebewegung der 70er-Jahre gewissermaßen ‚absorbiert‘ und gilt bis heute in der linken politischen Szene als Symbol für Freiheit, Emanzipation und Rebellion gegen ungerechte soziale Verhältnisse. Er wurde eher ungewollt zur Ikone der Protestbewegung (ibid.).

Daher überrascht es wenig, dass Dylan sein Image als Protestsänger mit politischen Botschaften als reine Projektion entlarvt: „Wenn ich nicht Bob Dylan wäre, würde ich wahrscheinlich auch denken, daß Bob Dylan eine Menge Antworten parat hätte“ (Dylan 2000:34; übersetzt von Clemens Brunn).

Abschließend sollen zwei wichtige Äußerungen hervorgehoben werden. Als erstes Sven-Erik Klinkmanns Sicht, der sich mit *fantasy personas* beschäftigt und zu Dylan sagt:

Bob Dylan can be read as a fantasy and fictionalization made up by Robert Zimmermann, a Jewish middle-American, middle-class person. The fantasy persona that Zimmerman creates is that of radical, Southern singing hobo, moulded [sic] in the vein of the older folksinger Woody Guthrie ... In this fantasy, fictionalization process, Zimmermann/Dylan turns himself into the quintessential American, embracing all kinds of cultural, both radical and avant-garde, but also nostalgic and primitivistic, strategies. The result of this process of self-invention and transformation is the chameleon-like nature of the cultural creation of Bob Dylan. (Klinkmann 2000:154, zit. nach Müller 2007:107)

Als zweites soll Bob Dylans Antwort auf die Frage „Wer ist Bob Dylan?“ erwähnt werden:

Ich bin nur Bob Dylan, wenn ich Bob Dylan sein muß. Die meiste Zeit bin ich einfach ich selbst. [...] Ich sehe mich selbst nicht als Bob Dylan. Es ist, wie Rimbaud gesagt hat: Ich ist ein anderer. (Dylan 2000:34; übersetzt von Clemens Brunn)

3.2. Dylan in der Übersetzung

Es stellte sich im Laufe der Recherche für diese Arbeit heraus, dass Dylans Werke neben Deutsch auch in die spanischen, lateinamerikanischen, norwegischen, dänischen und französischen Sprachen und Kulturen übersetzt wurden, weshalb hier die wichtigsten Erkenntnisse dazu wiedergegeben werden. Zudem werden die bisherigen Forschungen zu dieser Thematik

im deutschsprachigen Raum beleuchtet. Sowohl die Lieder als auch die Bücher, die Dylan veröffentlichte, erreichten einen hohen Grad an Bekanntheit und Anerkennung in den oben genannten Sprachräumen.

Laut Christopher Rollason kann man Dylans Werke als „hybride kulturelle Objekte“ (*hybrid cultural objects*) sehen:

Dylan's work is the result of a fusion, not so much between a bipolarised "high" and "low" culture as between three different cultures — intellectual culture, mass culture, and folk or traditional culture. (Rollason 2007:112)

Rollason stellt fest, dass vieles in der spanischen und lateinamerikanischen Kultur – sowohl literarisch als auch musikalisch betrachtet – ähnlich hybrid in seiner Zusammensetzung ist und Brücken baut zwischen „the official culture and more popular elements“ (ibid.). Außerdem ist das moderne Spanisch eine der wenigen Sprachen, die mit dem Englischen mithalten kann, was die Verbreitung und Nutzung angeht. Dora Sales Salvador (2005:68) schreibt bezüglich der Beziehung der beiden Sprachen: „Both English and Spanish have taken on the role of global lingua franca as well as literary language“.

Die Übersetzung der Texte von Bob Dylan im spanischen Raum begann mit dem Werk *Escritos, Canciones y Dibujos* („Schriften, Lieder und Zeichnungen“), das 1974 publiziert wurde. Es handelt sich dabei um eine in Madrid veröffentlichte zweisprachige Übersetzung von Carlos Álvarez, die Schriften und Prosatexte Dylans sowie die Songtexte der Alben „Planet Waves“ und „Blood on the Tracks“ enthält (ibid.). Laut Rollason sind die Übersetzungen eher unbefriedigend:

This Álvarez translation is no more than adequate: its Spanish texts contain a fair sprinkling of errors, do not always communicate the songs' linguistic particularities and cultural connotations, and offer no compensatory enrichments. (Rollason 2007:123)

Der Großteil von Dylans Werken erschien in autorisierten spanischen Übersetzungen. Sein Buch *Tarantula* wurde dreimal übersetzt, zweimal in Spanien und einmal in Argentinien (die einzige offizielle lateinamerikanische Übersetzung von Dylan) (ibid.:122). Die Autobiografie *Chronicles* erschien 2005 in spanischer und katalanischer Übersetzung (Dylan 2005a/Dylan 2005b o.S.). Zudem wurde ein Großteil der übersetzten Songtexte in Buchform veröffentlicht. Im Laufe der Zeit wurden auch zahlreiche Coverversionen von Dylan-Songs auf Spanisch, aber auch auf Galicisch und Baskisch veröffentlicht. Hier muss man laut Rollason den Unterschied zwischen Übersetzung und Coverversion erläutern: erstere sind gedruckte Übersetzungen, die dem ursprünglichen Sinn möglichst nahekommen sollen, während es sich bei Coverversionen

um zum Singen bestimmte Lieder handelt, die Reim und Rhythmus beibehalten, aber nicht zwingend mit der ursprünglichen Lied-Bedeutungen verbunden sind (vgl. Rollason 2007:122).

In Lateinamerika war Dylan in Ländern wie Argentinien, Chile und Brasilien auf Tour. Außer der Information, dass sein Buch *Tarantula* in Argentinien übersetzt wurde, gibt es keine relevanten translationswissenschaftlichen Verbindungen zwischen Dylan und Lateinamerika. Erwähnen sollte man hier trotzdem, dass Dylan in den literarischen und musikalischen Kreisen Lateinamerikas geschätzt wird, vor allem in Argentinien. Die argentinischen Sänger und Songwriter León Gieco und Andrés Calamaro wurden laut Rollason durch Dylan bereichert (ibid.:117).

Dylan selbst stellt in seinen Liedern eine direkte Beziehung zum spanischsprachigen Raum her, beispielsweise in „Abandoned Love“ von 1975, in dem er singt: „The Spanish moon is rising on the hill“ (Dylan 2004:107, zit. nach Rollason 2007:115). In „Boots of Spanish Leather“ erwähnt er die „mountains of Madrid“ und die „coasts of Barcelona“. In dem Song „Romance in Durango“ singt er sogar einige Zeilen auf Spanisch

“No llores, mi querida / Dios nos vigila . . . / Agárrame, mi vida” — “Don’t cry, my darling / God protects us . . . / Hold on tight, love of my life”. (Dylan 2004:110, zit. nach Rollason 2007:115)

Wie sich in den vorherigen zwei Kapiteln zeigte, ist Bob Dylan eine äußerst mysteriöse Persönlichkeit. Aus diesem Grund ist es wenig verwunderlich, dass die Gründe, warum er die spanische Sprache und Kultur in seine Lieder integrierte, ungeklärt ist. Am wahrscheinlichsten sind poetische oder persönliche Gründe.

Bevor zum norwegischen Sprachraum übergegangen wird, muss zunächst der Begriff *singer-translator* („Sänger-Übersetzer“) erläutert werden. Dies sind in der Regel KünstlerInnen, die Songs mehrerer populärer und einflussreicher angloamerikanischer Singer-SongwriterInnen auswählen, um sie künstlerischen Neuinterpretationen zu unterziehen (Greenall 2015b:192). KünstlerInnen wie beispielsweise Leonard Cohen oder Bob Dylan und ihre Lieder sind in Kreisen der *singer-translators* äußerst beliebt und ihre Lieder sind vermehrt Gegenstand künstlerischer Neuinterpretationen (Low 2003:93).

Ein Beispiel für einen *singer-translator* im norwegischen Raum ist Håvard Rem. Rem ist einer der produktivsten Liedübersetzer Norwegens und führt seine übersetzten Texte oft in Form von Vorträgen mit musikalischer Begleitung auf. Er übersetzte mehrere Liedtexte von Bob Dylan ins Norwegische. Einige verfasste er sogar in Bokmål, neben Nynorsk die zweite offizielle Standardvarietät im Norwegischen (vgl. Greenall 2015:26).

In Zusammenarbeit mit dem bekannten Rockkünstler und Singer-Songwriter Åge Aleksandersen fertigte Rem Dylan-Übersetzungen an, wobei Aleksandersen die Lieder im Trønder Dialekt interpretierte (ibid.). Die Lieder von Aleksandersen und seiner Band erschienen auf dem Album „Fredløs“ (Englisch: *outlaw*, Deutsch: gesetzlos) (ibid.). Beim Übersetzungsprozess wurde laut Greenall auf weitaus mehr Komponenten geachtet als nur auf den Liedtext, zudem waren verschiedene AkteurInnen tätig: „The Translator team also included the band musicians, session musicians, and producers that took part in shaping the translated cover song“ (ibid.)

Laut Refsum (2017:108) wird die Botschaft vieler KünstlerInnen beim Übersetzen nicht ernst genommen oder nicht verstanden. Translation kann eine intertextuelle Resonanz herstellen und das ursprüngliche Werk in völlig neue Bahnen lenken: „Through translation a poet may demonstrate that his or her writing is engaged in a wider literary dialogue“ (ibid.).

Laut Refsum bietet die norwegische Literatur mehrere gute Beispiele, wie *poet-translators* („Dichter-Übersetzer“) es schaffen können, ein Unikat aus ihren eigenen Werken zu machen, d.h. zwar Elemente des Originals zu übernehmen, aber sich dennoch davon abzuheben und etwas Neues zu kreieren (ibid.). Diesbezüglich schreibt Refsum: „A poet-translator has managed to make the text his or her own, or the understanding of the writer’s own work would seem incomplete if the translations were not taken into consideration.“

Ein *poet-translator* ist etwa Jan Erik Vold, der als Literaturkritiker tätig war und 1964 seine erste Übersetzung der Kurzprosa des Schweizer Autors Peter Bichsel anfertigte. 1965 veröffentlichte er seine erste Gedichtsammlung, dank der er zu einer bedeutenden literarischen Figur Norwegens wurde (ibid.: 109). Vold beschäftigt sich ebenfalls mit dem Übersetzen und Interpretieren von Bob Dylans Werken:

Vold’s “re-poetizing” of Bob Dylan is another example of the closeness between his translations and his own poetry. The translations establish a freakish, poetic slang in Norwegian that is more Vold than Dylan (who rarely uses slang). With the help of Dylan, Vold points to a poetic tradition that is important for understanding the playful, unpretentious tone in much of his own writings. [...] His translations of Bob Dylan are particularly free: he changes not only the meaning of words and sentences but also the names of persons and places. (Refsum 2017:109)

Wie man sieht, kann der Übersetzungsprozess eines Liedes weit über die textuelle Ebene hinausgehen. Dies bemerkt auch Martin Hornsleth auf der Interpretations- und Produktionsebene im Zusammenhang mit dem Album „Baby Blue: Bob Dylan gendigtet“ („Baby Blue: Bob Dylan re-poetized“) des dänischen Sängers, Übersetzers und Popkünstlers Steffen Brandt. Dieses Album enthält 18 Dylan-Songs, die von Brandt gesungen und ins Dänische übersetzt

wurden. Laut Hornsleth lässt das Album interpretations- und produktionstechnisch jedoch zu wünschen übrig:

Songs like “Det meste af tiden” (“Most of the Time”) and “Jeg vil ha’ dig” (“I Want You”) also preserve the originals’ carrying tones. At the same time, however, they reveal one of the most serious problems with Steffen Brandt’s project: the fact that his re-interpretations are generally quite toothless and harmless. [...] The songs all turn into boring middle-of-the road pop/rock, greatly enabled by Nikolaj Nørlund’s flat production, which again deserves to come under fire. (Hornsleth 2009, zit. nach Refsum 2017:109)

Mit den Übersetzungen von Dylans Liedern in der französischen Sprache beschäftigt sich der Übersetzer Nicolas Froeliger. In dem Artikel „Nothings’s been Changed, Except the Words: Some Faithful Attempts at Covering Bob Dylan Songs in French“ untersucht er konkret das Thema „Adapting is not Translating“ (Froeliger 2007:176). Dabei analysiert er die französische Übersetzung von „Blowin’ In The Wind“ von Marguerite Yourcenar, die unter anderem Virginia Woolf übersetzt, und kam zu folgendem Fazit:

As a translation, the result is brilliant: it is simultaneously accurate, imaginative, and poetic. [...] An intelligent way to redistribute the elements of meaning, while using the plural to emphasize the diversity and elusiveness of the answers to those various questions. (Ibid.:177)

Trotzdem gab es auch Kritik zur Übersetzung: „When I showed these lines to Graeme Allwright, however, he smiled and made only one comment: ‘impossible to sing...’“ (ibid.).

Froeliger schlussfolgert, dass die „Werkzeuge“ jener Person, die ein Lied übersetzt, und jener, die ein Lied anpasst bzw. adaptiert, zwar gleich sind, jedoch sind die Regeln und die Qualität der Kriterien völlig unterschiedlich (ibid.): „A translator puts words on paper; for an adapter, the lyrics must also be performable. Orality is first and foremost. As obvious as it is, that distinction is often overlooked.“

Im selben Artikel beschäftigt sich Froeliger anhand des Beispiels „Qui a tué Davy Moore?“ – die französische Übersetzung von Dylans „Who killed Davey Moore“ – mit den Themen „Meter and Phrasing“ (ibid.: 179). Laut Froeliger bringt das Ändern des Metrums des Liedes große Veränderungen mit sich, denn der Sänger muss dieselbe Melodie schneller singen, wodurch das Tempo „eiliger“ wird als das von Dylan. Dies wirkt sich auf die Atmosphäre der Aufführung aus:

When hearing Dylan’s version, the overall feeling is one of weariness. One has the impression that the song is being sung the morning after the boxer’s death, as the singer and characters of the song return home and try to come to terms with the guilt pertaining to their respective parts in the boxer’s end. As sung by Dylan, “Who Killed Davey Moore” is a mourning song, which turns into strident protest only

momentarily during the very short—and thus very striking—chorus. In the French version, however, we are right in the middle of the ring, the boxer dead before us, and the singer is describing some kind of on-the-scene trial. Therefore, every accused party has to defend itself in front of the crowd. (Ibid.)

Ein damit verbundenes Problem stellen die Unterschiede in der Dynamik dar, wenn es um das Sprechen und Singen der englischen und französischen Sprache geht. Edward Sapir (1921:4), auf den sich Froeliger (2007:179) bezieht, sagt dazu:

The dynamic basis of English is not quantity, but stress, the alternation of accented and unaccented syllables. This fact gives English verse an entirely different slant and has determined the development of its poetic forms, and is still responsible for the development of new forms. Neither stress nor syllabic weight is a very keen psychologic factor in the dynamics of French.

Diese Unterschiede in der Dynamik sind laut Froeliger eines der Hauptprobleme, denen Dylan-ÜbersetzerInnen ins Französische begegnen (ibid.:180):

On *Auf-ray chante Dylan*, adapter Pierre Delanoë—who, according to singer Hugues Aufray, “saw things in a much more Cartesian way” —apparently wanted to carry Dylan’s words over into a classic French frame using a ternary scansion (Ibid.)

Schließlich stellt Froeliger bezüglich des Anpassungsproblems fest, dass dies hauptsächlich ein strukturelles Problem ist. Es kommen Fragen auf wie „Was soll übernommen werden und was nicht?“ und was ist an der dynamischen Struktur der Sprache zu ändern? Dies beschreibt er folgendermaßen:

One first and foremost has to deal with the musical form, which conditions one’s choices and tends to reduce the wealth of possibilities offered by the original. The words will only come later, but those very words confront us with a difficult dilemma. (Ibid.:181)

Zu guter Letzt wird auf die bisherigen Forschungen zu Übersetzungen von Bob Dylans Liedtexten in die deutsche Sprache eingegangen. Mit dieser Thematik setzt sich u.a. Monika Müller von der Ruhr-Universität Bochum in ihrem Artikel „Johnny Cash and Bob Dylan Revisited: Musical Authenticity and Transnational Adaptations of Country and Folk Music“ auseinander. Warum sie sich neben Johnny Cash auch den Übersetzungen von Bob Dylan widmet, beschreibt sie so:

I grew up listening to Cash and Dylan in Germany and was quite intrigued when I discovered an article on the transnational marketing of country and folk music in the journal *Media, Culture and Society*. Bram Dov Abramson’s “Country Music and Cultural Industry: Mediating Structures in Transnational Flow,” inspired me to explore the tension between transnationality and musical “authenticity” by considering Dylan’s and Cash’s music along with German-language versions of their songs (Müller 2007:104).

Laut Müller (ibid.: 105) kann man „Dylan-Übersetzungen“ in drei Kategorien einteilen:

The first category consists of tribute bands, like the Devilish DoubleDylans or the Cash revival band Bandana, both of which perform the artists' music in the original language to pay tribute to them. The second category comprises original songs in translation, performed by artists such as Wolfgang Niedecken or Gunter Gabriel, who present renditions of Dylan and Cash songs in German. The third one is made up of tributes to the artists' lives in the form of stage musicals and biographical shows. (Ibid.)

Dazu soll gesagt werden, dass sich Müller im oben genannten Artikel ausschließlich mit der zweiten Kategorie beschäftigt, denn die Masse an deutschen Interpretationen von Dylan-Liedern, die im jeweiligen lokalen Dialekt übertragen werden, decken alle von Dylan behandelten Themen von Liebe bis hin zum Protest ab (ibid.).

Zu den KünstlerInnen, die Übersetzungen von Dylan-Liedern im lokalen Dialekt kreieren, hebt Müller hervor:

The Austrian singer Wolfgang Ambros recorded his Dylan album, *Wie im Schlaf* (1978), entirely in Viennese dialect; in 1993, Swiss folk singer Toni Vescoli did a Swiss German version that is even entitled *Mundart*; Wolfgang Niedecken of the Cologne band BAP did his album *Leopardefell* (1995) in Cologne dialect. All of these dialect versions are quite difficult to understand for speakers of standard German. (Ibid.:110)

Müller untersucht, warum Dylan-Übersetzungen in der deutschen Sprache im Dialekt anstatt im Standarddeutschen angefertigt werden und kommt zu folgendem Ergebnis: „In adaptations of Dylan songs, dialect is used to construct Austrian, Swiss, regional German cultural roots that represent ‚localness‘ as a form of ‚transnational authenticity‘“ (ibid.: 110).

Als erstes Beispiel analysiert Müller Wolfgang Niedecken, der laut ihr bemerkenswert nah am Original bleibt in der deutschen Version von „Highway 61 Revisited“. Sie stellt fest, dass in der Originalversion ein mystischer nameloser Ort vorkommt, „an dem seltsame Dinge geschehen“. Dieser Ort ist auch in der deutschen Version vorhanden, jedoch „mutiert“ er dort zur bekannten deutschen Rennstrecke „Nürburgring“ (ibid.:111).

Des Weiteren untersucht Müller Niedeckens Umsetzung von Eigennamen und meint:

He gives literal translations for the names of the characters “Mac, der Finger” and “Lui, der King” and turns “Georgia Sam” into “der rothaarige Weber”, a red-haired man with a common German last name [...]. (Ibid.)

Niedecken bleibt laut Müller dem Original treu, obwohl er nicht alles von Dylan übernimmt:

The most interesting adaptation of the lyrics occurs in the stanza about the “fifth daughter” who told the “first father” on the “twelfth night” that her “complexion is much too white”. Here, Niedecken leaves out “the second mother” and the

“seventh son”, who are informed in the original about what seems to be a strange change in the girl’s skin tone, but adds a “Judennase” (a “Jewish nose”) to the light skin and has the father tell the daughter that she is a foundling he caught on the Nürburgring when a race car was going around a curve too quickly. (Ibid.)

Laut Müller könnte das als Niedeckens bewusste Reaktion dazu aufgefasst werden, was er als Rassismus in Dylans Original betrachtet (ibid.).

Neben Niedecken beschäftigt sich Monika Müller auch mit dem österreichischen Künstler Wolfgang Ambros und seinen Übersetzungen von Bob Dylans Liedtexten. Ambros übersetzte Dylans Lieder in den wienerischen Dialekt:

Wolfgang Ambros stays rather close to Dylan’s original lyrics in his Viennese dialect cover versions of Dylan’s originals. In „Des Sandler’s Flucht“, his version of Dylan’s “Drifter’s Escape”, a tale of an outsider, threatened but not defeated by society, he provides local flavor by using the Austrian term “Sandler” for “drifter” and “Häfn” for “jail” (both terms are not immediately understandable to a speaker of standard German). (Ibid.:112)

Ambros gestaltet im Vergleich zur Dylan den Text deutlich dramatischer:

Ambros adds drama to Dylan’s original lyrics by having the „Sandler“ exclaim that the jury outside the courtroom, where his trial just took place, wants him hanged. Moreover, he has the nurses say that they are afraid that the drifter might die from the excitement. Dylan’s lyrics don’t mention this possibility at all. Both versions provide an escape from the situation by a deus ex machina lightning bolt that hits the courthouse. (Ibid.:112)

Müllers Meinung nach sind Dylan-Übersetzungen ins Deutsche meist sehr zufriedenstellend:

The texts of the Austrian and German Dylan translations and adaptations are translated very well and also remarkably faithfully; the desired local flavor of the adaptation is often enhanced by transposing the setting of the song to Europe. Both Ambros and Niedecken—who cultivates the persona of a „Kölsche Jung”, “a typical boy from Cologne”—conceived of their Dylan tribute albums as labors of love (and certainly as “less commercial” efforts because of this). [...] Both musicians translated Dylan’s difficult metaphors creatively and meticulously; although they did not stay slavishly faithful in their translation of Dylan’s texts into the Cologne and Vienna dialect, respectively, they never lost track of the nuances of the originals. The music is of course tastefully adapted rather than directly „copied“, and it never strays from the original genre of (folk) rock. (Ibid.:110f.)

Aufgrund der in diesem Kapitel dargestellten Informationen zum bisherigen Forschungs- und Analysestand von Bob Dylans Liedern und den jeweiligen Übersetzungen bzw. Adaptierungen, lässt sich feststellen, dass diese unterschiedlicher nicht sein könnten. Von Carlos Álvarez über Jan Erik Vold bis hin zu Wolfgang Niedecken und Wolfgang Ambros: Jede der ÜbersetzerInnen, MusikerInnen und KünstlerInnen hat einen anderen Zugang zur Anfertigung ihrer Übersetzung(en) und legt im jeweiligen Übersetzungs- bzw. Adaptierungsprozess den Schwerpunkt

auf eine andere Komponente. Fakt ist, dass niemand von ihnen Bob Dylan eins zu eins kopieren möchte.

In den folgenden zwei theoretischen Kapiteln geht die Arbeit zum translationswissenschaftlichen Fokus über und es werden die theoretischen Grundlagen der in Kapitel 6 folgenden Analyse, der bisherige Forschungsstand zum Thema Populärmusik sowie die Analysemodelle vorgestellt.

4. Theoretische Grundlagen der Analyse und Forschungsstand

In diesem Kapitel wird der theoretische Hintergrund der Übersetzung von Populärmusik beleuchtet. Hierzu erfolgt ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand im Bereich der Musikübersetzung und die gegenseitige Abhängigkeit von Musik und Translation. Des Weiteren setzt sich dieses Kapitel mit der Populärmusik als Text und den von Hermann Rauhe aufgestellten Komponenten der Populärmusik, ohne die die Analysekomponenten von Klaus Kaindl nicht zustande gekommen wären, auseinander. Kaindls Konzept ist einer der wenigen Wegweiser, die sich in diesem translationswissenschaftlichen Bereich als nützlich erweisen.

Bezüglich der Literatur sei angeführt, dass die im Unterkapitel 4.2. verwendete Literatur größtenteils auf dem Artikel „Little Linda hör zu: Rock ,n‘ Roll, Gender und Übersetzung“ von Klaus Kaindl aus dem Jahre 2012 und auf dem Werk *Vom Grapevine zum Fahrschein. Übersetzung in der deutschsprachigen Populärmusik am Beispiel der Lieder von Elvis Presley, Bob Dylan, Juanes und anderen* von Claudia Neudecker aus dem Jahre 2012 fußt. Unterkapitel 4.3. basiert ebenfalls auf dem Werk von Neudecker.

4.1. Musik & Übersetzung – Eine Arbeitsdefinition

Musik ist von Natur aus ein transkulturelles Produkt, das eine entscheidende Rolle bei der Bedeutung, Verbreitung und Übersetzung von musikalischen Prozessen und Produkten spielt. Die meisten Menschen assoziieren mit dem Übersetzen von Musik das Übersetzen von Songtexten; dies ist jedoch nur ein kleiner Teil des großen Ganzen, wie es sich im Laufe dieses Kapitels herausstellen wird (vgl. Desblache 2018:309).

Bei der Definition des Begriffs *Musik* ergibt sich ein ähnliches Dilemma wie bei der Begriffserläuterung von Populärmusik. Tatsächlich existiert keine allgemein gültige Definition. In der westlichen Welt ist der Begriff breit gefächert und variiert je nachdem, ob er sich auf die Komposition, die Aufführung, die Erfahrungen der ZuhörerInnen, das Genre (Popsong, Symphonie

etc.) oder den Stil (Klassik, Baroque, Jazz etc.) bezieht (Ibid.). Obwohl die Versuche, die Universalien von Musik zu verankern, gescheitert sind, gibt es sehr brauchbare Definitionen von PhilosophInnen wie Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert (ibid.:310). In der Online-Version ihrer „Encyclopedia“, die in Buchform erstmals 1765 erschien, wird der Begriff Musik folgendermaßen definiert:

The science of sounds, as they are capable of pleasantly affecting the ear, or the art of arranging and managing sounds in such a way that from their consonance, from their order, and from their relative durations, pleasant sensations are produced. (Diderot and D'Alembert 2022)

Laut dem Philosophen Jacques Attali (1977/2006:4) ist diese Definition aber nicht zufriedenstellend: „This definition is invalid as music constitutes the audible waveband of the vibrations and signs that make up society.”

Attalis Meinung wird auch von Dr. Sebnem Susam-Saraeva, die das Buch „Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations“ verfasste, geteilt. Sie schreibt zur Verbindung von „Music“ und „Society“ Folgendes: „Music exercises an enormous influence on the way societies work, nations are represented, cultures are constructed and passed on from one generation to the next“ (Susam-Saraeva 2015:4).

Hierzu passen der Ansatz von Frith (1996:1), der schreibt, „Music is much more important in the emotional ordering of everyday life than is usually acknowledged“, oder DeNoras (2000:ix) Aussage, „Music works as an ordering material in social life, from the level of the production of an individual self-identity, to organizing life experiences of groups and families, to structuring people's environments in institutions, organizations and companies“. Als Arbeitsdefinition für den weiteren Verlauf der Untersuchung dient die Äußerung des Musikers Igor Stravinsky (1936:83), denn diese fasst präzise zusammen, was die meisten Personen unter dem Begriff *Musik* verstehen: “I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature.”

Übersetzung zu definieren ist, wie Roman Jakobson bereits in den 1950ern bemerkte, ähnlich vielfältig; meist wird sie in Verbindung mit ihrer Art (schriftlich oder mündlich), ihrem Zustand (engl. *state of being*), ihrer Kategorie (intralingual, interlingual und intersemiotisch), ihrem Fachgebiet (literarisch, audiovisuell, technisch) oder im Kontext des Paradigmas, auf das sie sich bezieht (sprachlich, kulturell, sozial) definiert (Jakobson 1959/2012:131). Die Musikübersetzung beinhaltet die Übertragung oder Vermittlung der Elemente eines spezifischen

musikalischen Textes, um dessen Bedeutung für das Zielpublikum verständlicher zu machen. Dies kann sich sowohl auf Vokalmusik (Musik, die gesungen wird), als auch Instrumentalmusik oder Texte, die von Musik handeln, beziehen (Mateo 2012:115). In der Praxis sind solche Übersetzungen aber äußerst breit gefächert, denn sie reichen von der interlingualen Übersetzung von Songtexten (zwei oder mehr Sprachen betreffend) bis hin zur Vermittlung musikalischer Inhalte über verschiedene Stile, Genres und Kulturen hinweg (ibid.).

Was die Anfänge des Übersetzens von Liedern betrifft, so stützte sich dieser Prozess zu Beginn auf Analysen aus den Bereichen der Literatur-, Poesie-, Bühnen- und Filmübersetzung. Fragen zur Erstellung handlungsfähiger, aufführbarer Bühnenübersetzungen entstanden im Zusammenhang mit Studien der literarischen Übersetzung in den späten 1970er-Jahren (Bosseaux 2011:1). In den 1980ern wurden theoretische Ansätze für die Analyse der Bühnenübersetzung, die stark an die Semiotik angelehnt waren, entwickelt. Diese werden von Bosseaux als „holistic approaches with a sociocultural element“ bezeichnet (ibid.).

Bis dato gibt es nur sehr wenige Studien und die meisten nur in Form von Artikeln, die sich mit Liedübersetzung beschäftigen. Eine nennenswerte stammt von dem Translationswissenschaftler Peter Low, der für die Übersetzung von Liedern das *Penthalon Principle*, das auf der Skopostheorie von Hans Josef Vermeer und Katharina Reiß basiert, verwendet (Low 2005:185). Low schlägt fünf Kriterien vor, die im Einklang bzw. „ausbalanciert“ sein müssen. Diese sind „Singbarkeit“, „Sinn“, „Natürlichkeit“, „Rhythmus“ und „Reim“ (ibid.). Bosseaux kommentiert Lows Methode folgendermaßen: „Low’s method offers the possibility to judge the success of a translation by means of an overall aggregate calculated on all five of the criteria“(Bosseaux 2011:4).

Was das erste Kriterium „Singbarkeit“ betrifft, schreibt Low, dass eine „singbare“ Version aufführbar sein muss, d.h. sie „muss effektiv als mündlicher Text funktionieren, welcher in einem bestimmten Tempo vorgetragen wird“ (Low 2005:192). Zudem betont er, dass Englisch „viele geschlossene Vokale und häufige Konsonantengruppen am Anfang oder am Ende von Wörtern enthält“ (Ibid.:193). Diese Aussage ergänzt er um:

[If the] English word or phrase which gives the best semantic solution may be hard to sing—the word ‘strict’, for example, which has five consonants to one vowel—then it is better to incur some semantic loss and use ‘tight’, with two consonants and a nice singable diphthong. (Ibid.)

Zum „Sinn“ schreibt Low:

It is not that ‘meaning ceases to be an important criterion’—for instance when one decides to choose strict over tight although they have different connotations—but that the ‘constraints of song-translating necessarily mean some stretching or manipulation of sense’. (Ibid.:194)

Die „Natürlichkeit“ der Wortfolge sieht Low als „Pflicht der ÜbersetzerInnen gegenüber dem Publikum“, denn „a song-text must communicate effectively on first encounter“ (ibid.: 195). Zum „Rhythmus“ erklärt Low, dass wenn „eine identische Silbenzahl wünschenswert ist“, eine Silbe „mit Bedacht hinzugefügt werden kann“ (z.B. Hinzufügen einer Silbe bei einem Melisma oder Subtrahieren einer Silbe bei einer wiederholten Note). Zum „Reim“ stellt Low fest, dass dieser überbetont wird: „the rigid insistence on a perfect rhyme for ‘love’, for instance, has too often opened the window to the ‘turtledove’ and the ‘stars above’“ (ibid.:198f.).

Zum Schluss sagt Low: „Translators applying this methods will have a well-defined Skopos and will balance the five criteria, with emphasis on the overall effect“; er behauptet zudem, dass seine Methoden auch für die Übersetzung von Opern verwendet werden können, mit dem zusätzlichen Kriterium der „dramatischen Wirksamkeit“, was das „Penthalon“ zu einem „Hexathlon“ macht (ibid.:210f.).

Eine weitere relevante Publikation für diesen Forschungsbereich ist laut Bosseaux das Werk von Dinda L. Gorlée „Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation“ von 2005. Es enthält acht Aufsätze, welche von übersetzungsorientierten WissenschaftlerInnen stammen (Bosseaux 2011:2). Diese Aufsätze, die sich mit einer Vielzahl von Sprachen wie Englisch, Französisch, Deutsch, Schwedisch, Italienisch und der „*language of music*“ beschäftigen, geben praktische Ratschläge zum vokalen Übersetzen und die meisten von ihnen stützen sich auf Theorien der Semiotik (ibid.).

Was das Übersetzen von Popularmusik betrifft, so schreibt Charlotte Bosseaux in ihrem Artikel „The Translation of Song“:

Translating songs is not only a matter of translating lyrics; it is necessary to produce lyrics that fit the music. This of course adds a further set of constraints, as translators must take into consideration such factors as rhythm and rhyme. (Ibid.:4)

Neben Mateo, Bosseaux und Low beschäftigt sich die bereits am Anfang des Kapitels erwähnte Lucile Desblache, Professorin an der School of Arts and Digital Industries – Centre of Research in Arts and Creative Exchange – in ihrem Artikel „Translation of Music“ mit dieser Thematik. Laut Desblache (2018:310) wird bei der Vermittlung von Inhalten auf rein musikalischer Ebene Musik nicht ‚vertraut‘ produziert, sondern man verwendet vertraute bzw. bekannte Inhalte, um

der Musik eine neue Bedeutung zu verleihen (ibid.). Desblache untersucht Beispiele musikalischer Vermittlungen, die zwar Wortübertragungen beinhalten, aber primär auf musikalischer Ebene stattfinden. Als erstes Beispiel nennt sie den Künstler Jacques Loussier, der Johann Sebastian Bach im Jazz-Stil interpretiert. Des Weiteren wird James Last genannt: der kommerziell erfolgreichste Bandleader nach dem zweiten Weltkrieg konnte sich Musik jeglicher Art von ABBA bis Vivaldi zu Eigen machen. Als weiteres Beispiel hebt Desblache die Fusion-Sängerin Susheela Raman, die südindische Musik für das Publikum des 21. Jahrhunderts neu kreierte, hervor (ibid.). Außerdem werden Martin Luthers Hymnen genannt. Luther verwendete nämlich bestehendes Repertoire als Grundlage für die Übermittlung einer neuen musikalischen Botschaft. Die Texte der Hymnen waren neue Texte, jedoch keine Übersetzungen. Somit schaffte Luther neue Bedeutungen für bereits bekannte Lieder (ibid.).

Wie bereits in den einleitenden Zeilen dieses Kapitels erwähnt, sind Musik und Translation voneinander abhängig. Dafür gibt es auch einige gute Gründe. Zum einen hängt die Evolution von Musik von Austausch, Interaktionen und Transformationen ab. Diese beinhalten Übersetzungen im sprachlichen und/oder kulturellen Sinne. Ein weiterer Grund für musikalische und translatorische Wechselbeziehungen ist, dass Musik auf außermusikalische Stimulationen reagiert und sinnvoll mit anderen Kunstformen interagiert. Obwohl einige Kunstformen wie z.B. Tanz unabhängig von Musik existieren können, sind sie ohne Musik fast unvollständig (vgl. Desblache 2018: 313). In Popmusik-Videoclips zum Beispiel wird die Choreografie eines Liedes oft dazu verwendet, um dessen Geschichte zu übersetzen. In anderen Kulturen wie etwa der persischen ist Musik von einer anderen Kunst abhängig, nämlich von der Poesie. Demnach lässt sich feststellen, dass Musik in Kombination mit verschiedenen Kunstformen eine kontextuelle und außermusikalische Bedeutung enthält; jedoch muss gesagt werden, dass sie ihre ausschließliche musikalische Bedeutung behält, wenn sie für sich allein aufgeführt wird (ibid.). Ein weiterer Grund für die gegenseitige Abhängigkeit von Musik und Translation ist laut Desblache das bloße Hören von Musik. Dadurch erhält Musik eine Bedeutung und wird implizit zu einer Form der Translation. Der vierte Grund liegt in der Natur der Musik als Kunst der Übertragung durch Wiederholungen und Variationen (ibid.: 315).

Desblache beschäftigt sich wie Low mit dem Thema „Singbarkeit“ und meint, dass sich jene Form der Übersetzung, die für Lieder relevant ist, auf singbare Übersetzungen bezieht und existiert seit SängerInnen durch Länder, Sprachen und Kulturen reisen (Desblache 2018:328). Die Intentionen singbarer Übersetzungen und die damit verbundenen Übersetzungsstrategien werden von Desblache folgendermaßen erläutert:

These singable translations primarily intend to carry the narrative meaning of the plot across language and time barriers, in the context of their multimodal content and of the production that they belong to. The translation strategies required for such singing adaptations imply a successful dialogue with the musical setting, which cannot change substantially, and with the staged production, which can do. (Ibid.)

Betonen muss man auch, warum kontextuelle Informationen, die durch den Translationsprozess vermittelt werden, aufschlussreich für das Zielpublikum sind. Dies beschreibt Desblache so:

This translation process may be initiated because these audiences are not familiar with what they are listening to and welcome contextual information, or because music is made more accessible to them. (Ibid.:310)

Laut Kaindl (2005:235f.) neigen in der Popularmusik verwendete Übersetzungen und Adaptationen von Musikstücken dazu, sowohl auf musikalischer als auch semantischer Ebene Abstand von der Originalversion zu nehmen, denn Coversongs beinhalten beinahe immer soziale und ästhetische Transfers, die wesentliche Änderungen gegenüber dem Original implizieren. Der spanische Translationswissenschaftler Fruela Fernandez (2015:12) schreibt in der Publikation „Scott Walker sings Jacques Brel: Translation, Authorship and The Circulation of Music“ zur Verbindung zwischen Coversongs und deren Übersetzungen Folgendes:

Cover songs involve social and aesthetic transfers implying substantial changes from the original. They reveal both translation's role as a tool of cultural and historical analysis as well as anxieties within the target culture. (Ibid.)

Es lässt sich festhalten, dass im Bereich der Musikübersetzungen spezielle Strategien angewendet werden müssen und dass die damit verbundenen Herausforderungen weit über die reine Vokalmusik hinausgehen. Zum Abschluss soll Victor Hugo (1864:120) zitiert werden, der Musik als ein Produkt, „welches nicht erzählt und nicht stumm sein kann“ betrachtet; basierend auf der bisherigen Forschung in diesem Bereich kann definitiv gesagt werden, dass Translation ebenfalls nicht stumm, sondern – um Bosseaux (2011:2) zu zitieren – „the language of music“ ist.

4.2. Popularmusik als Text

Die interlinguale Transformation von popularmusikalischen Werken wird – abgesehen von der textuellen Ebene – durch zahlreiche andere Faktoren beeinflusst, für deren Betrachtung aus wissenschaftlicher Perspektive ein Paradigmenwechsel innerhalb der Translationswissenschaft notwendig war. Laut Kaindl (2004:179f.) ist das steigende Interesse der Translationswissenschaft an kulturellen Produkten mit der „Orientierung am Zieltext, der gestiegenen Kultursensitivität und der Soziologisierung der Translationswissenschaft“ verbunden. Neudecker

(2012:42) äußert sich ebenfalls zur Zielorientierung und sagt, dass diese für den Bereich der Populärmusik insofern von Bedeutung ist, dass aufgrund der unterschiedlichen und unzähligen Reproduktions- und Rezeptionsarten nicht mehr von einem einheitlichen Ausgangstext gesprochen werden kann, was Folgen für den Translationsprozess an sich hat. Zudem ist ein Verständnis der sozialen und wirtschaftlichen Beziehungen im Kontext der Musikindustrie wichtig, da diese den Text nicht von außen beeinträchtigen, sondern „immanente und determinierende Wesensmerkmale von populärmusikalischen Erzeugnissen und deren Übersetzungen“ sind (Kaindl 2004:180f.).

Bei der Übersetzung von Populärmusik kommen zahlreiche Fragen auf, die als solche in der Übersetzungswissenschaft nicht immer wahrgenommen werden. Dennoch repräsentieren sie laut Kaindl eine wichtige Voraussetzung, um sich mit dem Bereich beschäftigen zu können. Einige der Fragen lauten beispielsweise:

- Wer wird als AutorIn eines Songs wahrgenommen – der/die KomponistIn, der/die TexterIn oder der/die SängerIn?
- Wie können Eingriffe auf der sprachlichen und musikalischen Ebene erläutert werden?
- Welcher Text ist das Original und welcher die Übersetzung und in welchem Verhältnis stehen die unterschiedlichen Fassungen eines Liedes zueinander?
- Welche Rolle spielen Musik, Arrangement, Gesang und Interpretation bei der Übersetzungsanalyse? (vgl. Kaindl 2012:307)

Wie bereits erwähnt, ist dieser Forschungsbereich eher spärlich untersucht, weshalb übersetzungswissenschaftliche Analysen selten sind und einige Quellen in der verwendeten Literatur länger zurückliegen. Laut Kaindl (2003:83f.) konzentrieren sich übersetzungswissenschaftliche Analysen eher auf sprachlich anspruchsvolle Lieder als populärmusikalische Erzeugnisse. Diesbezüglich äußerte sich Hall (1981:228) schon in den 1980er Jahren. Er meinte, dass es die kulturellen Verhältnisse sind, die bestimmen, welchen Produkten innerhalb einer Kultur eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird.

In der Translation übernimmt die kulturkonstruktivistische Perspektive eine entscheidende Funktion und die Zuweisung von bestimmten Wertigkeiten – hier konkret das Populäre – erfolgt nicht nach den Merkmalen der Textoberfläche, sondern ist das Ergebnis einer kulturellen Praxis, die auch den transkulturellen Transfer beeinflusst. Das Ergebnis ist, dass sich das Übersetzen von Populärmusik nicht nur auf den rein sprachlichen Text, sondern primär auf die soziale und semiotische Ebene fokussiert. Rock and Roll-Songs, Schlager, Chansons und

dergleichen sind nicht nur kulturell geprägte Erzeugnisse – sie vermitteln (und das ist das Entscheidende) ein Stück Kultur, das meist über die eigene Ausgangskultur hinausgeht (vgl. Kaindl 2012:308).

Wenn man Populärmusik einem Texttyp zuordnen möchte, so würde Katharina Reiß sie dem Expressiven Texttyp zuordnen, bei dem die von den AutorInnen intendierte „spezifische ästhetische Wirkung“ im Vordergrund steht. Populärmusik kann aber auch dem Appellativen Texttyp zugeordnet werden, bei dem die „sprachliche Gestaltung eines bestimmten Inhalts der spezifischen außersprachlichen Zielsetzung untergeordnet ist (zu dieser Kategorie gehören zum Beispiel Protest-Songs)“. In den meisten Fällen liegt eine Mischung aus appellativen und expressiven Texttypen vor (vgl. Reiß 1986:38).

Kaindl (2012:312) hebt zudem hervor, dass Populärmusik als ein soziokulturelles Produkt betrachtet werden kann und durch eine soziokulturelle Einschließung in die Übersetzungswissenschaft aufgenommen wird. Übersetzungen weisen eine Reihe von Merkmalen auf, die sich aus den Verhältnissen zu anderen Texten innerhalb des gleichen Systems ergeben. Sie können – sowohl auf einer synchronen als auch einer diachronen Ebene – in diesem konkreten soziokulturellen Kontext untersucht werden (ibid.).

Die Analyseinstrumentarien wie Normen und Polysysteme spielen (außer bei literarischen Texten) für das Analysieren von Populärmusik ebenfalls eine nützliche Rolle und werden durch die für Populärmusik spezifischen Faktoren ergänzt. Laut dem Musikwissenschaftler Philip Tagg müssen hier drei relevante Aspekte beachtet werden:

- Populärmusikalische Formen sind untrennbar mit der Industrialisierung der Gesellschaft und den damit zusammenhängenden technologischen Möglichkeiten der (arbeitsteiligen) Produktion und Distribution verknüpft.
- Populärmusikalische Erzeugnisse werden im Hinblick auf Massendistribution konzipiert, auf Massenmärkten verkauft und über Massenmedien vermittelt.
- Der populärmusikalische Text wird im Allgemeinen nicht in Form schriftlicher Partituren fixiert, sondern in Form von Tonaufzeichnungen (CD, Schallplatte, Musikkassette) und Videoaufzeichnungen gespeichert (vgl. Tagg 2000:75f.).

Für die Analyse von Populärmusik (und ihrer Übersetzungen) sind die für literarische Texte gebräuchlichen ästhetischen Richtlinien unbrauchbar bzw. schwer anzuwenden. Was die Notation betrifft, kann gesagt werden, dass diese nicht den primären Ausgangspunkt für die Übersetzungsanalyse darstellt, da Populärmusik nicht in schriftlicher Form, sondern auf Videos und

Tonträgern festgehalten und durch diese verbreitet wird (s. oben sowie Wicke 2001:28). Das bedeutet, dass die schriftliche Fixierung nicht der primäre kultursoziologische Faktor von Populärmusik

ist und den dazugehörigen Übersetzungen ist, sondern eher die Mediation.

Die Vermittlung durch die in den kulturellen Transfer des Liedguts involvierten PerformerInnen und Medien bestimmt den Wert und die Bedeutung populärmusikalischer Ergebnisse im kulturellen System, was wiederum massive und entscheidende Auswirkungen auf die Übersetzung und die Frage der Übersetzbarkeit und die des Übersetzungsprozesses hat. (Ibid.)

4.3. Hermann Rauhes Komponenten der Populärmusik

Bevor zum letzten Kapitel des theoretischen Teils dieser Masterarbeit übergegangen wird, nämlich zu den Modellen von Kaindl und Marc, werden hier abschließend die Komponenten von Hermann Rauhe, die Kaindls Komponenten für die praktischen Analysen bedingen, näher betrachtet.

Laut Helms (2002:94) kann aufgrund der Komplexität der Populärmusik der Sinn eines musikalischen Produktes nicht allein auf der sprachlichen Komponente beruhen. Aus diesem Grund machte 1968 der Musikwissenschaftler Hermann Rauhe eine Unterteilung verschiedener Aspekte der Populärmusik, die er in vier Komponenten gliederte, die im Laufe der Zeit auf andere Elemente wie z.B. Musikvideos ausgedehnt wurden:

1. Die primäre Komponente eines Musikstücks umfasst *Rhythmik, Melodik, Harmonik* und die daraus resultierende *Form*.
2. In die Kategorie der sekundären Komponenten fallen *Instrumentation* und *Arrangement*.
3. *Interpretation, Aufnahme- und Wiedergabetechnik* gehören der Kategorie der tertiären Komponenten an.
4. Zu guter Letzt folgt die Quartärkomponente. Diese umfasst ökonomische Aspekte wie *Verpackung, Lancierung und Werbung*. (Rauhe 1968:181)

Helms (2002:94) übt Kritik an Rauhes Komponenten und schreibt, dass sich bei der Miteinbeziehung dieser Elemente das zu analysierende Material ins „Unendliche auszudehnen“ vermag. Auch Kaindl geht bei der Übersetzung von Werken der Populärmusik von einer ähnlichen Annahme aus: Da sich Musikstücke der Populärmusik inhaltlich nicht auf den Liedtext beschränken, betrifft die Übersetzung von Musikstücken auch die *musikalische Gestaltung* (Primär- und

Sekundärkomponenten), den *Gesang* (tertiäre Komponente) und die visuelle Präsentation (Quartärkomponente) (Kaindl 2007:2). Diese Punkte dienten als Basis für Kaindls Analysekomponenten und werden daher im folgenden fünften Kapitel näher erläutert.

5. Analysemodelle

Wie die vorangehenden Kapitel verdeutlichen, setzten sich einige Translations- und MusikwissenschaftlerInnen in den letzten 35 bis 40 Jahren mit den Themen Musik, Populärmusik sowie Popular- und Musikübersetzung auseinander. Tatsächlich war es aber Klaus Kaindl, der ein erstes mehr als ausreichend strukturiertes Analyseschema erstellte, das sich als passend für diese Arbeit erweist. Neben den Analysekomponenten von Kaindl werden auch die transkulturellen Strömungen (Englisch: *transcultural flows*) von Isabelle Marc innerhalb der Populärmusik vorgestellt. Diese Strömungen sind von besonderer Relevanz, da sie aufzeigen, wie vielfältig und komplex der Bereich des Übersetzens von Populärmusik ist, was sie wertvoll für die spätere Analyse macht.

Bezüglich der Literatur in diesem Kapitel, bzw. in den Unterkapiteln des Kapitels soll gesagt werden, dass die im Unterkapitel 5.1., sowie in den Unterkapiteln dieses Unterkapitels, verwendete Literatur hauptsächlich auf dem Artikel „*Little Linda hör zu: Rock ,n‘ Roll, Gender und Übersetzung*“ des Translationswissenschaftlers Klaus Kaindl aus dem Jahre 2012 fußt. Unterkapitel 5.2., sowie die Unterkapitel dieses Unterkapitels, fußt auf dem Artikel „*Traveling Songs: on Popular Music Transfer and Translation.*“, welcher aus dem Jahre 2015 stammt und von der Kulturwissenschaftlerin Isabelle Marc verfasst wurde.

5.1. Analysekomponenten nach Klaus Kaindl

Bereits 2005 erwähnte Kaindl, dass sich die verschiedenen Einflüsse, die auf eine Übersetzung im Bereich der Populärmusik einwirken, in einem Bedingungsgefüge befinden und dass Übersetzungen von textinternen und -externen Faktoren abhängig sind (Kaindl 2005:124). Sie umfassen nicht nur die Übertragung des Liedtextes in eine andere Sprache (sprachlicher Text), sondern auch Änderungen und Anpassungen der Klanggestalt (musikalische Ebene), des Gesangs und der visuellen Präsentation (ibid.).

Bevor auf die Komponenten übergegangen wird, muss erwähnt werden, dass das Modell kein Modell im eigentlichen Sinn ist. Es sind vielmehr Punkte bzw. Wegweiser, die als Orientierung bei einer Analyse dienen, aber dennoch Raum für Eigeninterpretationen lassen. Sie schreiben

nicht vor, worauf man den Fokus legen soll oder weshalb dieser im Auge der BetrachterIn bzw. ZuhörerIn liegt. In der Translationswissenschaft können diese Komponenten dennoch eine substantielle Ausweitung des Untersuchungsinteresses fördern.

5.1.1. Die musikalische Ebene

Die musikalische Ebene übermittelt mit dem Genre verknüpfte Informationen an die ZuhörerInnen und es kann dank der Instrumentierung ein Hinweis auf bestimmte Genres erfolgen. Gesungene Popularmusik wird hauptsächlich durch den sprachlichen Text wahrgenommen und kommuniziert mit ihm auf unterschiedlichen Ebenen wie in einem Dialog. Auf formaler Ebene zeigt sich dies in grammatisch-strukturellen Aspekten, auf semantischer Ebene durch Ergänzung, Illustrierung, Widerlegung oder Betonung des sprachlichen Textes und auf phonetischer Ebene durch die klangliche Beziehung zum Sprachmaterial (vgl. Kaindl 2012:309). Besonders in der Popularmusik steht das Arrangement im Mittelpunkt, denn es ist für die Instrumentierung, den formalen Aufbau des Stücks und das Komponieren zum Vor- bzw. Nachspiel verantwortlich. Durch das Arrangement werden Textstellen hervorgehoben und Verbindungen zwischen den Instrumenten und der Stimmung hergestellt (ibid.). Instrumente werden auch im Hinblick auf soziale Assoziationen eingesetzt. So werden z.B. Streichinstrumente aufgrund ihres historischen Einsatzes häufig als elegant, Akkordeons hingegen eher als volkstümlich erachtet, Trompeten suggerieren strahlend-festliche Stimmung und ein Horn Naturverbundenheit (ibid.:310).

5.1.2. Der Gesang

Der Gesang repräsentiert die zweite Dimension sowie „die Schnittstelle zwischen Sprache und Musik“, denn durch ihn wird der sprachliche Text in musikalisch-klangliche Dimensionen gehoben (ibid.). Er ist nicht nur Artikulationsträger, sondern vermittelt bestimmte Informationen wie Geschlecht, Alter und mit den Stimmqualitäten (laut/leise, hart/weich, dunkel/hell) verbundenen Eigenschaften (ibid.).

5.1.3. Der sprachliche Text

Die dritte Konstituente ist der sprachliche Text. Dieser ist geprägt von seiner sprachlich-musikalischen Einbettung. Die übersetzungswissenschaftliche Perspektive fokussiert sich auf den Verwendungszusammenhang, der durch die Kürze der Form, die gesangliche Realisierung und die musikalische Einbettung bestimmt wird (ibid.). Es ist jedoch schwierig, allgemeingültige

inhaltliche Charakteristika und sprachstrukturelle Konventionen festzustellen. Der kleinste gemeinsame Nenner der gesungenen Populärmusik dürfte sein, dass sie „eine kleine Geschichte erzählt oder wenigstens eine kleine Szene malt“ (ibid.:311). Bei der inhaltlichen Ebene kommt es wegen der Kürze der Lieder (diese dauern in der Regel nicht länger als drei bis fünf Minuten) zu einer Verdichtung des Inhalts und zu einer Schlagwortbenennung von Zuständen und Situationen (ibid.). Die Texte sind daher nicht episch-erzählend oder argumentierend, sondern ermöglichen die Erweckung von Vorstellungen und Erlebnissen, deren erzählende Zusammenhänge von den ZuhörerInnen ergänzt werden müssen. Zu guter Letzt kommt die formale Ebene ins Spiel, die sich auf die gesanglich-artikulatorische Gestaltung des Textes fokussiert (ibid.).

5.1.4. Die visuelle Präsentation

Die visuelle Präsentation ist mit der Verbreitung von Gesangsstücken verbunden. Die optische Erscheinung der InterpretInnen, ihre Mimik und Gestik, Kostüme, Frisuren, Maske sowie Licht und eventuelle Requisiten verschmelzen mit dem vorgetragenen Liedgut zu einer Perzeptionseinheit (ibid.). Sofern eine Ich-Figur im Text vorkommt, wird diese häufig von ZuseherInnen mit den InterpretInnen identifiziert. Mithilfe von Album-Covers werden zusätzlich visuelle Informationen gesendet, wenn sie entweder die SängerInnen abbilden oder durch andere Bildmotive bestimmte Erwartungen wecken, wobei die Werbefunktion eine zentrale Rolle spielt (ibid.). Dies gilt ebenfalls für die audiovisuelle Präsentation im Fernsehen oder Internet, etwa in Musikvideos, die seit den 80er-Jahren zum entscheidenden Werbe- und Verbreitungsmittel für viele Formen gesungener Populärmusik wurden (ibid.).

5.2. Isabelle Marcs *transcultural flows* innerhalb der Populärmusik

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit den zuvor erwähnten *transcultural flows* innerhalb der Populärmusik, die aufzeigen, wie vielfältig und komplex der Bereich des Übersetzens von Populärmusik ist.

5.2.1. *Relationship between cultures & popular music*

Laut Regev, auf den sich Marc bezieht, sind nationale Kulturen zunehmend miteinander verbunden und bis zu einem gewissen Grad durch eine „World culture“ ersetzt worden, die er folgendermaßen definiert:

[...] a complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices. (Regev 2013:3)

Dieser Prozess kann demnach als kultureller Imperialismus verstanden werden, durch den die westliche bzw. hauptsächlich die angloamerikanische Kultur und die transnationalen Unternehmen über die lokalen Kulturen dominieren. Laut Appadurai (1996:13), auf den sich Marc bezieht, ist der Prozess eine Form der Hybridisierung, Indigenisierung und der Vermischung, die es der Volkskultur ermöglicht, transnationale Kulturen zu transformieren und umzugestalten. Diese Interpretationen stellen keine Gegensätze dar, sondern sie koexistieren und ergänzen sich bis zu einem gewissen Grad. *Transcultural flows* funktionieren laut Marc (2015:4) nicht nach dem Prinzip einer hierarchischen Logik, sondern sind eher miteinander verschmolzen und voneinander abhängig. Die Existenz einer Weltkultur macht nationale Kulturen nicht weniger bedeutend, denn Nationen und Grenzen, egal ob politische, wirtschaftliche, ideologische, ästhetische oder symbolische, sind immer noch präsent (ibid.). Bezüglich dieses Themas bezieht sich Marc auf David Hesmondhalgh, Professor für Medien, Musik und Kulturen an der University of Leeds. Dieser kommentiert deren Bedeutung folgendermaßen: „Their significance, for bad or for worse, remains ‘massive’“ (Hesmondhalgh 2013:152).

Die Populärmusik ist einer der bekanntesten Bereiche, in dem die verschiedenen Strömungen globaler Kulturen sichtbar sind. Ein musikalischer Transfer, der das Zirkulieren eines musikalischen Stils, Genres und von musikalischen Instrumenten beinhaltet, ist keine neuartige Entdeckung. Als ein interessantes Beispiel für den Transfer eines musikalischen Instruments nennt Isabelle Marc (2015:4) den sogenannten *Ud*, ein Saiteninstrument aus dem arabischen Raum, das in Europa während des Mittelalters unter dem Namen *Gitarre* bekannt wurde.

Das Kreieren und Konsumieren populärer Musik ist durch konstante, komplexe und vielfältige Transfers gekennzeichnet, die laut Stokes (2007:6) als Formen des „musical cosmopolitanism“ bezeichnet werden können. Regev (2013:312). behauptet gleichzeitig, dass sie ebenfalls als Formen des „aesthetic cosmopolitanism“ aufgefasst werden können.

Neben dem Kreieren und Konsumieren von populärer Musik gibt es noch einen dritten Punkt, nämlich die Übertragung. Diese wird als „cultural cosmopolitanism“ als Folge von MigrantInnenströmen bezeichnet (Regev 2011:10f.). Die Bedeutung von Musik wird laut Marc (2015:4), durch ihre Produktions-, Verbreitungs- und Rezeptionskulturen bestimmt.

Bevor zum Thema *travelling music* übergegangen wird, soll noch Folgendes gesagt werden: Forschung, die sich mit Musik und insbesondere Liedern auseinandersetzt, muss einen gewissen Grad an Wissen bezüglich ihrer sozialen, historischen und ästhetischen Diskurse besitzen, die mit und in ihr selbst agieren. Ein Lied entsteht in einem bestimmten nationalen oder

gemeinschaftlichen Kontext, reist ab dem Moment der Veröffentlichung über den globalen Musikmarkt und wird zu einem transkulturellen Produkt. Dies macht ein Lied zu einem *travelling song* und Musik zur *travelling music* (vgl. Marc 2015:4).

5.2.2. *Travelling Music*

Es gibt viele Möglichkeiten, wie ein Lied transformiert werden kann, wenn es aus einem Kontext – unerheblich, ob dieser ein kultureller oder historischer ist – in einen anderen übertragen wird. Eine der häufigsten Methoden ist das Covern von Liedern. Egal, ob es sich um Tribute-Bands oder besonders parodistische Versionen handelt, laut Marc (2015:6) müssen Coverversionen von Liedern besonders kritisch und sorgfältig betrachtet werden.

Als erstes Beispiel nennt Marc die Schlusszene des Spionagefilms „Tinker, Tailor, Soldier, Spy“ von 2011. Diese beinhaltet das Lied „La Mer“, ein französischer Klassiker von Charles Trenet. Im Film wird das Lied jedoch vom spanischen Künstler Julio Iglesias gesungen (ibid.). Das Lied beschreibt das Meer auf eine sehr poetische Art und Weise, wird aber von Iglesias auf Französisch mit spanischem Akzent gesungen, was Verständnisprobleme des französischen Textes mit sich bringt. Marc stellt fest, dass das Lied verändert und durch die Stimme von Iglesias sowie das Arrangement bunter und wärmer wird. Diese Version, die das Glück feiert, steht im starken Gegensatz zum Plot des Films, der die Geschichte des Kalten Krieges erzählt und den graue Farbtöne dominieren. Es entsteht ein kulturelles Paradoxon, denn der Film und die Musik gehören zwei unterschiedlichen Welten an (ibid.).

Neben dem Charakter des Lieds verändert sich, laut Marc, auch seine Rezeption. Aufgrund des transkulturellen Prozesses wird der Song nicht länger als ‚nur französisch‘ angesehen, sondern einem breiten Publikum bekannt (ibid.). Marc (ibid.) schrieb, dass dies erst der Anfang war, denn in der Version von Bobby Darin von 1959 wird aus „La Mer“ „Beyond the Sea“. Hier liegt eine andere Art der Transformation vor, denn der eigentliche französische Text mitsamt seiner Thematik wird durch eine alternative englische Version ersetzt (ibid.). Und dies mit Erfolg, denn das Lied erreichte die besten Positionen in den amerikanischen Charts und integrierte sich vollständig in die amerikanische Kultur. Laut Marc wurde es quasi zu einem Original ohne Verbindungen zum (eigentlichen) Original (ibid.).

Die genannten Beispiele zeigen verschiedene Arten der Transformation von Liedern in Bezug auf Kultur, Sprache, Ort und Zeit. Außerdem zeigt sich, welche Wirkung sie auf ihren neuen Zielkontext haben. Laut Marc haben all diese Beispiele eine Gemeinsamkeit: “They each share

the fact that there is an original song, stemming from an original source context, which is received and appropriated within a new ‘target’ context.“ (ibid.:7)

Der Prozess, der das Reisen und Anpassen von Musik durch und an verschiedene Kulturen und Sprachen ermöglicht, ist der Prozess der Translation. Die Wirkung von Translation im Kontext mit der Liederübersetzung beschreibt Marc mit folgenden Worten: „Translation, in whichever Form, inevitably alters and modifies the meaning of a song“ (ibid.).

Abschließend kann gesagt werden, dass „Beyond the Sea“ als sogenannte *free adaptation* betrachtet werden kann. „La Mer“ von Julio Iglesias kann laut Marc nicht als Produkt eines Translationsprozess gesehen werden, da die Ausgangssprache gleich bleibt. Bei diesem Beispiel liegt eher eine Transformation der ursprünglichen Bedeutung des Liedes innerhalb der Zielkultur vor (ibid.:8).

Bei all diesen *travelling songs* wird die Abhängigkeit vom Original durch ihre Selbstständigkeit in der Zielkultur ausgehebelt. Dank dieser Selbstständigkeit betrachtet das Zielpublikum die neuen Lieder, laut Marc, folgendermaßen

Even though they stem from an identified source, they evolve autonomously; their target audiences do not necessarily refer to that primal source to use or enjoy them, to make sense of them, and they acquire independent status, similarly to an original creation. (Ibid.)

Marc meint, man muss hier letztendlich die Frage stellen, ob diese Lieder – auch wenn manche als Originale angesehen werden – dem eigentlichen Original treu bleiben und was mit ihnen geschieht, sobald sie sich in der Zielkultur ‚eingelebt‘ haben (ibid.).

Mithilfe der oben genannten Beispiele lassen sich nach Marc vier Hauptformen der zuvor erwähnten *transcultural flows* innerhalb der Populärmusik identifizieren, die entweder auf der Übersetzung des Materials oder der Abweichung und Veränderung der ursprünglichen Bedeutung des Liedes basieren. Die vier Formen lauten:

1. Die kulturelle Rezeption eines importierten Liedes in seiner Originalfassung (*Cultural Reception*)
2. Die Präsentation eines Liedes mit einem neuen Text ohne jegliche Verbindung zum Originaltext (*Musical Reprise*)
3. Translation und Adaption von Songtexten (*Translation and Adaptation*)
4. Nachahmung von Musikstilen (*Stylistic emulation*).

5.2.2.1 *Cultural Reception* (Kulturelles Rezipieren)

Eine der häufigsten Arten der Übertragung ist, ein Lied aus einer Ausgangskultur ohne jegliche Veränderung in die Zielkultur zu übernehmen, was beispielsweise bei Songs von Weltstars wie Beyoncé oder David Guetta häufig der Fall ist (ibid.). Dies heißt nicht, dass der übernommene Song zwangsläufig gleich rezipiert wird, nur weil er nicht verändert wurde (ibid.). So wird laut Marc „Le Déserteur“ (1956), ein antimilitärisches Lied von Boris Vian, das während dem algerischen Unabhängigkeitskrieg in Frankreich zensiert wurde, in Algerien niemals so wahrgenommen werden wie in Paris. Man muss sich, so Marc (2013a:29f.), bewusst sein, dass das Rezipieren von Liedern mit persönlichen Einstellungen verbunden ist, oder mit Konzepten wie Religion, Politik und Geschlecht. Die Bedeutung direkter Musikimporte unterliegt daher der kulturellen und individuellen Aneignung:

Their presence therefore cannot be considered a form of cultural isomorphism because target audiences and scenes, consciously or not, play an essential role in their reception and appropriation, resignifying them into their own target contexts. (Marc 2015:9)

5.2.2.2 *Musical Reprise* (Musikalische Reprise)

Unter musikalischer Reprise versteht Marc die Verwendung der Originalmelodie eines Liedes in Kombination mit einem neuen Liedtext in der Zielkultur. Um diese Art der Übertragung von Übersetzungen und Coverversionen zu unterscheiden, benennt Marc sie *musical reprise* und beschreibt sie folgendermaßen:

Musical reprise keeps some of the musical original elements (melody theme) but includes lyrics and cultural references that have nothing in common with the original. (Ibid.)

Einige gute Beispiele für diese Form des transkulturellen Transfers sind, laut Marc, die zuvor erwähnten Lieder „My Way“ von Frank Sinatra und Bobby Darins „Beyond the Sea“. In diesen Fällen ist, laut Marc, die kulturelle Komponente der Ausgangskultur in der Zielkultur völlig erloschen (ibid.). Als weiteres Beispiel nennt Marc den spanischen Song „Que Nadie Sepa Mi Sufrir“, der in der Version der französischen Sängerin Edith Piaf wesentlich verändert wird (ibid.). Der spanische Text stellt die Trauer einer männlichen Person wegen einer verlorenen Liebe dar, während der französische Text von einer flüchtigen Begegnung der weiblichen Person mit einem unbekannten Liebhaber spricht. Die Melodie bleibt zwar gleich, aber der neue Rhythmus und ein neues Arrangement verändern das Lied grundlegend (ibid.). Die sprachlichen und musikalischen Modifikationen zusammen mit Piafs Image und Stimme, die das

weiblich-französische Chanson verkörpern, führen zu einem Kulturprodukt, das heute weltweit als typisch französisch wahrgenommen wird (ibid.). Ein gutes Beispiel ist auch das von Marc angeführte berühmte Lied „It’s Now or Never“ von Elvis Presley aus dem Jahr 1960 (ibid.:10). Es verwendet die Melodie des italienischen Klassikers „O Sole Mio“, aber trotz des Beibehaltens italienischer Merkmale wie dem Operngesang und dem Klang der Mandoline wird das Lied durch den englischen Text grundlegend verändert und man erkennt keine Verbindung mehr zum italienischen Original. Marc hält abschließend fest, dass in solchen Fällen die Spuren der Ausgangskultur aufgrund von Transformationen und Anpassungen gewissermaßen eliminiert werden (ibid.).

5.2.2.3 *Translation and Adaption* (Translation und Adaption)

Translation und Adaption von Liedern bezieht sich laut Marc auf die Melodie und den Text eines Liedes (ibid.:10). In der heutigen Zeit ist dies etwa sichtbar in Translation und Adaption von Musicals aus dem anglo-amerikanischen Raum. Diese werden – egal ob auf der Bühne, für das Fernsehen oder das Kino – synchronisiert oder mit Über- und Untertiteln versehen (ibid.). In den 1950er- und 1960er-Jahren, als die englische Sprache noch nicht so präsent war wie heute, nahmen KünstlerInnen ihre Lieder in der Sprache des Zielpublikums auf (ibid.). Der US-amerikanische Jazz-Pianist Nat King Cole etwa exportierte viele seiner Lieder ins Ausland und nahm diese bereits in der Übersetzung, d.h. in der Zielsprache des jeweiligen Landes auf (ibid.). Die Gründe dafür liegen sowohl in der Ästhetik als auch im höheren kommerziellen Erfolg, denn es ging darum, Lieder so zu übersetzen und anzupassen, dass sie möglichst nahe an den Erfolg des Originals heranreichen:

In general, vernacular audiences perceived those translations as autonomous songs, with no ties to the original and only a few connoisseurs would care to recognize the traces of Elvis or The Everly Brothers in them. (Ibid.)

5.2.2.4 *Stylistic emulation* (Stilistische Nachahmung)

Von stilistischer Nachahmung spricht Marc bei der direkten und indirekten Nachahmung unterschiedlicher Musikgenres und Stile. Durch die Nachahmung wird es möglich, Rock, Hip-Hop oder Techno in New York, New Delhi oder Marseille auf eine Art und Weise zu hören, die das Lokale und Globale vermischt, denn die Nachahmung ist ein komplexer Prozess, der Transferstufen umfasst, die vom Allgemeinen bis hin zum Spezifischen gehen (ibid.:11).

Die Nachahmung besteht laut Moore – auf den sich Marc bezieht – aus drei wichtigen Transferstufen:

Firstly, there is the transfer of genres, including their ideological and social conventions (as may be the case of metal scenes around the globe). Secondly, the transfer of styles produces changes in the aesthetic features of music. Finally, the transfer of specific instruments can take place, whether it be the addition of electric guitar, the use of African percussion, or the orchestral translation of electronic music. [...] These three forms of musical transfer are essential in the configuration of both national and global popular music. (Moore 2012: 119)

Fokussiert man sich auf Genre- und Stiltransfers, ist es, so Marc, nicht immer einfach, diese beiden Konzepte zu unterscheiden, insbesondere bei der Übersetzung. Als Beispiel nennt sie den Hip-Hop, denn ausländische Importe können lokale Merkmale enthalten, die zu erheblichen Veränderungen führen können, wie auch im vorliegenden Fall:

In the Spanish case, for example, the French auteur-compositeur-interprète style, epitomized by George Brassens, was appropriated by Spanish cantautores and Catalan Nova cançó, who in turn domesticized it, adding local references and meanings. For example, Paco Ibáñez, following Georges Brassens, who had put into music several French poems, did the same with Spanish poets like Lorca and Alberti. The cantautor, who could be perceived as an equivalent to the Anglo-American singer-songwriter, stems from a mixture of musical influences, including French, Latin-American and American models. This is one of the many and well documented cases of travelling genres and styles. (Marc 2015:11)

Aktives Zuhören, Übersetzen und die stilistische Nachahmung ausländischer bzw. fremder Musik deuten auf einen kulturellen Transfer und damit auch auf kulturelle Übersetzung, Transformation und Veränderung hin (ibid.). Die Wiedergabe von Musik beinhaltet Übersetzungen, die so vielfältig und facettenreich sind, dass sie keine Spuren der Ausgangskulturen mehr in sich tragen. Diese Punkte des musikalischen Transfers sind, laut Marc, bei der Gestaltung sowohl nationaler als auch globaler Populärmusik von wesentlicher Bedeutung (ibid.). Dem spanischen und französischen Beispiel entnimmt Marc, dass das direkte Zuhören den ersten Schritt in der Vorstellung neuer Klanglandschaften und einer neuen Ästhetik für das Zielpublikum darstellt (ibid.). Danach liegt es laut ihr an der Translation, ein breiteres Publikum mit der neuen Musik vertraut zu machen und an der *stylistic emulation*, die importierte Musik in der lokalen Musikszene zu verankern (ibid.).

Abschließend zu diesem Kapitel soll noch einmal betont werden, dass bei kulturellen Transfers ein generativer Impuls besteht, Musik des anderen zu kopieren. Laut Marc ist dies kein Fall eines Plagiats, sondern bedeutet vielmehr, dass sich KünstlerInnen gegenseitig beeinflussen, inspirieren und voneinander lernen (Marc 2015:15). Regev (2011:10) schrieb bereits vier Jahre vor Marc, dass Musik nicht das Ziel verfolgt, weltweit ähnliche Klanglandschaften zu schaffen. Sie verändert sich, sobald sie von einer Kultur in eine andere übertragen wird und schafft so in jeder Kultur spezifische Klanglandschaften. Jeder einzelne *flow* stellt ein Unikat dar, das auf

seine eigene Art und Weise besonders ist. Es lässt sich nicht abstreiten, dass es Ähnlichkeiten und gemeinsame Trends im Bereich der *travelling songs* gibt, die sich an ihren Quellen, aber auch an ihren Zielkulturen orientieren. Marc betont jedoch, dass am Ende jede Person individuell entscheidet, was sie unter einem Original versteht, was Treue gegenüber einem Original bedeutet und was die Ursachen und Folgen der Nachahmung im Bereich des Populärmusiktransfers sein könnten.

6. Song- und InterpretInnenanalyse

In diesem Kapitel werden die methodische Vorgangsweise, die Analysebeispiele bzw. die für die Analyse ausgewählten Lieder sowie die durch die Analyse gewonnenen Ergebnisse und Erkenntnisse vorgestellt und diskutiert.

6.1 Methodische Vorgehensweise & Vorstellung der Analyse

Für die Song-Analysen wird das in Kapitel 5 beschriebene Modell von Klaus Kaindl verwendet und die Komponenten *Musik*, *Gesang*, *sprachlicher Text* und *visuelle Präsentation* analysiert. Zudem werden die Übersetzungen den in Kapitel 3 beschriebenen entsprechenden Formen von *transcultural flows* zugeordnet. Zusätzlich zur in Kapitel 2 vorgestellten Person Bob Dylan werden im Zuge jeder Analyse die wichtigsten Informationen zu den jeweiligen deutschsprachigen KünstlerInnen erwähnt sowie deren direkte oder indirekte Verbindung zu Dylan aufgezeigt.

Die Analyse fokussiert sich primär auf die sprachlichen Texte bzw. die Differenzen im Inhalt betreffend die verwendeten Bilder, Motive sowie Auslassungen und Verallgemeinerungen zwischen den englischen Originalversionen von Dylan und den deutschen Coverversionen der jeweiligen InterpretInnen. Zudem wird die visuelle Präsentation, d.h. Unterschiede in der Gestaltung der Schallplatten bzw. Albumcovers von Dylan und den deutschen InterpretInnen genauer untersucht. Die Aspekte *Musik* und *Gesang* werden ebenfalls betrachtet, soweit sie für die textuelle Analyse von Bedeutung sind: Die Musik-Analyse fokussiert sich auf Unterschiede im Arrangement und im Genre, während der Gesang Differenzen betreffend Alter, Geschlecht und Stimmqualität der KünstlerInnen (laut/leise, hart/weich, dunkel/hell) betrachtet.

Die englischen Originale und die entsprechenden deutschen Coverversionen, die für die Analyse und die Beantwortung der Forschungsfragen verwendet werden, sind folgende:

Original	Deutsches Cover
Bob Dylan: Blowin' In The Wind (1963)	Marlene Dietrich: Die Antwort weiß ganz allein der Wind (1964)
Bob Dylan: The Times They Are A-Changing (1965)	Christopher & Michael: Kommt her all ihr Leute (1966)
Bob Dylan: Like a Rolling Stone (1965)	Wolfgang Ambros: Allan wie a Stan (1978)

Die oben genannten Lieder sind einige der bekanntesten und beliebtesten Lieder Dylans, die symbolisch für seine gesellschafts- und politikkritischen Texte stehen. Die Songs wurden gewählt, da sie ein breites Spektrum an vielfältigen Übersetzungen bzw. Coverversionen aufzeigen.

Jede Analyse ist nach dem gleichen Schema aufgebaut und untersucht chronologisch folgende Aspekte:

1. Hintergrund und Entstehungsgeschichte der Lieder von Bob Dylan
2. Informationen zu den deutschsprachigen InterpretInnen
3. Sprachlicher Text (Analyse & Vergleich der Lyrics)
4. Musik (Fokus auf Genre und Arrangement)
5. Gesang (Alter, Geschlecht und Stimmqualitäten der InterpretInnen)
6. Visuelle Präsentation (Analyse & Vergleich der Schallplattencovers)

6.2. Blowin' In The Wind

6.2.1. Songtext

Blowin' In The Wind	Die Antwort weiß ganz allein der Wind
How many roads must a man walk down Before you call him a man? How many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, and how many times must the cannon- balls fly Before they're forever banned?	Wieviele Strassen auf dieser Welt Sind Strassen voll Tränen und Leid? Wieviele Meere auf dieser Welt Sind Meere der Traurigkeit? Wieviele Mütter sind lang schon allein Und warten und warten noch heut?
The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind	Die Antwort, mein Freund, weiß ganz al- lein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind
Yes, and how many years must a mountain exist Before it is washed to the sea? And how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, and how many times can a man turn his head And pretend that he just doesn't see?	Wieviele Menschen sind heut noch nicht frei Und würden so gerne es sein? Wieviele Kinder gehen abends zur Ruh' Und schlafen vor Hunger nicht ein? Wieviele Träume erleben bei Nacht Wann wird es für uns anders sein?

The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind Yes, and how many times must a man look up Before he can see the sky? And how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, and how many deaths will it take 'til he knows That too many people have died? The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind	Die Antwort, mein Freund, weiß ganz al- lein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind Wie große Berge von Geld gibt man aus Für Bomben, Raketen und Tod? Wie große Worte macht heut' mancher Mann Und lindert damit keine Not? Wie großes Unheil muss erst noch gesche- hen Damit sich die Menschheit besinnt? Die Antwort, mein Freund, weiß ganz al- lein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind Die Antwort, mein Freund, weiß ganz al- lein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind
--	--

6.2.2. Hintergrund

In seinem bis heute wohl bekanntesten Werk „Blowin' In The Wind“ äußert Dylan das Streben nach Frieden und Freiheit. Der erste Titel des Albums „The Freewheelin' Bob Dylan“, das im Juli 1962 aufgenommen und im August 1963 veröffentlicht wurde, hatte die zwei zentralen Motive der Protestbewegung der frühen 1960er-Jahre als Gegenstand, nämlich Rassismus und militärische Konfrontationen (Fifka 2007:181). Diese werden im Song auf metaphorische Art und Weise ‚an den Pranger gestellt‘ (ibid.). Das Lied basiert auf rhetorischen Fragen über Freiheit, Krieg und Frieden, zu denen lediglich der Wind die Antwort weiß. Der Journalist Mick Gold hat den Refrain *the answer my friend is Blowin' In The Wind* als „unergründlich zweideutig“ interpretiert: „Entweder ist die Antwort so offensichtlich, dass sie dir ins Gesicht springt, oder sie ist ebenso ungreifbar wie der Wind“ (Gould, zit. nach Leim/Küppers 2022).

Die Bilder, die Dylan in seinen Liedern verwendet, sind zeitlos und können leicht auf andere Situationen übertragen werden. Daher diente „Blowin' In The Wind“ nicht nur als Protestlied gegen Ungerechtigkeit und Krieg, sondern wurde auch zur Hymne der schwarzen Bürgerrechtsbewegung (Leim/Küppers 2022). Die Musikszene war damals beeindruckt davon, wie ein junger weißer Mann die Probleme und Sorgen der Jugend in so treffende Worte fassen konnte (ibid.). In den frühen 2000ern sang man auf Demos gegen den Irak-Krieg auf der ganzen Welt die Zeilen von Dylans Song und brachte ihn sogar mit der *Black Lives Matter*-Bewegung in Zusammenhang (ibid.). Schyett sagt, dass Bob Dylans „Blowin' In The Wind“ DER typische

Protestsong ist, der die Friedensbewegung der 60er-Jahre und die „Sinnlosigkeit des Kriegs“ aufzeigt (Scheytt 2022).

6.2.3. Interpretin: Marlene Dietrich

Marlene Dietrich wurde am 27. Dezember 1901 als zweite Tochter des Polizeileutnants Louis Dietrich und dessen Frau Wilhelmine unter dem Namen Marie Magdalene Dietrich in Berlin-Schöneberg geboren (N.N.⁴ o.J.). Sie erhielt eine strenge Erziehung, bei der besonderer Wert auf die musikalische Ausbildung gelegt wurde. Nach einer Reihe von Filmerfolgen in Deutschland zog sie nach Hollywood (ibid.). In ihrem ersten amerikanischen Film „Marocco“ trat sie als Sängerin in Männerkleidung auf, was einen Sturm der Entrüstung auslöste, gleichzeitig aber eine Revolution der Damengarderobe darstellte: Viele Frauen folgten ihrem Beispiel und trugen Hosen, die sogenannten Marlene-Hosen (ibid.).

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 und dem Inkrafttreten des Ermächtigungsgesetzes zog sich Dietrich vollständig in die USA zurück (N.N.⁵ o.J.). In den folgenden Jahren versuchte die nationalsozialistische Regierung, die in der Auswanderung Dietrichs einen Affront gegen das Ansehen Hitler-Deutschlands erkannte, den Filmstar durch attraktive Rollenangebote zu einer Rückkehr nach Deutschland zu bewegen. Dietrich lehnte jedoch ab und wurde seither vom nationalsozialistischen Regime als Landesverräterin betrachtet (ibid.).

Von den USA aus engagierte sich die Schauspielerin als aktive Antifaschistin, indem sie jüdische EmigrantInnen unterstützte und in zahlreichen musikalischen Arbeiten gegen die Sinnlosigkeit des Krieges ankämpfte. Ihre letzte Reise nach Deutschland vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges unternahm Dietrich im Jahre 1937. Aus Protest gegen die Nationalsozialisten nahm sie 1939 die amerikanische Staatsbürgerschaft an. (ibid.)

Ab 1943 unterbrach sie ihre schauspielerische Tätigkeit und begleitete bis zum Kriegsende 1945 US-amerikanische SoldatInnen auf ihren Auslandseinsätzen mit Auftritten in den Militärstützpunkten. Zudem veröffentlichte sie im gleichen Jahr den wohl bekanntesten Titel des zweiten Weltkrieges, nämlich das Lied „Lilli Marleen“ (Hein 2021). 1960 kehrte Dietrich kurzfristig nach Deutschland zurück, wo sie große Konzerterfolge feierte (N.N.⁵ o.J.).

Drei Jahre später veröffentlichte sie eine deutsche Jazz-Pop-Version des Dylan-Klassikers „Blowin‘ In The Wind“ unter dem Titel „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“, mit der sie die Musik der kritischen US-amerikanischen Jugend aufgriff und nach Europa brachte (Waldherr 2021). Der Text wurde vom 1997 verstorbenen Komponisten und Texter Hans Bradtke,

der in diesem Fall auch als Übersetzer agierte, verfasst (N.N.⁶ o.J.). Bradtke schrieb neben dem Dylan-Cover auch „unvergängliche Liedperlen“ wie die Swing-Schlager „Pigalle“ und „Die Zuckerpuppe von der Bauchtanzgruppe“ (Waldherr 2021). Der Song, den er für Dietrich verfasste, war dagegen eher eine ernstere Jazz-Pop/Chanson Version, denn Folk und Blues waren noch nicht richtig in Deutschland angekommen (ibid.). „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“ schaffte es auf Platz 23 in den deutschen Charts – eine im Vergleich zum Original eher schwache Platzierung – da „Blowin’ In The Wind“ fünf Wochen lang die Nummer 1 in den amerikanischen Charts war (N.N.⁷ o.J.).

6.2.4. Analyse

6.2.4.1. Text und Sprache

Blowin’ In The Wind	Die Antwort weiß ganz allein der Wind
How many roads must a man walk down Before you call him a man? How many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, and how many times must the cannon- balls fly Before they’re forever banned?	Wieviele Strassen auf dieser Welt Sind Strassen voll Tränen und Leid? Wieviele Meere auf dieser Welt Sind Meere der Traurigkeit? Wieviele Mütter sind lang schon allein Und warten und warten noch heut?
The answer, my friend, is blowin’ in the wind The answer is blowin’ in the wind	Die Antwort, mein Freund, weiß ganz al- lein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind

An den Titeln der beiden Lieder erkennt man bereits, dass diese – rein wörtlich betrachtet – nicht identisch sind, denn „Blowin’ In The Wind“ bedeutet auf Deutsch übersetzt „Wehen/Flat-tern im Wind“. Von Wissen und Antworten wird im englischen Original zwar nicht gespro-chen, aber wenn man die Entstehungsgeschichte des Liedes bedenkt und was Dylan mit dem Titel vermutlich ausdrücken wollte (nämlich, dass die Antwort eine unbekannte ist), erscheint Dietrichs bzw. Bradtkes Titel mehr als plausibel. In den ersten beiden Zeilen in Dylans Text ist von einem Mann die Rede, der durch Straßen wandert; zudem wird die rhetorische Frage gestellt, wie viele Straßen ein Mann durchqueren muss, bevor er als Mann bezeichnet werden kann. Dies könnte sich drauf beziehen, dass sich ein Mann, ironischerweise, als ‚echter‘ Mann beweisen muss, wenn er in den Krieg zieht und für sein Land kämpft. Bei Dietrichs Liedtext wird ebenfalls eine rhetorische Frage gestellt, die sich auf Straßen voller Tränen und Leid be-zieht, was auf die Tränen der Menschen im Krieg umgelegt werden kann.

Fokussiert man sich lediglich auf die einzelnen Wörter in den ersten Zeilen der deutschen Ver-sion, bemerkt man, dass diese im Vergleich zum Original dramatischer wirkt, da Wörter wie „Tränen“ oder „Leid“ im Ausgangstext nicht vorkommen. Weiters wird in Dylans Liedtext

eine weiße Taube (evtl. eine Friedenstaube) erwähnt, die über Meere fliegt. Dietrichs Text spricht an dieser Stelle erneut in Form einer rhetorischen Frage von „Meeren der Traurigkeit“. Dylans weiße Tauben, Schlaf oder Sand kommen bei ihr nicht vor. Hingegen spricht Dietrich von alleingelassenen Müttern, die immer noch warten. An dieser Stelle wird wahrscheinlich darauf angespielt, dass die Mütter auf die Rückkehr ihrer Lebensgefährten und Söhne warten, die in die Armee rekrutiert wurden und in den Krieg zogen. Man erkennt hier, dass Dylan (selbst ein Mann) den Mann als Motiv verwendet, während Bradtke, der den Text für eine weibliche Interpretin verfasste, mit Müttern weibliche Figuren aufgreift.

Yes, and how many years must a mountain exist Before it is washed to the sea? And how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, and how many times can a man turn his head And pretend that he just doesn't see? The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind	Wieviele Menschen sind heut noch nicht frei Und würden so gerne es sein? Wieviele Kinder gehen abends zur Ruh' Und schlafen vor Hunger nicht ein? Wieviele Träume erleben bei Nacht Wann wird es für uns anders sein? Die Antwort, mein Freund, weiß ganz allein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind
--	--

In diesem Abschnitt spricht Dylan zu Beginn von Bergen und dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis sie ins Meer gespült werden. Damit könnte die Vergänglichkeit des Lebens gemeint sein oder er wollte mit dieser Strophe seine poetische Seite hervorstreichen. Dietrich spricht parallel von der Gefangenschaft von Menschen und deren Wunsch nach Freiheit, eine Anspielung darauf, wie viele sich innerlich und äußerlich vom Krieg gefangen fühlten. Es könnte auch sein, dass Bradtke sich in dieser Zeile direkt auf sein eigenes Leben bezieht, denn er begann 1940 ein Architekturstudium, wurde aber nur ein Jahr später eingezogen und geriet 1945 in Kriegsgefangenschaft, was etwa ein Zeitungsartikel in der „Sylter Rundschau“ (Rik 2010) erläutert. Fakt ist, dass die Botschaften dieser Zeilen rein textlich betrachtet völlig unterschiedlich sind. Doch in der darauffolgenden Zeile spricht Dylan das an, was Dietrich zuvor erwähnt, nämlich die Freiheit. Zeitgleich besingt Dietrich die Hungersnot von Kindern, eine erneute Anspielung auf ‚Leid‘ und ‚Tränen‘. Vor dem Refrain singt Dylan, dass Menschen absichtlich von Problemen wegsehen, was eine Anspielung auf PolitikerInnen sein könnte, die oft wegsehen und nichts unternehmen, sondern ihre eigenen Interessen im Blick haben. Nicht unähnlich spricht Dietrich parallel vom „Erleben von Träumen der Menschen bei Nacht“ – eine Referenz darauf, dass viele von Veränderung träumen und hoffen, dass dem Elend des Krieges bald ein Ende gesetzt wird.

Yes, and how many times must a man look up Before he can see the sky? And how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, and how many deaths will it take 'til he knows That too many people have died? The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind	Wie große Berge von Geld gibt man aus Für Bomben, Raketen und Tod? Wie große Worte macht heut' mancher Mann Und lindert damit keine Not? Wie große Unheil muss erst noch geschehen Damit sich die Menschheit besinnt? Die Antwort, mein Freund, weiß ganz allein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind Die Antwort, mein Freund, weiß ganz allein der Wind Die Antwort weiß ganz allein der Wind
--	---

In diesem Teil des Liedes spricht Dylan davon, wie oft der namenlose Protagonist des Songs zum Himmel schauen muss, um ihn zu sehen. Dies kann man als eine Kriegsmetapher auffassen, da der Himmel verdeckt ist von Raketen, Rauch und Kampfflugzeugen, sodass man den eigentlichen Himmel kaum noch sehen kann. Dietrich hingegen singt, wie viel Geld die Mächte dieser Welt für Bomben, Raketen und Tod ausgeben, was Dylans Originalmotiv nicht unähnlich ist. In den weiteren Zeilen könnte Dylan darauf anspielen, dass PolitikerInnen ihre Ohren endlich öffnen müssen, um das Leid und Weinen der Menschen zu hören. Parallel sagt Dietrich, dass „mancher Mann“ (evtl. PolitikerInnen) immer nur redet, aber nichts tut. In beiden Liedern wird gesagt, dass Worte allein nichts ändern, sondern nur Taten zählen. Der Refrain wird an dieser Stelle von Dietrich einmal wiederholt, was seine Botschaft verstärkt.

Allgemein ist beim Liedtext noch aufgefallen, dass Dylan einige der Zeilen mit „Yes“ beginnt, was bei Dietrich nicht der Fall ist. Möglicherweise wollte Dylan die Aussagen damit verstärken, indem er ihnen zustimmt, bevor er sie tätigt. Zusätzlich zur inhaltlichen Ebene muss gesagt werden, dass Dylans Lied 2:50 Minuten dauert, während Dietrichs Version um eine Minute länger ist. Dies liegt an den Differenzen im Arrangement und dem Tempo, wie der folgende Abschnitt zeigt.

6.2.4.2. Musik

Wie bereits erwähnt, gehört Dylans „Blowin' In The Wind“ dem Genre Folk-Rock an, während Dietrichs Version eine Mischung aus Jazz und Pop, welche in Deutschland erst später populär wurden, und Chanson ist. Konzentriert man sich nur auf die Melodie der Version von Dietrich, ohne sich auf den Text zu fokussieren, hat man aufgrund des Akkordeons (auch „Schifferklavier“ genannt), das gleich zu Beginn zu hören ist, das Gefühl, man befinde sich auf einem kleinen Schiff auf See und könne die Seele baumeln lassen. Zudem hört man wiederholt an manchen Stellen eine Akustikgitarre, Triangel, Querflöte und Streichinstrumente. Was das

Arrangement bei Dylan betrifft, so ist dieses wesentlich einfacher aufgebaut, denn man hört lediglich eine akustische Gitarre, die manchmal von einer Mundharmonika begleitet wird.

6.2.4.3. Gesang

Marlene Dietrich war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Songs 63 Jahre alt, wohingegen Bob Dylan erst Anfang 20 war. Dylans Original wurde von ihm selbst – also einem Mann – geschrieben und gesungen, während Dietrichs Version von einem Mann verfasst, aber von einer Frau gesungen wurde. Was die Stimmqualitäten betrifft, so hat Dietrich eine kräftige, wenngleich nicht besonders laute, eher dunklere Stimmfarbe. Dylan hingegen hat eine etwas hellere und weichere Stimme, die nicht besonders laut oder leise erscheint. Zudem ist Dietrichs Gesangstempo wesentlich langsamer als jenes von Dylan.

6.2.4.4. Visuelle Präsentation

Die visuelle Präsentation der beiden Lieder ist teils ähnlich, teils unterschiedlich. Auf beiden Covern sieht man den/die jeweilige/n InterpretIn. Auf dem Schallplattencover von „Blowin‘ In The Wind“ sieht man einen jungen Mann, der völlig entspannt mit zerzausten Haaren, gekreuzten Beinen und Freizeithemd gemütlich in einem Sessel sitzt. Die Körperhaltung und Aufmachung haben einen klar rebellischen Charakter. Hingegen wartet Dietrich auf ihrem Schallplattencover mit perfekter Frisur, Pelzmantel und einer formelleren Körperhaltung auf und wirkt so eher wie der Inbegriff einer eleganten Dame.

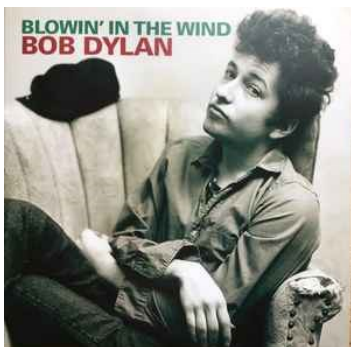


Abbildung 1: Bob Dylan: *Blowin' In The Wind* (erstmals 1962 veröffentlicht)



Abbildung 2: Marlene Dietrich: *Die Antwort weiß ganz allein der Wind* (erstmalig 1964 veröffentlicht)

6.2.4.5. Transcultural Flows

Es lässt sich erkennen, dass der deutsche Liedtext textuell betrachtet, mit Ausnahme der zentralen Motive, nämlich „Krieg“ und „Gesellschaftskritik“, wenig direkte Gemeinsamkeiten mit dem Original hat. Dies gilt auch für das Arrangement und die Melodie. Dennoch: gewisse Ähnlichkeiten lassen sich nicht ignorieren. Bereits am Anfang von Dietrichs Version hört man das Akkordeon, das eine ähnliche Melodie wiedergibt wie Dylans Gitarre. Außerdem zeigt der Refrain ebenfalls einige Dylan-Elemente und -Motive. Daher könnte man Dietrichs Version zwei Strömungen zuordnen: aufgrund des neuen Liedtextes, aber der teils ähnlichen Melodie handelt es sich sowohl um eine *Musikalischen Wiedergabe* (engl. *Musical Reprise*) als auch um eine *Translation und Adaptierung* (engl. *Translation and Adaptation*). Es muss aber dazu noch gesagt werden, dass der deutsche Liedtext nicht ganz neu ist (s.o. Ausführungen zu Marc – der Text muss völlig anders sein), was eine eindeutige Kategorisierung erschwert.

6.3. The Times They Are A-Changin‘

6.3.1. Songtext

The Times They Are A-Changin‘	Kommt her all ihr Leute
Come gather 'round people wherever you roam And admit that the waters around you have grown And accept it that soon you'll be drenched to the bone If your time to you is worth savin' Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone For the times, they are a-changin' Come writers and critics who prophesize with your pen	Kommt her, all Ihr Leute, was immer Ihr treibt, und gebt zu, dass das Wasser zum Halse Euch steigt. Und erkennt, Ihr seid bald auf die Knochen durchweicht Wenn Euch Euer Leben was wert ist, dann beginnt schnell zu schwimmen, sonst versinkt Ihr wie Stein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein! Ihr Dichter und Denker, wo immer Ihr seid - seht zu, dass Ihr jetzt auch nichts Falsches mehr schreibt.

And keep your eyes wide, the chance won't come again And don't speak too soon for the wheel's still in spin And there's no tellin' who that it's namin' For the loser now will be later to win For the times, they are a-changin' Come senators, congressmen, please heed the call Don't stand in the doorway, don't block up the hall For he that gets hurt will be he who has stalled The battle outside ragin' Will soon shake your windows and rattle your walls For the times, they are a-changin' Come mothers and fathers throughout the land And don't criticize what you can't under- stand Your sons and your daughters are beyond your command Your old road is rapidly aging Please get out of the new one if you can't lend your hand For the times, they are a-changin' The line it is drawn, the curse it is cast The slow one now will later be fast As the present now will later be past The order is rapidly fadin' And the first one now will later be last For the times, they are a-changin'	Und gebt nur gut Acht, sonst versäumt Ihr die Zeit Euer Leben ist zu kurz, um zu schweigen. So ergreift schnell die Feder, Ihr bleibt nicht allein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein. Ihr Minister und Richter, so hört dieses Lied, und seht, was vor Eurer Türe ge- schieht! Es geht nicht, dass Ihr Euch im Dunkeln verkriecht, wenn draußen die Stürme wild toben. Es rüttelt an den Fenstern und die Wände stürzen ein, denn die Zeit wird bald ganz anders sein. Ihr Mütter und Väter im ganzen Land - kri- tisiert nicht mit so viel Unverstand! Eure Kinder sind nicht mehr in Eurer Hand Euer alter Weg führt uns nicht weiter. So sucht einen neuen oder lasst uns allein, denn die Zeit wird bald ganz anders sein. .. Das Lied ist gesungen, der Spruch ist ge- tan: Wer am schnellsten läuft, kommt als Letz- ter erst an. Wen Ihr heut' noch verehrt, der ist morgen der Mann, den Ihr straft mit Eurer Verach- tung. Denn wer heute noch groß ist, ist morgen schon klein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein!
--	---

6.3.2. Hintergrund

„The Times They Are A-Changin‘“ ist das Titellied des gleichnamigen Albums von Bob Dylan, das 1964 veröffentlicht wurde. Das Lied, bei dem Dylan erneut als Texter agierte, ist eines der einflussreichsten ungebrochenen Zeugnisse der Protestbewegung der 1960er, das den Ruf Dylans als Sprachrohr seiner Generation begründete (Wicke 2014). Es ist ein Aufruf, dass sich die Zeiten ändern und man stetig voranschreiten soll. Sarkastisch wird in diesem Werk formuliert, was der Künstler vom Bürgerkrieg hält, indem er ihn als Kampf der Generationen darstellt (Detering 2008:129). Mit diesem Song richtet Dylan einen Appell an die BürgerInnen, sich an der Verbesserung der Welt zu beteiligen und er fordert ältere Generationen auf, auf die

Jugendlichen und deren Zukunft zu achten. Außerdem wirft er PolitikerInnen vor, dass ihre Arbeitsweise lächerlich und sinnlos sei (ibid.).

„The Times They Are A-Changin“ ist ein Song, der sich auf die sich ständig ändernde Welt der Jugend, die weder LehrerInnen noch Eltern verstehen können, konzentriert. Ohne ein Alter zu benennen, zieht der Song eine scharfe Linie zwischen Jung und Alt und trifft damit jenes Grundgefühl einer Generation, das von SoziologInnen später mit dem Begriff „Generationskonflikt“ beschrieben wird (Wicke 2014). Dass Dylan insgesamt eher vage bleibt, verleiht dem Song jene Zeitlosigkeit, die ihn bis heute nichts von seiner Attraktivität einbüßen lässt (ibid.).

Das Lied gehörte zu den ersten Songs Dylans, bei denen KritikerInnen auch die poetische Qualität des Textes würdigten und im Autor nicht nur den Popstar und Performer, sondern auch einen Dichter von Format zu sehen begannen. In der zweiten Hälfte der 1960er wurde aus dem Song so etwas wie eine Hymne der Jugend- und StudentInnenbewegung, die ihre Spuren im Denken und in der Haltung dieser Generation hinterlassen hat (ibid.). Als Single wurde das Lied im Unterschied zum Album in den USA nicht veröffentlicht, aber es erreichte in den UK-Charts Platz 9 (N.N.⁸ o.J.). Das Album lag auf Platz 20 in den amerikanischen und auf Platz 4 in den UK-Charts (N.N.⁹ o.J.).

6.3.3. Interpreten: Christopher & Michael

Hinter dem Gruppennamen *Christopher & Michael* standen Christopher Sommerkorn (geb. 1943) und Michael de la Fontaine (geb. 1945) (N.N.¹⁰ o.J.). Ihre erste Schallplatte erschien 1965 und enthielt die deutsche Version von Bob Dylans „Don’t Think Twice“ unter dem Titel „Denk nicht dran“ sowie eine Eigenkomposition namens „Soll es denn niemals anders sein“ (ibid.). 1966 coverte das Duo Dylans „The Times They Are A-Changing“ unter dem Titel „Kommt her all ihr Leute“; das Cover erreichte Platz 33 der deutschen Charts und kann den Genres Rock, Pop, Folk und Country zugeordnet werden (N.N.¹¹ o.J.). Den Liedtext schrieben *Christopher & Michael* selbst (ibid.). Die deutsche Version des Dylan-Songs steckt voll Pathetik, wenngleich dem Lied Blues, Beatpoesie und die entsprechend „lässige Haltung“ in Deutschland fehlten (Waldherr 2021). Nichtsdestotrotz entsprach das Lied dem Zeitgeist des beginnenden Unbehagens junger Leute aufgrund der gesellschaftlichen Zustände: Konrad Adenauer war abgetreten, Ludwig Erhard wollte eine formierte Gesellschaft und die Empörung gegen den Vietnamkrieg wuchs (N.N.¹⁰ o.J.).

Das Duo hatte Spaß an amerikanischen Folksongs und wehrte sich gegen das Klischee der „Protestsänger“, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen (ibid.). Dank unzähliger Konzerte, vier Singles und drei LPs hatten *Christopher & Michael* zu dieser Zeit mehr Erfolg als alle anderen InterpretInnen im Genre der neuen deutschen Folklore. 1968 beendeten sie aufgrund von Meinungsverschiedenheiten über die weitere musikalische und textliche Entwicklung ihrer Songs ihre Karriere auf dem Höhepunkt ihres Erfolges. Nach der Trennung arbeitete Christopher Sommerkorn als Funk- und Fernsehjournalist und Dokumentarist im gesellschafts-politischen Bereich. Michael de la Fontaine produzierte noch drei weitere Alben unter eigenem Namen, studierte Soziologie und promovierte schließlich in Musikwissenschaft (ibid.).

6.3.4. Analyse

6.3.4.1. Text und Sprache

The Times They Are A-Changin’	Kommt her all ihr Leute
-------------------------------	-------------------------

An den Titeln der beiden Lieder lässt sich erkennen, dass diese auf rein textueller Basis gänzlich unterschiedlich sind und in keinerlei Verbindung zueinander zu stehen scheinen. Dylans Titel spricht von sich ändernden Zeiten, während *Christopher & Michael* Menschen aufrufen, sich zu bewegen und zu versammeln.

Come gather ‘round people wherever you roam And admit that the waters around you have grown. And accept it that soon you’ll be drenched to the bone If your time to you is worth savin’ Then you better start swimmin’ or you’ll sink like a stone For the times, they are a-changin’	Kommt her, all Ihr Leute, was immer Ihr treibt, und gebt zu, dass das Wasser zum Halse Euch steigt. Und erkennt, Ihr seid bald auf die Knochen durchweicht Wenn Euch Euer Leben was wert ist, dann beginnt schnell zu schwimmen, sonst ver- sinkt Ihr wie Stein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein!
---	--

Im ersten Textabschnitt sieht man, dass die inhaltlichen und textuellen Ebenen sowohl bei Dylan als auch bei *Christopher & Michael* ähnlich sind. In beiden Liedtexten werden Menschen dazu aufgerufen, sich zu versammeln. Das deutsche Lied beginnt mit „Kommt her, all ihr Leute“, was zugleich der Titel des Liedes ist und einer direkten Übernahme der ersten Zeile von Dylans Lied entspricht. Weiter im Lied werden Menschen dazu aufgerufen, endlich zuzugeben, dass ihnen das Wasser bis zum Hals steht und wenn sie es nichts tun, werden sie „bis auf die Knochen durchweicht sein“. Der einzige kleine sprachliche Unterschied ist, dass Dylan im Gegensatz zur deutschen Version nicht den Hals als Motiv verwendet. Dies liegt

wahrscheinlich daran, dass dies im englischen keine Redensart ist, sondern nur typisch für den deutschsprachigen Raum ist.

Weiters erwähnen beide Liedtexte das Leben und falls den Menschen etwas an ihrem Leben liegt, sie beginnen müssen, zu „schwimmen, bevor sie versinken.“ Dies kann als Appel verstanden werden, dass man sich aktiv an der Weltverbesserung beteiligen soll, sonst könnte bald nichts mehr von der Welt übrigbleiben, in der man lebt. Ein weiterer kleiner Unterschied ist hier, dass Dylan nicht vom Leben spricht, sondern von Zeit (engl. *time*). Dennoch könnte „your time to you“ als eine Metapher für das eigene Leben aufgefasst werden.

Auch der Refrain weist einen geringen Unterschied auf: Dylan und *Christopher & Michael* sprechen alle von sich verändernden Zeiten. Bei Dylan ist der Refrain jedoch zugleich der Songtitel, was bei *Christopher & Michael* nicht der Fall ist.

Come writers and critics who prophesize with your pen And keep your eyes wide, the chance won't come again And don't speak too soon for the wheel's still in spin And there's no tellin' who that it's namin' For the loser now will be later to win For the times, they are a-changin'	Ihr Dichter und Denker, wo immer Ihr seid - seht zu, dass Ihr jetzt auch nichts Fal- sches mehr schreibt. Und gebt nur gut Acht, sonst versäumt Ihr die Zeit Euer Leben ist zu kurz, um zu schweigen. So ergreift schnell die Feder, Ihr bleibt nicht allein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein.
---	---

In diesem Abschnitt bemerkt man ebenfalls, dass der Inhalt trotz unterschiedlicher Wortwahl relativ ähnlich bleibt. Dylan spricht von SchriftstellerInnen und KritikerInnen, die mit ihren Stiften prophezeien und fordert sie auf, ihre Augen weit aufzumachen, sonst versäumen sie ihre Chance, um eine neue Prophezeiung zu verfassen. Bei *Christopher & Michael* ist die Bedeutung eine ähnliche, jedoch gibt es einige Veränderungen bezüglich der verwendeten Motive: statt den SchriftstellerInnen und KritikerInnen verwenden sie DichterInnen und DenkerInnen. Dies könnte vielleicht daran liegen, dass de la Fontaine Soziologie und Musikwissenschaften studiert hat und deswegen die Motive „Denker“ in Bezug auf Soziologie und „Dichter“ im Bezug auf die Musikwissenschaften verwendet hat, bzw. dass dieser Input explizit von de la Fontaine stammt. Außerdem singen sie „wo immer Ihr seid“, was Dylans Lied nicht enthält; dies gilt auch für den Satzteil „dass Ihr jetzt auch nichts Falsches mehr schreibt“.

Die Motive „eyes wide“, „chance“ sowie „won't come again“ werden durch „gut Acht“ und „versäumte Zeit“ ersetzt. Weiter im Liedtext singt Dylan sehr poetisch und mit Metaphern geschmückt davon, dass man nicht „zu früh sprechen sollte, während sich das Rad noch dreht“ und dass die jetzigen VerliererInnen später GewinnerInnen sein werden – eine Referenz auf

die sich ändernden Zeiten. Parallel dazu weisen *Christopher & Michael* auf die Kürze des Lebens hin und darauf, dass man nicht schweigen soll. Sie motivieren DichterInnen und DenkerInnen, schnell zur Feder zu greifen – ein Aufgreifen von Dylans zuvor erwähntem Stift. Es folgt der unveränderte Refrain.

Come senators, congressmen, please heed the call Don't stand in the doorway, don't block up the hall For he that gets hurt will be he who has stalled The battle outside ragin' Will soon shake your windows and rattle your walls For the times, they are a-changin'	Ihr Minister und Richter, so hört dieses Lied, und seht, was vor Eurer Türe ge- schieht! Es geht nicht, dass Ihr Euch im Dunkeln ver- kriecht, wenn draußen die Stürme wild to- ben. Es rüttelt an den Fenstern und die Wände stürzen ein, denn die Zeit wird bald ganz an- ders sein.
---	---

Zu Anfang spricht Dylan direkt PolitikerInnen an und fordert sie auf, ihre Ohren zu öffnen und zuzuhören – vermutlich, was den Krieg betrifft. Sie sollen nicht tatenlos sein. Das Gleiche passiert im deutschen Text, mit dem Unterschied, dass deutsche Amtstitel verwendet werden. Die PolitikerInnen werden aufgefordert, zuzuhören, die „Türen aufzumachen“ und zu sehen, was in der Welt und mit den Menschen geschieht.

Diese Passage zeigt deutlich den anfangs angesprochenen poetischen Stil Dylans in der Phrase „please heed the call“, wobei mit „call“ vermutlich das Lied gemeint ist. *Christopher & Michael* wirken weniger poetisch und verwenden einen direkten Verweis auf ihr Lied, indem sie sagen: „so hört doch dieses Lied“. Weiter im Text singt Dylan, dass die Schlacht draußen eskaliert und bald vor den Türen der PolitikerInnen ankommen und diese zu Fall bringen wird. *Christopher & Michael* sprechen ebenfalls das feige Verhalten der PolitikerInnen an und warnen diese, dass bald ihre Wände und Fenster einstürzen werden, wenn nichts Konkretes passiert. Hier wirkt der deutsche Text durch den Teil „die Stürme wild toben“ poetischer als zuvor. Das deutsche Cover greift hier die Hintergrundgedanken von Dylans Lied zur weltfremden Arbeitsweise von PolitikerInnen auf.

Come mothers and fathers throughout the land And don't criticize what you can't under- stand Your sons and your daughters are beyond your command Your old road is rapidly aging Please get out of the new one if you can't lend your hand For the times, they are a-changin'	Ihr Mütter und Väter im ganzen Land – kri- tisiert nicht mit so viel Unverstand! Eure Kinder sind nicht mehr in Eurer Hand Euer alter Weg führt uns nicht weiter. So sucht einen neuen oder lasst uns allein, denn die Zeit wird bald ganz anders sein.
---	--

In diesem Abschnitt werden in beiden Texten die älteren Generationen direkt angesprochen. Mütter und Väter kritisieren etwas, was sie nicht verstehen, ihre Lebenseinstellung und der Winkel, von dem aus sie das Leben betrachten, sind veraltet und für die Jugendlichen unbrauchbar. Außerdem wird in beiden Texten vor dem Refrain den Eltern klargemacht, dass sie den Weg freimachen sollen, wenn sie die Jugendlichen und ihre Ansichten nicht verstehen können oder wollen.

The line it is drawn, the curse it is cast The slow one now will later be fast As the present now will later be past The order is rapidly fadin' And the first one now will later be last For the times, they are a-changin'	Das Lied ist gesungen, der Spruch ist getan: Wer am schnellsten läuft, kommt als Letzter erst an. Wen Ihr heut' noch verehrt, der ist morgen der Mann, den Ihr straft mit Eurer Verach- tung. Denn wer heute noch groß ist, ist morgen schon klein. Denn die Zeit wird bald ganz anders sein!
--	--

Sowohl Dylan als auch Christopher und Michael beginnen die Strophe damit, dass die Grenze gezogen und ein Fluch gesprochen wurde. Die jetzige Ordnung kommt ins Schwanken und wird sich umkehren. Dies stellt abermals eine Prophezeiung dar: Zeiten ändern sich, Menschen ebenfalls und auch die Beziehungen zwischen Menschen.

Allgemein lässt sich sagen, dass Dylan die Strophen wie in „Blowin‘ In The Wind“ mit dem wiederkehrenden Wort „Come“ beginnen lässt, was den Aufruf an die Menschen verstärkt. Auch die Reime sollten erwähnt werden, die sehr regelmäßig sind und auch ins Deutsche übernommen wurden, wobei sich die Interpreten offenbar große Mühe gaben, Wörter zu verwenden, die sich reimen, zum Original passen und gleichzeitig in der Zielkultur Sinn ergeben.

Was die Länge der Lieder betrifft, so ist Dylans Version 3:13 Minuten lang, während die *Christopher & Michael*-Version lediglich sieben Sekunden kürzer ist. Auch hier gibt es also große Überschneidungen.

6.3.4.2. Musik

Wie „Blowin‘ In The Wind“ gehört auch „The Times They Are A-Changin‘“ zum Folk-Rock. Dies trifft auch auf die Version von *Christopher & Michael* zu, die ebenfalls den Genres Folk und Rock zugeordnet werden kann. Was das Arrangement betrifft, so sind beide Versionen relativ ähnlich arrangiert und man hört in beiden die Saiten der akustischen Gitarre. Ein kleiner Unterschied ist, dass bei Dylan neben der Gitarre auch eine Mundharmonika zum Einsatz kommt, was bei *Christopher & Michael* nicht der Fall ist.

6.3.4.3. Gesang

Christopher Sommerkorn war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 23 Jahre alt und Michael de la Fontaine 21 – gleich alt wie Bob Dylan in seinen jungen Zwanzigern. Beide Lieder werden von Männern gesungen. Auch in der Kategorie Stimmqualitäten gibt es keine größeren Differenzen, außer dass *Christopher & Michael* als Duo auftreten und gleichzeitig zusammen singen, während Dylan Solokünstler war und ist. Was die Stimme betrifft, so haben *Christopher & Michael* beide kräftige Stimmen (wobei das auch daran liegen kann, dass sie gemeinsam singen) und helle Stimmfarben. Dylan hat ebenfalls eine helle, jedoch etwas weichere Stimme als die beiden deutschen Künstler.

6.3.4.4. Visuelle Präsentation

Was die visuelle Präsentation angeht, so weisen beide Alben ähnliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf wie das erste Beispiel. Beide Cover bilden wieder die Künstler selbst ab. Auf dem Schallplattencover von „The Times They Are A-Changin‘“ sieht man erneut einen jungen Bob Dylan mit durcheinander geratenen Haaren, lässigem Hemd und einem etwas mysteriösen und skeptischen Gesichtsausdruck. *Christopher & Michael* hingegen zeigen sich künstlerisch gestaltet wie zwei brave Studenten mit glatt rasierten Gesichtern, perfekten Haarschnitten und zugeknüpften Hemden. Tatsächlich würde man sie weniger als Folkmusiker, sondern eher als französische Chanson-Sänger einschätzen, wenn man sie ohne Vorwissen betrachten würde.

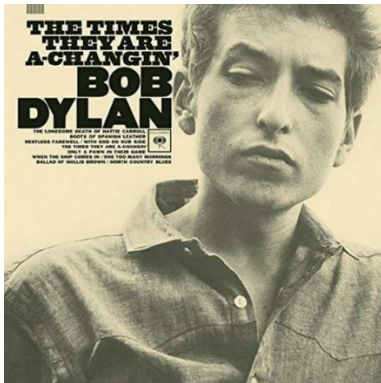


Abbildung 3: Bob Dylan: *The Times They Are A-Changin'* (erstmals 1964 veröffentlicht)



Abbildung 4: Christopher & Michael: Kommt her all ihr Leute (erstmalig 1966 veröffentlicht)

6.3.4.5. Transcultural Flows

Dieses Beispiel ist deutlich offensichtlicher eine beinahe Eins-zu-eins-Übersetzung des englischen Originals. Natürlich gibt es einige Unterschiede im Text, aber dennoch kann das *Christopher & Michael* Cover zum *Transcultural Flow* der *Translation & Adaptation* zugeordnet werden.

6.4. Like A Rolling Stone

6.4.1. Songtext

Like a Rolling Stone	Allan wie a Stan
Once upon a time you dressed so fine Threw the bums a dime in your prime Didn't you?	Vor langer Zeit, warst so elegant Und hast no glaubt, du bist was Besseres, is' net wahr?
People call, say, "Beware doll, you're bound to fall" You thought they were all Kidding you?	Und wann wer gsagt hat, pass bitte auf Dann hast nua glocht, weil des für di so lustig war
You used to laugh about Everybody that was hangin' out Now you don't talk so loud Now you don't seem so proud About having to be scrounging Your next meal	Du hast di lustig gmocht Olle andern hast laut ausglocht Aber jetzt schau, wohin hat di des bracht Jetzt lachst nimma, und i hob di im Ver- dacht Dass'd dich aufreißen lasst auf da Straßn Für an Apfel und a Ei
How does it feel? How does it feel? To be without a home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?	Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wie a Stan!
Ah, you've gone to the finest school All right, Miss Lonely But you know you only used to get Juiced in it	Du warst auf de feinsten Schulen hast ma gsogt Aber dort habns da immer nur des Hirn verrußt
Nobody's ever taught you how to live out on the street And now you're gonna have to get Used to it	Du hast nie glernt, wie man überlebt Aber jetzt siechst ein, dass'd es doch amoi lernen musst
You say you never compromise With the mystery tramp but now you real- ise He's not selling any alibis As you stare into the vacuum of his eyes And say "Do you want to make a deal?"	Du sogst, du machst keinen Kompromiss Du weißt was falsch und was richtig is Aber du suchst nur Alibis Für was, was ned zum entschuldigen ist
How does it feel? How does it feel? To be on your own? With no direction home? A complete unknown? Like a rolling stone?	Du lasst di auf an gfährlichn Handel ein Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wie a Stan!
Ah, you never turned around to see the frowns On the jugglers and the clowns when they all did	Du hast di nie kümmert um de Leit Die gezwungenermaßen aus da Reihe falln Und de davon leben, dass' di unterhalten, aber du Wolltest nie de Rechnung zahlen Du wolltest sein de Superfrau

Tricks for you Never understood that it ain't no good You shouldn't let other people Get your kicks for you You used to ride on the chrome horse with your diplomat Who carried on his shoulder a Siamese cat Ain't it hard when you discover that? He really wasn't where it's at After he took from you everything he could steal? How does it feel? How does it feel? To have on your own? With no direction home? Like a complete unknown? Like a rolling stone? Ah, princess on the steeple and all the Pretty people they're all drinkin', thinkin' that they Got it made Exchanging all precious gifts But you'd better take your diamond ring You'd better pawn it, babe You used to be so amused At Napoleon in rags And the language that he used Go to him now, he calls you You can't refuse When you ain't got nothin' You got nothin' to lose You're invisible now, you got no secrets To conceal How does it feel? Ah, how does it feel? To be on your own? With no direction home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?	Von so an Karrieremann Is ned arg, wie man sich täuschen kann Es war schon aus, do hast du glaubt, es fangt erst an Es Leben is für di nur mehr a einzige Schinderei Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan! Du warst a Prinzessin für de Leit De nix außer Saufen und deppert schmä- führen tun De sich beschenken mit wertvollen Dingen Aber dir schenken's jetzt nix mehr, weil's böös auf die sind Du hast immer glaubt, du musst dich ge- nieren Für de Leit, de sich anders aufführen Jetzt brauchst ihre Hilfe, um net zu krepie- ren Wann man nix hat, hat man nix zu verlie- ren Und trotzdem glaubst immer no, es geht amoi vorbei Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan!
--	---

6.4.2. Hintergrund

„Like a Rolling Stone“ ist neben „Blowin‘ in the Wind“ das wahrscheinlich bekannteste Stück von Bob Dylan. Das Lied erreichte Platz 2 in den US-amerikanischen Charts, wurde 1965 veröffentlicht und wird nicht zu Unrecht als eines der wichtigsten Lieder der Rockgeschichte betrachtet (Neudecker 2012:85)¹. Es erschien im gleichen Jahr auf Dylans Album „Highway 61 Revisited“, das „einen Streifzug entlang der genannten Straße“ beschreibt (ibid.104). Das Album erreichte Platz 2 in den US- und Platz 3 in den UK-Charts (N.N.¹² o.J). Das Lied erzählt die Geschichte von einer verwöhnten jungen Frau, in dessen Augen Obdachlose etwas Verabscheuenswerthes sind, das aber selbst auf der Straße lebt und mit diesem Statusverlust und der Verlassenheit alleingelassen wird (Fifka 2007:192). Der Song richtet sich direkt an eine wohl gekleidete junge Frau, jedoch könnte man vermuten, dass damit eine Prinzessin gemeint ist, da das Lied mit der Märchenformel „Once upon a time“ beginnt (Detering 2007:67f.). Der Anfang ist ein Indiz dafür, dass die Handlung des Songs ein Märchen sein könnte. (ibid.). Das Lied verbindet zwei unterschiedliche Welten, nämlich die der Oberschicht und die harte „wirkliche“ Welt (ibid.). Die Prinzessin dient als Symbol für die Oberschicht, die – solange es ihr gut geht – den Obdachlosen Zehncentmünzen zuwirft, obwohl den BürgerInnen, die zur Oberschicht zählen, klar sein sollte, dass sie jederzeit Pech haben und selbst obdachlos werden könnten (ibid.). Durch die direkte Rede gibt sich der Erzähler als Bekannter der jungen Frau zu erkennen und konfrontiert sie in den Strophen mit ihrer Vergangenheit (ibid.). Zudem weist der Liedtext, sowohl in der Original als auch in der Coverversion, immer wieder auf das Sprichwort „Hochmut kommt vor dem Fall“ hin und durch die Wiederholung der Frage „How¹ does it feel?“ wird der jungen Frau ihre missliche Lage immer und immer wieder vor Augen geführt (ibid.).

¹ Die Unterkapitel 6.4.2. und 6.4.3. fußen größtenteils auf Neudecker. Was die Analyse betrifft, also von Unterkapitel 6.4.4., sowie die Unterkapitel dieses Unterkapitels, bis zum Beginn von Kapitel 7, ist davon auszugehen, dass die möglichen Ähnlichkeiten zwischen meiner Analyse und der von Claudia Neudecker aufgrund eines rein zufälligen Zusammentreffens von ähnlichen Forschungsergebnissen bestehen, da ich mich bewusst dafür entschieden habe, ihre Analyse nicht zu lesen, um ein Plagiat zu vermeiden.

6.4.3. Interpret: Wolfgang Ambros

Wolfgang Ambros kam am 19. März 1952 im niederösterreichischen Wolfsgaben als Sohn eines Volksschuldirektors und einer Lehrerin zur Welt (N.N.¹³ o.J.). Er wuchs in der Nähe seines heutigen Wohnhauses auf, besuchte die Volksschule seines Vaters, setzte seine Schulkarriere in Wien fort und entschied sich später für eine Ausbildung zum Siebdrucker (ibid.). Aus „disziplinären Gründen“ musste er die Ausbildung abbrechen und verdiente sein Geld als Auslagenarrangeur und Plattenverkäufer (ibid.).

Der Durchbruch als Musiker gelang ihm 1971 dank einer Besucherin im Plattengeschäft, die ihren Freund überredete, die Musik von Ambros zu unterstützen. Gemeinsam spielten sie im Studio des Topproduzenten Peter Müller das Lied „Hofa“ ein, das über 30.000-mal verkauft und zu einem Nummer 1 Hit in den Charts wurde (ibid.). Im darauffolgenden Jahr erschien die erste Ambros-LP „Alles andere zählt net mehr“, von der 15.000 Stück verkauft wurden – für damalige Zeiten eine Sensation (ibid.). 1975 entdeckte Ambros Bob Dylan und hatte binnen fünf Monaten alle Schallplatten gekauft (ibid.). Nach seiner LP „Schaffnerlos“ beschloss Ambros im Sommer 1978, die Lieder Dylans zu „verwienern“ (s. unten). Dies gelang ihm erfolgreich dank dem Album „Wie im Schlaf“, auf dem sich die Coverversion von „Like A Rolling Stone“ mit dem Titel „Allan wie a Stan“ befindet. Der Liedtext wurde von Ambros verfasst, was ihn gleichzeitig zum Übersetzer macht (N.N.¹⁴ o.J.). Interessant ist, dass das Lied erst 13 Jahre nach der Originalversion veröffentlicht wurde, was ein großer Unterschied im Vergleich zu „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“ und „Kommt her all ihr Leute“ ist, wo der zeitliche Abstand zwischen Original und Coverversion ein bis zwei Jahre ist. Der Grund ist, dass Ambros seine Karriere als Musiker erst 1971 begann und 1975 seine Liebe zu Dylan entdeckte. Die letzte dokumentierte Charts-Position des Albums „Wie im Schlaf“ zeigt, dass es Platz 12 in den österreichischen Charts belegte (N.N.¹⁵ o.J.).

Bevor zum dritten Analysebeispiel übergegangen wird, wird der Begriff „verwienern“ erläutert. Dieser Begriff ist mit dem Austropop, einer österreichischen „Spielart der Popmusik“ verbunden (Neudecker 2012:39). 1971 gilt mit dem Erscheinen zahlreicher Lieder im Wiener Dialekt als Geburtsstunde des Austropop (Kraus 1989:450, zit. nach Neudecker 2012:39). Als Pioniere dieses Musikstils gelten InterpretInnen und Gruppen wie Wolfgang Ambros, Georg Danzer, *Die Schmetterlinge* und *Die Milestones* (ibid.). Austropop gilt als „österreichische Reaktion auf die internationale Folk-Bewegung“ und vereint Musikformen wie Country, Blues und Folk-Rock mit sozialkritischen Ambitionen (ibid.). Wolfgang Winkler, auf welchen sich Neudecker (2012:39) bezieht, beschreibt den Musikstil Austropop mit den folgenden Worten:

„[...] sehr spezifische Musikart, in der das Österreichische am ehesten noch zum Ausdruck kommt, weniger musikalisch und vielmehr textlich durch die Verwendung der Mundart“ (Winkler 1989:499, zit. nach Neudekcer 2012:39).

6.4.4. Analyse

6.4.4.1. Text und Sprache

Like A Rolling Stone	Allan wia a Stan
----------------------	------------------

Die Titel der beiden Lieder weisen eine gewisse Ähnlichkeit auf, jedoch sind sie wörtlich nicht identisch, da Ambros' Stein nicht rollt, sondern allein ist.

Once upon a time you dressed so fine Threw the bums a dime in your prime Didn't you? People call, say, "Beware doll, you're bound to fall" You thought they were all Kidding you? You used to laugh about Everybody that was hangin' out Now you don't talk so loud Now you don't seem so proud About having to be scrounging Your next meal How does it feel? How does it feel? To be without a home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?	Vor langer Zeit, warst so elegant Und hast no glaubt, du bist was Besseres, is' net wahr? Und wann wer gsagt hat, pass bitte auf Dann hast nua glocht, weil des für di so lustig war Du hast di lustig gmocht Olle andern hast laut ausglocht Aber jetzt schau, wohin hat di des bracht Jetzt lachst nimma, und i hob di im Ver- dacht Dass'd dich aufreißen lasst auf da Straßn Für an Apfel und a Ei Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan!
---	---

In den ersten Zeilen spricht Dylan eine junge Frau an, welche sich fein angezogen für etwas Besseres hält und armen Obdachlosen auf der Straße hin und wieder Geld zuwirft. Dies ist in Ambros' Lied sehr ähnlich, mit der kleinen Ausnahme, dass er keine Obdachlosen oder Ähnliches erwähnt. Ein weiterer textueller Unterschied ist, dass Ambros nicht von einer gut angezogenen, sondern einer eleganten jungen Frau spricht!. Die Botschaften sind aber trotz dieser Differenzen identisch. Beide Künstler beenden die Strophen mit einer rhetorischen Frage, Dylan mit „Didn't you?“ und Ambros mit „net wahr?“, wobei das typische Österreichische zum Vorschein kommt.

Weiter im Text wird klar, dass Menschen die junge Frau (hier als engl. *Doll*, dt. Puppe, bezeichnet) warnen, dass es auf seinem Weg fallen wird. Außerdem wird klargestellt, dass die

junge Frau die Menschen nicht ernstnimmt, wenn diese ihm sagen, dass das Unglück es auch irgendwann einholen könnte. Bei Ambros ist die Botschaft gleich wie bei Dylan, jedoch werden Wörter, bzw „Bilder“ wie „people“ und „doll“ ausgelassen. Außerdem endet Ambros‘ Strophe nicht mit einer rhetorischen Frage, was den Sinn des Liedtextes aber nicht beeinträchtigt. Zu erwähnen ist, dass bei Ambros erneut sehr stark der Austropop in Wörtern wie „nua“, „gsagt“ oder „glocht“ zum Vorschein kommt.

Im Weiteren sprechen beide Künstler davon, wie die junge Frau sich über alle anderen lustig macht bzw. alle anderen aufgrund ihres Lebensstatus auslacht, aber jetzt selbst Pech gehabt hat und sozial abgestiegen ist. Zum Schluss wird in beiden Liedern angedeutet, dass sich die junge Frau prostituieren muss, um sich die nächste Mahlzeit finanzieren zu können. Ambros ist in seiner Version deutlich spezifischer, was das „next meal“ betrifft und sagt, dass es lediglich aus einem Apfel und einem Ei bestehen wird. Bei Ambros scheinen Dylans Wörter, bzw. „Bilder“ „loud“, „proud“ und „hangin‘ out“ nicht auf, dennoch weicht der Sinn des Liedes nicht sehr vom Original ab.

Der Refrain zeigt einige offensichtliche Unterschiede. Während Dylan „To be without a home?“ singt, lautet Ambros‘ Text (erneut typisch österreichisch) „So zwischen ans und zwa“. Rein textuell betrachtet haben diese beiden Zeilen nichts gemeinsam, denn während Dylan von Obdachlosigkeit spricht, singt Ambros von Zahlen. Doch „zwischen ans und zwa“ kann man ebenfalls als Zwischen-den-Stühlen-Sein interpretieren, ohne Stabilität, ohne klare Verhältnisse, sondern irgendwo dazwischen.

Weiter im Text singt Dylan „Like a complete unknown?/Like a rolling stone“ (zeitgleich der Titel des Liedes) und Ambros „So ganz und gar allan/So allan wia a Stan“ (ebenfalls der Titel der deutschen Version). „Like a complete unknown“ und „So ganz und gar allan“ scheinen auf den ersten Blick textuell wenig gemeinsam zu haben, sie reden aber im Kern vom Gleichen und meinen, dass man unbekannt, unsichtbar und alleine ist. Das kann erneut auf Obdachlosigkeit und Armut umgemünzt werden, denn Obdachlose und Arme werden von vielen Menschen ignoriert oder gar nicht wahrgenommen. Genau das passierte mit der verwöhnten jungen Frau: Sie wurde zu einem „rolling stone“, einem rollenden und – wie der Titel der österreichischen Version sagt – allein gelassenen Stein.

Ah, you’ve gone to the finest school All right, Miss Lonely But you know you only used to get Juiced in it	Du warst auf de feinsten Schulen hast ma gsogt Aber dort habns da immer nur des Hirn ver- rußt Du hast nie glernt, wie man überlebt
---	--

Nobody's ever taught you how to live out on the street And now you're gonna have to get Used to it You say you never compromise With the mystery tramp but now you realise He's not selling any alibis As you stare into the vacuum of his eyes And say "Do you want to make a deal?" How does it feel? How does it feel? To be on your own? With no direction home? A complete unknown? Like a rolling stone?	Aber jetzt siechst ein, dass'd es doch amoi lernen musst Du sogst, du machst keinen Kompromiss Du weißt was falsch und was richtig is Aber du suchst nur Alibis Für was, was ned zum Entschuldigen ist Du lasst di auf an gfährlichn Handel ein Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan!
---	---

In diesem Abschnitt sprechen beide Lieder davon, dass die verwöhnte junge Frau die feinsten Schulen besuchte, jedoch nie etwas Richtiges lernte, zum Beispiel, wie man überlebt, wenn man alles verliert und auf der Straße landet. Beide Songs handeln davon, dass sich die junge Frau an das Leben auf der Straße gewöhnen und lernen muss, damit klarzukommen. Ambros lässt dabei Dylans Formulierungen „Miss Lonely“ und „juiced“ aus.

Die Lieder erzählen, dass die junge Frau keine Kompromisse eingeht und dass es zu wissen scheint, was richtig und falsch ist. Im Unterschied zu Ambros wird bei Dylan ein „mystery tramp“ (geheimnisvoller Landstreicher) angesprochen. Die Textzeile, bzw. Textzeilen, wo der Landstreicher im Mittelpunkt steht, könnte, bzw. könnten bei Ambros aus dem Grund ausgelassen worden sein, weil er sich, im Vergleich zu Dylan, nicht auf einen weiteren Charakter fokussieren wollte, sondern nur auf die junge Frau. Möglicherweise hielt er es nicht für relevant, den „Landstreicher“ in den Kontext seines Liedes miteinzubauen, weil der Text auch ohne ihn funktioniert, bzw. einen roten Faden hat. Weiter im Text erfahren die HörerInnen, dass die junge Frau nach Alibis sucht. Dies ist eine Anspielung auf sein Leben, sein Verhalten und seine Taten. Fakt ist, dass es kein Alibi für die jetzige Lebenssituation gibt. Alles, was es tut, hat es sich selbst zuzuschreiben. In beiden Liedern deutet die letzte Zeile vor dem Refrain darauf hin, dass sich die junge Frau auf einen gefährlichen Handel einlässt, vermutlich, dass es sich prostituieren muss, um über die Runden zu kommen.

Folgender Refrain hat bei Dylan eine Zeile mehr, während sie bei Ambros fehlt: „With no direction home?“ deutet an, dass Dylans „Miss Lonely“ keinen Weg nach Hause findet.

Ah, you never turned around to see the frowns On the jugglers and the clowns when they all did Tricks for you Never understood that it ain't no good You shouldn't let other people Get your kicks for you You used to ride on the chrome horse with your diplomat Who carried on his shoulder a Siamese cat Ain't it hard when you discover that? He really wasn't where it's at After he took from you everything he could steal? How does it feel? How does it feel? To hang on your own? With no direction home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?	Du hast di nie kümmert um de Leit Die gezwungenermaßen aus da Reihe falln Und de davon leben, dass di unterhalten, aber du Wolltest nie de Rechnung zahlen Du wolltest sein de Superfrau Von so an Karrieremann Is ned arg, wie man sich täuschen kann Es war schon aus, do hast du glaubt, es fangt erst an Es Leben is für di nur mehr a einzige Schin- derei Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan!
---	---

Beide Liedtexte unterstellen der jungen Frau, dass es sich nie um andere Menschen gekümmert hat, sondern dass diese es lediglich amüsierten. Damit ist wohl das arme und obdachlose Volk gemeint, das zuvor von ihm ausgelacht wurde. Im Text von Dylan werden die Personen, die die junge Frau amüsierten, als „jugglers“ und „clowns“ bezeichnet, was Ambros nicht übernimmt. Auch die darauffolgende Strophe wurde von Ambros nicht übersetzt, sondern komplett ausgelassen.

In den weiteren Zeilen erfahren die HörerInnen, dass die junge Frau einen Mann mit Einfluss, Geld und Macht an seiner Seite hatte. In Dylans Text ist er ein „diplomat“, in Ambros' Lied ein „Karrieremann“. Ambros verwendet interessanterweise das Wort „Superfrau“, womit er die junge Frau eigentlich besser darstellt als zuvor im Lied. Dylan erwähnt ein „chrome horse“, vermutlich eine poetische Formulierung für einen Ferrari (der ein Pferd im Logo hat) oder ein schnelles und teureres Motorrad. Im deutschen Zieltext verwendet Ambros kein äquivalent für den Ausdruck „chrome horse“.

Weiter im Text verwendet Dylan erneut poetische Metaphern und Motive, die nicht eindeutig sind, etwa eine „Siamese cat“, die der Mann auf den Schultern trägt (evtl. ein Pelzmantel). Dylan deutet auch an, dass der Mann von der jungen Frau stiehlt. Was er aber stiehlt wird nicht beschrieben. Es könnte sich eventuell um Geld oder auch um ihre sexuelle Unerfahrenheit, bzw. Jungfräulichkeit handeln. Parallel singt Ambros, dass „das Leben in Saus und Braus“ vorbei ist, ehe man sich versieht und es schnell zu einer einzigen „Schinderei“ werden kann.

Der Refrain bleibt bei Ambros wörtlich erneut gleich, während Dylan seinen ein klein wenig modifiziert: Aus „To be on your own?“ wird „To hang on your own?“, wobei unklar ist, ob Dylan darauf anspielt, dass die junge Frau eventuell Suizidgedanken hat.

Ah, princess on the steeple and all the Pretty people they're all drinkin', thinkin' that they Got it made Exchanging all precious gifts But you'd better take your diamond ring You'd better pawn it, babe You used to be so amused At Napoleon in rags And the language that he used Go to him now, he calls you You can't refuse When you ain't got nothin' You got nothin' to lose You're invisible now, you got no secrets To conceal How does it feel? Ah, how does it feel? To be on your own? With no direction home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?	Du warst a Prinzessin für de Leit De nix außer Saufen und deppert schmääh füh- ren tun De sich beschenken mit wertvollen Dingen Aber dir schenken's jetzt nix mehr, weil's böös auf die sind Du hast immer glaubt, du musst dich genie- ren Für de Leit, de sich anders aufführen Jetzt brauchst ihre Hilfe, um net zu krepieren Wann man nix hat, hat man nix zu verlieren Und trotzdem glaubst immer no, es geht amoi vorbei Wie fühlst dich dabei? Wie fühlst dich dabei? So zwischen ans und zwa So ganz und gar allan So allan wia a Stan!
--	--

Dylan greift hier wieder das Motiv der Prinzessin und ihrer Gesellschaft auf. Im Text werden diese als „hübsche Menschen“ bezeichnet, die nur trinken und dabei denken, sie hätten etwas im Leben erreicht. Parallel erzählt der Liedtext von Ambros mit kleinen Veränderungen die gleiche Geschichte, obwohl Ambros andere Wörter dafür verwendet. Beispielsweise ersetzt er „got it made“ (im Leben etwas erreichen) durch den typisch wienerischen Ausdruck „deppert Schmääh führen“, also dumme Witze erzählen bzw. jemanden aufs den Arm nehmen.

Das Lied geht weiter und Dylan singt, wie sich die zuvor erwähnten Menschen mit hübschen Dingen beschenken und dass die junge Frau besser ihren „diamond ring“ nehmen und mit ihm ins Pfandhaus gehen sollte, um ihn zu pfänden. Dies zeigt, dass schwere Zeiten auf die junge Frau zukommen und dass es jedes Geld gut gebrauchen kann. Parallel erzählt Ambros eine ähnliche Geschichte von einer beschenkten jungen Frau, das von den Geschenken nichts mehr hat. Stattdessen wurde die junge Frau aus der Gruppe, zu der es dazugehörte, ausgeschlossen. Die darauffolgenden Zeilen von „You used to be so amused“ bis hin zu „You can't refuse“ wurden in Ambros' Version nicht übernommen. Stattdessen singt er, dass sich die junge Frau

immer für ärmere Menschen schämte dass es jetzt, wo es selbst am Tiefpunkt angelangt ist, die Hilfe dieser Menschen benötigt, um zu überleben.

Vor dem Refrain, der sowohl bei Dylan als auch bei Ambros gleich bleibt, sagen beide Lieder, dass man nichts verlieren kann, wenn man nicht besitzt. Ein Unterschied ist, dass die junge Frau bei Dylan nun „unsichtbar“, d.h. dass es ganz unten angekommen ist und von niemandem gesehen wird. Bei Ambros hingegen ist die junge Frau weiterhin so naiv und glaubt, dass sich seine jetzige Lebenssituation von selbst wieder verbessern wird, ohne dass es etwas dafür tun muss.

Abschließend kann gesagt werden, dass Ambros nicht alle Formulierungen Dylans übernimmt (z.B. die „Siamese cat“, „Napoleon“ oder die märchenhaften Motive wie „on the stepple“). Dies gilt auch für Zeilen wie „And the language that he used / Go to him now, he calls you / You can’t refuse.“ Dies hat aber keine massiven Auswirkungen auf den Sinn des Zieltextes, der zwar generalisiert wurde, aber trotzdem dem Original nahe bleibt. Interessant ist, dass Ambros an einigen Stellen wie Dylan rhetorische Fragen stellt. Was die Länge der Lieder betrifft, so gibt es keine großen Unterschiede: „Allan wie a Stan“ dauert 5:55 Minuten; Dylans Song ist lediglich vier Sekunden länger.

6.4.4.2. Musik

Wie „Blowin‘ In The Wind“ und „The Times They Are A-Changin‘“ gehört auch „Like A Rolling Stone“ zum Genre Folk-Rock. Die wienerische Version kann dem Genre Austropop zugeordnet werden, der in diesem Fall mit dem Rock verbunden ist. Beim Arrangement gibt es keine allzu großen Unterschiede: Die Gitarre ist in beiden Liedern das dominante Instrument und ihr Klang sticht in beiden Versionen heraus, wobei Ambros eine elektrische Gitarre selbst spielt und Dylan eine akustische.

6.4.4.3. Gesang

Wolfgang Ambros war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von „Allan wie a Stan“ 26 Jahre alt, Bob Dylan zwei Jahre jünger. Beide Interpreten sind Männer und weisen daher sehr ähnliche Stimmqualitäten auf, die durch kräftige, laute und helle Stimmen gekennzeichnet sind.

6.4.4.4. Visuelle Präsentation

Auf dem Cover von „Highway 61 Revisited“ sieht man Dylan mit einer zweiten Person im Hintergrund. Er ist wieder entspannt sitzend, mit zerzausten Haaren, aufgeknöpftem Hemd und einer Sonnenbrille in der Hand dargestellt, die andere Person, deren Gesicht man nicht sieht,

steht mit einem Fotoapparat in der Hand hinter ihm. Das lässige Hemd, die Sonnenbrille und der Fotoapparat erwecken bei Dylan wohlmöglich ein Gefühl von Urlaub, Reisen und Freiheit. Auf dem Cover von „Wie im Schlaf“ ist hingegen gar keine Person abgebildet, was einen optischen Vergleich zwischen den beiden Künstlern unmöglich macht. Stattdessen sieht man einen „W. Ambros“-Schriftzug in gelben und orangen Farben sowie eine angerauchte Zigarette in der unteren rechten Ecke, die ein Loch in das Cover gebrannt hat.

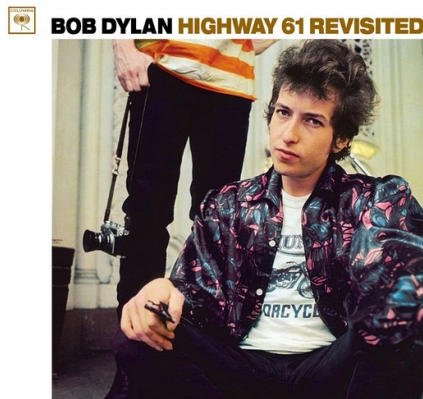


Abbildung 5: Bob Dylan: *Highway 61 Revisited* (erstmals 1965 veröffentlicht)



Abbildung 6: Wolfgang Ambros: *Wie im Schlaf* – Plattencover des Albums (erstmals 1978 veröffentlicht)

6.4.4.5. Transcultural Flows

„Allan wia a Stan“ ist ein ähnlicher Fall wie „Kommt her all ihr Leute“. Aufgrund dessen, dass das Album „Wie im Schlaf“ eine Verwilderung von Dylans Liedern ist, lässt sich nicht abstreiten, dass die Übersetzung an die Zielkultur (in diesem Fall das österreichische Publikum) angepasst wurde. Natürlich wurde die Version von Ambros an einigen Textstellen verändert, aber es liegt dennoch im Kern eine Übersetzung vor. Daher kann „Allan wia a Stan“ ebenfalls der *Translation and Adaptation* zugeordnet werden.

7. Darstellung der Forschungsergebnisse

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der einzelnen Beispiele kurz und präzise zusammengefasst und die wichtigsten Aspekten der obigen Analyse werden wiedergegeben.

7.1. Analyse 1: Die Antwort weiß ganz allein der Wind

„Die Antwort weiß ganz allein der Wind“ ist ein Lied, das den Genres Jazz und Pop zugeordnet werden kann und im Kern die gleichen Botschaften übermittelt wie sein Folk-Rock-Original. Der Text und das Arrangement wurden in der Cover-Version des Dylan-Klassikers „Blowin’ In The Wind“ neu interpretiert, aber Hans Bradtke übernahm dennoch zahlreiche Dylan-Elemente wie etwa die Verwendung rhetorischer Fragen, oder den ähnlichen Refrain („The answer my friend is Blowin’ In The Wind“ lässt sich gut in Dietrichs „Die Antwort mein Freund weiß ganz allein der Wind“ wiedererkennen).

Der wohl wichtigste Punkt in der Betrachtung der beiden Lieder sind die persönlichen Lebensgeschichten von Bradtke und Dietrich. Beide machten in ihrem Leben weitreichende Erfahrungen mit dem Krieg: Bradtke geriet 1945 in Kriegsgefangenschaft und Dietrich wurde vom nationalsozialistischen Regime als Landesverräterin abgeschrieben, unterstützte als aktive Antifaschistin jüdische EmigrantInnen und zeigte in zahlreichen Liedern die Sinnlosigkeit des Krieges auf. Beide hatten also einen direkten Bezug zu den zentralen Themen von „Blowin’ In The Wind“. In Bradtkes Übersetzung bzw. Adaption flossen daher unweigerlich eigene Erfahrungen ein und er verwendete das Lied als Inspiration und Fundament, um etwas Eigenes zu schaffen und es in Kooperation mit einer der bekanntesten Künstlerinnen der 1960er-Jahre an das Publikum weiterzugeben. Von meiner Warte aus wirkt das Lied authentisch, da Bradtke aus erster Hand wusste, wovon er schrieb, und Dietrich wusste, wovon sie sang. Die Sängerin konnte sich auf einen überzeugenden Text verlassen, der echte Motive wie Tränen, Leid und Traurigkeit in der richtigen Dramatik und Ernsthaftigkeit teils viel direkter als das Original einsetzte.

Was das Arrangement betrifft, so ist dieses im Cover viel breiter angelegt als in „Blowin’ In The Wind“, das lediglich eine akustische Gitarre und eine Mundharmonika einsetzt. In Dietrichs Song spielt ein ganzes Orchester mit Streichinstrumenten, Querflöten, Triangeln und einer akustischen Gitarre. Das Element, das am meisten an Dylan erinnert, ist das Akkordeon, das gleich zu Beginn die typische „Blowin’ In The Wind“-Melodie wiedergibt. Die unterschiedlichen Stimmqualitäten des jungen Dylan und der reifen Dietrich passen zur visuellen

Präsentation der Covers und dem kulturellen Hintergrund bzw. Zielpublikum der beiden KünstlerInnen.

Abschließend kann gesagt werden, dass Dietrichs Cover keine direkte Übersetzung ist, weder den Text noch das Arrangement betreffend. Dennoch ist die Adaption des Originals klar erkennbar, da die Grundgedanken von Dylan in Bradtkes und Dietrichs Version übernommen und dort interpretiert wurden.

7.2. Analyse 2: Kommt her all ihr Leute

„Kommt her all ihr Leute“ ist translationswissenschaftlich betrachtet weniger komplex als „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“. Der Song von *Christopher & Michael* fiel genau in die Zeit, zu der junge Menschen begannen, an den damaligen gesellschaftlichen Zuständen zu zweifeln. Im direkten Vergleich der beiden Liedtexte erkennt man, dass die Botschaft von sich ändernden Zeiten und gefordertem Voranschreiten zum großen Teil mit den gleichen oder ähnlichen Formulierungen und Motiven vom Original ins Cover übertragen wird. Der größte Unterschied scheint tatsächlich der Titel des Liedes zu sein, da „The Times They Are A-Changin‘“ im Deutschen zu „Kommt her all ihr Leute“ wurde. Dennoch: Auch das stellt eine Übersetzung aus dem Original dar, nämlich der ersten Liedzeile von Dylans Version „Come gather round people“.

Auch beim Genre und Arrangement gibt es, im Vergleich zum ersten Analysebeispiel, lediglich kleine bis gar keine Unterschiede. Der einzige größere Unterschied liegt in den Stimmqualitäten, jedoch nur, weil *Christopher & Michael* als Duo auftreten. Analog zum ersten Analysebeispiel unterscheiden sich die visuellen Präsentationen erneut und spiegeln den jeweiligen kulturellen Hintergrund wider.

7.3. Analyse 3: Allan wia a Stan

„Allan wia a Stan“ weist ähnliche translationswissenschaftliche Merkmale wie „Kommt her all ihr Leute“ auf. Was dieses Lied im Vergleich zu den ersten zwei Beispielen besonders macht, ist sein spezifischer Dialekt, das Wienerische, was es dem Austropop zuordnet. Zudem erschien die Cover-Version erst ganze 13 Jahre nach der Veröffentlichung des Originals, weshalb sich die gesellschaftlichen Umstände, in denen das Lied veröffentlicht wurde, nicht mit jenen des Originals vergleichen lassen.

Im direkten Vergleich der Liedtexte ließ sich feststellen, dass „Like A Rolling Stone“ den Kontrast zweier Welten aufzeigt, nämlich der der arroganten Reichen („diamond ring“, „diplomat“,

„chrome horse“) und jener der verspotteten Armen („bum“, „tramp“). Das Lied lebt von Wiederholungen und Betonungen, die auch in die Wiener Version übernommen wurden. Ambros gelingt es dabei, die Motive und Formulierungen Dylans gekonnt ins Österreichische zu übersetzen und dennoch den Bogen zum Original zu spannen.

Wie gezeigt, gibt es beim Arrangement, den Stimmqualitäten und dem Alter der Interpreten keine allzu großen Differenzen, während die visuelle Präsentation des Originals und der Übersetzung im Unterschied zu den ersten beiden Beispielen sehr konträr ist.

8. Beantwortung der Forschungsfragen

In diesem Kapitel werden die Forschungsfragen, die zu Beginn der Masterarbeit gestellt wurden, beantwortet. Dabei werden zuvor genannte Punkte erneut aufgegriffen, wobei sie auf das Wesentliche reduziert werden, um Wiederholungen zu vermeiden. Für Details wird auf die Analysen in Kapitel 6 verwiesen.

Die übergeordnete Forschungsfrage lautete:

Wie wurde einer der bekanntesten Vertreter des Folk-Rock, Bob Dylan, ins Deutsche übersetzt?

Die untergeordneten Fragen lauteten:

Wann und von wem wurden die Songs von Bob Dylan ins Deutsche übersetzt und interpretiert?

Welche inhaltlichen, textuellen und musikalischen Anpassungen der Originalversionen an die Zielkultur wurden bei der Übersetzung ins Deutsche vorgenommen? Welche Ziele wurden damit verfolgt?

Inwieweit wurde die Protestbotschaft aus den englischen Originalen in die deutschen Versionen übertragen oder verändert?

Wurde Dylans visuelle Präsentation von den deutschsprachigen InterpretInnen übernommen bzw. kopiert oder wurde auf diese in der deutschen Zielkultur verzichtet?

Anhand der Ergebnisse der Analysebeispiele lässt sich feststellen, dass Bob Dylan im deutschsprachigen Raum auf die unterschiedlichsten Arten und Weisen übersetzt wurde.

Das erste Analysebeispiel zeigte, dass zwar der Grundgedanke des Originals übernommen wurde – was sich v.a. am Titel der Coverversion erkennen lässt – jedoch ansonsten relativ frei übersetzt wurde. Wenige von Dylans Formulierungen wurden in die deutsche Version des Liedes mitgenommen. Dies schlägt sich auch in den musikalischen Anpassungen nieder, da Unterschiede im Arrangement bestehen.

Im klaren Gegensatz dazu steht das zweite Analysebeispiel. Bis auf einige minimale und logisch nachvollziehbare Änderungen im Liedtext kann die Cover-Version quasi als eine direkte Übersetzung des Originals betrachtet werden, die Dylans Grundgedanken und Formulierungen weitreichend übernimmt. Das gilt auch für das musikalische Arrangement, das sich wenig vom Original unterscheidet.

Ähnliches gilt auch für das dritte Beispiel, das sich nahe am Original bewegt und dessen größter Unterschied darin besteht, dass es in eine Dialektform des österreichischen Deutsch übersetzt

wurde. Der Übersetzer-Interpret übernimmt Dylans Grundideen mit wenigen kleinen Veränderungen und Auslassungen und spannt gekonnt den Bogen zur österreichischen Sprache, in die er das originale Gedankengut einbettet.

Es zeigt sich, dass Dylan in den drei Beispielen durchaus unterschiedlich übersetzt wurde, was daher rühren könnte, dass die InterpretInnen an sich sehr unterschiedlich sind: Immerhin wurde eine Frau einem männlichen Duo und einem Dialekt-Künstler gegenübergestellt. Zudem lassen sich die Stücke unterschiedlichen Genres zuordnen. Natürlich wurden inhaltliche, textuelle und musikalische Anpassungen auch immer mit dem Ziel vorgenommen, ökonomischen Erfolg zu erzielen und das Zielpublikum zu bedienen.

Was aber die Grundgedanken und v.a. Dylans Protestbotschaften betrifft, so sieht man, dass diese von den deutschsprachigen KünstlerInnen übernommen und in ihren Zielkontext weitergetragen wurden. So wurden etwa typisch amerikanische Ausdrucksweisen eingedeutscht, verallgemeinert oder gar komplett entfernt, was jedoch nicht die Stärke von Dylans eigentlicher Protestbotschaft abschwächt, sondern sie dem Zielpublikum eher zugänglicher macht. Man erkennt in jeder Coverversion, dass sich die KünstlerInnen mit dem jeweiligen Original identifizieren konnten und die Ideen Dylans authentisch wiedergeben. Um das feststellen zu können, war es wichtig, die Hintergründe der jeweiligen InterpretInnen in die Analyse mit einzubeziehen.

Abschließend soll angemerkt werden, dass nicht alle Dylan-Übersetzungen so nahe am Original sind wie die drei hier gezeigten. Das lässt sich sehr gut an einem kurzen Textausschnitt von „Lockiget Hoor“ (2004) (im Standarddeutschen „Lockiges Haar“) zeigen, ein Cover der deutschsprachigen Musikerin Ina Müller, das Dylans „Knocking on Heaven’s Door“ von 1973 aufgreift.

Knockin‘ On Heaven’s Door	Lockiget Hoor ²
Mama, take this badge off of me I can’t use it anymore It’s g’tting’ dark, too dark to see Feel I’m knockin’ on Heaven’s door	Mien Mama seggt irgendwann ins to mi: Du, Deern, wenn Du groot büst, dink man dor an, goh nich no sien Utseihn, nich dorno wat he deit, goh mehr no dat Innere bi so’n Mann. Ik hör mi noch...
Knock, knock, knockin’ on Heaven’s door Knock, knock, knockin’ on Heaven’s door Knock, knock, knockin’ on Heaven’s door	ik segg, man Mama, Du so licht is dat nich,

² Hochdeutsche Fassung: Meine Mutter sagte irgendwann einmal zu mir: du, Mädchen, wenn du groß bist, dann denk bitte daran, geh besser nicht nach seinem Aussehen, nicht danach, was er tut, geh lieber mehr nach den inneren Werten bei einem Mann. Ich hör mich noch, ich sagte: Mann, Mama, du, so leicht ist das nicht, auf Glatzen rumwühlen, das kann ich nicht, aber was du mir gesagt hast, du, das hab‘ ich wohl gehört, du meinst so’n Mann ohne Haare ist auch nicht verkehrt, aber ich steh auf lockiges und volles Haar.

Knock, knock, knockin' on Heaven's door Mama, put my guns in the ground I can't shoot them anymore That long black cloud is comin' down I feel I'm knockin' on Heaven's door	op Glatzen rümwöhlen, kann ik nich, wat du mi seggst, du dat heff ik nu hört,'so'n Mann ohne Hoor is wull ok nich verkehrt. ik stoh op... Lock-lock-lockiget un vullet Hoor, Lock-lock-lockiget un vullet Hoor.
--	---

Man sieht sehr schnell, dass der Liedtext der Originalversion keine Ähnlichkeit mit der ‚Übersetzung‘ hat. Während Dylans Text von der „Tür zum Himmel“ spricht, erzählt der Text der deutschen Musikerin von lockigen und vollen Haaren bei Männern. Dieses Beispiel könnte man zu Marcs Strömung *Musical Reprise* (die Präsentation eines Liedes mit einem neuen Text ohne jegliche Verbindung zum Originaltext) zuordnen.

Das Gleiche gilt für die visuelle Präsentation: Auch diese unterscheidet sich von KünstlerIn zu KünstlerIn. Ein gutes Beispiel ist der deutschsprachige Musiker Wolfgang Niedecken, der auch unter dem Titel *Der kölsche*³ Dylan bekannt ist. Er veröffentlichte im März 2022 das Album „Dylanreise“, das aus Songs besteht, die mit Lese-Passagen aus Niedeckens Dylan-Biographie verbunden sind (N.N.¹⁶ o.J.). Das Album zeigt am Cover einen dem älteren Dylan nachempfundenen und ähnlich aufgemachten Niedecken, was sich im Vergleich der beiden Bilder unten deutlich zeigt: beide tragen einen Hut und ein Jacket. Das Einzige worin sie sich, zumindest in diesem konkreten Bildvergleich, unterscheiden, ist, dass Niedecken, im Vergleich zu Dylan, einen Bart und eine Sonnenbrille trägt. Das verdeutlicht, was bereits zum Schluss des Unterkapitels 4.1. gesagt wurde, nämlich das Übersetzen weit über den rein sprachlichen Text hinausgeht und sich auch auf die visuelle und/oder musikalische Komponente beziehen kann.



Abbildung 7: Wolfgang Niedecken: „DYLANREISE“ (veröffentlicht 2022)

³ „Kölsch“ ist die nach Sprecherzahl größte Variante des Ripuarischen und des Zentralripuarischen innerhalb des Mittelfränkischen. Es wird in Köln und in Varianten im Umland gesprochen. Zudem ist es der Begriff für ein in Köln gebräutes, kohlenensäurearmes, obergäriges Bier mit starkem Hopfengehalt



Abbildung 8: Bob Dylan

9. Zusammenfassung

Ziel dieser Masterarbeit war es, zu untersuchen, wie die Übersetzungen von Bob Dylans Liedern aussehen können und welche Charakteristiken sie mit sich bringen. Es zeigte sich, dass die gewählten Beispiele vielschichtige Merkmale von Übersetzungen von Dylans Liedern aufzeigen und dass Übersetzung weit über den sprachlichen Text hinausgeht. Die Vermittlung des Sinns eines Liedstücks entwickelt sich über den Liedtext, das musikalische Arrangement und die visuelle Präsentation. Aus diesen Gründen sollte ein poplarmusikalisches Werk bei Übersetzungsanalysen immer ganzheitlich betrachtet werden, um zu einer fundierten Aussage über seine Charakteristiken zu gelangen. Die Studie hat gezeigt, dass bei Liedübersetzungen die ZielinterpretInnen, das Genre und vor allem die Zielkultur, die für den kommerziellen Erfolg des Songs ausschlaggebend ist, berücksichtigt werden müssen, damit eine erfolgreiche Übersetzung erstellt werden kann. Unter Umständen kommt es durch die Berücksichtigung des Zielpublikums zu weitreichenden Änderungen am Original, jedoch muss das nicht der Fall sein, wie die gewählten Beispiele zeigten. Wie in dieser Masterarbeit verdeutlicht wurde, können diese Veränderungen oft systematisch erklärt, analysiert, argumentiert und untersucht werden.

Das in dieser Arbeit verwendete Analysemodell von Klaus Kaindl stellte sich als durchaus geeignet heraus. Natürlich muss bei einer solchen Analyse wie der vorliegenden immer die subjektive Komponente im Hinterkopf behalten werden, denn Lieder, Performances, visuelle Präsentationen oder Arrangements lösen bei jeder/jedem HörerIn individuelle Emotionen und Assoziationen aus, die nicht mit wissenschaftlichen Modellen der Translationswissenschaft untersuchbar sind. Jedoch ist es genau diese Individualität, die das Übersetzen von Poplarmusik zur (positiven) Herausforderung macht, indem die Schwierigkeit darin besteht, die Botschaft des Ursprungstextes möglichst gut aufnehmbar in die Zielkultur zu übertragen.

Es wäre wünschenswert, dass sich die Analysewerkzeuge der Translationswissenschaft in Zukunft weiterentwickeln, um auch in subjektiven Bereichen präziser und konkreter zu werden. Was dabei helfen könnte, wäre eine mögliche Kooperation der Translationswissenschaft mit z.B. der Musikwissenschaft und/oder der Psychologie. Es ist jedoch fraglich, wie wahrscheinlich solche Szenarien sind, denn – wie zu Anfang betont – das Interesse in diesem Bereich ist bislang eher gering: Da die Mehrheit der Quellen für das Verfassen dieser Arbeit bereits zehn bis 20 Jahre zurückliegen, ist es eher unwahrscheinlich, dass es in näherer Zukunft Modelle geben wird, die eine allgemeingültige Interpretation von Poplarmusik zulassen werden.

Literaturverzeichnis

- AKM (2020) „Abrechnungsregeln der staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) Reg. Gen. M. b. H.“, in: <https://www.justiz.gv.at/file/2c94848b5af5744b015bf26eb7341ba5.de.0/verteilungsregeln.pdf> [25.07.2022].
- Appadurai, Arjun (1996) „Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization“, in: <https://vdoc.pub/download/modernity-at-large-cultural-dimensions-of-globalization-6p4q9lk4tuh0> [07.08.2022].
- Attali, Jacques (1977/2006) *Noise: The Political Economy of Music*. Übersetzt a.d. Französischen von Brian Massumi. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Bügler-Arnold, Elisabeth (1993) *Das französische Chanson der Gegenwart. Die neunte Kunst in ihrer Selbstbestimmung*. Mannheim: ASK.
- Bosseaux, Charlotte (2011) „The Translation of Song“, in: Malmkjaer, Kirsten / Windle, Kevin (eds.) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. New York: Oxford University Press Inc.
- Charlton, Katherine (2003) *Rock Music Styles – A History*. Boston: McGraw Hill.
- Carasco, Inés (2018) „Studentenbewegung“, in: https://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/studentenbewegung/index.html [24.07.2022].
- Diderot, Denis/Jean Le Rond D’Alembert (2022) „The Encyclopedia of Diderot & d’Alembert“, in: <http://quod.lib.umich.edu/d/did> [08.08.2022].
- Dawson, Jim (2005) *Rock Around the Clock – The Record that Started the Rock Revolution*. San Francisco: Backbeat Books.
- Detering, Heinrich (2007) *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam.
- Detering, Heinrich (2008) *Bob Dylan Lyrics*. Stuttgart: Reclam.
- Dylan, Bob (2000) *In eigenen Worten*. Übersetzt a.d. Englischen v. Clemens Brunn. Heidelberg: Palmyra.

- Dylan, Bob (2004) *Lyrics 1962-2001*. New York: Simon & Schuster.
- Dylan, Bob (2005a) *Crónicas, Volumen I*. Übersetzt a.d. Englischen v. Miquel Izquierdo. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Dylan, Bob (2005b) *Cròniques, Volum 1*. Übersetzt a.d. Englischen v. Toni Cardona. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Desblache, Lucile (2018) „Translation of Music“, in: https://www.academia.edu/37718887/Translation_of_Music [11.08.2022].
- DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egnes, John (2010) „Digital Culture: The Folk Process in the 21st Century“, in: https://www.researchgate.net/publication/46280176_The_remix_culture_How_the_folk_process_works_in_the_21st_century [21.07.2022].
- Fifka, S. Matthias (2007) *Rockmusik in den 50er und 60er Jahren: Von der jugendlichen Rebellion zum Protest einer Generation*. Baden-Baden: Nomos Verlag.
- Froeliger, Nicolas (2007) „Nothing’s Been Changed, Except the Words: Some Faithful Attempts at Covering Bob Dylan Songs in French“, in: *Oral Tradition* 22/1, 175–196.
- Friedlander, Paul (1996) *Rock and Roll – A Social History*. Boulder: Westview Press
- Frith, Simon (1978) *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Frith, Simon (1992) „Zur Ästhetik der populären Musik“, in: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20902/pst01_frith.pdf [12.08.2022].
- Frith, Simon (1996) *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Florschütz, Gottlieb [o.J.] „Bob Dylans geheime Botschaften“, in: <https://www.uni-kiel.de/medien/dylan.html> [21.07.2022].

- Fernández, Fruela (2015) „Scott Walker sings Jacques Briel: Translation, Authorship and The Circulation of Music“, in: *Translation Studies* 8(2), 1–15.
- Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann (1989) *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Greenall, Annjo K. (2015b) „Scandinavian Popular Song Translations in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries and Their Skopoi“, in: Epstein, B.J. (ed) *True North: Literary Translation in the Nordic Countries*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 191–209.
- Gorlee, L. Dinda (2005) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Hernand, Jost (1971) *Pop International. Eine kritische Analyse*. Frankfurt am Main.
- Hibbard, Don/Kaleialoha, Carol (1983) *The Role of Rock*. New Jersey: Prentice Hall.
- Hornsleth, Martin (2009) „Steffen Brandt: Baby Blue: Bob Dylan“, in: <http://www.geiger.dk/arkiv/www.geiger.dk/anmeldelser/anmeldelse8ba7.html?id=3377> [30.07.2022].
- Hesmondhalgh, David (2013) „Why Music Matters“, in: https://www.researchgate.net/publication/295103691_Why_Music_Matters [07.08.2022].
- Hall, Stuart (1981) „Notes on Deconstructing the Popular“, in: Samuel, Raphael (ed.) *Peoples, History and Socialist Theory*. London/New York: Routledge, 227–240.
- Helms, Dietrich (2002) „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, in: Rösing, Helmut et al. (eds.) *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Hugo, Victor (1864) „William Shakespeare“, in: <https://ia802705.us.archive.org/33/items/williamshakespe02hugogoog/williamshakespe02hugogoog.pdf> [16.6.2022].
- Jakobson, Roman (³1959/2012) „On the Linguistic Aspects of Translation“, in: Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 126–131.

- Kraus, Gottfried (1989) *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*. Wien: Christian Brandstätter.
- Kaindl, Klaus (2003) „‘Ein Schiff wird kommen...‘ Kultur-, Adressaten- und Textspezifik bei der Übersetzung von Populärmusik“, in: Nord, Britta/Peter A. Schmitt (eds.): *Traducta Navis. Festschrift zum 60. Geburtstag von Christiane Nord*. Tübingen: Stauffenburg, 83–101.
- Kaindl, Klaus (2004) „‘Die Welt ist schön Milord‘: Zum Genre und Diskurstransfer in der Populärmusik“, in: Müller, Ina (ed.) *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West - Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 177–196.
- Kaindl, Klaus (2005a) „The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image“, in: Gorlée, Dinda L. (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation: Approaches to Translation Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi, 235–264.
- Klaus Kaindl (³2005b) „Kreativität in der Übersetzung von Populärmusik“, in *Lebende Sprachen*, 119–124.
- Kaindl, Klaus (2007) „Die Sprachen der Liebe: Chansons von Edith Piaf im deutschen Sprachraum“, in: Ozbot Martina (ed.) *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1–23.
- Kaindl, Klaus (2012) „Little Linda hör zu: Rock ,n‘ Roll, Gender und Übersetzung“, in: Ahrens, Barbara et al. (eds.) *Translationswissenschaftliches Kolloquium II. Beiträge zur Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Lang, 307–325.
- Karpeles, Maud (1955) „Definition of Folk Music“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, 6–7.
- Kramar, Thomas (2016) „Eins, Zwei, Drei, Vier – Im Beat der Zahlen“, in: <https://www.die-presse.com/5132317/eins-zwei-drei-vier-im-beat-der-zahlen> [22.04.2022].
- Klinkmann, Sven–Erik (2000) *Johnny Cash: A Fantasy Persona in Country Music. Nordic Yearbook* Vol. 56
- Low, Peter (2003) „Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies“, in: *Target* 15:1, 91–110.

- Low, Peter (2005) „The pentathlon approach to translation“ , in: Gorlée, Dinda L. (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation: Approaches to Translation Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi, 185–212.
- Macdonald, Katherine (2005) „Reflections on the Modern Folk Process“, in: <https://katherinecrichton.com/bibliography/reflections-on-the-modern-folk-process/> [21.07.2022].
- Marc, Isabelle (2013b) „Submarinos amarillos and Other Transcultural Objects in Spanish Popular Music During Late Francoism“, in: Martínez, Silvia/Fouce, Hector (eds.) *Made in Spain. Studies in Popular Music*. London/New York: Routledge, 115–124.
- Marc, Isabelle (2015) „Travelling Songs: on Popular Music Transfer and Translation.“, in: *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 2:5, 3–21.
- Moore, Allan F. (2012) *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham and Burlington: Ashgate.
- Mateo, Marta (2012) „Music Translation“, in: Gambier, Yves/Doorslaer van, Luc (eds.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 115–121.
- Marek, Christoph (2006) *Pop/Schlager. Eine Analyse der Entstehungsprozesse populärer Musik im US-amerikanischen und deutschsprachigen Raum*. Wien: LIT.
- Müller, Monika (2007) „Johnny Cash and Bob Dylan Revisited: Musical „Authenticity“ and Transnational Adaptations of Country and Folk Music“, in: Davis, Rocio G. (ed.) *The Transnationalism of American Culture*. London/New York: Routledge.
- Neudecker, Claudia (2012) *Vom Grapevine zum Fahrschein. Übersetzung in der deutschsprachigen Populärmusik am Beispiel der Lieder von Elvis Presley, Bob Dylan, Juanes und anderen*. Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Rösing, Helmut (1996) „Was ist „Populäre Musik“? Überlegungen in eigener Sache“, in Rösing, Helmut (ed.) *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik*. Hamburg: CODA-Verlag
- Rauhe, Hermann (1968) „Kritischer Schallplattenvergleich“, in: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5238/pdf/Populärmusik-14_S63-79.pdf [08.10.2022].
- Rauhe, Hermann (1972) „Zur Funktion des Schlagers im Leben Jugendlicher und Erwachsener“, in Helms, Siegmund (ed.): *Schlager in Deutschland*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Reiß, Katharina (1986) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Rollason, Christopher (2007) „Sólo soy un Guitarrista: Bob Dylan in the Spanish-Speaking World- Influences, Parallels, Reception and Translation“, in: *Oral Tradition* 22, 112–133.
- Refsum, Christian (2017) „When poets translate poetry“, in: Alvstad, Cecilia/Greenal, Annjo K./Jansen, Hanne/Taivalkoski-Shilov, Kristina (eds.) *Textual and Contextual Voices of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 101–119.
- Regev, Motti (2011) „Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music“, in: *American Behavioral Scientist* 55:5, 1–16.
- Regev, Motti (2013) „Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity“ , in: https://www.researchgate.net/publication/276914784_Motti_Regev_2013_Pop-Rock_Music_Aesthetic_Cosmopolitanism_in_Late_Modernity_Cambridge_Polity_224pp_ISBN_978-0-7456-6173-5_pbk [01.08.2022].
- Rogovoy, Seth (2009) „Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet“. New York: Simon & Schuster.
- Rath, Christian (2017) „Folk in den USA, Europa und Deutschland“, in: Leggewie, Claus / Meyer, Erik (eds.) *Global Pop*. J.B. Metzler: Stuttgart.
- Stölting, Elke (1975) *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland. Ideologiekritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960-1970*. Bonn: Bouvier.
- Shelton, Robert (1986) *No Directon Home – The Life and Music of Bob Dylan*. London: New English Library.
- Sales Salvador, Dora (2005) „The Translation of Indian Literature in Spain: Documentation’s Turn“, in: Baharti, Seva (ed.) *Journal of English Studies*. India: Midnapore, 68–79.
- Stokes, Martin (2007) „On Musical Cosmopolitanism“, in: <https://digitalcommons.maclester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=intlrtable> [01.08.2022].
- Schoenebeck, Mechthild von (1987) *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt am Main: Lang.
- Stravinsky, Igor (1936) „An Autobiography“, in: https://archive.org/stream/igorstravinskyan002221mbp/igorstravinskyan002221mbp_djvu.txt [21.07.2022].

- Schütz, Michael (2008) „Handbuch der Populärmusik“, in: <https://www.stretta-music.de/michael-handbuch-der-populärmusik-nr-472974.html> [20.12.2022].
- Seth, Rogvoj (2009) *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*, in: https://books.google.at/books?hl=hr&lr=&id=IdbgeObY-gIkC&oi=fnd&pg=PR11&dq=bob+dylan&ots=hlYt3Xviq1&sig=Ohm_stvMHSDsYmc9IISZWIInng&redir_esc=y#v=onepage&q=bob%20dylan&f=false [20.12.2022].
- Susam-Saraeva, Sebnem (2015) *Translation and popular music: transcultural intimacy in Turkish-Greek relations*. Oxford: Peter Lang AG.
- Sapir, Edward (1921) *Language and literature*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Sack, Manfred (1991) *Auftritte*. Frankfurt am Main: Campus.
- Tagg, Philip (2000) „Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice“, in: <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf> [11.08.2022].
- Wicke, Peter (1992a) „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, in: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20904/pst01_wicke.pdf [11.08.2022].
- Wicke, Peter (1992b) „Jazz, Rock und Populärmusik“, in: Doris Stockmann (ed.) *Volks- und Populärmusik in Europa*. Laaber: Laaber, 445–477.
- Wicke, Peter (2001) „Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Wicke, Peter (ed.) *Rock und Popmusik*. Laaber: Laaber, 11–60.
- Woliver, Robbie (1986) *Bring It All Back Home*. New York: Pantheon.
- Winkler, Wolfgang (1989) „Musik zwischen Kunst und Ware“, in: Kraus, Gottfried (ed.) *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*. Wien: Christian Brandstätter, 489–500.
- Washbourne, Kelly (2013) „Translation, the ‘Folk Process’, and Socially Committed Songs of the 1960s“, in: *Mutatis Mutandis* 6:2, 455–476.

Internetquellen

- Hein, Volker (2021) „Die Antwort kennt der Wind – Bob Dylan auf Deutsch“, in: <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-liederlounge/audio-die-antwort-kennt-der-wind---bob-dylan-auf-deutsch-100.html> [16.06.2022].
- Leim, Christof/Küppers, Tom (2021) „Zeitsprung. Am 9.7.1962 nimmt Bob Dylan das poetische „Blowin’ in the Wind“ auf“, in: <https://www.udiscover-music.de/popkultur/zeitsprung-9-7-1962-nimmt-bob-dylan-das-poetische-blowin-wind-auf> [27.06.2022].
- Rik (2010) „Pack die Badehose ein“, in: *Sylter Rundschau* <https://www.shz.de/lokales/sylt/artikel/pack-die-badehose-ein-41304044> [25.09.2022].
- Scheytt, Jochen (2022) „Bob Dylan: Blowin’ In The Wind. Eine Betrachtung über die musikalischen Wurzeln und formale Konzeption des wohl berühmtesten Protestsongs der 60er Jahre“, in: <http://www.jochenscheytt.de/popsongs/blowininthewind.html> [27.06.2022].
- Wicke, Peter (2014) „The Times They Are A-Changin’ (Bob Dylan)“, in: <https://songlexikon.de/songs/timestheyaredylan/> [24.09.2022].
- Waldherr, Thomas (2021) „Bob Dylan auf Deutsch. 60 Jahre deutsche Dylan-Cover“, in: <https://keywestmagazin.com/2021/05/13/bob-dylan-auf-deutsch/> [25.09.2022].
- N.N.¹ [o.J.] „Musikgeschichte der 60er Jahre“, in: https://www.was-war-wann.de/musik/musik_der_60er.html [27.07.2022].
- N.N.² (2010) „Folk-Rock“, in: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/folk-rock#> [23.07.2022].
- N.N.³ [o.J.] „Robert Allen Zimmermann“, in: <https://whoswho.de/bio/robert-allen-zimmermann.html> [23.07.2022].
- N.N.⁴ [o.J.] „Diva, Diseuse und Stilikone – Marlene Dietrich“, in: <https://www.klassikakzente.de/marlene-dietrich/biografie> [22.11.2022].
- N.N.⁵ [o.J.] „Marlene Dietrich“, in: <https://whoswho.de/bio/marlene-dietrich.html> [20.07.2022].

- N.N.⁶ [o.J.] „Hans Bradtke“, in: https://www.sikorski.de/15041/de/0/a/0/100_geburtstag_des_deutschen_textdichters_hans_bradtke.html [25.9.2022].
- N.N.⁷ [o.J.] „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“, in: <https://secondhandsongs.com/work/35850> [20.07.2022].
- N.N.⁸ [o.J.] „The Times They Are A-Changin’“, in: <https://www.besteveralbums.com/thechart.php?a=1813> [20.07.2022].
- N.N.⁹ [o.J.] „The Times They Are A-Changin’“, in: [https://dbpedia.org/page/The_Times_They_Are_a-Changin_\(song\)](https://dbpedia.org/page/The_Times_They_Are_a-Changin_(song)) [20.07.2022].
- N.N.¹⁰ [o.J.] „Christopher und Michael“, in: <https://www.fuego.de/artists/christopher-michael> [20.07.2022].
- N.N.¹¹ [o.J.] „Christopher und Michael – Folklore Konzert „Kommt her all ihr Leute“, in: <https://www.discogs.com/release/3703787-Christopher-Michael-Folklore-Konzert-Kommt-Her-All-Ihr-Leute> [20.07.2022].
- N.N.¹² [o.J.] „Highway 61 Revisited“, in: <https://www.officialcharts.com/search/albums/highway-61-revisited/> [24.09.2022].
- N.N.¹³ [o.J.] „Wolfgang Ambros – Biografie“, in: <https://www.wolfgangambros.at/biographie.html> [24.09.2022].
- N.N.¹⁴ [o.J.] „Allan wia a Stan“, in: <https://secondhandsongs.com/work/119427> [24.09.2022].
- N.N.¹⁵ [o.J.] „Allan wia a Stan“, in: <https://austriancharts.at/showitem.asp?interpret=Wolfgang+Ambros&titel=Wie+im+Schlaf+%2D+Lieder+von+Bob+Dylan&cat=a> [24.09.2022].
- N.N.¹⁶ [o.J.] „Niedecken: Dylanreise“, in: <https://www.jpc.de/jpcng/poprock/detail/-/art/niedecken-dylanreise/hnum/10864990> [26.09.2022].

Hörbeispiele und Liedtexte (Quellen)

- Christopher/Michael (2018) „Kommt her all ihr Leute“, in: https://www.youtube.com/watch?v=ogFRf7W_uDo [25.09.2022].
- Dylan, Bob (2019) „Blowin’ In The Wind“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE> [25.09.2022].
- Dylan, Bob (2019) „The Times They Are A-Changin’“, in: https://www.youtube.com/watch?v=90WD_ats6eE [25.09.2022].
- Dylan, Bob (2017) „Like A Rolling Stone“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=IwOfCgkyEj0> [25.09.2022].
- 2000Maedchen (2010) „Allan wia a Stan“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=d08XVPZvRsA> [25.09.2022].
- Seifert, Joachim (2007) „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=CcynRnI7uAo> [25.09.2022].
- N.N. [o.J.] „Blowin’ In The Wind“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/bob-dylan/blowin-in-the-wind-2bd5e8d2.html> [25.09.2022].
- N.N. [o.J.] „The Times They Are A-Changin’“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/bob-dylan/the-times-they-are-a-changin-3bd5e8d0.html> [25.09.2022].
- N.N. [o.J.] „Like A Rolling Stone“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/bob-dylan/like-a-rolling-stone-2bd5e8fa.html> [25.09.2022].
- N.N. [o.J.] „Die Antwort weiß ganz allein der Wind“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/die-antwort-weiss-ganz-allein-der-wind-13c2595d.html> [25.09.2022].
- N.N. [o.J.] „Kommt her all ihr Leute“, in: <https://lyricstranslate.com/de/christopher-michael-kommt-her-all-ihr-leute-lyrics.html> [25.09.2022].

N.N. [o.J.] „Allan wia a Stan“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/wolfgang-ambros/allan-wia-a-stan-1bdcf92c.html> [25.09.2022].

N.N. [o.J.] „Lockiget Hoor“, in: <https://www.songtexte.com/songtext/ina-muller/lockiget-hoor-bcfd162.html> [25.09.2022].

Abbildungen

Abbildung 1: Bob Dylan: Blowin' In The Wind (erstmal veröffentlicht 1962), in: <https://www.amazon.de/Blowin-Wind-Vinyl-Bob-Dylan/dp/B07J3H1FG8> [01.04.2023].

Abbildung 2: Marlene Dietrich: Die Antwort weiß ganz allein der Wind, in: <https://www.discogs.com/release/502628-Marlene-Dietrich-Die-Antwort-Wei%C3%9F-Ganz-Allein-Der-Wind-Sag-Mir-Wo-Die-Blumen-Sind/image/SW1hZ2U6MzE2MDI0MTU=> (erstmal veröffentlicht 1964) [01.04.2023].

Abbildung 3: Bob Dylan: The Times They Are A-Changin', in: <https://www.amazon.com/Times-They-Are-Changin/dp/B0000024RZ> (erstmal veröffentlicht 1964) [01.04.2023].

Abbildung 4: Christopher & Michael: Kommt her all ihr Leute, in: <https://music.apple.com/us/album/kommt-her-all-ihr-leute/626633602> (erstmal veröffentlicht 1966) [01.04.2023].

Abbildung 5: Bob Dylan: Highway 61 Revisited, in: <https://www.muziker.at/bob-dylan-highway-61-revisited-vinyl-lp> (erstmal veröffentlicht 1965) [01.04.2023].

Abbildung 6: Wolfgang Ambros: Wie im Schlaf – Plattencover des Albums, in: <https://www.jpc.de/jpcng/poprock/detail/-/art/Wolfgang-Ambros-Wie-Im-Schlaf/hnum/5375103> (erstmal veröffentlicht 1978) [01.04.2023].

Abbildung 7: Wolfgang Niedecken: „DYLANREISE“, in: <https://www.amazon.de/Dylanreise-3CD-Niedecken/dp/B09SL13PJJ> (erstmal veröffentlicht 2022) [01.04.2023].

Abbildung 8: Bob Dylan, in: <https://www.bunte.de/starprofile/bob-dylan.html> [01.04.2023].